

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**  
**Faculdade de Letras**

Joana Gonçalves Coelho Silva

**NOS ASSOMBROS CRUÉIS DA AMÉRICA LATINA: o fantástico e as tensões sociais  
nos contos de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin**

Belo Horizonte

2025

Joana Gonçalves Coelho Silva

**NOS ASSOMBROS CRUÉIS DA AMÉRICA LATINA: o fantástico e as tensões sociais  
nos contos de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Laury Aparecida Lourenço da Silva

Belo Horizonte

2025

E59.Ys-n

Silva, Joana Gonçalves Coelho.

Nos assombros cruéis da América Latina [manuscrito] : o fantástico e as tensões sociais nos contos de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin / Joana Gonçalves Coelho Silva. – 2025.

1 recurso online (145 f. : il., fots., color.) : pdf.

Orientadora: Laureny Aparecida Lourenço da Silva.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 138-145.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Enriquez, Mariana, 1973- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Schweblin, Samanta, 1978- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ficção fantástica argentina – História e crítica – Teses. 4. O Fantástico na literatura – Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses. 6. Literatura e sociedade – Teses. 7. Violência na literatura – Teses. 8. Crítica textual feminista – Teses. I. Silva, Laureny Aparecida Lourenço da. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : Ar863.44



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

### FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *NOS ASSOMBROS CRUÉIS DA AMÉRICA LATINA: o fantástico e as tensões sociais nos contos de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin*, de autoria da Mestranda JOANA GONÇALVES COELHO SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

**Linha de Pesquisa:** Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:

Profa. Dra. Laureny Aparecida Lourenço da Silva - POSLIT/FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - POSLIT/FALE/UFMG

Profa. Dra. Joelma Rezende Xavier - CEFET/MG

Belo Horizonte, 20 de janeiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por **Laurenly Aparecida Lourenço da Silva, Professora do Magistério Superior**, em 21/01/2025, às 09:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joelma Rezende Xavier, Usuário Externo**, em 21/01/2025, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 21/01/2025, às 11:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3876074** e o código CRC **0C2931DF**.

*À Cecília, que me ensina a (re)descobrir a  
vida todos os dias.*

## AGRADECIMENTOS

*“A comunhão no amor que nossa alma busca  
é a jornada mais heroica e divina que um ser  
humano pode empreender.”*

*(bell hooks)*

As maiores lições do amor aprendi com minha mãe, por isso, é a ela que dedico meus primeiros agradecimentos. Por tudo, agradeço à Gyselle, minha mãezinha, que duras escolhas fez para que chegássemos até aqui.

Agradeço ao meu pai, que me segurou enquanto eu crescia, me fez leitora, e que, por tamanha fé, me fez perceber que, de fato, a vida nunca tem fim.

Às outras mulheres basilares de minha vida, Marcela e Luiza, por serem raízes que me mantêm aterrada, firme, me dando força e apoio para florescer. Também à Cecília, nosso quinto elemento, cujas gargalhadas preenchem a minha vida e o meu coração.

Às minhas amigas: Clarisse, por todo o acolhimento; e Ingrid – cuja relação, felizmente, estendeu-se para além da academia, tornando-se amparo genuíno –, por todas as trocas fundamentais e pelas gentis palavras de ânimo.

Ao Lucas, meu porto seguro, por todo incentivo, carinho, ternura e escuta atenciosa.

À minha orientadora querida, Laurenny Lourenço, pelo acolhimento, pelas oportunidades e por apostar firme nas minhas ideias.

A todas e todos os colegas cujos caminhos se cruzaram com os meus nessa trajetória e que, de alguma forma, contribuíram com meu repertório pessoal e profissional.

Aos professores da FALE, com quem tive oportunidade de aprender e expandir o olhar nesses dois anos, por todo o tempo de dedicação e contribuição aos Estudos Literários.

Aos colegas e professores do CEFET-MG, onde me iniciei nos caminhos da pesquisa, por toda a troca e aprendizado.

À FAPEMIG, pela concessão da bolsa de estudos durante o período de realização do mestrado.

“Será que é possível escrever um conto de terror quando a realidade parece um conto de terror?”

(Carola Saavedra, 2024).

“Garotas gordas se alimentam de decepções. Garotas famintas se alimentam de impotência. Garotas solitárias se alimentam de dor. Garotas sempre, sempre, sempre comem abismos”

(María Fernanda Ampuero, 2022).

“Eu quero também... quero encontrar esse grupo de mulheres doidas que estão planejando a derrubada de algo, a tomada de algo, quero fazer parte de uma nova configuração de mundo. Um mundo em que eu possa existir, um mundo de que eu possa gostar. Não aquele que vivíamos, Regina, aquela invenção velha de mundo que colapsou na nossa cabeça. Aquilo eu não quero, aquilo sempre foi a morte. A minha e dos meus”

(Natalia Borges Polesso, 2021).

## RESUMO

Deter-se na tarefa de pensar o fantástico é colocar-se a interrogar: o que é fantástico, afinal? Para David Roas (2014), diz respeito à inexplicabilidade dos fenômenos nas narrativas. Para Remo Ceserani (2006), trata-se de um modo literário que provoca inquietações na mente do leitor. Distanciando-se, em certa medida, de fantasmas, vampiros e outras criaturas tradicionais, o fantástico contemporâneo – ou neofantástico, nos termos de Alazraki (2001) – apresenta novas características. Nesse contexto, esta pesquisa teve como objetivo refletir sobre o fantástico em obras contemporâneas. Considerando o profícuo desenvolvimento dessa literatura na Argentina, bem como o histórico de apagamento de escritoras mulheres do cânone literário, elencamos como objeto a obra de duas autoras portenhas: Mariana Enriquez e Samanta Schweblin. Entre as narrativas de Enriquez, foram escolhidos os contos “La casa de Adela” e “Las cosas que perdimos en el fuego”, incluídos na coletânea homônima *Las cosas que perdimos en el fuego*, lançada em 2016, além de “Los himnos de las hienas”, da obra *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). Já entre os textos de Schweblin, selecionamos “Mujeres desesperadas” e “La pesada valija de Benavides”, ambos originalmente publicados na coletânea *El núcleo del disturbio* (2002), e “Pájaros en la boca”, presente na coletânea de mesmo título, editada em 2008. A pesquisa também teve como objetivo abordar as tensões sociais evocadas pelas narrativas, como os altos índices de feminicídio e a exploração feminina, animal e ambiental. Para isso, fundamentamo-nos, sobretudo, na crítica feminista, além de refletir sobre o histórico de violência e exploração no território argentino, apoiando-nos em teóricos como Gerda Lerner (2019), Silvia Federici (2017), Carol J. Adams (2018), Valeska Zanello (2018), Nicolas Shumway (2008), Amalia Leguizamón (2023), John Berger (2021), Maria Esther Maciel (2023), entre outros. A análise revelou como as obras de Enriquez e Schweblin abordam questões sociais, de modo que o fantástico, em suas narrativas, desvela horrores reais do cotidiano. Apesar das semelhanças, há diferenças significativas: enquanto o projeto literário de Enriquez se aproxima do horror/terror, incorporando seus elementos e dialogando com as raízes góticas, o de Schweblin aprofunda-se na inquietação característica do neofantástico, explorando os limites entre o possível e o impossível.

**Palavras-chave:** literatura fantástica; crítica feminista; Argentina; Samanta Schweblin; Mariana Enriquez.

## ABSTRACT

To undertake the task of thinking about the fantastic is to inquire: what is the fantastic, anyway? According to David Roas (2014), it concerns the inexplicability of phenomena in narratives. In Remo Ceserani's view (2006), it is a literary mode that provokes disquiet in the reader's mind. Distancing itself from ghosts, vampires and other traditional creatures, to a certain extent, the contemporary fantastic – or neo-fantastic, in Alazraki's terms (2001) – presents in itself new characteristics. Within this context, the aim of this research was to reflect on the fantastic in contemporary literary works. Considering the fruitful development of this type of literature in Argentina, as well as the history of erasure of women writers from the literary canon, we chose as our object of study the work of two authors from Buenos Aires: Mariana Enriquez and Samanta Schweblin. Among Enriquez's narratives, we selected the short stories “La casa de Adela” and “Las cosas que perdimos en el fuego”, included in the homonymous collection *Las cosas que perdimos en el fuego*, released in 2016, as well as “Los himnos de las hienas”, from *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). Among Schweblin's texts, we selected “Mujeres desesperadas” and “La pesada valija de Benavides”, both originally published in the collection *El núcleo del disturbio* (2002), and “Pájaros en la boca”, from the collection of the same title, published in 2008. This research also aimed to address the social tensions evoked by the narratives, such as the high rates of femicide and the exploitation of women, animals and the environment. In order to do this, we based our study mainly on feminist criticism, as well as reflecting on the history of violence and exploitation in Argentine territory, drawing on theorists such as Gerda Lerner (2019), Silvia Federici (2017), Carol J. Adams (2018), Valeska Zanello (2018), Nicolas Shumway (2008), Amalia Leguizamón (2023), John Berger (2021), Maria Esther Maciel (2023), among others. The analysis revealed how the works of Enriquez and Schweblin engage with social issues, so that the fantastic in their narratives unveils real horrors of everyday life. Despite the similarities, significant differences were found: while Enriquez approaches horror/terror, incorporating its elements and dialoguing with Gothic roots, Schweblin's delves into the restlessness characteristic of the neo-fantastic, exploring the limits between the possible and the impossible.

**Keywords:** fantastic literature; feminist criticism; Argentina; Samanta Schweblin; Mariana Enriquez.

## RESUMEN

Detenerse en la tarea de pensar lo fantástico es colocarse a interrogar: ¿qué es fantástico, por fin? Para David Roas (2014), se refiere a la inexplicabilidad de los fenómenos en las narrativas. Para Remo Ceserani (2006), se trata de un modo literario que provoca inquietudes en la mente del lector. Alejándose, en cierta medida, de fantasmas, vampiros y otras criaturas tradicionales, el fantástico contemporáneo – o neofantástico, en los términos de Alazraki (2001) – presenta nuevas características. En ese contexto, esta investigación tiene como objetivo reflexionar sobre lo fantástico en obras contemporáneas. Considerando el provechoso desarrollo de esa literatura en Argentina, así como el histórico de borramiento de escritoras mujeres del canon literario, señalamos como objeto de estudio la obra de dos autoras porteñas: Mariana Enriquez y Samanta Schweblin. Entre las narrativas de Enriquez, se eligieron los cuentos “La casa de Adela” y “Las cosas que perdimos en el fuego”, incluidos en la colección homónima *Las cosas que perdimos en el fuego*, publicada en 2016., además de “Los himnos de las hienas”, de la obra *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). Por su parte, entre los textos de Schweblin, seleccionamos “Mujeres desesperadas” y “La pesada valija de Benavides”, ambos publicados originalmente en la colección *El núcleo del disturbio* (2002), y “Pájaros en la boca”, presente en la colección del mismo título, editada en 2008. La investigación también tuvo como objetivo abordar las tensiones sociales evocadas por las narrativas de las autoras, como los altos índices de femicidio y la explotación femenina, animal y ambiental. Para eso, nos apoyamos, fundamentalmente, en la crítica feminista, además de reflexionar sobre el histórico de violencia y explotación en el territorio argentino, respaldándonos en teóricos como Gerda Lerner (2019), Silvia Federici (2017), Carol J. Adams (2018), Valeska Zanello (2018), Nicolas Shumway (2008), Amalia Leguizamón (2023), John Berger (2021), Maria Esther Maciel (2023), entre otros. A partir de esos análisis, observamos como las obras de Enriquez y Shweblin se comprometen con cuestiones sociales, de modo que lo fantástico, en sus narrativas, desvela horrores reales del cotidiano. A pesar de las semejanzas entre los proyectos literarios, se constató diferencias significativas: mientras el proyecto de Enriquez se aproxima al horror/terror, incorporando sus elementos y dialogando con las raíces góticas, el de Schweblin se profundiza en la inquietud característica del neofantástico, explorando los límites entre lo posible y lo imposible.

**Palabras clave:** literatura fantástica; crítica feminista; Argentina; Samanta Schweblin; Mariana Enriquez.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Mariana Enriquez no programa El refugio de la cultura, no Canal 7 Argentina, em 2005 .....	47
Figura 2: Mariana Enriquez no programa El refugio de la cultura, no Canal 7 Argentina, em 2005 .....	48
Figura 3: Fotografia de Mariana Enriquez por Mariana Roveda divulgada em 2020 .....	48
Figura 4: Fotografia de Mariana Enriquez por Nora Lezano divulgada em 2024 .....	49
Figura 5 – Samanta Schweblin no programa El refugio de la cultura, no Canal 7 Argentina, em 2005 .....	58
Figura 6: Fotografia de Samanta Schweblin por Alejandra Lopez divulgada em 2022 .....	59

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2 O FANTÁSTICO: UM MODO E MUITAS ATRIBUIÇÕES.....</b>	<b>17</b>
2.1 Uma revisão teórica.....	18
2.2 O embate entre o sobrenatural e o real e a influência do contexto sociocultural.....	25
2.3 Procedimentos narrativos e temáticas do fantástico.....	33
<b>3 NA LINHA DA TRADIÇÃO FANTÁSTICA ARGENTINA: A CONTÍSTICA CRÍTICA DE ENRIQUEZ E SCHWEBLIN.....</b>	<b>38</b>
3.1 Mariana Enriquez: la reina del terror.....	44
3.1.1 A obra de Enriquez: entre o gótico, o horror, o terror e o fantástico.....	51
3.2 Samanta Schweblin: uma contista inquietante.....	55
3.2.1 A obra de Schweblin: entre o perturbador, o inquietante, o fantástico e os limites do possível/impossível.....	59
3.3 Contistas, fantásticas e críticas.....	63
<b>4 O FANTÁSTICO E AS TENSÕES SOCIAIS EM CONTOS SELECIONADOS.....</b>	<b>65</b>
4.1 Argentina: um breve panorama histórico.....	66
4.2 Violência banalizada: fantasmas da ditadura, feminicídio mascarado.....	72
4.3 Violência de gênero: mulheres monstras, bruxas, desesperadas e abandonadas.....	95
4.4 Violência à natureza: comer pássaros, descartar roupas.....	116
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>140</b>
<b>Referências.....</b>	<b>146</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Há milênios, a herança cultural ocidental tem sido marcada por representações e escritos falocêntricos, sendo definida, portanto, pela perspectiva masculina. Não à toa, depois de muito encontrar “cadáveres de Medusa nos corredores” e de tanto procurar por suas pares, por “mulheres com olhos e ouvidos na ponta da língua, e corpos que falassem e rissem” (Cixous, 2022, p. 28), Hélène Cixous teceu seu apelo, em *O riso da Medusa* (1976) – aqui traduzido por Natália Guerellus e Raísa França Bastos (2022): “É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos” (Cixous, 2022, p. 41).

Ao longo da história, autoras das mais diversas nacionalidades e contextos sociais e econômicos, incluindo argentinas e brasileiras, foram vítimas de *memoricídio*, um conceito utilizado por Constância Lima Duarte para abordar a exclusão de escritoras do cânone. O termo é encontrado em *A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização* (2010), de Fernando Baez, e Duarte (2022) o utiliza para pensar como as mulheres passaram por um processo de opressão e negação de sua participação ao longo dos tempos, à medida que se eliminou da História sua memória de luta e resistência ao patriarcado (Duarte, 2022, p. 16).

Na contemporaneidade, no entanto, vê-se uma profusão de mulheres sendo publicadas e traduzidas, e que, a partir disso, alcançam holofotes da mídia e da crítica, ganham prêmios e acumulam reconhecimento internacional. No contexto latino-americano, as escritoras contemporâneas – entre elas, Mariana Enriquez e Samanta Schweblin – têm conquistado um espaço cada vez mais significativo, não apenas por meio de suas obras literárias, mas também ao desafiar e reconfigurar as narrativas históricas e sociais que, durante tanto tempo, foram dominadas por perspectivas masculinas. Muitas delas não se limitam a revisitar o passado, mas projetam um olhar crítico sobre o presente, questionam as estruturas de poder, as desigualdades de gênero e as relações de opressão que ainda permeiam a sociedade, trazem à tona temas de resistência, memória, violência e expõem tensões sociais da América Latina.

Embora o cenário indique uma perspectiva positiva e otimista em relação à visibilidade e reconhecimento das escritoras contemporâneas, nada é garantido quando se trata do *status* das mulheres nas diversas esferas sociais, especialmente considerando que, conforme apontado anteriormente, mesmo com sua ativa participação ao longo da história, elas foram submetidas a um processo de apagamento. Nesse sentido, é fundamental conhecer

a história das mulheres e fazer com que elas compreendam o apagamento de suas contribuições à humanidade como um processo histórico, vinculado ao patriarcado. Isso porque a tomada de consciência, por outro lado, segundo Gerda Lerner (2019, p. 30), torna-se a força que pode transformar sua condição em uma sociedade construída por e para homens. No campo dos estudos literários, torna-se fundamental, assim, inserir as obras de autoria feminina no debate acadêmico, buscando integrá-las à historiografia literária, de modo a propor um contraponto ao apagamento histórico promovido pelo cânone tradicional.

Essa inserção, além de contribuir para a construção da história das mulheres no contexto literário e para a equidade, enriquece o campo de estudo, pois proporciona uma multiplicidade de perspectivas – o que se torna mais relevante ao se considerar que os estudos literários, frequentemente dominados por uma visão androcêntrica, falocêntrica e eurocêntrica, tendem a reproduzir uma narrativa que privilegia a perspectiva do homem branco. A partir disso, a presente pesquisa buscou analisar narrativas de duas autoras contemporâneas latino-americanas, mais especificamente, argentinas, Mariana Enriquez e Samanta Schweblin, cujas obras se configuram como fantásticas, um fantástico que, de forma estratégica, desvela horrores cotidianos e tensões sociais recorrentes aos países latinos como a Argentina – tensões essas caras ao debate contemporâneo quanto a implicações sociais, éticas e políticas que dialogam com os reflexos das relações coloniais, evidenciando desigualdades, violências e dinâmicas de exclusão que ainda permeiam essas sociedades.

Esta pesquisa se motiva, portanto, não só pelo interesse em investigar obras de autoria feminina com perspectivas inovadoras, mas também pelo estudo de narrativas que abordam tensões sociais da atualidade argentina – que também são comuns à realidade brasileira. Podemos notar que histórias que trabalham com o estranhamento, a inquietação, a perturbação ou com o medo costumam revelar incômodos e problemas que cercam determinada sociedade. A tradutora e pesquisadora Mariana Sanchez (2017) cita, por exemplo, que, “assim como o norte-americano Stephen King falava de *bullying* e massacre escolar em *Carrie, a estranha*, a argentina [Mariana Enriquez] trata de terrorismo de estado, da crise, da violência policial que vitimiza os pobres, dos feminicídios”. Esperamos, assim, contribuir para a reflexão acerca de temas tratados pela literatura latino-americana, como a violência, partindo de pontos de vista de autoras mulheres que guardam particularidades em suas vivências – ambas fazem parte, por exemplo, da geração nascida durante a última ditadura argentina (1976-1983) e viveram suas juventudes em um contexto de intensa crise econômica.

Com obras traduzidas para mais de vinte idiomas e diversas premiações, Mariana Enriquez e Samanta Schweblin têm conquistado reconhecimento internacional, sendo frequentemente consideradas entre as melhores escritoras contemporâneas de literatura fantástica, o que as consolida como referências desse modo literário. Para esta pesquisa, selecionamos três contos de cada autora, com o objetivo de mapear e discutir algumas tensões sociais por elas evocadas, além de analisar como se dá a construção do efeito fantástico na obra de cada autora. Entre as narrativas de Enriquez, foram escolhidos os contos “La casa de Adela” e “Las cosas que perdimos en el fuego”, incluídos na coletânea homônima, *Las cosas que perdimos en el fuego*, lançada em 2016, além de “Los himnos de las hienas”, da obra *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). Quanto aos textos de Schweblin, selecionamos “Mujeres desesperadas” e “La pesada valija de Benavides”, ambos originalmente publicados na coletânea *El núcleo del disturbio* (2002), e “Pájaros en la boca”, presente na coletânea de mesmo título, editada em 2008<sup>1</sup>.

Na seção 2 deste trabalho, discorreremos sobre o fantástico, entendendo-o como um modo literário com atribuições diversas, recuperando, para isso, as diversas conceituações e teorias desenvolvidas ao longo do tempo que buscaram sistematizar, problematizar e esclarecer os procedimentos e temáticas recorrentes na literatura fantástica. Passamos por autores pioneiros como Charles Nodier (1961) e Tzvetan Todorov (2017) e alcançamos, por fim, aqueles mais contemporâneos que serão a base para a análise dos contos selecionados para esta pesquisa, como David Roas (2014), Remo Ceserani (2006) e Rosalba Campra (2016).

Na seção 3, apresentamos as escritoras, a fim de também situá-las no contexto literário argentino, que tem uma tradição de narrativas fantásticas bem profusa iniciada ainda no

---

<sup>1</sup> Para a presente pesquisa, foram adotadas as seguintes edições das obras: SCHWEBLIN, Samanta. **El núcleo del disturbio**. Barcelona: Ediciones Destino, 2002; SCHWEBLIN, Samanta. **Pájaros en la boca y otros cuentos**. Nova York: Random House, 2017; ENRIQUEZ, Mariana. **Las cosas que perdimos en el fuego**. Nova York: Vintage Español, 2017a; e ENRIQUEZ, Mariana. **Un lugar soleado para gente sombría**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2024. Além disso, as traduções brasileiras também foram consultadas ao longo do estudo, a saber: SCHWEBLIN, Samanta. **Pássaros na boca e Sete casas vazias**. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Fósforo, 2022; e ENRIQUEZ, Mariana. **As coisas que perdemos no fogo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017c. Essas edições traduzidas foram utilizadas para enriquecer a análise, sobretudo na identificação de nuances específicas de tradução. Embora existam tais traduções em português para a maior parte dos contos selecionados, optamos por manter os trechos das narrativas e as falas das autoras em entrevistas no idioma original. Essa escolha busca respeitar as especificidades do espanhol portenho, característico da Argentina, valorizando as marcas culturais e linguísticas presentes nos textos e declarações. Durante muito tempo, o mercado editorial privilegiou um espanhol “neutro”, diluindo particularidades regionais (como o uso prioritário do pronome *vos* e outras expressões idiomáticas) em prol de uma suposta universalidade. Manter o original, nesse contexto, é também uma decisão política, que reafirma a riqueza e a singularidade do espanhol argentino. Por outro lado, os trechos de obras teóricas foram traduzidos ao português, com apoio da professora Dra. Laurenny Lourenço, com o objetivo de facilitar o fluxo de leitura e tornar os conceitos mais acessíveis aos leitores.

século XIX, tendo como pioneira uma escritora, Juana Manuela Gorriti (1818-1892). Discorreremos, brevemente, pois, sobre a formação como escritora de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin para evidenciar, posteriormente, alguns aspectos de seus projetos literários, que navegam pelo fantástico e modos e gêneros correlatos e tratam, ambos, de tensões sociais diversas, às quais buscaremos identificar com mais profundidade na seção seguinte.

Na seção 4, portanto, analisamos os contos selecionados a partir de uma perspectiva crítica quanto às questões sociais, feministas e ecológicas, mas também com base na teoria sobre o fantástico para pensar como as inquietações desse modo literário se relacionam com as tensões sociais evocadas nas narrativas das autoras. Além disso, baseamo-nos nos conceitos de violência subjetiva, simbólica e sistêmica do filósofo Slavoj Žižek (2014) para pensar nas diferentes formas de violência que aparecem nas narrativas. Em um primeiro momento, traçamos um breve panorama sobre a história da Argentina, investigando como a colonização deixou heranças relacionadas à violência, desigualdade e papéis de gênero e exploração de recursos naturais. Em seguida, discutimos sobre a violência como forte traço da literatura argentina, ressoando nas duas primeiras narrativas analisadas: “La casa de Adela”, que traz o passado assombroso da ditadura argentina, e “La pesada valija de Benavides”, que evoca os altos índices de feminicídio e a banalização que se tem apresentado diante dessa violência.

Em um segundo momento, partimos da perspectiva da crítica feminista, com base em teóricas feministas diversas, como Gerda Lerner (2019) e Silvia Federici (2017), para discutir a violência contra a mulher em uma dimensão histórica, passando por outras questões relacionadas, como o mito da beleza e o mito do amor romântico. Por fim, partimos da perspectiva ecofeminista para pensar como o embate entre humanidade e natureza são evocados nos contos “Los himnos de las hienas” e “Pájaros en la boca”, apoiando-nos em teóricos que tratam de temáticas relacionadas à animalidade e à exploração ambiental, como Vandana Shiva (2021), John Berger (2021), Carol J. Adams (2018), Maria Esther Maciel (2023) e Melanie Joy (2017). Para abordar as tensões sociais, que envolvem problemas da realidade e do cotidiano, ao longo da seção 4, recorreremos a notícias de periódicos e veículos online, assim como a estatísticas e dados condizentes com o período em que esta pesquisa foi desenvolvida, com o objetivo de ilustrar, fundamentar e aprofundar nossa análise.

Na seção 5, por fim, tecemos as considerações finais e apontamos algumas constatações que foram observadas ao longo da construção desta pesquisa, comparando a

forma como se dá a construção da tensão fantástica na obra de cada uma das autoras selecionadas e pensando em que medida as obras subvertem e renovam determinados procedimentos e temáticas recorrentes na literatura fantástica. Buscamos ainda pensar em como ambas as obras das autoras descortinam horrores da realidade, refletindo questões que marcam a história dos países latino-americanos. Esperamos, com isso, contribuir para a discussão acerca do fantástico contemporâneo, a partir da análise de narrativas fantásticas da Argentina, um país no qual essa modalidade literária teve curiosas e surpreendentes recepção e expansão.

## 2 O FANTÁSTICO: UM MODO E MUITAS ATRIBUIÇÕES

Ao nos determos na tarefa de pensar o fantástico em determinadas obras literárias, é preciso interrogar: a que fantástico estamos nos referindo? Afinal, o que é fantástico? Nesse campo, são muitos os teóricos e as conceituações diferentes que buscam evidenciar e esclarecer as particularidades da literatura fantástica que, há séculos, têm sido objeto dessas muitas discussões. Contribuí para essa necessidade e complexidade de conceituação as semelhanças que essa literatura guarda com outros gêneros, modos e categorias narrativas, como o gótico, o horror e o realismo mágico. A confusão possível diante dessas modalidades acontece, como afirma Ana Luiza Silva Camarani (2014), por apresentarem configurações discursivas semelhantes: “[...] a realista e não realista, na qual o sobrenatural ou insólito se manifesta” (Camarani, 2014, p. 7).

Preservando heranças da literatura gótica, o fantástico se desenvolveu, sobretudo, entre os séculos XVIII e XIX, sendo reconhecido, segundo Ceserani (2006, p. 103), como o agente de “uma forte reconversão do imaginário”, que ensinou aos escritores “caminhos novos para capturar significados e explorar experiências”. Nesse sentido, o fantástico herda do romance gótico diversos elementos, “como os antigos castelos com seus corredores labirínticos e suas passagens secretas, os bosques sombrios, os cemitérios, as ruínas, as assombrações e aparições diabólicas” (Camarani, 2014, p. 108). Tais elementos vão ser empregados na literatura fantástica com intensidades diferentes e determinam então, uma subdivisão, como explica Camarani (2014), que apresenta duas tendências para essa literatura:

[...] enquanto alguns textos se mostram bastante sutis em relação ao sobrenatural, o qual é expresso muitas vezes por meio de uma linguagem poética que intensifica a ambiguidade, outros enfatizam certos componentes oriundos do gótico, dirigindo seus textos para a narrativa de terror (Camarani, 2014, p. 108).

Nas obras analisadas nesta pesquisa, é possível observar essas duas tendências – ainda que estas, em seu devido contexto, remetam ao fantástico tradicional, distanciando-se do contemporâneo. Enquanto a obra de Mariana Enriquez evoca diretamente elementos oriundos do gótico, como as assombrações e o *locus horribilis*, aproximando-se do terror/horror<sup>2</sup>, a

---

<sup>2</sup> Reconhece-se, nesta pesquisa, as diferenças entre terror e horror, sobretudo a partir da teorização de Ann Radcliffe em *Do sobrenatural na literatura* (2024), publicado inicialmente em 1826. Com influências de Burke acerca do sublime, Radcliffe traça um diálogo em seu texto que, em determinados momentos, esclarece a diferença entre os termos: “Terror e horror são completamente opostos: aquele expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida; este contrai, congela e quase as aniquila. (...) E onde está a grande diferença entre terror e horror se não na incerteza e na obscuridade em relação ao mal temido que acompanha o primeiro?”

obra de Samanta Schweblin expressa o fantástico sobretudo pelos acontecimentos duvidosos e pela ambiguidade gerada pela linguagem. Com o propósito de pensar o fantástico presente nas obras das autoras, traçaremos um breve percurso histórico pela discussão teórica sobre o assunto com destaque para as conceituações mais pertinentes à nossa análise.

Dada a dificuldade de conceituar, apoiamo-nos na ideia de fantástico como modo, concordando com Ceserani (2006), que interpreta o surgimento do fantástico não como um gênero, mas como um modo literário “que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos” (Ceserani, 2006, p. 12). Em uma perspectiva similar, Bessièrre acrescenta a nossa reflexão, revelando que o fantástico não se trata de “uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (Bessièrre, 2012, p. 305). Entende-se, pois, o fantástico como um modo utilizado “para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor” (Ceserani, 2006, p. 12).

## 2.1 Uma revisão teórica

Charles Nodier, escritor francês do século XIX, é considerado precursor das reflexões teóricas sobre o fantástico. Suas ideias sobre o tema, segundo Camarani (2002), aparecem em um ensaio de 1830, intitulado *Du Fantastique en littérature*, e também “espalham-se nos prefácios e mesmo no interior de algumas de suas narrativas fantásticas” (Camarani, 2002, p. 68). Para o francês, a verdadeira história fantástica traz “um fato considerado materialmente impossível que, no entanto, foi realizado” (Nodier, 1961, p. 330-1 *apud* Camarani, 2002, p. 69-70, tradução nossa)<sup>3</sup>.

---

(Radcliffe, 2024, p. 41). Entendemos, a partir disso, que o terror presume uma apreensão assustadora, sendo mais sutil e concentrado na expectativa do leitor, enquanto o horror é explícito e às vezes até extremo. Por isso, não apontamos a tendência de Mariana Enriquez como simplesmente do terror ou do horror, porque, ora suas narrativas caminham no sentido da expectativa do terror, ora caminham na linha do horror com, por exemplo, aparição de figuras monstruosas explícitas. Ainda assim, ao nos referirmos ao horror ao longo desta pesquisa, pensamos com Carrol (1999), que argumenta que o horror pode ser um exercício do fantástico, “[...] muitas histórias de horror têm início, por assim dizer, com narrativas fantásticas, mas viram horror assim que o fato da existência do monstro é revelado ao leitor e conhecido por ele” (Carrol, 1999, p. 207).

<sup>3</sup> “[...] Un fait tenu pour matériellement impossible qui s’est cependant accompli à la connaissance de tout le monde” (Nodier, 1961, p. 330-1 *apud* Camarani, 2002, p. 69-70).

O autor descreve diferentes tipos de fantástico: a “falsa história fantástica” (“l’histoire fantastique fausse”), cujo exemplo poderia ser, segundo Nodier, os contos de fadas de Perrault; a “vaga história fantástica” (“l’histoire fantastique vague”), que deixa dúvida; e a “verdadeira história fantástica” (“l’histoire fantastique vraie”), que traria, então, o fato tido como “materialmente impossível”. Além de ser precursor na teorização, Nodier foi “um dos primeiros escritores a refletir sobre os novos gêneros, [...] tratando-os como novas modalidades para a expressão da sensibilidade de uma época” (Camarani, 2002, p. 68). Já se enxergava, portanto, uma interseção entre o contexto sócio-histórico de uma dada época e a literatura fantástica – tópico sobre o qual discutiremos com mais profundidade neste trabalho a partir de teóricos da contemporaneidade, conforme se verá.

Na década de 1880, Guy de Maupassant, autor francês altamente reconhecido pela crítica por suas narrativas fantásticas, também deixou contribuições, ainda que sucintas, sobre esse modo literário. A partir de seus escritos, entre contos e crônicas, Camarani (2014) apresenta algumas das acepções do autor sobre o assunto e revela que o fantástico de Maupassant é “um fantástico interior, inerente à alma humana, no qual não há lugar para monstro e outras criaturas sobrenaturais” (Camarani, 2014, p. 22). Camarani destaca, ainda, a previsão que Maupassant faz em relação à modalidade. Para o autor, que, lembremo-nos, escrevia no final do século XIX, não havendo mais mistérios e acreditando que “todo o inexplicável torna-se um dia passível de uma explicação” (Camarani, 2014, p. 23), o fantástico estava fadado ao fim.

As palavras “hesitação”, “dúvida”, “inquietação” e “indecisão” extraídas de uma crônica de Maupassant e destacadas por Camarani revelam semelhanças com os textos fundadores que surgem depois, tais como os de Todorov (1970), Bessière (1974) e Vax (1965). Em algum ponto, portanto, as teorias desses diferentes escritores concordam, o que fica ainda mais claro à medida que nos aprofundamos nessa investigação.

Em 1919, depois de Maupassant, outro texto surge contribuindo para as discussões acerca da literatura fantástica, ainda que escrito por um médico e psicanalista austríaco, Sigmund Freud. Ele próprio começa por dizer que “é raro o psicanalista sentir-se inclinado a investigações estéticas [...]. Pode ocorrer, no entanto, que ele venha a interessar-se por um âmbito particular da estética, e então este será, provavelmente, um âmbito marginal, negligenciado pela literatura especializada na matéria” (Freud, 2010, p. 329). O inquietante/estranho seria um desses casos de assuntos negligenciados sobre o qual ele se propõe a dissertar no texto *O Estranho (Das Unheimliche)*, dedicando-se a interpretar *O*

*Homem de Areia*, de E. T. A. Hoffman, cuja obra é um dos grandes destaques da literatura fantástica do final do século XVIII e evidencia um amplo repertório de procedimentos e temas que eram e seriam adotados nesse modo literário posteriormente.

No ensaio, Freud discorre sobre a palavra alemã *unheimlich*, entendendo-a como intraduzível para outras línguas e aproximando-a da ideia do *não familiar* ou *estranho familiar*. O não familiar, por sua vez, caracterizaria a história fantástica, na qual, segundo Freud, a incerteza é um dos elementos centrais. A partir de seus conceitos psicanalíticos e suas experiências em análise clínica, o autor austríaco examina o conto de Hoffmann ao longo do ensaio, “[...] para demonstrar que o sentimento de inquietação tem a ver com experiências bem mais amplas e profundas do que aquelas ligadas aos autômatos, ou com os seres animados que parecem privados de vida” (Ceserani, 2006, p. 14). Embora a orientação psicanalítica não seja suficiente para abarcar as variadas questões envoltas na literatura fantástica, fazendo surgir críticas ao texto de Freud, o psicanalista trouxe contribuições importantes para o debate, podendo-se atribuir a ele o mérito de:

[...] ter jogado luz em alguns dos temas e dos procedimentos narrativos mais interessantes e misteriosos do conto de Hoffmann: por exemplo, os temas do olho e da perspectiva da visão (com ou sem instrumentos mecânicos), da cisão do eu e da formação do duplo ou do sócia, das presenças e coincidências sobrenaturais etc., além do procedimento narrativo que se propõe a manter o maior tempo possível o leitor sobre o fio da incerteza quanto ao que é contado – se aquilo é fruto do maravilhoso ou é fruto de coincidências reais, ou estranhas (Ceserani, 2006, p. 20).

Algumas poucas décadas mais tarde, em 1940, o argentino Adolfo Bioy Casares, crítico, leitor voraz e também escritor do fantástico, escreve um prólogo para a *Antologia da literatura fantástica*, organizada pelo próprio Bioy junto a Silvina Ocampo e Jorge Luis Borges, no qual ele se dedica a descrever algumas características da literatura fantástica, apontando-as em contos incluídos na própria antologia e em outras histórias clássicas. Trata-se de um texto instigante para nossa análise, uma vez que apresenta o ponto de vista de um escritor argentino, cujo país foi local onde o modo fantástico encontrou terreno fértil para prosperar – e é também o país de Enriquez e Schweblin.

No texto de Bioy Casares, há considerações notórias relacionadas ao fantástico. O autor começa por apontar certa “universalidade”: “[...] antigas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras. As assombrações povoam todas as literaturas: estão no Avesta, na Bíblia, em Homero, no *Livro das mil e uma noites*” (Casares, 2019, p. 11). Quanto às origens, focando na Europa e na América, Casares aponta que “como gênero mais ou

menos definido, a literatura fantástica surge no século XIX e na língua inglesa” (Casares, 2019, p. 11). Seus precursores seriam: “no século XIV, o infante d. Juan Manuel; no século XVI, Rabelais; no XVII, Quevedo; no XVIII, Defoe e Horace Walpole; já no século XIX, Hoffmann” (Casares, 2019, p. 11).

Ainda que consiga apontar tais marcos iniciais, ele reconhece as diferenças existentes entre as histórias consideradas fantásticas, alegando que “pedimos regras para o conto fantástico: logo veremos, porém, que não há só um, mas muitos tipos de contos fantásticos” (Casares, 2019, p. 12). O autor parece, portanto, se desprender de uma sistematização rigorosa, porém sem deixar de apontar questões em comum nessas narrativas, declarando, por exemplo, que os contos fantásticos podem ser classificados pela explicação:

[...] a) os que explicam pela ação de um ser ou de um fato sobrenatural; b) os que têm explicação fantástica, mas não sobrenatural (‘científica’ não me parece o adjetivo conveniente para essas invenções rigorosas, verossímeis, à força de sintaxe); c) os que se explicam pela intervenção de um ser ou de um fato sobrenatural, mas insinuam, também, a possibilidade de uma explicação natural [...]; os que admitem uma alucinação explicativa (Casares, 2019, p. 17-18).

Como Nodier, Casares subdivide a literatura fantástica em três tipos, o que também será observado em outros autores, a exemplo de Todorov, cujo texto é considerado fundador por sua sistematização robusta.

Anos mais tarde, em 1951, o autor e crítico francês Pierre-Georges Castex também escreve sobre o assunto em uma introdução à sua obra *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, na qual discorre sobre o fantástico, caracterizando-o como “um novo modo literário e, antecipando-se às proposições dos teóricos do fantástico, não deixa de apontar a existência da ordem do sobrenatural que se opõe a do real” (Camarani, 2014, p. 31). Destaca-se em suas acepções o fato de apontar como precursor francês da literatura fantástica Jacques Cazotte, enquanto Hoffmann, frequentemente associado ao pioneirismo fantástico de modo geral, seria, para Castex, “o iniciador alemão” (Camarani, 2014, p. 33). O autor também aponta “dois tipos de narrativa fantástica que Todorov, mais tarde, nomeará ‘fantástico-estranho’ e ‘fantástico maravilhoso’” (Camarani, 2014, p. 35):

[...] Temos, de um lado, as ficções misteriosas ligadas a uma explicação objetiva que, exposta geralmente no final, destrói a ilusão, como a alucinação e a loucura; de outro lado, os contos nos quais os acontecimentos sobrenaturais que vêm perturbar o curso da vida ordinária permanecem inexplicáveis (Camarani, 2014, p. 35).

Bem diferente de Maupassant, que anunciava o fim do modo fantástico, Castex fala sobre a “renovação” dessa literatura, entendendo que “ao contrário de eliminar o fantástico, a ciência e as certezas positivas acabam por estimular a imaginação” (Camarani, 2014, p. 36). Também são dignas de nota suas observações em relação às transformações dessa literatura. Os autores considerados por Castex como “mestres da narrativa fantástica do século XIX apresentam características próprias, de formação e estilo, mas também que evoluem de acordo com a corrente literária que vivenciam” (Camarani, 2014, p. 38). Já havia, portanto, no século XIX e XX, a concepção de que o fantástico transformou-se e transforma-se por influências externas diversas – o que explica, por exemplo, a ascensão, a partir do século XX, de novos procedimentos e temas nesse modo literário, como se pode observar nos argentinos como Julio Cortázar e, mais tarde, nas próprias autoras analisadas neste trabalho, inseridas no fantástico dos fins do século XX e princípio do XXI.

Em 1960, o escritor francês Louis Vax sintetiza suas ideias sobre o fantástico em *L'art et la littérature fantastiques* e, em 1965, lança as bases de sua concepção sobre o modo literário com sua outra obra, *La séduction de l'étrange*, cujas ambições são filosóficas (Camarani, 2014, p. 43-44). O autor apontava para a “impossibilidade de uma exata conceituação do fantástico” (Camarani, 2014, p. 44), destacando, inclusive, como as próprias definições dos dicionários se contradizem (Vax, 1965, p. 5). Nesse sentido, Vax situa sua obra como uma *tentativa* de definição. Para isso, além de diferenciar, em sua primeira obra, o maravilhoso, a fantasia e o feérico, na obra seguinte, ele assinala “o sentimento de estranheza” que obras fantásticas despertam (Camarani, 2014, p. 44). Caminhando por essa discussão, ele relembra a contribuição de Freud sobre o estranho, concorda com algumas de suas ideias, mas termina por apontar falhas na análise do psicanalista, “sobretudo em relação ao tratamento que este dá aos personagens, como se fossem seres vivos, pessoas reais” (Camarani, 2014, p. 46).

Além da *estranheza*, outros termos recorrentes nas teorias sobre o fantástico aparecem em sua obra, como o *inexplicável* e a *dúvida*. Ceserani (2006, p. 47) destaca que Vax substitui os termos “inadmissível” e “indizível”, usados por teóricos anteriores como Caillois, pela palavra “inexplicável”. Para Vax, a literatura fantástica “deleita-se em apresentar-nos homens como nós, subitamente colocados na presença do inexplicável, mas dentro do nosso mundo real” (Vax, 1965, p. 6, tradução nossa)<sup>4</sup>. Também chama atenção para a dúvida que, “instaurada no texto, torna-se responsável pela ambiguidade da narrativa fantástica”

---

<sup>4</sup> “[...] Se deleita en presentarnos a hombres como nosotros, situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (Vax, 1965, p. 6).

(Camarani, 2014, p. 48). Vax aponta para a relação com o cotidiano, permitindo entender que “o fantástico começa a insinuar-se dissimuladamente em um universo cotidiano e termina por transformá-lo completamente” (Camarani, 2014, p. 50). Entendendo que, ao mesmo tempo que o fantástico se opõe a evidências racionais, também se apoia nessas mesmas evidências, o autor “assinala a oposição, essencial ao fantástico, entre a ordem do real e do sobrenatural” (Camarani, 2014, p. 53).

Contemporâneo de Vax, o sociólogo e crítico francês Roger Caillois escreve, em 1966, um prefácio para a *Anthologie du fantastique*, no qual “propõe-se a refletir sobre as diferenças entre os contos de fadas, as narrativas fantásticas e as ficções científicas” (Camarani, 2014, p. 54). O autor traz à tona a relação entre o sobrenatural e o real, apontando que nesse modo literário, “o sobrenatural aparece como uma ruptura da coerência universal; [...] o fantástico supõe a solidez do mundo real, para melhor devastá-la” (Camarani, 2014, p. 55). Para ele, seria necessário ao fantástico “alguma coisa de involuntário, de sofrido, uma interrogação inquieta não menos que inquietante, surgida improvisadamente de não se sabe que trevas, que seu autor viu-se obrigado a tomar como veio” (Caillois, 1966 *apud* Todorov, 2017, p. 41). Em outros momentos, Caillois chama atenção para o papel do autor no fantástico, ao que Todorov tece uma crítica, entendendo como uma tentativa de “situar o critério do fantástico no próprio autor da narrativa” e destacando Caillois como um teórico que “não tem medo das contradições” (Todorov, 2017, p. 41).

Filósofo e linguista búlgaro, radicado na França, Tzvetan Todorov escreve em 1970 aquela que é considerada uma das obras basilares para a discussão sobre o fantástico, uma vez que sua sistematização é densa e sua discussão, ampla. Segundo Camarani (2014), ele é “sem dúvida o primeiro teórico do fantástico a abordar o estudo dessa modalidade literária em uma perspectiva de gênero e a tentar uma abordagem estruturalista de importância” (Camarani, 2014, p. 58). Todorov (2017, p. 7) já começa seu texto dizendo que “a expressão ‘literatura fantástica’ refere-se a uma variedade da literatura, ou como se diz comumente, a um gênero literário”, e esclarece que seu propósito “é descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’, não pelo que cada um tenha de específico”.

Para traçar sua definição de fantástico, Todorov retoma aquilo que considera consistente nos teóricos anteriores, como o russo Vladimir Sergeevic Solov’ëv, o inglês Montague Rhodes James e os franceses já apresentados neste trabalho, Castex, Caillois e Vax. Ao buscar essa definição, analisando, para isso, algumas obras ficcionais, Todorov indica que

somos transportados para o âmago do fantástico quando, “num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (Todorov, 2017, p. 30). Quem percebe esse acontecimento inexplicável “deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos de um produto da imaginação [...] ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte da realidade” (Todorov, 2017, p. 30). Assim, dá-se a luz ao que Todorov aponta como ambiguidade, hesitação e incerteza, ressaltando que o fantástico ocorre justamente nessa incerteza: “[...] ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada [...]” (Todorov, 2017, p. 30).

Já que o fantástico dura o tempo de uma hesitação, na concepção de Todorov, quando se escolhe uma resposta pode-se entrar no estranho puro, fantástico-estranho, fantástico-maravilhoso ou maravilhoso puro, e é a partir dessas categorias que o autor constrói sua teoria e sistematização. O estranho estaria ligado ao sobrenatural que, no final, recebe uma explicação racional (Todorov, 2017, p. 51-53). O maravilhoso, por sua vez, implica a aceitação do sobrenatural. No caso do maravilhoso puro, por exemplo, “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (Todorov, 2017, p. 61).

Há semelhanças notórias entre essa elaboração de Todorov e a teoria de Charles Nodier, que também apontava para três tipos de fantástico: a falsa história fantástica, a vaga e a verdadeira. Isso revela a existência de certos consensos e coincidências que merecem ser salientados entre as teorias e também nos permite pensar em como Nodier, ainda no século anterior a Todorov, propõe, “de uma maneira sutil, fundamentos teóricos dos quais a teoria de Todorov estaria bastante próximo” (Camarani, 2002, p. 70). Adolfo Bioy Casares, como vimos, também apontava para três classificações diferentes para o conto fantástico, mas sem a necessidade de chamá-las por nomes diferentes, apenas entendendo-as como formas distintas de um mesmo gênero.

A diferenciação sistemática traçada por Todorov entre estranho, fantástico e maravilhoso foi e segue sendo altamente criticada por variados teóricos, sendo acusada de ser “abstrata demais, ou restritiva demais, ou ainda simples demais” (Ceserani, 2006, p. 49). Para Ceserani, por exemplo, seu discurso “corria o risco de, a cada momento, reduzir-se a uma mera linha distintiva, a uma divisória: ou se cai de um lado ou se cai de outro” (Ceserani, 2006, p. 55). Tamanha sistematização suscita polêmica em torno de sua obra, “pois ela se

fundamenta num excesso de rigidez teórica, fazendo com que o conceito de fantástico se torne muito restritivo” (Furuzato, 2019, p. 16).

Ainda assim, como salienta Furuzato (2019, p. 16), o autor tem o mérito “de ter sido o primeiro a estabelecer uma teoria sistemática, com base nos fundamentos estruturalistas, tornando-se aquele que apresentou uma definição do ‘gênero fantástico’ mais clara do que todas as que haviam sido propostas até então”. Dessa forma, embora sejam numerosas as críticas que apontam as contradições de sua teoria, é inegável que, quando *Introdução à literatura fantástica* surgiu, Todorov manteve-se “ao centro, desde aquele momento, de um debate amplo e muito acalorado” (Ceserani, 2006, p. 48), iluminou significativos pontos dessa discussão e colaborou para uma maior efervescência dos estudos sobre o assunto, servindo de base para diversas outras teorias e sistematizações.

Até aqui, são notórias certas semelhanças entre os teóricos elencados: o acontecimento inexplicável diante das leis do mundo familiar, a hesitação, a ambiguidade e a incerteza detalhados por Todorov; a interrogação inquietante de Caillois; a presença do inexplicável, a estranheza e a dúvida pontuadas por Vax; a hesitação, a dúvida, a inquietação e a indecisão de Maupassant; e o fato impossível exposto por Nodier. A literatura fantástica, pois, certamente elenca dúvida, hesitação, ambiguidade, incerteza, estranhamento, entre outras questões, muitas delas observáveis na literatura de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin. Para mais, outro ponto relevante para a análise que buscamos é a oposição, já comentada por alguns dos teóricos apresentados, entre a ordem do real e a do sobrenatural.

## **2.2 O embate entre o sobrenatural e o real e a influência do contexto sociocultural**

Uma série de textos teóricos sobre o fantástico discorre sobre a relação intrínseca entre o elemento fantástico ou sobrenatural e o real, pontuando essa oposição como algo fundamental para o efeito fantástico das narrativas. Trata-se de um ponto que merece nossa atenção, uma vez que, nas obras de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin, observamos certa relação com a realidade, com o contexto Argentino, incluindo um diálogo com fatos históricos e problemas sociais contemporâneos – questão enfocada nesta pesquisa. Assim, almejamos adentrar algumas teorias que enfocam o real e o contexto sociocultural no fantástico para pensar esse tópico nas obras das autoras.

Uma das teorizações acerca do real em relação com o fantástico é a da crítica literária argentina Ana María Barrenechea. De acordo com José Miguel Sardiñas (2007), depois de 1940, “graças ao período de auge que experimentou o conto fantástico hispanoamericano durante essa década e as décadas seguintes” (Sardiñas, 2007, p. 12, tradução própria)<sup>5</sup>, surgiram, inevitavelmente, diversas obras sobre literatura fantástica como *La literatura fantástica en Argentina* (1957), que foi o resultado de uma série de conferências realizadas por Ana María Barrenechea e Emma Susana Speratti Piñero. Segundo o autor, não se tratava ainda, no entanto, de obras com propostas teóricas, ainda que comentassem alguns aspectos formais da literatura fantástica. É mais tarde, em 1972, que Barrenechea vai se dedicar à publicação de uma obra teórica que, para Sardiñas, “é uma réplica imediata do livro de Todorov e também uma crítica de seus principais pontos” (Sardiñas, 2007, p. 15, tradução própria)<sup>6</sup>.

Em *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)*, Ana María Barrenechea propõe uma classificação alternativa à de Todorov. Em vez de estranho, fantástico e maravilhoso, a autora sugere como categoria o fantástico, o maravilhoso e o possível (*lo posible*). O fantástico e o maravilhoso coincidem por apresentar o contraste entre o normal e o anormal, mas, enquanto o fantástico trabalha com esse contraste como problema, no maravilhoso, ele aparece “sin problema”. Já o possível trataria do anormal, mas com uma explicação racional possível:

Sugerimos o termo ‘possível’ porque a prática e a crítica literárias não cunharam um nome para o que não é a-normal; o termo ‘realista’ não abrangeria grande parte da narrativa que se enquadra nas caixas do ‘possível’; não abrangeria o romance idealista, o romance naturalista, o romance de eventos extraordinários, mas não irrealistas, e assim por diante (Barrenechea, 2007, p. 60, tradução própria)<sup>7</sup>.

A teoria de Barrenechea revela uma abrangência notável, contribuindo significativamente para a análise de obras contemporâneas, que aparentam mesclar procedimentos de diferentes modos e gêneros literários, e de outras que trabalham com conceitos amplos de anormalidade em um mundo com determinados códigos sociais – por exemplo, a obra de Samanta Schweblin.

<sup>5</sup> “[...] gracias al período de auge que experimentó el cuento fantástico hispanoamericano durante esa década y las siguientes” (Sardiñas, 2007, p. 12).

<sup>6</sup> “[...] es una réplica inmediata del libro de Todorov y también una crítica de sus principales puntos” (Sardiñas, 2007, p. 15).

<sup>7</sup> “Sugerimos el término 'posible' porque la práctica de la literatura y la crítica no han acuñado un nombre para lo que no es a-normal; el término 'realista' no abarcaría buena parte de la narrativa que cae dentro de los cuadros de 'lo posible'; no comprendería la novela idealista, la naturalista, la de acontecimientos extraordinarios pero no irrealistas, etcétera” (Barrenechea, 2007, p.60).

Para mais, a crítica argentina, em suas proposições teóricas, questiona-se sobre o destino do fantástico alegando que muitos teóricos e escritores apontaram um possível desaparecimento dessa literatura – vimos o exemplo de Maupassant –, o que seria consequência de questões como o avanço da ciência e do ceticismo, por exemplo. No entanto, Barrenechea conclui que o medo da morte inevitável sempre continuará existindo e alimentando o fantástico (Barrenechea, 2007 p. 68). Rosalba Campra (2016) caminha por uma teorização similar, apontando que:

[...] se o leitor (ou a leitora) ainda se deixa fascinar por certos senhores de caninos anormalmente pontudos, não é só porque o vampiro pode ser decifrado como uma perversa metáfora sexual, mas também, ou, sobretudo, porque manifesta, literalmente, o horror da indeterminação entre a vida e a morte (Campra, 2016, p. 37).

Seguindo a discussão, Barrenechea aponta que outro aspecto julgado como ameaça para o fantástico foram os problemas sociopolíticos. Quanto a essa questão, a autora defende que não se trata propriamente de uma ameaça:

[...] aqueles preocupados com os problemas sociais, tão urgentes em nosso tempo, acusam essa literatura de ser escapista e anunciam seu desaparecimento como obsoleta, por não refletir os problemas humanos mais urgentes, por ser uma arte burguesa. Eles devem ser lembrados de que nem todos os teóricos do marxismo rejeitaram o fantástico por esse motivo. Mesmo um crítico como Lukács, tão pouco afeito à arte de vanguarda, nega o caráter realista de um mundo delineado com detalhes naturalistas incapazes de expressar as forças motrizes essenciais da história e acha natural que “as histórias fantásticas de Hoffman e Balzac representem exemplos de literatura realista, porque nelas, graças à exposição fantástica, esses elementos essenciais são trazidos à tona”. A concepção marxista do realismo afirma que a arte deve tornar sensível a essência da história (Barrenechea, 2007, p. 69)<sup>8</sup>.

A ideia da literatura fantástica como escapista por não refletir sobre problemas sociais, evidentemente, contrasta com o que se nota nas obras das contemporâneas latino-americanas como Mariana Enriquez e Samanta Schweblin, cujas narrativas tocam em problemas sociais diversos e, muitas vezes, silenciados: a violência de Estado, a violência contra a mulher, a socialização opressora de gênero, a relação desastrosa entre humanidade e natureza e suas consequências ecológicas, entre outras tensões sociais. Tratar a literatura fantástica de forma

---

<sup>8</sup> Por otra parte, los preocupados por problemas sociales, tan acuciantes en nuestra época, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habría que recordarles que no todos los teóricos del marxismo rechazaron por ese motivo lo fantástico. Aun un crítico como Lukács, tan poco afecto al arte de vanguardia, niega el carácter realista de un mundo delineado con detalles naturalistas incapaces de expresar las fuerzas motrices esenciales de la historia, y encuentra natural que “los relatos fantásticos de Hoffman y Balzac representen ejemplos de literatura realista, porque en ellos, gracias a la exposición fantástica, estos elementos esenciales aparecen destacados. La concepción marxista del realismo afirma que el arte debe hacer sensible la esencia” (Barrenechea, 2007, p. 69).

generalizada como escapista também parece um equívoco, pois muitas narrativas fantásticas são atribuídas a temáticas sociais. Destacamos aqui, em especial, a literatura de autoria feminina que culminou no termo “gótico feminino”, que é defendido por teóricas como Ellen Moers (1976) e caracterizado por seu tom de denúncia. Escritoras como Ann Radcliffe, Mary Shelley e Charlotte Perkins Gilman “[...] ao ficcionalizarem as ameaças e as injustiças sofridas por personagens femininas, procuravam alertar para as dificuldades enfrentadas pelas mulheres em sociedade” (Santos, 2022, p. 11). No Brasil, escritoras como Maria Firmina dos Reis, Júlia Lopes de Almeida e Maria de Albuquerque também abordaram, em suas obras, questões sociais relevantes e trouxeram elementos do gótico, podendo ser associadas, assim, ao gótico feminino, que denuncia desigualdades e opressões. Voltaremos a abordar esse tópico na seção 4 desta dissertação.

Ao rebater a crítica quanto ao caráter escapista do fantástico, a teorização de Barrenechea também nos permite pensar que, se há uma relação do fantástico com o real, é muito possível que essa literatura também trate dos problemas reais, referenciando, portanto, um determinado contexto social, histórico e político. Aproximando-se dessa discussão, o contexto sociocultural também vai ser tópico da teorização de outro crítico, o espanhol David Roas. Em *La amenaza de lo fantástico* (2013), traduzido para o português como *A ameaça do fantástico* (2014), que reúne artigos publicados por Roas entre os anos de 2001 a 2011, o autor se propõe a tentar alcançar uma definição acerca do fantástico, a partir de diversos aspectos que determinariam se um texto é fantástico, a começar pelo sobrenatural. Para Roas, “a literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural” (Roas, 2014, p. 31), sendo o sobrenatural “aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis” (Roas, 2014, p. 31).

Uma de suas teses mais fortes, e que fica evidente desde o princípio de sua teorização, está ligada à existência de uma relação inevitável entre o sobrenatural e o real na literatura fantástica. Ele aponta que “o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis” (Roas, 2014, p. 31). Nesse sentido, o sobrenatural surge diante do leitor na narrativa fantástica “para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (Roas, 2014, p. 31). Nesse processo de confrontação entre sobrenatural e real, a narrativa fantástica prova, pois, “a incerteza na percepção da realidade e do próprio eu [...], a dúvida sobre nossa própria existência” (Roas, 2014, p. 32).

É nesse sentido que alguns textos vão se afastar do fantástico e se aproximar de outros termos, como o maravilhoso e o realismo maravilhoso/mágico. O sobrenatural na literatura maravilhosa, por exemplo, é mostrado de forma natural, geralmente “em um espaço muito diferente do lugar em que vive o leitor” (Roas, 2014, p. 33). Já o realismo maravilhoso “propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso” (Roas, 2014, p. 36). Para isso, ele se vale de uma estratégia: “desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo” (Roas, 2014, p. 36). No realismo maravilhoso, “o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, o que significa, em última instância, superar a oposição natural/sobrenatural sobre a qual se constrói o efeito fantástico” (Roas, 2014, p. 37). Dessa forma, é comum, por exemplo, segundo Roas (2014, p. 37-38), a ausência de espanto por parte das próprias personagens e narradores.

Nesse sentido, o maravilhoso e o realismo maravilhoso se diferenciam do fantástico pelo efeito diferente que o sobrenatural, inserido nas histórias, gera – tanto nas personagens quanto nos leitores. O embate entre o real e o irreal no fantástico se dá de forma diferente e torna necessária a relação entre fantástico e contexto sociocultural: “precisamos contrastar o fenômeno sobrenatural com nossa concepção do real para poder qualificá-lo de fantástico. Toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (Roas, 2014, p. 39). Citando C. Segre, Roas conclui: “realidade e irrealidade, possível e impossível se definem em sua relação com as crenças às quais um texto se refere” (Segre, 1985 *apud* Roas, 2014, p. 39).

É a partir dessa ideia que Roas tece críticas a algumas teorias do fantástico, como a de Todorov, pontuando-as como tentativas de definir uma “[...] qualidade imanente aos textos que induza a lê-los como fantásticos” (Roas, 2014, p. 39). Para o crítico espanhol, tentar definir o fantástico pela vacilação, como faz Todorov, faz com que se reduza o modo literário a ser “o simples limite entre dois gêneros” (Roas, 2014, p. 40). Isso torna a definição vaga e restritiva, o que “acaba excluindo muitas narrativas em que, longe de se propor um desenlace ambíguo, o sobrenatural tem uma existência efetiva” (Roas, 2014, p. 42). A exemplo disso, Roas (2014, p. 34) cita *Drácula* e termina por concluir que “a vacilação não pode ser aceita como único traço definitivo do gênero fantástico, pois não comporta todas as narrativas que costumam ser classificadas assim”.

Caminhando por essa discussão, Roas afirma deixar para o final “o comentário sobre uma das conclusões mais controversas de Todorov, segundo a qual a literatura fantástica já

não tem razão de ser no século XX, pois foi substituída pela psicanálise” (Roas, 2014, p. 62). Segundo o crítico, a afirmação de Todorov parte da ideia de que a literatura fantástica “perdeu a função social que teve no século XIX manifestada através do tratamento de temas tabus, já que graças à psicanálise esses temas perderem tal consideração, de modo que o gênero deixou de ser necessário” (Roas, 2014, p. 62). David Roas explica, então – a partir de Kafka, que também é o exemplo utilizado por Todorov –, que nas narrativas como *A Metamorfose* e as de outros escritores do século XX, como Borges e Cortázar, por exemplo, “nos deparamos com uma nova maneira de cultivar o gênero, que não funciona de acordo com os esquema todorovianos: o que Alazraki (2001) chama de neofantástico” (Roas, 2014, p. 65).

Ao discorrer sobre as diferenças entre o fantástico tradicional e aquele denominado como “neofantástico”, o crítico argentino Jaime Alazraki traz como exemplo a literatura de Julio Cortázar. Para ele, a obra de Cortázar tinha “traços fantásticos”, mas não era como os textos fantásticos conhecidos até então, como os de Poe, por exemplo, que Cortázar inclusive traduziu. Os contos de Cortázar seriam um novo tipo de ficção em busca de seu gênero (Alazraki, 2001, p. 272). Ao identificar as diferenças que caracterizariam esse “novo tipo de ficção”, Alazraki propõe um novo nome para classificar esses novos textos: “Neofantásticos porque, apesar de girarem em torno de um elemento fantástico, essas histórias diferem de seus avós do século XIX em sua visão, intenção e modus operandi” (Alazraki, 2001, p. 276, tradução própria)<sup>9</sup>. Tal denominação é proposta pelo crítico como uma forma de chamar atenção para as diferenças notáveis entre o fantástico do século XIX e do século XX em diante (Alazraki, 2001, p. 280).

David Roas (2014, p. 66), ainda que rejeite a necessidade desse novo rótulo, neofantástico<sup>10</sup>, termina por concordar com as acepções de Alazraki, à medida que este aponta que as narrativas “neofantásticas” não têm como objetivo provocar medo, mas sim perplexidade e inquietude:

No que diz respeito à intenção, a determinação do conto fantástico de provocar medo no leitor, um terror durante o qual suas suposições lógicas são abaladas, não está presente no conto neofantástico. [...] Uma perplexidade ou inquietação, sim, devido ao insólito das situações narradas, mas sua intenção é muito diferente. São, em sua maioria, metáforas que buscam expressar vislumbres, lampejos ou interstícios de irracionalidade que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não se encaixam nas células construídas pela razão, que são vãos na esteira do sistema

<sup>9</sup> “Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuso la denominación 'neofantásticos' para ese tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX por su visión, intención y su modus operandi” (Alazraki, 2001, p. 276).

<sup>10</sup> Nesta pesquisa, adotamos o termo “neofantástico” a fim de diferenciar o fantástico contemporâneo de um fantástico tradicional, ainda que concordemos com Roas (2014) sobre a não necessidade dessa nova nomeação.

conceitual ou científico com o qual lidamos diariamente (Alazraki, 2001, p. 277, tradução própria)<sup>11</sup>.

A partir disso, Roas (2014, p. 66) conclui que a literatura fantástica contemporânea “está inserida na visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade decifrável”. O crítico vai se afastando, assim, de muitos teóricos à medida que também aponta a inexplicabilidade como intrínseca ao efeito fantástico e não a vacilação/incerteza: “[...] o fantástico se distingue por propor um conflito entre o real e o impossível. E o essencial para que tal conflito gere um efeito fantástico não é a vacilação ou a incerteza em que muitos teóricos (a partir do ensaio de Todorov) continuam insistindo, e sim a inexplicabilidade do fenômeno” (Roas, 2014, p. 89).

O fantástico contemporâneo, com suas devidas diferenças, é caracterizado por Roas pela irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, o que é feito “não para demonstrar a evidência do sobrenatural, e sim para postular a possível anormalidade da realidade, o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos” (Roas, 2014, p. 67). Nas narrativas de Enriquez e Schweblin, o leitor é confrontado, mais que com elementos fantásticos, com os terrores/horrores do próprio mundo real: a violência constante presente na sociedade, o lado maléfico do ser humano, a anormalidade das convenções sociais, entre outras questões. Nesse ponto, portanto, podemos concordar com Alazraki, para quem a intenção da literatura “neofantástica” seria revelar uma segunda realidade escondida atrás da cotidiana, ampliando nossa visão do real (Alazraki, 2001 *apud* Roas, 2014, p. 125). Concordamos também com a conclusão de Roas, para quem os autores contemporâneos “se valem do fantástico não apenas para denunciar a arbitrariedade de nossa concepção do real, mas também para revelar a estranheza do nosso mundo” (Roas, 2014, p. 106).

A crítica argentina Rosalba Campra, que escreve *Territorios de la ficción: Lo fantástico* (2000), cuja tradução é intitulada *Territórios da ficção fantástica* (2016), também se dedica a pensar a relação do fantástico com o real, apontando que os textos dessa modalidade “[...] propõem ao seu impenitente leitor zonas de indefinição de entendimento mais difícil que o dos demais textos ficcionais” (Campra, 2016, p. 25). Segundo a autora,

---

<sup>11</sup> “En lo que toca a la intención, el empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico. [...] Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra. Son en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que vana acontrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario” (Alazraki, 2001, 277).

“fantástico é o que não pertence à realidade” (Campra, 2016, p. 26). Ao mesmo tempo, ele também pressupõe o conceito de realidade e tal realidade aparece no texto de forma dada, sem necessidade de ser demonstrada e comprovada, “simplesmente é” (Campra, 2016, p. 27).

A teoria de Campra estabelece, assim, um diálogo com a de outra teórica do fantástico, Rosemary Jackson, cuja obra, *Fantasy: The Literature of Subversion*, foi publicada originalmente em 1981. Para Jackson, o fantástico recombina e inverte o real, mas sem escapar à sua esfera, ele “[...] existe em uma relação simbiótica ou parasitária com o real. O fantástico não pode existir independentemente desse mundo 'real'” (Jackson, 1986, p. 18, tradução própria)<sup>12</sup>. O fantástico, para Jackson, existe em uma zona interior entre o real e o imaginário, mobilizando as relações entre essas duas esferas por meio da indeterminação (Jackson, 1986, p. 33). Assim sendo, o fantástico não é totalmente separado ou oposto à realidade, mas sim um fenômeno que se inclina, se desvia ou se posiciona lateralmente em relação ao real. Há uma abertura para a “[...] possibilidade de uma definição do fantástico não mais em termos de rigorosa dicotomia a respeito do real, mas a partir de sua obliquidade” (Campra, 2016, p. 27). Não é necessário pensá-lo de forma direta e binária em relação ao real, mas sim como algo que perturba, questiona ou se relaciona com o real, o desafiando de forma sutil e indireta de modo a ampliar as possibilidades interpretativas.

Enquanto o real não precisa de demonstração, o fantástico precisa encontrar formas de convalidação do que propõe como verdade para ser aceito como verdadeiro dentro da narrativa (Campra, 2016, p. 76): “Se o texto realista desenha um mundo de alguma maneira isomorfo ao do leitor, o texto fantástico em contrapartida, sofrendo de uma espécie de fraqueza nesse plano, elabora uma série de estratégias para provar sua realidade: para provar-se” (Campra, 2016, p. 76). É nesse sentido que Campra (2016, p. 76) aponta que o fantástico é, paradoxalmente, “o território ficcional mais sujeito às leis da verossimilhança”. No entanto, “[...] não é tanto a transgressão em si que deve sujeitar-se às leis da verossimilhança (o próprio conto assegura que se trata de algo impossível), mas as condições em que ela acontece” (Campra, 2016, p. 77). Tais aspectos permitem que o fantástico se configure aos leitores como uma das possibilidades do real: “O mundo do texto aparece assim como um reflexo minucioso, e ao mesmo tempo sutilmente deformado, dessa verdade que existe além do texto, no mundo em que o leitor lê seu livro” (Campra, 2016, p. 78). Podemos com tudo isso, levantar uma questão: que aspectos do mundo do leitor as narrativas de Enriquez e Schweblin englobam?

---

<sup>12</sup> “[...] existe en una relación simbiótica o parasitaria con lo real. Lo fantástico no puede existir en forma independiente de ese mundo 'real' al que parece encontrar finito en un grado frustrante” (Jackson, 1986, p. 18).

### 2.3 Procedimentos narrativos e temáticas do fantástico

Assim como a relação contrastante entre o real e o sobrenatural, outra questão que recebe grande atenção das teorias sobre o fantástico são os procedimentos narrativos – incluindo os recursos linguísticos – e as temáticas sobre as quais o fantástico recorrentemente trata. David Roas aborda alguns procedimentos formais, por exemplo, ao discorrer sobre o fantástico como um “problema de linguagem”. Para isso, ele se apoia em autores como Bellemin-Nöel (1971) e Bozzetto (1998), que tratam do *indescritível* e dos *operadores de confusão*:

Tentar descrever aquilo que é por definição indescritível supõe o emprego de uma ‘retórica do indizível’ (Bellemin-Nöel, 1971), uma maquinaria textual que permite a irrupção do impossível no mundo ficcional. Trata-se de um conjunto de marcas textuais que indicam a excepcionalidade do representado. Estratégias discursivas (e também temáticas) que Bozzetto chama de ‘operadores de confusão’ e que intensificam a incerteza diante da percepção do fenômeno impossível: metáforas, sinédoques, comparações, paralelismo, analogias, antíteses, oximoros, neologismo e expressões ambíguas do tipo ‘pensei ter visto’, ‘acho que vi’, ‘era como se’, assim como a utilização reiterada de adjetivos de forte conotação, como ‘sinistro’, ‘fantasmagórico’, ‘aterrorizante’, ‘incrível’ e outros desse mesmo campo semântico. É o que Mellier chama de ‘fantástico da indeterminação’: a escrita e os procedimentos narrativos tornam ambíguas as notações do texto por meio da imprecisão expressiva. Isso intensifica a percepção do fenômeno fantástico como impossível (Roas, 2014, p. 172).

Aprofundando-se na ideia de confusão, dúvida, ambiguidade e imprecisão, Roas aponta que o discurso do narrador no fantástico evoca o mundo de maneira realista, mas também pode se tornar vago e impreciso ao tentar descrever os horrores que acarretam esse mundo, “[...] e não pode fazer mais do que utilizar recursos que tornem suas palavras o mais sugestivas possível (com comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar os horrores a algo real que o leitor seja capaz de imaginar” (Roas, 2014, p. 173). Há, portanto, um trabalho com a linguagem nos textos fantásticos que visam abarcar os fenômenos insólitos, sobrenaturais, considerando-os como difíceis de escrever, uma vez que se situam na impossibilidade, “[...] o narrador se vê obrigado a combinar de forma insólita substantivos e adjetivos, para intensificar sua capacidade de sugestão” (Roas, 2014, p. 174).

Semelhante a Roas, Adolfo Bioy Casares, em seu prólogo já mencionado à *Antologia da literatura fantástica*, parte da ideia de que há certas “regras” comumente presentes nos contos fantásticos, as quais ele passa a descrever. O autor aponta traços notórios nesse modo

literário, sobretudo nos contos que fazem parte da antologia, e um deles é o ambiente ou a atmosfera: “Os primeiros argumentos eram simples [...] e os autores procuravam criar um ambiente propício ao medo. Criar um ambiente, uma ‘atmosfera’, ainda é tarefa de muitos escritores” (Casares, 2019, p. 12). Outro elemento é a surpresa que “pode ser de pontuação, verbal, de argumento” e “poucas vezes um autor ousa não se valer de uma surpresa” (Casares, 2019, p. 13). Fantasmas, viagens no tempo, ações que se desenrolam no inferno, personagens sonhadas, metamorfoses, imortalidade, fantasias metafísicas, vampiros e castelos são outros tópicos mencionados pelo autor.

O crítico italiano Remo Ceserani também explora esses procedimentos e temáticas do fantástico em sua teoria – da qual assimilamos a ideia do fantástico como modo utilizada nesta pesquisa. Em um capítulo inteiro dedicado ao tema, intitulado “Procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico”, Ceserani alega ser possível “[...] tentar nuclear os elementos específicos e distintivos que caracterizam o modo fantástico quando ele apareceu na cena literária e artística e colocou à disposição da imaginação humana possibilidades novas de [...] investir de significado novos textos” (Ceserani, 2006, p. 67). Antes, no entanto, de elencar tais procedimentos e sistemas, o teórico tece uma ressalva, evidenciando que não é possível isolar temas e procedimentos considerando-os exclusivos de uma modalidade literária específica. Não se pode, portanto, caracterizar o fantástico a partir de “um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos” (Ceserani, 2006, p. 67).

Ainda assim, adentrando o momento histórico em que o modo fantástico surge, percebe-se “[...] uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos” (Ceserani, 2006, p. 67). Reconhecendo a existência desses procedimentos e sistemas temáticos bastante frequentes, Ceserani passa a elencá-los e descrevê-los, dentre os quais destacamos os seguintes – que serão observados nas obras de Enriquez e Schweblin: narração em primeira pessoa; passagem de limite e de fronteira; a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo; a vida dos mortos; a loucura; a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; o Eros e as frustrações do amor romântico. Adiante, ao nos dedicar à análise detalhada de contos selecionados, nos aprofundaremos melhor em cada um deles.

Pensar as temáticas recorrentes no fantástico é um ponto interessante para o estudo desse modo literário, uma vez que se pode observar, ao longo do tempo, a incorporação de novos temas, sempre se baseando no paradigma de confrontação do real com o irreal.

Segundo a pesquisadora Karin Volobuef (2000), com o passar das décadas e o surgimento de novas propostas narrativas, esse modo literário “foi abandonando a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas mais complexas” (Volobuef, 2000, p. 109). Assim, o fantástico se tornou mais receptivo a questões como avanços científicos e tecnológicos, devaneios oníricos, angústias existenciais e psicológicas, ao mesmo tempo em que explora “a complexa perspectiva impecável sobre a ignorância, a futilidade e a maldade do mundo” e fala “sobre sofrimento, tabus e até sobre filosofia” (Trindade; Franco de Sá, 2018, p. 65), o que nos conduz à indagação: do que trata o fantástico dos fins do século XX e princípio do XXI?

Reconhecendo essas mudanças ao longo do tempo, Rosalba Campra constata em sua análise uma diferença entre o fantástico anterior à primeira metade do século XX (fantástico tradicional) e o fantástico posterior (contemporâneo, neofantástico). Baseando-se nas ideias de Alazraki (2001) e Finné, Campra (2016) aponta que o leitor de contos de tendência neofantástica, que ascenderam a partir da segunda metade do século XX, encontra nesta tendência certos problemas que não são suscitados no fantástico tradicional: “[...] em última instância, o problema ‘o que quer dizer’. Pergunta que subentende no conto uma perversa vontade de ocultamento: o que se mostra na aparência (símbolo?) de outra coisa, que o leitor se sente estimulado (talvez obrigado) a descobrir” (Campra, 2016, p. 140). Ambos, certamente, trazem inquietações, mas que são suscitadas de formas diferentes e por caminhos, recursos, temáticas e procedimentos distintos. Nesse sentido, Campra conclui:

Esgotada, ou pelo menos desgastada a capacidade de escândalo e desassossego do tema fantástico, a transgressão se expressa através de rupturas na organização dos conteúdos, não necessariamente fantásticos. Isto é, sua manifestação pode se rastrear fundamentalmente no nível sintático: a aparição do fantasma foi substituída pela irresolúvel falta de nexos entre os elementos da pura realidade (Campra, 2016, p. 141).

Campra ainda declara que uma pergunta que valeria a pena ser apresentada é quanto à existência de “[...] um tema fantástico, uma sintaxe fantástica, um discurso fantástico que por si próprio determine o pertencimento de um texto a essa área, ou se trata de uma questão de matizes ou insistências cuja intensidade depende de cada época” (Campra, 2016, p. 194-195). O que se constata é que, “[...] na realidade, dar conta do sistema opositivo que organiza a transgressão no plano semântico (aqui/lá; concreto/abstrato etc.) pode ser adequado, mas é, de todos os modos, insuficiente. O eixo dominante deriva de uma leitura transversal que põe em comunicação todos os planos” (Campra, 2016, p. 194-195).

Ao nos determos sobre as obras de Enriquez e Schweblin, não deixa de ser relevante, no entanto, pensar especificamente sobre as temáticas que abordam. Ao discorrer sobre as temáticas do fantástico, Ceserani foca em um dado momento histórico em que esse modo surge, trazendo textos clássicos em que aparecem os procedimentos e temáticas característicos que ele mesmo descreve. Ao analisar as obras das contemporâneas Enriquez e Schweblin, percebe-se, então, que seus projetos literários, em alguma medida, retomam a tradição, ao mesmo tempo que renovam e subvertem muitas de suas características. Alguns dos procedimentos e temáticas listados por Ceserani são notórios em suas obras, mas observam-se também diferenças significativas que revelam uma subversão desses mesmos procedimentos altamente explorados no fantástico. A temática do amor, por exemplo, que é apontada por Ceserani como recorrente nessa literatura, estando sempre ligado à frustração, aparece na obra de Enriquez e Schweblin com significativas distinções em relação ao que o crítico descreve.

Ceserani aponta que o fantástico assumiu uma tarefa crítica em relação ao tema, tratando “das aberrações do amor romântico: os excessos de projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, e as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma” (Ceserani, 2006, p. 88). Distanciando-se das seduções, dos amores proibidos e obsessivos e de outras temáticas como essas – identificáveis em contos clássicos do século XIX, como *A morte amorosa* (*La morte amoureuse*, 1836) de Théophile Gautier, *A Vênus de Ille* (*La Vénus d’Ille*, 1837) de Prosper Mérimée e *Ligeia* (1838) de Edgar Allan Poe –, as narrativas das argentinas Mariana Enriquez e Samanta Schweblin enfocam a frustração do amor romântico a partir de uma perspectiva feminina e feminista. Em suas narrativas, as personagens femininas são, entre outras, mulheres abandonadas, vítimas de feminicídio que buscam o autoflagelo queimando-se em fogueiras como defesa à possibilidade de serem violentadas e mulheres que se frustram por motivos cruéis que de fato existem no mundo real, bem diferente das frustrações amorosas masculinas dos contos clássicos.

No decorrer deste trabalho, portanto, apoiaremos-nos, principalmente, nas proposições de Ceserani (2006) quanto às temáticas e procedimentos do fantástico e a ideia deste como modo literário; na discussão de Campra (2016) quanto às distinções do fantástico que emerge a partir do século XX; e nos apontamentos de Roas (2014) quanto às características do fantástico e seu caráter perturbador das concepções de real. Buscaremos evidenciar como as obras de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin se distinguem na forma como trabalham os

elementos e a tensão fantástica, mas se assemelham ao tratar de tensões sociais, vinculando-as ao caráter inquietante do fantástico.

Intentamos refletir sobre como Enriquez e Schweblin utilizam o fantástico não apenas como um recurso estético, mas como uma ferramenta para revelar as fissuras e contradições da realidade social. Com isso, suas literaturas se alinham à ideia de um uso estratégico do fantástico, analisado e identificado por Ana Paula Martins (2021) em obras de autoras brasileiras e portuguesas. Martins conclui que as autoras, cujas obras foram objeto de sua investigação e que se dedicaram, em determinados momentos, à escrita do fantástico, “utilizam-se da introdução do insólito ou do sobrenatural para tratar de temas ‘censurados’ socialmente” (Martins, 2021, p. 351). Nessas narrativas, os elementos fantásticos contribuem para problematizar e denunciar as condições de subalternidade, por exemplo, das mulheres inseridas na lógica patriarcal vigente (Martins, 2021, p. 56). De forma semelhante, nas narrativas de Enriquez e Schweblin, o estranho, o inquietante e o aterrorizante expõem a anormalidade do mundo real, tornando visíveis violências e desigualdades muitas vezes naturalizadas, invisibilizadas ou banalizadas. Assim, ao tensionarem os limites entre o possível e o impossível, as autoras projetam na ficção um mundo desumanizado que, longe de ser pura ficção, dialoga diretamente com as angústias e os traumas de seus tempos, sociedades e contextos.

### 3 NA LINHA DA TRADIÇÃO FANTÁSTICA ARGENTINA: A CONTÍSTICA CRÍTICA DE ENRIQUEZ E SCHWEBLIN

O fantástico encontrou terreno fértil na Argentina para se desenvolver. Na década de 1960, as obras que transitam por esse modo literário obtiveram tamanha profusão e visibilidade na América Latina que ganharam o famoso rótulo de “*boom latino-americano*”, trazendo para os holofotes nomes de autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, etc, frequentemente associados ao *realismo maravilhoso* ou *realismo mágico*. Em território argentino, porém, essa literatura já encontrara espaço estável desde os anos 1860 e 1880, período que, de acordo com Andrea Castro (2023, p. 47), a literatura fantástica argentina se consolida, concentrando-se, sobretudo, nos periódicos nacionais, “onde circulavam e se tornavam conhecidos os escritores que mais tarde fariam parte do cânone da literatura de fantasia argentina do século XIX” (Castro, 2023, p. 48, tradução própria)<sup>13</sup>. Em meados de 1870, os periódicos foram cedendo espaço para construção de uma literatura nacional (Castro, 2023, p. 48), sendo o fantástico, pois, historicamente, um modo literário que tem relação direta com o cânone argentino. Castro (2023) cita, por exemplo, uma extensa lista de autores que compõem a história da literatura fantástica argentina, entre eles: Juana Manuela Gorriti, Eduardo Ladislao Holmberg, Leopoldo Lugones, Raimunda Torres y Quiroga, Eduarda Mansilla de García, Carlos Oliveira, Atilio Chiáppori, María Eugenia Buret, Roberto Arlt e Macedonio Fernández.

Se o fantástico é canônico no país, é comum, portanto, que, inseridos nesse contexto, os argentinos, assim como Mariana Enriquez e Samanta Schweblin, tenham contato com a literatura fantástica em suas formações como leitores. Como aponta Enriquez, os argentinos são introduzidos às obras de autores como Cortázar, Ocampo e Quiroga ainda na escola:

Bueno, estoy siguiendo la tradición de los grandes autores fantásticos argentinos. Creo que nosotros, los argentinos, tenemos la ventaja de que el canon, lo que te enseñan en la escuela, lo que a los 9 años tienes que leer y que te enoja porque no lo entiendes, incluye a Cortázar, Silvina Ocampo y Horacio Quiroga, todos escritores fantásticos, de terror y grandes cuentistas, en su mayoría. Para nosotros, la novela y el realismo, que son como el gran canon y la gran matriz de muchísimas literaturas, no lo son en nuestro caso, claro (Un Lugar, 2024).

---

<sup>13</sup> “[...] donde circularán y se darán a conocer los escritores que más tarde pasarán a ser parte del canon de la literatura fantástica argentina del siglo XIX” (Castro, 2023, p. 48)

Além do fantástico, outras questões recorrentes na literatura argentina ressoam nas obras de Enriquez e Schweblin, a exemplo da temática da violência. Ariel Dorfman (1972, p. 9) aponta que a violência é tema recorrente na literatura das Américas, uma vez que a literatura reflete certa preocupação com o cenário de violência dos países:

[...] a partir do naturalismo, o problema da violência tornou-se o eixo de nossa narrativa, pois descobrimos a essência social da América, as lutas e os sofrimentos de seus habitantes, a exploração que sofreram nas mãos da oligarquia e do imperialismo, a maneira como a terra os devorou e, ao mesmo tempo, descobrimos que nossa realidade era violenta, essencialmente violenta (Dorfman, 1972, p. 10)<sup>14</sup>.

A literatura de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin reflete a violência histórica que marca países latino-americanos como a Argentina, expondo tensões sociais diversas. Trata-se de uma característica destoante em relação à literatura fantástica de modo geral, que, apesar de tratar de temáticas sociais implícita ou explicitamente, não parecem explorar tensões de forma tão recorrente como essas autoras. Como já viemos pontuando, enquanto a obra de Enriquez retoma elementos do fantástico tradicional, mantendo, inclusive, relações com as raízes góticas do fantástico, a obra de Schweblin se aproxima mais do fantástico do século XX – ou neofantástico, nos termos de Alazraki (2001). No entanto, suas obras coincidem por tratar de tensões sociais e trazer uma nova tendência para a literatura fantástica do século XXI.

Considerando o histórico de exclusão e apagamento por que passaram mulheres escritoras, não só do fantástico e não só da Argentina, mas em um contexto geral do Ocidente, a visibilidade que Enriquez e Schweblin têm recebido é bastante notória. Tal visibilidade se prova não somente pela atenção midiática que suas obras têm ganhado ou pelas premiações que as têm contemplado, mas também por uma certa profusão de pesquisas acadêmicas que têm se concentrado em suas literaturas. Oscar Nestarez (2024) realiza um breve levantamento dessas pesquisas, apontando:

Uma pesquisa realizada no site Academia.edu demonstra que, de 2005 a 2015, foram publicados 66 trabalhos com menções a obras da principal referência do gênero, Mariana Enriquez; já no período que abrange 2016 a 2024, foram 780 citações. Outra escritora frequentemente relacionada ao horror – embora de forma mais tangencial do que a autora de *Nossa parte de noite* –, a também argentina Samanta Schweblin teve, de 2008 a 2015, trinta menções; e de 2016 a 2024, registram-se 635 (Nestarez, 2024 p. 118).

<sup>14</sup> “[...] a partir del naturalismo el problema de la violencia pasa a ser el eje de nuestra narrativa, ya que al descubrir la esencial social de América, las luchas y sufrimientos de sus habitantes, la explotación que sufrían a manos de la oligarquía y del imperialismo, la forma en que la tierra los devoraba, se descubrió, paralelamente, que nuestra realidad era violenta, esencialmente violenta” (Dorfman, 1972, p. 10).

Destacamos algumas dessas produções, que foram consultadas ao longo desta pesquisa: a dissertação de mestrado *Lo grotesco en la narrativa de Samanta Schweblin* (2019), de Laura Alejandra Ruiz Gómez, que analisa o grotesco trágico, pensando sua relação com certas premissas do fantástico; a dissertação *Entre a maternidade e o matrimônio: representações das personagens femininas nos contos de Samanta Schweblin* (2020), de Gisela Carolina Lacerda Roma, que analisa temas recorrentes na obra de Schweblin a partir da crítica feminista, coincidindo, portanto, em alguns aspectos com nossa pesquisa; a monografia *Representando lo inenarrable: el fantasma como recurso en la obra de Mariana Enriquez y Álvaro Bisama* (2019), de Camilo Omar Cárcamo Bustos, em que são analisados e interpretados diferentes sentidos que as representações de fantasmas podem ter; a tese *Construção da figura de autor e reconfiguração da ideia de literatura em Mariana Enriquez e Washington Cucurto* (2021), de Dalva Desireé Climent; e o artigo *La construcción de la imagen de escritor de Samanta Schweblin* (2020), de Carolina Vega, que discute questões relacionadas ao posicionamento de Schweblin como escritora no campo literário/editorial.

Essa crescente visibilidade de Enriquez e Schweblin, evidenciada pela recepção midiática e acadêmica, torna-se ainda mais significativa, então, quando considerada à luz do histórico de exclusão e apagamento enfrentado por escritoras ao longo da história. Ao pensar não somente sobre a Literatura, mas sobre a própria História, como registro e interpretação do passado, na acepção de Gerda Lerner (2019), constata-se a dominação masculina e a exclusão das mulheres, uma vez que a História é um registro parcial “que omite o passado de metade dos seres humanos, sendo portanto distorcido, além de contar a história apenas do ponto de vista da metade masculina da humanidade” (Lerner, 2019, p. 28-29). Ao se incluírem as mulheres nessa análise do passado, verifica-se, porém, sua atuação essencial e central na criação e desenvolvimento da sociedade (Lerner, 2019, p. 29), ao mesmo tempo em que se constata a opressão particular sobre as mulheres: “homens e mulheres sofrerem exclusão e discriminação por razões de classe. Mas nenhum homem foi excluído do registro histórico por causa de seu sexo, embora todas as mulheres o tenham sido” (Lerner, 2019, p. 29).

No contexto literário, Lerner aponta que “um cânone literário, definido pela Bíblia, os clássicos gregos e Milton, em sua consagrada obra *O Paraíso Perdido*, necessariamente enterrariam a importância e o significado da obra literária de mulheres, como os historiadores enterraram as atividades delas” (Lerner, 2019, p. 276). Há de se considerar, ainda, que a história das mulheres é marcada não só por tal exclusão e apagamento sistemático, mas

também por falta de acesso à educação, o que impõe outros desafios, como a não possibilidade de escrita e inserção no meio literário. Ao discorrer sobre o memoricídio do qual as escritoras mulheres foram vítimas, Constância Lima Duarte (2022, p. 15) aponta que “enquanto os homens dominavam o espaço público, as mulheres permaneciam confinadas em suas casas, analfabetas”, o que as distanciou de tarefas diversas como a escrita. Duarte (2022, p. 15) também argumenta que, ainda que as mulheres – de uma determinada classe – estivessem presentes no cenário literário desde, pelo menos, o século XVIII, a produção das escritoras pioneiras foi ignorada por historiadores, chegando até mesmo ao completo desaparecimento. Há de se considerar que, em âmbito global, as mulheres já faziam parte do mundo das letras há bem mais tempo. No século XV, por exemplo, no ano de 1405, tem-se a publicação de *Le Livre de la Cité des Dames*, da autora ítalo-francesa Christine de Pizan, traduzida no Brasil como *Cidade das Damas* (2012) por Luciana Deplagne.

Pensar que as mulheres estão à margem da criação da história, da civilização, bem como das artes e da literatura, é, como afirma Gerda Lerner (2019), um mito que impactou de forma profunda a psicologia de mulheres e homens: “[...] deu ao homem a visão distorcida e essencialmente errônea de seu lugar na sociedade humana e no universo. Para as mulheres, [...] a história pareceu durante milênios oferecer apenas lições negativas e nenhum precedente para exemplos significativos de ação, heroísmo ou libertação” (Lerner, 2019, p. 272). Nesse sentido, a historiadora afirma que, “de certo modo, a luta de classes pode ser descrita como uma luta pelo controle dos sistemas de símbolos de determinada sociedade” (Lerner, 2019, p. 272). Trata-se de uma luta pelo controle da própria cultura, o que influenciou, por exemplo, na composição de um cânone literário ocidental constituído, fundamentalmente, de obras de homens brancos, europeus e norte-americanos (Figueiredo, 2020, p. 85).

A exclusão das mulheres também se manifesta na literatura fantástica. Matangrano (2016), ao analisar antologias do gênero, constata as poucas menções feitas a escritoras nas antologias de histórias fantásticas, revelando “[...] a hegemonia masculina, não necessariamente pela falta de mulheres que escrevem – pois, como se viu, sempre houve escritoras –, mas por terem sido sistematicamente excluídas do cânone” (Matangrano, 2021, p. 16). Seu levantamento por amostragem revela a escassa presença de autoras em coletâneas, reforçando a marginalização da produção feminina no fantástico:

Na *Antologia do conto português fantástico* (Arte Mágica, 2003), por exemplo, que compila textos de 35 escritores, encontramos apenas três autoras, não por acaso, já bastante recentes: Natália Correia (1923-1993), Ana Hatherly (1929-2015) e Maria Alberta Menéres (1930-2019). No extenso volume *Os melhores contos fantásticos*

(Nova Fronteira, 2006), por sua vez, organizado por Flávio Moreira da Costa, que reúne textos de épocas muito variadas e de diversa procedência, apenas duas mulheres estão presentes, em meio a 48 autores: Mary Lamb (1764-1847), em um texto de coautoria com seu irmão, e Mary Shelley. Em *Clássicos do sobrenatural* (Iluminuras, 2004), organizado por Enid Abreu Dobránszky, livro que reúne apenas obras em Língua Inglesa, somente Edith Warthon figura em meio a outros onze autores. Em *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros* (Casa da Palavra, 2003), organizado por Bráulio Tavares, há três contos de autoria feminina, em um rol de dezesseis escritores; a saber: Lygia Fagundes Telles, Heloisa Seixas e Lília Pereira da Silva. Ou seja, novamente, apenas autoras bastante recentes. Já na muito conhecida *Antología de la literatura fantástica*, organizada por Jorge Luis Borges (1899-1986), Adolfo Bioy Casares (1914-1999) e Silvina Ocampo (1903-1993), que reúne textos de 66 escritores, cinco são assinados por mulheres, sendo elas, Alexandra David-Néel (1868-1969), Pilar de Lusarreta (1903-1967) (em um texto de coautoria), Elena Garro (1916-1998), May Sinclair (1863-1946) e a própria Silvina. Por fim, no célebre *Contos fantásticos do século XIX* escolhidos por Ítalo Calvino (Cia. das Letras, 2004) não há uma única autora dentre os 26 presentes; do mesmo modo, em *Fantástico brasileiro: contos esquecidos* (Caetés, 2011), organizado pela Profa. Maria Cristina Batalha, também não há mulheres entre os autores selecionados (Matangrano, 2021, p. 15-16).

A esse cenário, Matangrano atribui quatro razões. Os textos de escritoras fantásticas teriam sido colocados à margem “[...] por serem mulheres, por serem latino-americanas, por escreverem literatura fantástica e, por fim, por terem se dedicado à arte do conto” (Matangrano, 2021, p. 16). Não seria, assim, por falta de publicações, por falta de mulheres que escrevam obras literárias fantásticas, “mas, sim, por um desinteresse da crítica em incorporar essas autoras ao cânone, por motivos diversos, sobre os quais, podemos apenas especular, mas que revelam, é evidente, o machismo entranhado nas sociedades ocidentais” (Matangrano, 2021, p. 16).

Juana Manuela Gorriti, considerada pioneira do fantástico na Argentina, desponta como um fenômeno por conta da visibilidade e reconhecimento que obteve. Ramírez (2022, p. 31) afirma que “[...] com narrativas como 'Quien escucha su mal oye' (1865) e a série de relatos agrupados sob o título comum de 'Coincidencias' (1876), parece ser a única argentina que se aventurou na literatura fantástica durante o século XIX”<sup>15</sup>. É com ela que o relato fantástico começa a se definir (Castro, 2023, p. 49, tradução própria), mas, ainda assim, não encontramos suas obras em meio às coletâneas clássicas como a *Antología de la literatura fantástica* organizada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo. Além disso, tratá-la como a única a despontar no século XIX parece ser um equívoco. Com Castro (2023), vê-se que outras autoras, como Raimunda Torres y Quiroga e María Eugenia Buret, também tiveram grandes contribuições e reconhecimento no período.

---

<sup>15</sup> “[...] con narraciones como ‘Quien escucha su mal oye’ (1865) y la serie de relatos agrupados bajo el título común de ‘Coincidencias’ (1876), parece ser la única argentina que incursionó en la literatura fantástica durante el siglo XIX” (Ramírez, 2022, p. 31).

Na contramão do apagamento das mulheres, a tomada de consciência por parte delas mesmas acerca de sua própria História e de sua exclusão milenar “torna-se a força dialética que as impele à ação para mudar a própria condição e começar um novo relacionamento com a sociedade dominada pelos homens” (Lerner, 2019, p. 30). A crítica literária feminista caminha nessa mesma direção, pois busca trazer à tona a literatura de autoria feminina, no sentido que Lerner afirma:

Mulheres criativas, escritoras e artistas, lutaram de maneira semelhante contra uma realidade distorcida. [...] A crítica e a poética literárias feministas nos apresentaram a uma interpretação da literatura de mulheres, que encontra uma visão de mundo oculta e deliberadamente “inclinada”, mas poderosa. Por meio de reinterpretções das críticas literárias feministas, estamos descobrindo, entre as mulheres escritoras dos séculos XVIII e XIX, uma linguagem feminina de metáforas, símbolos e mitos (Lerner, 2019, p. 276).

Nesse sentido, a literatura de Enriquez e Schweblin, como se verá, ao trazerem foco para tensões sociais relacionadas à dominação masculina e à causa das mulheres, configuram narrativas que caminham em prol do despertar feminino à ação, além de expôr novas perspectivas e olhares, também sobre outras explorações e injustiças sociais. Tal percepção corrobora o que Schweblin diz sobre a visibilidade que se tem atribuído às produções de autoria feminina no contexto recente. Em entrevista à mídia, a autora aponta que, do seu ponto de vista, o número significativo de obras de autoria feminina e a atenção que elas têm ganhado não acontece porque elas estão escrevendo melhor, “[...] es solamente porque realmente era una minoría, y cualquier minoría que llega a un canon ya establecido llega con frescura, llega con nuevas palabras, llega con nuevas ideas” (CCCB, 2022).

Com o advento de numerosas publicações de autoras latino-americanas que transitam pelo fantástico e insólito ficcional, como – além de Schweblin e Enriquez – Agustina Bazterrica, Fernanda García Lao, Ana Paula Maia, Verena Cavalcante, Irka Barrios, Natalia Borges Polesso, Fernanda Melchor, María Fernanda Ampuero, Mónica Ojeda, Pilar Quintana, Giovanna Rivero, Andrea Jeftanovic, entre outras, a mídia e a crítica têm falado sobre um “novo *boom*”, em referência ao boom dos escritores da década de 1960-70. No entanto, para Schweblin, esse rótulo é motivo de incômodo por ser uma ideia exagerada: “¿Cómo puede ser un movimiento ‘marketinero’ o una moda lo que escribe la otra mitad de este mundo? Es la literatura de la otra mitad, es solo esto” (CCCB, 2022).

Incômodo similar tem Mariana Enriquez, que demonstra certa desaprovação em relação aos rótulos de “escrita feminina” e “leitura feminina” e as consequentes perguntas que tais associações geram em entrevistas:

[...] me temo que va a pasar mucho tiempo y que vamos a perder la paciencia muchas veces, como yo la perdí esta mañana cuando, para una entrevista, me preguntaron una vez más sobre cómo es escribir y ser mujer (¡no sé!) y sobre si podemos pensar en una lectura femenina (¡no!). Impacientarse: va a seguir sucediendo. Este es un terreno en disputa y de disputas: lo que hace el feminismo es pensar la política y el poder desde un lugar-otro. No tiene que ser fácil y no debe ser fácil (Enriquez, 2017c, p. 18).

Ambos os posicionamentos das autoras revelam os estigmas pelos quais ainda passam escritoras mulheres em um contexto ocidental patriarcal em que mulheres não são associadas à potência criativa e criadora. Ainda assim, há de se destacar que o cenário que Enriquez e Schweblin enfrentam é mesmo mais positivo do que o enfrentado por muitas autoras que vieram antes. Prova disso, além da visibilidade e repercussão que ambas têm tido, são as premiações que as autoras já conquistaram. Em 2019, por exemplo, Mariana Enriquez venceu uma das mais importantes premiações de língua espanhola, o Prêmio Herralde de Novela, tornando-se a primeira mulher argentina a vencê-lo; em 2022, um dos contos de Samanta Schweblin foi um dos vencedores do prestigiado O. Henry Prize, um prêmio estadunidense que, levantando polêmicas, passou algumas edições sem aceitar a participação de autores estrangeiros. Pensando nesse cenário, intentamos, nos próximos tópicos, discorrer brevemente sobre a trajetória das autoras para situá-las no campo literário.

### **3.1 Mariana Enriquez: *la reina del terror***

Mariana Enriquez nasceu em 1973, em Buenos Aires, passou sua infância em Lanús, e mudou-se com sua família para La Plata em meados dos anos 1980. Formou-se em Comunicação Social pela Universidade Nacional de La Plata e trabalhou como jornalista freelancer até ingressar no jornal argentino *Página12*, no qual também se tornou vice-editora do suplemento cultural “Radar”. Além desse veículo, colaborou com revistas como *TXT*, *La Mano*, *La Mujer de mi Vida* e *El Guardián* e com o programa de rádio *Gente de a pie*, da Rádio Nacional. Tamanha relação com o periodismo nos permite pensar em como sua escrita sempre esteve em contato com a realidade e com os problemas cotidianos, podendo ter

culminado em uma ficção que, em alguma medida, também estabelece essa relação com o real.

Sua primeira obra literária, *Bajar es lo peor* (1995), foi escrita, conforme conta, não pelo desejo de ser escritora, mas porque não encontrava algo na literatura que contasse o que ela passava: “No escribí mi primera novela porque quería ser escritora, ni porque quería publicar, ni porque conocía a escritores y los admiraba y quería ser como ellos. La escribí porque no encontraba nada ni nadie que contara lo que me pasaba y lo que yo misma leía en los libros que compraba” (Enriquez, 2022, p. 11). Apesar de inicialmente não ter intenção de se tornar escritora, essa primeira publicação foi responsável por despertar em Enriquez o gosto pela escrita: “Escribiendo esa novela mala, me di cuenta de que quería hacer esto para siempre, escribir” (Enriquez, 2022, p. 18).

A época de estreia de Enriquez era um momento de forte inflação e muita instabilidade política, econômica e social no país, além de grande desesperança e falta de perspectiva por parte da sociedade, sobretudo dos jovens. A autora relata que a vida era noturna, regada a bares patéticos e vinho barato, banheiros “llenos de orín”, olhos pintados de preto, cabelos compridos e tingidos do tom mais escuro possível (Enriquez, 2022, p. 11). As drogas também eram comuns nos ciclos sociais juvenis, incluindo os de Enriquez: “Mi amiga Paula tenía sobre el piso de su cuarto un espejo-lago sobre el que peinábamos cocaína, tan barata que a veces era amarillenta o rosada, cortada con antibióticos [...]” (Enriquez, 2022, p. 12). Esse contexto vai se refletir nas obras de Enriquez, além de *Bajar es lo peor*, por exemplo, há referências no conto “Los años intoxicados”, publicado em *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Entre os problemas vários daquele contexto, o período também foi de altos índices de desemprego:

Nuestros padres no tenían trabajo. Dos o tres eran alcohólicos o estaban medicados. Salían a comprar en pijamas o camiones, despeinados, como pacientes psiquiátricos. Supongo que lo eran. Una vida entera de crisis económicas y dictaduras los había enloquecido y vuelto incapaces de criar cualquier cosa y menos a unos adolescentes. Pero ellos no se daban cuenta (Enriquez, 2022, p. 12).

Em meio a esse cenário de diversas complicações sociais e políticas, Enriquez procurava tensões sociais e implicações socioeconômicas da vida real nos livros: “Los libros que compraba – siempre compré libros compulsivamente – no hablaban de esto, ni de cerca. Hablaban de inmigración y del servicio militar, de cocaína buena y de Buenos Aires” (Enriquez, 2022, p. 12). Enriquez, por outro lado, vivia em La Plata, uma cidade universitária com mitos e propensão a crimes horrendos “[...] como el de la profesora de inglés Oriel

Bryant, una rubia bella acuchillada por su marido en lo que se creyó un ritual solo porque ella apareció destrozada sobre una especie de altar. Nadie hablaba de esto tampoco (Enriquez, 2022, p. 12). Por volta dos 17 anos de idade, então, Enriquez passa a escrever o que seria sua primeira publicação, buscando registrar aquilo que via e vivia.

Segundo a autora, ela começa porque as personagens habitavam sua cabeça: “Los dos protagonistas de la novela, Narval y Facundo, vivían en mi cabeza y tenía que desalojarlos porque no me dejaban lugar. Constantemente pensaba en ellos, eran un concentrado de mis obsesiones adolescentes [...]” (Enriquez, 2022, p. 13). Ela almejava escrever algo que refletisse sua experiência, “[...] en un texto escrito en argentino, pero no quería que necesariamente fuese realista” (Enriquez, 2022, p. 13). Ela não pensava em publicar, não pensava em ser escritora (Enriquez, 2022, p. 12), não sabia que existiam oficinas literárias, mas ambicionava escrever novelas, escrever suas obsessões, “[...] porque era una necesidad física” (Enriquez, 2022, p. 14).

Aos 21 anos, a irmã de uma de suas amigas leu o manuscrito de *Bajar es lo peor* e levou a Juan Forn que, na época, dirigia a coleção Biblioteca del Sur (Enriquez, 2022, p. 14). O editor se interessou pela proposta e, aos poucos, com as reuniões e as conversas, Enriquez foi desenvolvendo sua escrita e sofisticando seus procedimentos literários: “Entendí que tenía que contener mi enamoramiento por los personajes y evitar adornarlos con adjetivos: sencillamente, debía hacerlos irresistibles, si lo eran” (Enriquez, 2022, p. 15). Depois de publicada, a obra teve uma recepção diversa, entre críticas negativas e fãs obcecadas, que escreviam cartas abordando suas obsessões e mostrando-se apaixonadas pelas personagens. O marketing envolvido nessa primeira publicação contribuiu fortemente para consolidar sua imagem como escritora, alcançando certo sucesso: “Con la salida del libro también hubo un minifenómeno. La editorial decidió promocionarlo con un eslogan que decía: ‘La escritora más joven de la Argentina’” (Enriquez, 2022, p. 17)

Dalva Desireé Climent (2021), analisando a entrada de Enriquez e de outro autor argentino, Washington Cucurto, no campo literário, aponta que ambos se iniciam nesse universo das letras “fazendo uso das marcas identitárias associadas a uma subcultura urbana, a qual os define e os coloca em um lugar muito específico de *outsider* da cidade das letras” (Climent, 2021, p. 38). Enriquez aposta no “modelo garota punk”, referindo-se à cultura relacionada às suas tribos da juventude (Climent, 2021, p. 38). Refletindo o que Enriquez e seus amigos viviam, sua imagem e obra torna-se, então, uma reunião de obsessões adolescentes, conquistando o público jovem do período:

Escritora de terror, fã do gênero, ouvinte de *punk rock*, interessada pelo universo dos homossexuais. Esses elementos aparentemente superficiais ajudam a construir a identidade de autora de Mariana Enriquez. Apresentam-se como credenciais importantes para sua entrada e permanência no campo literário, na medida em que, ao dialogar com um imaginário presente no entorno social em que está inserida, interpela uma ampla parcela do público jovem leitor, nicho de mercado que não pode ser desprezado pelas grandes editoras (Climent, 2021, p. 40).

Se, no começo, sua imagem se constrói como “a escritora mais jovem da argentina”, de atitude e estilo punk, mais tarde, “essa imagem juvenil será substituída após seu lançamento premiado em 2019, *Nuestra parte de noche*. A partir desse romance suas fotos remeterão à atmosfera do terror” (Climent, 2021, p. 52). Hoje, pode-se perceber uma imagem alinhada à ideia de uma escritora com uma longa e consolidada carreira literária, que tem reconhecimento para além das premiações, digna de cânone. Isso parece se refletir inclusive na sua aparência. Se, antes, era uma jovem de cabelos longos e pretos, acessórios e vestimentas alinhadas ao *rock/punk* mais juvenil e descontraído [Figuras 1 e 2], hoje, Enriquez exibe seus cabelos grisalhos e sustenta uma estética gótica, com vestidos longos e fotografias sérias [Figuras 3 e 4].

**Figura 1: Mariana Enriquez no programa El refugio de la cultura, no Canal 7 Argentina, em 2005**



Fonte: Archivo Prisma (2022)

**Figura 2: Mariana Enriquez no programa El refugio de la cultura, no Canal 7 Argentina, em 2005**



Fonte: Archivo Prisma (2022)

**Figura 3: Fotografia de Mariana Enriquez por Mariana Roveda divulgada em 2020**



Fonte: Scherer (2020)

**Figura 4: Fotografia de Mariana Enriquez por Nora Lezano divulgada em 2024**



Fonte: Navarro (2024)

Mariana Enriquez converteu-se em “la reina del terror” (Lozano, 2024), rótulo que a mídia tem atribuído à escritora junto à ideia de uma “estrela do *rock*”. El Periódico, por exemplo, anunciava em março de 2024, a turnê da autora pela Espanha, apontando:

Un cartel anuncia desde las columnas de la ciudad donde se suelen poner los eventos musicales la gira de la argentina Mariana Enriquez por España. Como **una rock star**. Y el guiño promocional está acertado: su novela ‘Nuestra parte de noche’ la expulsó de un pequeño pero muy fiel y entregado club de admiradores transformándola en una autora de culto amplísimo, que tanto pueden disfrutar los amantes estrictos del género de terror como los lectores que buscan más intensidad literaria (Hevia, 2024, grifos propios).

Em matéria a COOLT, o jornalista Pablo Perantuono também comenta esse fenômeno:

Pero ahora, o en los últimos meses, a ese estatus o privilegio Enríquez le ha sumado — lo correcto sería decir “le ha ocurrido” — un acontecimiento que no solo vuelve excepcional su aventura narrativa, sino que la ubica en una categoría que ningún otro escritor o escritora argentina había alcanzado: la de transformarse en un fenómeno pop universal (Perantuono, 2024).

Entre novelas e romances, depois da primeira publicação, *Bajar es lo peor*, em 1995, Enriquez publicou a novela *Cómo desaparecer completamente* (2004); a novela *Este es el mar* (2017); e o romance de maior extensão *Nuestra parte de noche* (2019). A autora também se destaca pela publicação de contos, reunidos em coletâneas como *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) e *Un lugar soleado para gente sombría* (2024). Além de sua obra de ficção, Enriquez também tem uma série de publicações de não ficção como *Mitología celta* (2003) e *Mitología egipcia* (2007), a biografia de Ocampo, *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2013) e *El otro lado. Retratos, fetichismo, confesiones* (2021), que traz uma coleção de textos publicados em periódicos ao longo de sua carreira. Além desses, a autora lançou *Alguien camina sobre tu tumba. Mi viajes a cementerios* (2013), composto por crônicas em que compartilha suas experiências pessoais visitando cemitérios ao redor do mundo, *El año de la rata* (2021), definido como uma “crônica gráfica”, composto por textos curtos de Enriquez e ilustrações de Dr. Alderete, e *Porque demasiado no es suficiente. Mi historia de amor con Suede* (2023), no qual ela compartilha sua relação com a banda britânica<sup>16</sup>.

Os numerosos prêmios que Enriquez já ganhou colaboram para sua fama de “la reina del terror” ou “a escritora argentina de terror más relevante en la actualidad” (Hablemos, escritoras, s.d.). Dentre eles, podemos citar: Premio Ciutat de Barcelona (2017) na categoria “Literatura castellana” por *Las cosas que perdimos en el fuego*; Premio Herralde de Novela (2019) por *Nuestra parte de la noche*, que fez dela a primeira escritora argentina a ganhar tal premiação; Premio Kelvin 505 (2019) como “Mejor novela original en castellano”; Premio Celsius (2019) de melhor novela de ficção científica, terror ou fantasia escrita em espanhol por *Nuestra parte de noche*; Premio de la Crítica en Narrativa de España (2019) por *Nuestra parte de noche*; nominada ao Premio Kirkus (2021) y Booker Prize International (2021) por sua obra traduzida *The Dangers of Smoking in Bed*; nominada na primeira lista do Gran Prix de L’Imaginaire (GPI) (2022); finalista do Los Angeles Times Book Prizes “Ray Bradbury Prize for Science Fiction, Fantasy & Speculative Fiction” (2022) por *The Dangers of Smoking in Bed*, tradução de Megan McDowell; em maio de 2022 foi ganhadora com o Gran Prix de L’imaginaire 2022 por *Notre part de nuit*, edição em francês do romance *Nuestra parte de noche*; nominada para o 2021 Ladies of Horror Fiction Award Nominees for Best Collection por *The Dangers of Smoking* (Hablemos, escritoras, s.d.).

<sup>16</sup> Vale mencionar que a obra de Enriquez tem recebido adaptações para outras mídias. Como exemplo, temos a novela gráfica elaborada por Lucas Nine (2024), que adapta os contos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, e a peça teatral brasileira *As coisas que perdemos no fogo*, inspirado no conto homônimo e dirigida pela dramaturga Lara Duarte.

### 3.1.1 A obra de Enriquez: entre o gótico, o horror, o terror e o fantástico

Como observamos em seções anteriores desta dissertação, o terror e o horror, entendidos aqui como extensões do fantástico, vão marcar a literatura de Enriquez. Além disso, suas vivências na cidade também servirão como fonte para seus enredos, trazendo, conseqüentemente, diversas tensões sociais para as narrativas. Segundo Climent (2021, p. 45), “o gênero de terror na obra de Enriquez funciona como forma de refletir as experiências urbanas da autora levando em conta o modo como ela percebia o entorno e os problemas sociais que marcaram a realidade do país quando era jovem”. Em sua publicação mais recente, até o momento da realização desta pesquisa, *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), percebe-se diversas outras tensões sociais mais alinhadas ao momento em que a obra é escrita e publicada, demonstrando, portanto, que o projeto literário de Enriquez durante toda a sua carreira, de modo geral, conserva esses traços: trabalha com o fantástico/terror/horror e as tensões sociais, e vai se atualizando às questões do tempo presente.

Ao trabalhar com a ideia de medo em suas narrativas, Enriquez parte dos medos da vida real:

Para mí la función del miedo siempre es la misma, que es ensayar en la seguridad de la ficción los miedos de la vida real. Vos cuando lees algo o ves una película de lo que quieras de terror no te está pasando, pero sí sentís la sensación y de alguna manera es una forma de ensayar el miedo. Si no, yo creo que sería imposible de manejar la sensación. Por algo desde que existe el ser humano se cuentan historias de miedo, desde los cuentos de hadas hasta lo que se contaban en las cuevas. Es como una especie de función comunitaria de contarse cuentos de miedo para poder incorporar esa sensación en la vida y además finalmente para explicarse la muerte que es a lo que todo el mundo le tiene más miedo, porque la mayoría de las narraciones de miedo tienen que ver con un más allá que no se sabés si existe. (Massin; Baró, 2023).

Em entrevista a *La Nación*, perguntam se o terror parece, para ela, cada vez mais real, ao que ela responde que sim, e seu trabalho parte cada vez mais desse ponto: “[...] me parece mucho más interesante y potente un registro realista. [...] es como darse cuenta de que el fantástico no es ese género de laboratorio frío y alejado de la realidad o muy armado con elementos formales. El horror en realidad puede contaminar absolutamente todo” (Almiroty, 2020). O medo torna-se fonte e potência e o texto ficcional torna-se caminho para expor os horrores da realidade que, muitas vezes, já foram naturalizados, não causando o espanto que deveriam: “Al poner el horror — incluso el *jump scare*, incluso la parte gore, la parte que

tiene que ver con cierto pensamiento sobre el mal — es como si devolviera esa cosa que está pasando al campo de lo horrible, no al de lo cotidiano” (Russel, 2023).

Dessa forma, então, Enriquez incorpora à sua ficção questões da realidade, do cotidiano, que também são perturbadoras, começando por seu primeiro conto “El aljibe”, que, segundo a autora, é um conto sobre mulheres, terror e é bastante político: “Yo no lo pensé así, salió así. Ahí me di cuenta de que la manera de buscar terror era con voces de mujeres y con lo social, lo político. Me di cuenta de que ahí estaba el gótico argentino o latinoamericano” (Ministerio de Cultura de la Nación, 2017). De fato, ressalta-se na leitura de sua obra as numerosas narradoras e personagens femininas. Em *Las cosas que perdimos en el fuego*, por exemplo, Enriquez aponta que o fio condutor são as mulheres, “lo siniestro femenino” (Fernández, 2017). Mas, para além das questões relacionadas à mulher, sua ficção seguiu relacionando-se com outros aspectos da realidade, tocando em temáticas e tensões sociais diversas, como a violência urbana, a violência de Estado, o lixo, as crises econômicas, a problemática das pessoas em situação de rua, etc.

Quanto às suas influências literárias, é preciso considerar que, antes de passar a se dedicar à escrita do fantástico e seus correlatos, Enriquez foi e segue sendo uma grande leitora de terror, tendo como sua principal referência Stephen King. Com frequência, a autora aponta em entrevista suas várias referências do universo do terror/horror, sempre dando destaque especial ao autor norte-americano:

Mi maestro indiscutible es Stephen King. Fue a través de Stephen King que di con Shirley Jackson, que me encanta, pero fue King quien me llevó a ella. King ha sido un señalador, un prescriptor. A través de él, descubrí a Peter Straub, a Clive Barker, a Ray Bradbury, que es súper importante para mí, y a Robert Aickman, que ahora mismo me vuelve loca, y a autores que han tratado la ciudad como personaje, como el lugar en el que el pasado sigue sucediendo. Porque esa es la idea del fantasma. El fantasma es el pasado que sigue sucediendo. Silvina Ocampo, su humor negro, su crueldad desencajada, me encantan (Fernández, 2017).

A fala de Enriquez, além de revelar sua admiração e inspiração em King e outros autores, mostra-nos seu conceito de fantasma e a relação desse elemento com um passado que assombra e que sempre retorna. É isso que se verá acontecer em suas narrativas, nas quais a memória da ditadura argentina está sempre retornando para assombrar<sup>17</sup>. Veremos, na seção 4

<sup>17</sup> Para melhor aprofundamento na temática da ditadura como fantasma em outras narrativas de Enriquez, ver: SILVA, Joana Gonçalves Coelho. O passado que assombra: ecos da última ditadura militar argentina na narrativa de Mariana Enriquez. In: SILVA, Alexander Meireles da; CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi; MARTINS, Jucélia de Oliveira (orgs.). **A matéria dos sonhos e medos: manifestações do insólito ficcional e suas vertentes** [livro eletrônico]. Catalão: Ed. Letras do Cerrado, 2024. p. XX-YY. Disponível em: <https://doi.org/10.61470/edlc-978-85-93870-53-8>. Acesso em: 6 dez. 2024.

deste trabalho, que a obra de Enriquez também remonta à tradição literária gótica, incorporando elementos como o *locus horribilis*, que diz respeito a locais aterrorizantes e se assemelha ao que King aponta sobre a ideia de um “Lugar Ruim” recorrente em narrativas de horror:

[...] Li um artigo que sugeria que as supostas ‘casas mal-assombradas’ poderiam vir a ser uma espécie de baterias psíquicas, [...] o fenômeno psíquico que chamamos de ‘assombração’ poderia ser, de fato, uma espécie de espetáculo paranormal — a difusão do eco de velhas imagens e vozes que poderiam ser parte de eventos antigos. E o fato de muitas casas mal-assombradas serem evitadas e terem a reputação de serem Lugares Ruins pode se dever ao fato de que as emoções mais fortes são as mais primitivas — a raiva, o ódio e o medo. Não aceito as ideias deste artigo como verdades absolutas [...] mas achei a ideia interessante, tanto por ela em si quanto pelo fato de que sugere uma vaga, embora intrigante, referência à minha própria experiência: que o passado é um fantasma que está constantemente assombrando nossa vida presente. E graças à minha rigorosa formação metodista, comecei a imaginar se a casa mal-assombrada não poderia ser transformada em uma espécie de símbolo de pecados não pagos... ideia que veio a se transformar na questão central do romance *O iluminado* (King, 2012, local. 357).

A concepção de Enriquez acerca de um passado que constantemente permeia e assombra o presente alinha-se a esse conceito de “Lugar Ruim” delineado por King na literatura de terror. O projeto literário da autora, portanto, fundamenta-se amplamente na fusão entre questões históricas e elementos ficcionais, transformando a memória do período ditatorial argentino em um componente que, somado ao sobrenatural, suscita horror, medo, inquietação e/ou angústia em suas narrativas. Trata-se de um passado que nunca é deixado para trás, mas é continuamente evocado, assombrando a Argentina. Como a própria Enriquez observa: “[...] un relato de terror en Argentina no es sólo un relato de género. Porque sigue habiendo desaparecidos, y los huesos son un asunto político” (Fernández, 2017). A maneira como o passado assombroso aparece em sua literatura por meio da ideia de fantasma está, em consonância, com o que Camilo Cárcamo (2019) observa, ao pensar sobre os conceitos, sentidos e representações dos fantasmas em obras argentinas: “A construção de significados para o fantasma não se limita à evocação mental, pois, enquanto metáfora, ele atribui significados políticos e sociais que articulam a cultura a partir de unidades de análise mais amplas” (Cárcamo, 2019, p. 14, tradução própria)<sup>18</sup>.

A forma como a ditadura “assombra” a literatura de Enriquez também está ligada aos seus próprios traumas infantis. Ao relatar sobre suas primeiras leituras de terror/horror, a

---

<sup>18</sup> “La construcción de significados para el fantasma no se limitan a la evocación mental, pues, como metáfora, adscribe sentidos políticos y sociales que articulan la cultura desde unidades mayores de análisis” (Cárcamo, 2019, p. 14).

autora conta que o relatório *Nunca más*, que reuniu os crimes da ditadura, foi uma dessas primeiras leituras, feitas ainda na infância, e que trouxe um terror verdadeiramente assustador:

Mi tercera lectura de terror fue acerca del horror real. En 1984, el primer año después de la dictadura, se publicó el *Nunca más*, libro que incluía el informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas y los crímenes cometidos por el régimen de los generales entre 1976 y 1983. Recuerdo haber leído un testimonio sin parpadear, con el corazón acelerado y las manos húmedas. No temía que mis padres me encontraran leyendo ese libro ‘para adultos’. En mi casa no había restricciones de ningún tipo en cuanto a las lecturas, mucho menos limitaciones de edad. [...] Cerré el libro, de tapas color bordeaux, y prometí no volver a abrirlo. Lo que había leído era cierto, alguien había sufrido esa mutilación pero yo, como lectora, me había enfrentado por primera vez a un texto de terror perfecto, en su cadencia, en sus detalles (Enriquez, 2019).

Enriquez era só uma criança – e, como ela ressalta, é na infância que surgem os primeiros medos – e já convivía com os relatos diários sobre desapareções e torturas, notícias que dominavam os jornais. Era um terror presente, real e palpável (Fernández, 2017), que se tornou um trauma. Isso fica explícito, quando ela aponta que, mesmo quando não quer escrever sobre o assunto, a ditadura aparece, voltando como um fantasma (Porto, 2023). Respingando em sua literatura, não só a questão dos desaparecidos e torturados são referenciados em sua obra, como também a instabilidade econômica e suas consequências, como a falta de perspectiva quanto ao futuro e a tendência à autodestruição (Massin; Baró, 2023). A ideia do Estado como criador do terror se converte, assim, em um dos principais temas da sua obra (Iglesia, 2017), e iremos observar esse tópico na análise de “La casa de Adela”.

Junto a King e outros escritores do gênero, o *rock* também desponta como grande referência para o trabalho de Enriquez. A autora aponta que a música é referência ainda maior para sua obra do que a própria literatura, e tem grande influência nisso sua atuação como jornalista do eixo de música:

Todo lo que escribo está relacionado con la música. La música me gusta más que la literatura, me interesa más que la literatura, me obsesiona más que la literatura. Yo escribo con música, me baso en canciones para armar situaciones, me fascina la mitología de los músicos para armar historias; muchos letristas importantes me influncian como autores también (Friera, 2023).

Para a autora, então, compositores como Nick Cave, Bruce Springsteen, Rufus Wainwright ou Patti Smith, e grupos como Suede, Rolling Stones, Manic Street Preachers ou Velvet Underground contribuíram para sua formação cultural tanto quanto obras literárias

(Perantuono, 2024). Boa parte de seus livros fazem referência a músicas, por exemplo: *Cómo desaparecer completamente* é o título de uma música de Radiohead e tem como epígrafe uma frase de Nick Cave; *Este es el mar*<sup>19</sup>, além de trazer como temática o fanatismo de meninas por estrelas do rock, como também faz o conto “Carne”, é referência ao disco *This is the Sea* de The Waterboys; *Las cosas que perdimos en el fuego* é o título de um disco de Low; o título do conto “Diferentes colores hechos de lágrimas” é um trecho de uma canção de The Velvet Underground; entre outras referências.

### 3.2 Samanta Schweblin: uma contista inquietante

Samanta Schweblin nasceu em 1978, em Buenos Aires, na província de Hurlingham, onde passou a infância e a adolescência. Se, na obra de Enriquez, destacam-se cenas em ambientes urbanos, na obra de Schweblin, vê-se, comumente, ambientes rurais, pequenas comunidades, vivências mais ligadas ao interior e ao campo. Quando perguntada sobre esses ambientes e paisagens em sua literatura, a autora aponta:

Bueno, son mis ambientes, ese es mi mundo. ¿Por qué escribiría sobre otros? A pesar de que hace ya casi cuatro años que estoy viviendo afuera mi mundo literario sigue siendo el de Buenos Aires. Y no el Buenos Aires de capital, sino el de provincia, el de Hurlingham y el de Palomar, donde pasé la mayor parte de mi infancia y mi adolescencia. Donde todavía se podía pasar de jardín a jardín porque los fondos no estaban cercados, y había pasto en la vereda (Souza, 2015).

Schweblin estudou Imagem e Som na Universidad de Buenos Aires e se especializou na área de roteiro cinematográfico. Já morou no México, na Itália e na China, e vive em Berlim, na Alemanha, desde 2012, embora seu “mundo literário”, como ela afirma, siga sendo Hurlingham. Dentre suas publicações, lançou a coletânea de contos *El núcleo del disturbio* (2002); *Pájaros en la boca* (2008); a novela *Distancia de rescate* (2014); *Siete casas vacías* (2015); e *Kentukis* (2018)<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> *Este es el mar* é uma obra interessante para se pensar como Enriquez navega pelo fantástico e seus gêneros, subgêneros e modos literários correlatos. Além do horror, do terror e do gótico, sua literatura também passa pelo maravilhoso, que é o caso desta obra.

<sup>20</sup> A obra de Schweblin também tem recebido adaptações para outras mídias. O conto “Nada de todo esto”, publicado em *Siete casas vacías* (2015), inspirou a adaptação teatral *Ese Bow-Window no es americano*, dirigida pela dramaturga Obersztern. “Mujeres desesperadas” ganhou uma adaptação teatral feita pela Unidad de Gestión de Teatro “Acuarela de Gestos” com colaboração do Arte Sonoro-Lutheria. “La pesada valija de Benavides” ganhou uma adaptação cinematográfica com direção de Laura Casabé em 2017. A novela *Distancia de Rescate* (2014) também foi adaptada para o cinema com direção de Claudia Llosa, com suporte de Schweblin para a elaboração do roteiro. Em 2022, os formandos da Escola de Teatro do CEFART (MG) realizaram uma montagem

A autora relata ser leitora voraz desde tenra infância. Logo que começou a ler, teve acesso a uma biblioteca, porque seus pais tinham um jardim de infância no qual sua mãe era professora. Havia disponível, então, uma grande quantidade de livros para crianças. Ao recordar suas leituras em entrevista, percebe-se seu amplo repertório, tendo passado por estilos diversos:

Nadaba en libros para chicos que además no eran míos, entonces tenía una fascinación porque quizás eran libros que venían uno o dos días y después volvían a la biblioteca del Jardín de Infantes. A los 11 o 12 empezó la incursión a la biblioteca de los adultos, que tenía muchos autores del boom, muchos clásicos como Dostoievski o Kafka. Vivía en Hurlingham y era muy lindo viajar al centro para comprar libros en las mesas de saldos de Corrientes con mis primeros dineritos. Además los libros que eran baratos, los que me podía comprar, eran los bodeques, los ladrillos de las colecciones de clásicos. Después, el descubrimiento de algunos autores que me alucinaron, como Cortázar o Boris Vian, que descubrí en la biblioteca de una amiga (Souza, 2015).

Em um vídeo ao Louisiana Channel (2018), a autora também ressalta que na biblioteca de seus pais, onde estava todo o *boom*, fez suas primeiras leituras com obras de autores latino-americanos. No entanto, mais tarde, descobriu os norte-americanos, que a instigaram a interpretar e “desmontar” os textos, analisando-os palavra por palavra para entender seu funcionamento. Ela também menciona que essa predominância dos autores norte-americanos estava relacionada a uma questão de mercado, lembrando que, nos anos 1990, grande parte dos livros disponíveis nas livrarias de Buenos Aires eram traduções desses escritores especialmente publicados pela editora Grama.

É também ainda na infância que surge seu impulso por contar histórias. Segundo Schweblin, antes mesmo de saber escrever, ela já contava histórias para sua mãe, que as escrevia. Ela também conta que tinha uma visão “estética” dos livros: “[...] supongo que por lectora de libros infantiles, entonces pedía que dejaran ciertos espacios en blanco en el texto para yo poder dibujar, o sea, había ahí algo que no sólo tenía que ver con lenguaje sino con la idea del libro que me atraía muchísimo” (Louisiana Channel, 2021). Mais tarde, sua formação como escritora se dá por meio das oficinas de escrita, “talleres literarios”, o que ela associa a uma certa tradição argentina:

[...] diría yo, que es una tradición que a mí me parecía de lo más natural, habiendo nacido en Argentina he vivido toda mi vida en Buenos Aires, pero después cuando empecé a viajar y cuando vivía afuera me di cuenta que es algo muy de nuestra tradición y diría que por lo menos la mayoría de los escritores argentinos dan talleres

---

de formatura baseada nas obras de escritoras latino-americanas, cujo espetáculo ganhou o título de *Pássaros na boca ou as coisas que perdemos no fogo (um cabaré brutal)*.

literarios en su casa y es algo muy bonito tener 17, 18 años y entrar al espacio físico en el que trabaja un escritor, entrar a sus escritorios, a sus bibliotecas, ver los pilones de hojas corregidas, tachadas, por ahí arrugadas y tiradas al fondo de la habitación, la furia de la corrección del día anterior, o sea, había algo en el espacio que a mí me fascinaba mucho, lo que pasaba en el espacio alrededor del escritor (Louisiana Channel, 2021).

O fluxo por diversas literaturas, variadas traduções e, mais tarde, também por diversos países, além das trocas com outros latino-americanos que falam espanhol, parece ter influenciado na maneira como a escritora escreve, esforçando-se para conservar um espanhol argentino. Em matéria à BBC, em 2015, a autora comenta que, ao se mudar para Berlim e passar a ofertar *talleres literarios* para latino-americanos, surgiram grandes reflexões sobre a diversidade que tem um mesmo idioma, o espanhol. Ainda que ela esteja falando cada vez menos o espanhol com as características argentinas, sua escrita ainda conserva essas raízes: “No escribo de una manera universal. Yo soy argentina y escribo en porteño” (Chamy, 2015). Em, 2018, em um vídeo ao Louisiana Channel, ela volta a comentar sobre o contato com a comunidade latino-americana em Berlim, dizendo que seu “argentino”, seu “porteño”, começou a “mancharse de todos los colores del español de Latinoamérica”:

Y de alguna manera uno empieza a neutralizarse. Por un lado te neutralizás, para que el cubano te entienda todas las palabras, para que el colombiano también te entienda. Ellos hacen lo mismo. Y por otro lado hay palabras fabulosas de los otros españoles que son irremplazables y que terminás tomándolas. Y entonces me ocurre algo muy raro, que ya hace, yo diría, dos o tres años, que en mi escritura ese español, que no es mi argentino original, empieza a aparecer. Y es una sensación muy extraña (Louisiana Channel, 2018).

Torna-se interessante pensar, portanto, a visibilidade que sua obra “porteña” tem ganhado com as variadas premiações, o que tem atribuído a ela o título de “una de las mejores cuentistas argentinas de las últimas décadas” (Hablemos, escritoras). Entre os prêmios, podemos citar: o prêmio do Fondo Nacional de Artes em 2001 pelo livro de contos *El núcleo del disturbio*; em 2015, o Premio Tigre Juan por sua primeira novela *Distancia de rescate*; em 2014 recebeu o Premio Konex por sua trajetória como contista; em 2017, a versão inglesa da novela *Distancia de rescate (Fever dream)*, traduzida por Megan McDowell, foi selecionada para a lista do Man Booker International Prize; em 2018, a mesma novela obteve o Premio Tournament of books por ser “el mejor libro del año publicado en los Estados Unidos”; em 2022 recebeu o Premio Iberoamericano de las Letras José Donoso 2022; no mesmo ano, a coletânea de contos *Siete casa vacías* (traducido por Megan McDowell) ganhou o 2022 National Book Award (Hablemos, escritoras).

Por fim, é válido comentar que, diferentemente de Enriquez, que tem seu perfil de escritora bem trabalhado desde os primeiros momentos de carreira e publicação, Schweblin é mais reservada, discreta, confessando frequentemente sua timidez diante da mídia e das entrevistas, o que parece refletir, inclusive, na escolha por tons majoritariamente fechados e escuros para suas vestimentas [Figuras 5 e 6]. Em vídeo no programa do canal Maxi Legnani, por exemplo, o entrevistador aponta que Schweblin tem esse perfil mais discreto, quase que deixando a obra falar por ela mesma, e a questiona, a partir disso, sobre como foi ganhar premiações tão importantes com suas obras, ao que a autora responde:

Sí, el perfil es naturalmente bajo porque, en el fondo, bueno, es un poco tímida, me cuesta un poco estos lugares que a veces tienen un poco de exposición y, no sé, yo pienso en mis primeros años escribiendo y, para mí, la escritura es una suerte de... como un lugar en el cual puede esconderse y desaparecer. Entonces, de pronto, esta visibilidad a veces me asusta un poco (Legnani, 2022).

A postura reservada de Schweblin, aliada à sua timidez, acaba por contribuir, em alguma medida, com o caráter enigmático de sua obra, como se ambas, autora e obra, compartilhassem uma aura de mistério e introspecção. Essa maneira de se relacionar com o público e com a crítica, permitindo que a literatura fale por si mesma, contribui para a percepção de um distanciamento intrigante aos leitores, uma dinâmica que contrasta com o estilo mais midiático de outras autoras contemporâneas. Isso também faz com que suas narrativas, marcadas por uma tensão fantástica inquietante, ressoem como reflexos de uma autora que prefere o silêncio à explicação, o invisível ao evidente.

**Figura 5: Samanta Schweblin no programa El refugio de la cultura, no Canal 7 Argentina, em 2005**



Fonte: Archivo Prisma (2022)

**Figura 6: Fotografia de Samanta Schweblin por Alejandra Lopez divulgada em 2022**



Fonte: National Book Foundation (2022)

### **3.2.1 A obra de Schweblin: entre o perturbador, o inquietante, o fantástico e os limites do possível/impossível**

A obra de Schweblin tem sido associada pela crítica e mídia ao inquietante, insólito, perturbador e também ao terror e ao fantástico. A autora confessa procurar o inquietante/perturbador em suas narrativas, sobretudo, pela atmosfera ou pela maneira como o narrador se posiciona:

O inquietante é algo que procuro constantemente no que leio e em todas as minhas experiências pessoais com a arte. Lynch costuma dizer que uma obra de arte só pode dizer uma coisa: o mundo é um lugar estranho. Há algo na iminência dessa estranheza que associo à verdade, à verdade absoluta, àquela que não pode ser apreendida em palavras, mas da qual talvez, em uma jornada narrativa, algo possa ser alcançado (Janney, 2019, tradução própria)<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> “The unsettling is something that I am constantly looking for in what I read and in all of my personal experiences with art. Lynch often says that a work of art can only say one thing: the world is a strange place. There is something in the imminence of that strangeness that I associate with the truth, the absolute truth, the one that cannot be grasped in words, but from which perhaps, in a narrative journey, something could be reached” (Janney, 2019).

Quanto à ideia de terror, Schweblin confessa gostar da “etiqueta”, porque é uma leitora que aprecia terror, mas não sente o terror em seus livros – sobretudo porque não há sangue ou mortes concretas, por exemplo. Para a autora, o terror está mais na forma como o leitor lê do que nos próprios livros (CCCB, 2022). Schweblin também tende a discordar quando associam sua obra ao fantástico:

A veces me asusta la etiqueta de ‘género fantástico’; el lector que busque fantasmas, brujas y mundos paralelos va a llevarse una desilusión. Mi fascinación por el género fantástico nació de mis lecturas de Adolfo Bioy Casares, Antonio de Benedetto, Julio Cortázar, donde todo sucede en un plano realista, pero hay algo: un detalle, un gesto, una sospecha, que abre la historia a la posibilidad de otra cosa. Creo que una de las cosas que más me fascinan cuando escribo es lograr correr el velo entre lo “normal”, y lo “anormal”, comprobar una y otra vez que lo que consideramos normal a veces no es más que un pacto social, un espacio cerrado y seguro que nos permite movernos sin vislumbrar nunca lo desconocido. Pero lo desconocido no es lo inventado ni lo imposible, ¡por favor! (Janney, 2019).

Em outra entrevista, ela volta a mencionar trabalhar com esses limites entre o possível e o impossível, o normal e o anormal, que é um traço característico do fantástico:

“A mí me sigue alucinando muchísimo [...] la cantidad de límites que nos autoimponemos en las ideas de que es posible que no es posible, que es normal que no es normal, es aceptable y que no y cómo muchas veces esos límites que parecen ser como... hechos casi naturales son en realidad decisiones socioculturales. [...] además es algo muy difícil hacer en mi propia vida pero en la literatura de pronto podés ser un agujerito y abrir el digamos el telón y darte cuenta que estás del otro lado ¿no? eso te cura vos y cura a los demás y no sé... como que abre perspectivas” (Legnani, 2022).

Ao discorrer sobre os diferentes teóricos do fantástico, vimos que o impossível é destacado em diversas dessas teorias como traço essencial dessa literatura. O pioneiro Nodier, por exemplo, é um dos autores que destaca o “fato considerado materialmente impossível” como traço da verdadeira história fantástica (Nodier, 1961, p. 330-1, *apud* Camarani, 2002, p. 69-70). Também Rosemary Jackson (1986, p. 18) explora essa ideia apontando que a razão e a realidade são construções arbitrárias e inconstantes que põem em questão a categoria do “real”, o que se reflete na literatura fantástica. Segundo a teórica, o fantástico se interessa pelos limites, pelas categorias limitadoras e pelo projeto de sua dissolução, subvertendo certos pressupostos filosóficos que entendem a realidade como algo coerente e simplista (Jackson, 1986, p. 45). Isso, por sua vez, corrobora a ideia de Schweblin sobre sua própria literatura.

Entende-se que, quando Samanta Schweblin aborda um fantástico com fantasmas, bruxas e mundos paralelos, ela se refere ao que Campra (2016) define como fantástico

tradicional, que se diferencia do fantástico que ascende a partir da segunda metade do século XX. Enquanto a obra de Enriquez bebe de elementos tradicionais, como os fantasmas e o aspecto monstruoso, a literatura de Schweblin está mais próxima ao *neofantástico*, trabalhando com as frestas entre a normalidade e a anormalidade.

Campra (2016, p. 94) aponta que há uma discrepância entre o que é possível perceber da realidade e a própria realidade que é “rica em potencialidades narrativas”, e a literatura de Schweblin parece trabalhar com essas potencialidades, tendo em vista que “o estranhamento fantástico é o resultado de uma fresta na realidade, um vazio inesperado que se manifesta na falta de coesão do conto no plano da causalidade” (Campra, 2016, p. 138). Caminhando por esse tipo de estranhamento, a obra de Schweblin tende, pois, à frustração. O leitor se frustra por não saber: “o não saber (ou pelo menos a dificuldade de acesso a um saber, de todos os modos, inverificável) constitui no fantástico o peculiar horizonte de expectativas no que se inscreve a atividade do leitor” (Campra, 2016, p. 120). No fantástico de Schweblin, a “atmosfera desassossegante nasce da impossibilidade de encontrar um motivo para o que acontece – ainda que o grau de anormalidade do que acontece seja baixíssimo” (Campra, 2016, p. 137), da mesma forma que comenta Campra sobre a obra de Pedro Miret.

Campra também aponta que nessa segunda tendência do fantástico, que Alazraki chama de *neofantástico*, “o leitor propõe certo tipo de problemas que o fantástico tradicional não suscita: em última instância, o problema ‘o que quer dizer’” (Campra, 2016, p. 140). É como se o leitor, ao longo da narrativa, se conduzisse à indagação: o que essa história está me dizendo ou o que não está me dizendo? O que aconteceu/está acontecendo? E nesse ponto a teoria se encontra com o que Schweblin pensa sobre o fantástico e a tensão que esse modo literário gera: “[...] estamos paralisados de miedo, pero estamos abiertos, la gran pregunta es: ¿Qué está pasando acá? Dame información. Necesito que me digas qué pasa. Es como un estado de máxima atención (...)” (CCCB, 2022).

A maneira como a literatura de Schweblin trabalha com as frestas entre o real e a percepção do real, o possível e o impossível, o normal e o anormal, muitas vezes, remonta à literatura do absurdo. Campra esclarece que a literatura fantástica contemporânea tem muitos pontos em comum com essa literatura, no entanto, há diferenças: “Enquanto, no absurdo, a carência de causalidade e de finalidade é uma condição intrínseca do real, no fantástico deriva de uma ruptura imprevista das leis que governam a realidade” (Campra, 2016, p. 139). Se há dúvida no fantástico, no absurdo, não há alternativa: “[...] se trata de uma desoladora segurança que não implica só ao protagonista da história, mas a todo ser humano” (Campra,

2016, p. 139). A proximidade da obra de Schweblin com o absurdo pode ser explicada pela influência que o Teatro do Absurdo tem sobre sua literatura. Quando perguntada, em entrevista, sobre essa influência, sobretudo em relação ao Beckett, a autora responde:

Sim, com certeza, e de uma forma muito profunda. Quando eu era criança, meu avô me levou para assistir à peça *Esperando Godot*. Eu tinha 10 anos de idade, então tenho certeza de que assistir a essa espera extrema, violenta, existencial e longa deixou uma forte impressão em mim. Sonhei com chicotes, carne danificada e homens gordos e nus durante semanas. Mas adorei a peça. Mantivemos a ida ao teatro em segredo, e eu tinha certeza de que, mesmo que não fosse capaz de entender tudo, meu mundo mudou em algum momento durante a peça. Eu tinha visto algo sombrio e confuso, mas estava repleto de um novo tipo de verdade que nunca havia experimentado antes (Janney, 2019)<sup>22</sup>.

Nessa mesma entrevista, a autora ainda comenta sobre o que significa escrever para ela, dizendo que “[...] escrever é pensar sobre o que importa, expor-me aos meus medos mais obscuros, testar meus próprios limites e aprender lições preciosas, lições vitais, coisas que podem realmente mudar meu ponto de vista, comportamentos pessoais ou decisões” (Janney, 2019)<sup>23</sup>. Ao pensar sobre essas temáticas relacionadas ao medo na obra da autora, Carolina Vega (2020) aponta que Schweblin, ao tratar de temas diversos, acaba por “exorcizar” seus mais profundos temores, convertendo-os em matéria para o texto literário (Vega, 2020, p. 25).

A autora conserva, assim, em sua literatura, uma relação com o real, não só ao tratar de seus próprios medos, mas também ao partir de suas vivências e experiências, mantendo, segundo Vega (2020), certo traço autobiográfico: “[...] Schweblin entende a literatura como uma prática sempre autobiográfica, pois é possível identificar o impulso primário que dá origem às obras” (Vega, 2020, p. 25, tradução própria)<sup>24</sup>. A autora portenha também aponta (Janney, 2019) pegar as complexidades da ficção e trazê-las à vida real como informações vitais sobre o mundo – talvez por isso suas obras também trabalhem com determinadas tensões sociais, ainda que de maneira bem mais implícita que a literatura de Mariana Enriquez, e outras questões do cotidiano, como os dramas familiares.

---

<sup>22</sup> “Yes, absolutely, and in a very deep way. When I was a child, my grandfather took me to see the play *Waiting for Godot*. I was 10 years old, so I am sure that watching this extreme, violent, existential, and long wait left a strong impression on me. I dreamt of whips, damaged flesh, and fat nude men for weeks. But I loved the play. We kept the visit to the theater a secret, and I was sure that, even if I wasn’t capable of understanding everything, my world changed at some point during that play. I had seen something dark and confusing but was filled with a new kind of truth that I had never experienced before” (Janney, 2019).

<sup>23</sup> “[...] writing is thinking about what matters, exposing myself to my darkest fears, testing my own limits, and learning precious lessons, vital lessons, things that could really change my point of view, personal behaviors, or decisions” (Janney, 2019).

<sup>24</sup> “[...] Schweblin entiende la literatura como una práctica siempre autobiográfica porque es posible identificar la pulsión primeira que da origen a las obras” (Vega, 2020, p. 25).

Quanto a essa temática, as relações familiares, bastante recorrente em sua literatura, sobretudo em *Siete casas vacias*, Schweblin comenta: “[...] para mí es algo tan natural hablar de la familia. Me parece que es el círculo más íntimo en el que nos movemos. [...] El espacio de la familia es el espacio donde empezamos por primera vez a enfrentarnos a las grandes tragedias con las que después vamos a vivir toda la vida” (Lee Por Gusto, 2017). Dessa forma, a literatura de Schweblin vai desvelando aquilo que, muitas vezes, a sociedade se esforça por deixar oculto, sua obra toca em temáticas sobre as quais não se quer conversar na realidade e, nesse sentido, une-se, em alguma medida, à tendência do fantástico de tratar de temas considerados proibidos ou tabu (Todorov, 2017, p. 167).

Além das relações familiares, veremos ao longo da seção 4 deste trabalho, como a obra de Schweblin também toca em tensões sociais da sociedade argentina e latino-americana, passando por temáticas como maternidade e suas implicações, estupro, aborto, violência urbana e cotidiana, questões relacionadas aos corpos dissidentes, tecnologia, entre outros. Em *Distancia de rescate*, por exemplo, entra em cena a questão dos agroquímicos amplamente utilizados em plantações, como as de soja, na Argentina, que têm causado uma série de implicações para comunidades em relação à saúde<sup>25</sup>. Em *Kentukis*, obra que destoa em relação ao fantástico, aproximando-se mais da ficção científica por sua discussão sobre a tecnologia, permite pensar sobre o avanço de determinadas tecnologias e a perda de privacidade. Com isso, a obra de Schweblin é, além de fantástica e perturbadora, crítica – ou, mais especificamente, inquietamente crítica.

### 3.3 Contistas, fantásticas e críticas

Mariana Enriquez e Samanta Schweblin reservam muitas características em comum: ambas são argentinas, escritoras contemporâneas, nascidas na última ditadura argentina. Seus projetos literários, igualmente, reservam semelhanças: trabalham com modalidades similares, ainda que por tendências distintas, e trazem temáticas relacionadas às tensões sociais. A própria Enriquez reconhece essa semelhança com Schweblin: “[...] sí, creo que coincidimos en mostrar un lugar de la mujer inesperado, diferente, perturbador; brutal. Todas, por alguna razón, necesitamos escribir desde ese lugar, vibrar en el mismo canal” (Vázquez, 2023).

---

<sup>25</sup> Para uma análise mais aprofundada acerca de *Distancia de rescate* e as tensões sociais abordadas por essa obra, ver: COELHO, Joana. **O fantástico desvela o real: um olhar ecofeminista sobre Distância de resgate**, de Samanta Schweblin. IN: LOURENÇO, Laurenny (org.). *Autoria feminina em perspectiva: leituras críticas contemporâneas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2024.

Há outra característica em comum em suas obras que vale salientar: ambas tendem ao gênero curto, o conto. Essa escolha pelos textos curtos parece estar relacionada à possibilidade de tensão que o gênero traz, tensão essa que, se não é bem trabalhada, faz com que o texto não tenha êxito, como afirma Cortázar: “Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (Cortázar, 2008, p. 152). Enriquez comenta sobre sua predileção pelos contos, apontando que o gênero lhe parece ideal para o terror: “[...] porque es más sencillo que en la novela mantener la tensión, salvo que seas muy brillante. Dije ‘en el cuento puedo tenerle la brida a la voz de la mujer y lograr que se parezcan a mí lo menos posible’” (Ministerio de Cultura de la Nación, 2017).

Similarmente, Schweblin tem apreço pelo gênero pelo impacto que pode causar: “Me atrae el género por su inminencia, por la energía que puede acumularse en tan pocas páginas y el impacto que estas historias logran sobre un lector” (Tinoco, 2013). Essa característica de tensão, impacto ou “preparação” também é apontada por Campra como um dos possíveis motivos pelos quais o fantástico “encontra sua dimensão privilegiada nas formas breves” (Campra, 2016, p. 177).

Além disso, a predileção pelos contos também pode estar relacionada à tendência das autoras de trabalharem com determinados temas. Segundo Cortázar (2008, p. 152), “o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo. O elemento significativo do conto parecia residir principalmente no seu *tema*”. Buscando o “significativo”, o contista é, então, alguém que “[...] de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto” (Cortázar, 2008, p. 153). Uma vez escolhido um bom tema para a narrativa, ele será “[...] como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência.” (Cortázar, 2008, p. 154). Pode-se pensar, pois, que a contística de Enriquez e Schweblin, ao trabalhar com tensões sociais, descortina os horrores, as perturbações e as inquietações da realidade que, levadas à narrativa fantástica, têm seu caráter peculiar evidenciado.

#### 4 O FANTÁSTICO E AS TENSÕES SOCIAIS EM CONTOS SELECIONADOS

Ao longo desta pesquisa, a literatura de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin tem sido compreendida e analisada como um corpus que reúne e articula diversas tensões sociais presentes no mundo contemporâneo, sobretudo na Argentina e América Latina. Dedicarmo-nos à análise das narrativas a partir de um ponto de vista histórico e da perspectiva da crítica feminista e, mais especificamente, ecofeminista, adentrando, ainda, outras esferas sociais, é tarefa que permite um aprofundamento em problemas diversos enfrentados por um país com heranças coloniais, marcado pela perpetuação de desigualdades estruturais, violência de gênero e exploração de recursos naturais.

Nesse sentido, para compreendermos as tensões sociais da sociedade argentina contemporânea evocadas nas narrativas de Enriquez e Schweblin, faz-se necessário recuperar alguns aspectos centrais da história do país, destacando como determinados processos geraram consequências estruturais que ainda impactam a sociedade. Para isso, esta seção delinea um breve panorama histórico, passando pela colonização espanhola e suas consequências e ressaltando os desdobramentos que ainda reverberam na sociedade atual. A colonização imprimiu às Américas um modelo econômico baseado não somente no extrativismo e na exploração de recursos naturais, mas também na divisão sexual do trabalho, perpetuando dinâmicas de desigualdade que têm raízes no patriarcado milenar. Por isso, também abordaremos brevemente a história das mulheres, passando por momentos específicos em que são moldados determinados valores patriarcais que ainda perpassam os dias de hoje.

É também relevante para a análise considerar o histórico de violência que marca a Argentina, desde as estruturas coloniais já mencionadas até os golpes de Estado e dinâmicas contemporâneas. Considerando como esse período ressoa na literatura de Mariana Enriquez, damos destaque à ditadura civil-militar iniciada em 1976, que foi marcada pela brutal repressão política, pela implementação de políticas neoliberais e consequente intensificação da exploração ambiental, cujas consequências se estendem para além do plano político e econômico, afetando as relações sociais e as interações com a natureza.

Para pensar a ideia de violência, apoiamo-nos nos conceitos de Slavoj Žižek (2014), que distingue violência subjetiva, simbólica e sistêmica. De acordo com o filósofo, a violência subjetiva é a forma mais visível e imediata de violência, “exercida por um agente claramente identificável” (Žižek, 2014, p. 17), como agressões físicas ou homicídios, sendo a parte mais

explícita de um fenômeno mais complexo. Segundo o autor, existem, ainda, outros dois tipos de violência objetiva: a violência simbólica e a sistêmica. A simbólica está “encarnada na linguagem e em suas formas” (Žižek, 2014, p. 17), sendo manifestada nos discursos que reforçam relações de dominação e provocação, mas também na própria imposição de um “universo de sentido”. Já a violência sistêmica se refere às consequências do funcionamento regular dos sistemas econômico e político, nos quais, além da violência física direta, há “formas mais sutis de coerção que sustentam as relações de dominação e de exploração” (Žižek, 2014, p. 23-24), necessárias para a manutenção de um sistema confortável e lucrativo para uma minoria à custa dos outros grupos da sociedade.

#### **4.1 Argentina: um breve panorama histórico**

Ao retomarmos ao período da invasão das Américas, é complicado apontar uma Argentina colonial, pois, conforme esclarece o historiador Fradkin (2009, p. 9), as sociedades que habitavam os territórios que depois comporiam o território nacional não eram, durante a colônia, a Argentina de hoje, ainda que suas estruturas, relações e tradições contribuam para a formação nacional posterior. Dessa forma, parte dos acontecimentos dessa “História nacional” se deram, na verdade, em territórios que hoje são de outros países, como o Paraguai e o Peru. Sabe-se, no entanto, que a América foi invadida em 1492, que em 1517 o Rio da Prata foi navegado pelos espanhóis pela primeira vez, numa expedição cujo piloto-chefe foi Juan Díaz de Solís, e décadas mais tarde “uma corrente colonizadora proveniente do Peru e do Alto Peru começou a povoar o que hoje é a região norte e central da Argentina” (Luna, 1995, p. 1).

Buenos Aires, hoje capital do país, não foi a primeira cidade a ser fundada (em 1580). Antes dela, já existiam três outras formações, “povoados muito pobres, inclusive provisórios, mas que, então, já tinham toda a vocação para se tornarem cidades” (Luna, 1995, p. 2): Córdoba de la Nueva Andalucía (1573), Santiago del Estero (1554) e Tucumán (1565). A fundação de Buenos Aires aconteceu com o objetivo de “abrir confortável e amplamente todo o caminho que, em última instância desembocava no Alto Peru e na cidade de Potosí” (Luna, 1995, p. 3), locais esses que, segundo Luna (1995, p. 2), tinham fama de serem os mais ricos da América, pois era de onde se extraía a prata que enriqueceu os colonizadores espanhóis. Na fundação daquela que hoje é a capital do país, já reside, pois, a exploração de recursos naturais com intenções lucrativas.

O sistema comercial estruturado pelos espanhóis durante o século XVI priorizava outros locais que não os territórios argentinos, gerando uma situação de dificuldade e necessidade entre os moradores locais, denominados portenhos. “Não tinham nenhum dos elementos de que precisavam para sobreviver e não podiam fabricá-los numa cidade e numa paisagem como a de Buenos Aires, onde o tipo de produção que se podia realizar era muito escasso” (Luna, 1995, p. 4). Esse contexto levou ao início e à expansão do contrabando que chegava sobretudo do Brasil, e isso significou “tornar-se a porta de entrada de todo o comércio ilícito que, em seguida, se alastrava pelo Tucumán” (Luna, 1995, p. 5).

No século XVII, os portenhos passaram a pagar o contrabando com aquilo que era de mais fácil acesso: a grande quantidade de rebanhos sem dono que habitavam os pampas (Luna, 1995, p. 5). Todo aquele gado sem dono era degolado para se “courear as centenas de reses derrubadas” e se aproveitar o couro, que era a grande exportação portenha (Luna, 1995, p. 5). A esse processo deu-se o nome de “vacarias” e, para Luna (1995, p. 6), foi a primeira produção portenha, a primeira indústria – mais um traço da exploração da natureza nos antecedentes à nação argentina.

Para a dominação dos territórios e seus recursos por parte dos espanhóis, povos indígenas que habitavam a região do que hoje é a Argentina e suas proximidades foram capturados, explorados, escravizados, mutilados, torturados e assassinados. No fim do século de 1555, segundo Fradkin (2009, p. 20), o colonizador espanhol Domingo Martínez de Irala, que participou da fundação de Buenos Aires, outorgou as primeiras “encomiendas”, que começaram no Paraguai e depois se estenderam a outras regiões das proximidades argentinas. Elas se subdividiam em dois tipos:

O primeiro tipo, o serviço pessoal dos mitas, refere-se ao trabalho a ser realizado pelos índios que continuavam a viver nas aldeias, por sua vez, nas terras de seus encomenderos ou nas tarefas designadas por eles; o produto desse serviço às vezes também é chamado de “mita”. O segundo tipo se refere aos índios que, com ou sem o seu grupo familiar, viviam e trabalhavam nas terras de seus senhores hispânicos - ou seja, desenraizados de suas comunidades de origem [...] (Fradkin, 2009, p. 20, tradução própria)<sup>26</sup>.

O período de invasão e colonização das Américas foi de duras violências contra os povos originários e a natureza, e suas heranças ardilosas ainda fazem parte da realidade dos

---

<sup>26</sup> El primer tipo, el servicio personal de las mitas, se refiere al trabajo que debían cumplir los indios que seguían viviendo en los pueblos, por turnos, en las tierras de sus encomenderos o en las tareas asignadas por éstos; a veces, también se ha llamado “mita” al producto de esse servicio. El segundo tipo se refiere a los indios que, con su grupo familiar o sin él, vivían y trabajaban en las tierras de sus señores hispanos – es decir, desarraigados de sus comunidades de origen [...] (Fradkin, 2009, p. 20).

países latino-americanos como a Argentina. Depois da grande invasão de bandeirantes de 1632, a população de indígenas na região paraguaia de 1555 reduziu pela metade, segundo Fradkin (2009, p. 23). Dados como esse revelam, conforme afirma Silvia Federici (2017), que os europeus verdadeiramente trouxeram a morte à América, “[...] os especialistas, de forma quase unânime, comparam seus efeitos a uma espécie de ‘holocausto americano’” (Federici, 2017, p. 167). No século posterior à invasão das Américas, a população caiu em torno de 75 milhões na América do Sul, o que significa o extermínio de 95% de seus habitantes (Stannard, 1992 *apud* Federici, 2017, p. 167).

Em meio a esse cenário de devastação demográfica e natural, o Império Espanhol firmou um sistema baseado na extração e exportação dos vastos recursos naturais da região (Leguizamón, 2023, p. 61). Tornar-se independente em relação à Espanha, em 1816, não representou mudanças nesse paradigma. Lélia Leguizamón (2023, p. 37) sustenta que “a produção agroindustrial para exportação se tornou o centro do projeto desenvolvimentista da Argentina desde a sua independência”, figurando nas “ficções diretrizes” do país. No princípio do século XIX, a cultura europeia estava refletindo sobre o conceito de nacionalidade e criando mitos que se tornaram “ficções-diretrizes” das nações, estimulando os franceses a serem franceses, ingleses a serem ingleses etc (Shumway, 2008, p. 24).

Por conta dos laços estreitos entre a Espanha e suas colônias, essa ideia de nacionalidade também chega às Américas, fazendo com que intelectuais da Argentina, no pós independência, também elaborassem suas próprias ficções-diretrizes, mitos de identidade nacional. Era o momento de “criar ficções-diretrizes de povo e nação para alcançar o consenso ideológico que sustenta as sociedades estáveis em outras partes do mundo” (Shumway, 2008, p. 26). Surge, nesse contexto, a figura literária do *gaucho* do rio da Prata e a literatura *gauchesca*, por exemplo (Shumway, 2008, p. 81).

É notória a influência da “Geração de 1837”, um grupo de jovens entre vinte e trinta anos que organizaram uma sociedade literária com uma visão e atitude crítica em relação ao país e que produziram algumas das ficções-diretrizes apontadas como mais duradouras do país (Shumway, 2008, p. 157). Tal grupo atribuiu a si a tarefa de “identificar, sem idealizar, os problemas enfrentados pela Argentina e criar um programa de ação que faria dela uma nação moderna” (Shumway, 2008, p. 157). Descrevendo os problemas nacionais, esses jovens de 1837 criaram um gênero literário que consiste, basicamente, em explicar o fracasso da Argentina em formar unidade (Shumway, 2008, p. 157). É marco de seu pensamento a ideia de que os pampas deveriam ser domados como uma fera (Shumway, 2008, p. 182). É também

um marco a obra *Facundo: Civilización y Barbarie*, cujo autor, Domingo Faustino Sarmiento, influenciado pelo positivismo e pelos feitos da Revolução Industrial, tem seu pensamento marcado pela necessidade de dominar a natureza, “[...] para ele, a força misteriosa dos pampas, desprovidos de cidades ou florestas, é a força da barbárie. Mais do que uma mãe à qual se deve retornar, a natureza precisa ser superada se a Argentina e seu povo querem chegar ao estágio de civilização” (Shumway, 2008, p. 182).

Amalia Leguizamón atribui à Geração de 1837 a responsabilidade por criar mitos orientadores “que idealizaram os Pampas como terreno fértil para a modernização agrícola e a Argentina como uma nação agroexportadora” (Leguizamón, 2023, p. 65). Para a socióloga, a dicotomia civilização/barbárie de Sarmiento, cuja barbárie está associada à natureza “selvagem”, foi uma das ficções-diretrizes mais duradouras no país (Leguizamón, 2023, p. 71). Sua análise pretende compreender como essa concepção da natureza está incutida na identidade nacional de forma a perdurar até os dias de hoje, em que se vê um modelo econômico sustentado pela exportação de commodities como a soja transgênica. Assim, Leguizamón destaca que, no fim do século XIX e começo do século XX, imigrantes europeus, conhecidos como *chacareros*, *grigos* e *colonos*, se estabeleceram na região dos Pampas, trazendo um tipo de “agricultura capitalista baseado na produção em larga escala para exportação” (Leguizamón, 2023, p. 37-38).

Na virada do século XX, tais imigrantes fizeram dos Pampas o “motor da economia argentina por meio da exportação agrícola de produtos como trigo e carne bovina” (Leguizamón, 2023, p. 38), período no qual nasce outro mito da identidade nacional, a da Argentina como o “celeiro do mundo”. Aliando-se a essa ideologia, também foi criada uma política baseada no gênero. Os imigrantes recém-chegados aos Pampas “organizaram o trabalho com base na divisão sexual que lhes era tradicional na Europa, com os homens (maridos, pais e filhos adultos) responsáveis pelo comércio da produção agrícola e as mulheres encarregadas dos cuidados com a casa” (Leguizamón, 2023, p. 39). Consolidam-se, a partir disso, papéis de gênero reconhecíveis no patriarcado milenar, sobre os quais iremos refletir a partir da análise de “Las cosas que perdimos en el fuego” e “Mujeres desesperadas”.

A expansão da soja, que é central na análise de Leguizamón, se deu sobretudo a partir do crescimento do neoliberalismo no país, que foi expandido durante o período ditatorial de 1976 a 1983. Segundo a autora, “a ditadura emplacou o neoliberalismo no país, abrindo a economia para as corporações transnacionais e os bancos estrangeiros” (Leguizamón, 2023, p.

91). Além dos prejuízos para o mercado interno<sup>27</sup>, a ditadura civil-militar também foi um verdadeiro marco da violência histórica do país.

A Argentina acumula uma série de golpes militares que começam em 1930, voltando a acontecer em 1943, 1955, 1962, 1966 e, por fim, em 1976. Este, segundo Novaro e Palermo (2007), “não é simplesmente um elo a mais na cadeia de intervenções militares que se iniciou em 1930” (Novaro; Palermo, 2007, p. 26). De acordo com os historiadores, o golpe de 1976 foi uma “crise inédita” que “deu lugar a um regime messiânico inédito, que pretendeu produzir mudanças irreversíveis na economia, no sistema institucional, na educação, na cultura e na estrutura social, partidária e sindical” (Novaro; Palermo, 2007, p. 26). O golpe ocorreu num momento em que a sociedade argentina, “diferentemente de episódios anteriores, se apresentou enfraquecida e desarticulada, quando não dócil e cooperativa, frente ao fervor castrense” (Novaro; Palermo, 2007, p. 26).

Com sua força destrutiva, “o golpe inaugurou um tempo que [...] transformaria pela raiz a sociedade, o Estado e a política na Argentina” (Novaro; Palermo, 2007, p. 26), começando na madrugada de 24 de março de 1976. Nessa data, os edifícios do governo e o Congresso Nacional foram ocupados pelas Forças Armadas, ocorrendo o mesmo nas estações de rádio e televisão de Buenos Aires e outras cidades (Novaro; Palermo, 2007, p. 26). Horas mais tarde, foi anunciado ao país que um grupo de comandantes das três armas decidiu encerrar o “debilitado” governo civil e assumiu o controle político “em nome do autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*, cujos objetivos seriam estabelecer a ordem, reorganizar as instituições e criar as condições para uma autêntica democracia” (Novaro; Palermo, 2007, p. 26).

O golpe, anunciado como uma “decisão pela Pátria”, tinha como fim “acabar com o desgoverno, a corrupção e o flagelo subversivo” (Novaro; Palermo, 2007, p. 27). Imediatamente surgiram prisões, como a de Isabel Perón, presidente na época, além de seus ministros, outras figuras do governo, delegados sindicais, militantes peronistas e de esquerda, jornalistas e intelectuais “suspeitos”, entre outros. Com essas prisões, os golpistas almejavam

---

<sup>27</sup> Com a entrada das transnacionais, muitas empresas nacionais decaíram, faliram, gerando diversas implicações na sociedade Argentina. Enriquez faz referência a esse cenário em diversas de suas obras, e essa questão específica aparece, por exemplo, no conto “Cementerio de heladeras” presente na coletânea *Un lugar soleado para gente sombría* (2024), revelando como o contexto ditatorial traumático e assombroso retorna em sua obra de diferentes maneiras. A autora explana sobre isso em conversa ao canal Casa de América: “Lo que pasó fue que se cerraron las empresas nacionales donde se hacían electrodomésticos y entonces los tiraban. Estos puntualmente son de una que se llama SIAM, donde mi padre trabajaba. Fue un parking lleno de heladeras. Y jugábamos ahí. Y eran peligrosas, porque si un niño se encierra una heladera después no lo puede abrir. Porque no tiene fuerza para abrirla. No es que se quede encerrado porque se traba. Las heladeras no se traban porque, eso lo investigué, un niño se metió en una en los años 70 porque son niños, hacen esas cosas, la cerró y se murió” (Casa de América, 2024).

mostrar “o alcance que [...] teria o novo regime. Tratava-se de deixar assentado desde o princípio, e de modo taxativo, que as Forças Armadas não se opunham somente a acabar com um governo [...] mas sim, em suas palavras, a pôr nos trilhos uma sociedade afundada no caos” (Novaro; Palermo, 2007, p. 28-29).

Traço forte desse período e dos anos anteriores foi a despolitização, ampliada e almejada pelos golpistas. Segundo Novaro e Palermo (2007), o país passou por um processo de despolitização em meados dos anos 1970 que impactou fortemente a conjuntura da ditadura e também seus anos posteriores:

Despolitização que a ditadura iniciada em 1976, em sua tentativa de operar uma “revolução de cima”, se propôs a aprofundar por todos os meios a seu alcance, com o duplo objetivo de utilizá-la em seu benefício como garantia do dócil acatamento de sua ação e, a mais longo prazo, convertê-la num traço permanente da nova ordem social, tendo em vista que esta deveria estar inoculada contra a mobilização política das massas e libertadas das organizações sociais e dos partidos que haviam demonstrado ser perigosamente permeáveis à subversão, por seu populismo irresponsável ou por tolerância oportunista (Novaro; Palermo, 2007, p. 34).

Além de almejar a não mobilização das massas, os militares aspiraram “não a conseguir respaldo das forças políticas e sociais existentes, mas, que estas se desarticulassem e rearticulassem em novas organizações mais confiáveis” (Novaro; Palermo, 2007, p. 36). Encontrando desmobilização popular, os golpistas se apropriaram das impressões e sensações da sociedade em relação ao governo e ao país na época “para difundir seu diagnóstico da situação e sua terapia para resolvê-la” (Novaro; Palermo, 2007, p. 43). E a solução era o Processo de Reorganização Nacional.

Em meio aos supostos “caos” nacional e “ameaça comunista” que o país enfrentava, as Forças Armadas apontavam ter a solução, “[...] somente elas podiam, ao mesmo tempo, erradicar a doença e suas consequências. O vírus subversivo respondia – segundo este delírio institucionalizado – essencialmente a causas externas, era ‘estranho ao ser nacional’ e a suas tradições” (Novaro; Palermo, 2007, p. 45). Os agentes do golpe enxergavam como uma das fontes de desordem e instabilidade o populismo. Junto a ele, “excessos da democracia, crise do capitalismo e subversão apareciam nesses âmbitos como fenômenos intimamente relacionados, que deviam ser atacados pela raiz, de forma simultânea e convergente” (Novaro; Palermo, 2007, p. 48).

No “berço da subversão”, dois setores precisavam ser redefinidos: “uma classe operária ‘indisciplinada’ e um empresariado industrial ‘ineficiente’” (Novaro; Palermo, 2007, p. 49). Nesse cenário, o proletariado foi altamente impactado pelo novo regime, perdendo

muito em direitos. O empresariado industrial foi prejudicado pelo desfavorecimento da indústria nacional e favorecimento da estrangeira. A sociedade, de modo geral, era vista como carente de disciplina para restaurar a segurança e os “valores nacionais” (Novaro; Palermo, 2007, p. 50). Os primeiros meses posteriores ao golpe, então, tiveram suas ações concentradas na “guerra anti-subversiva” e nas reformas econômicas (Novaro; Palermo, 2007, p. 75).

Contra a subversão, é executada a “Operação Independência” que incluiu, “no quadro de uma estratégia voltada para desativar o que se entendia ser as ‘fontes de subversão’, a criação dos primeiros centros clandestinos de detenção e a organização de grupos operacionais formados principalmente por militares e policiais da ativa” (Novaro; Palermo, 2007, p. 90). Estes atuaram de forma encoberta sequestrando, torturando e assassinando centenas de militantes políticos, sindicais e universitários. A estratégia envolveu, para isso, centros clandestinos de tortura, os quais Pilar Calveiro (2013) aponta como semelhantes em muitas características aos campos de concentração/extermínio. Entre 1976 e 1982, na Argentina, 340 campos de concentração estiveram em funcionamento, distribuídos por todo o território nacional, pelos quais passaram entre 15 e 20 mil pessoas, tendo sido 90% assassinadas (Calveiro, 2013, p. 41).

A ditadura gerou uma espécie de trauma coletivo que se reflete na literatura de muitos escritores, como é o caso de Mariana Enriquez. Além do período ditatorial, outras dimensões históricas aqui abordadas, como a colonização e os conflitos que moldaram a formação do país, revelam uma violência estrutural que marcou profundamente a Argentina, com impactos duradouros sobre a sociedade, em especial sobre as mulheres e a natureza. Tais violências históricas não se limitam ao passado, mas reverberam em tensões sociais contemporâneas que continuam a perpetuar desigualdades e exclusões. Nos contos analisados nesta seção, essas dinâmicas emergem de forma contundente, permitindo uma reflexão sobre os ecos dessas violências no presente e sobre como a literatura ilumina vínculos entre história e sociedade.

#### **4.2 Violência banalizada: fantasmas da ditadura, feminicídio mascarado**

Conforme mencionado na seção anterior, entre as principais tensões sociais evocadas nas narrativas de Mariana Enriquez, há menções, diretas e indiretas, aos conflitos e à dinâmica da última ditadura civil militar enfrentada pela Argentina entre os anos de 1976 e 1983. Por exemplo: no conto “Cuando hablábamos con los muertos” (2009), um grupo de jovens

meninas tentam contato com um desaparecido da ditadura por um tabuleiro ouija; no conto “Chicos que faltan” (2009), crianças desaparecidas retornam insolitamente; no conto “La Hostería” (2016), duas amigas são assombradas em uma hospedaria que, no passado, na época da ditadura, foi um centro clandestino de tortura; o romance *Nuestra parte de noche* (2019) tem como pano de fundo a última ditadura militar; em “Los himnos de las hienas” (2024), dois jovens são assombrados em um local que, no passado, também foi um centro de tortura; uma criança desaparece de maneira misteriosa, inquietante e traumática no conto “La casa de Adela” (2016), objeto de análise desta subseção.

Este último é, talvez, o conto que evoca de forma mais indireta ou sutil a memória da ditadura militar, no entanto, essa mesma sutileza contribui para associar a narrativa a um sentimento difuso de ameaça e perda, elementos centrais na memória coletiva argentina sobre o período ditatorial. A ausência de explicações sobre o desaparecimento de Adela e a aura misteriosa e inexplicável da casa reforçam a atmosfera de inquietação e aludem, de maneira simbólica, ao desaparecimento forçado durante a ditadura, em que vidas eram apagadas sem explicações concretas. Além disso, ao apresentar a experiência de Clara — uma narradora que, já adulta, relembra e narra um episódio de sua infância, período em que sua percepção do mundo e dos acontecimentos certamente era bem distinta —, o conto ressoa a própria vivência de Enriquez. Ainda na infância, como apontado na seção 3, a autora teve seu primeiro contato com o relatório *Nunca Más* e com relatos sobre os desaparecidos da ditadura, eventos que, apesar de ocorrerem em seu próprio país e cidade, eram significativamente distantes, difusos, confusos e também inquietantes. Assim, a escolha de “La casa de Adela” para análise foi feita considerando o modo como a obra evoca a violência e a instabilidade desse passado sem recorrer a referências explícitas, mas criando um efeito de estranhamento que ressoa no leitor.

Neste tópico, concentramo-nos, portanto, em uma abordagem histórica que investiga sobretudo a violência sistêmica e direta (subjéctiva) presente na sociedade argentina, com ênfase na memória da ditadura militar e em uma das principais formas de violência no país que, apesar de sua gravidade, permanece amplamente invisibilizada: o feminicídio. A partir do conto de Enriquez, exploramos como a memória traumática do período ditatorial emerge em uma narrativa que evoca uma violência enraizada no tecido social. Paralelamente, analisamos a questão do feminicídio no conto de Samanta Schweblin, destacando como a narrativa expõe a naturalização da violência de gênero, entendida aqui como uma extensão da opressão histórica e cultural que permeia a experiência argentina.

Em “La casa de Adela”, acompanhamos a vivência de três crianças: Clara, que é quem narra a história, seu irmão, Pablo, e Adela, amiga de ambos. Juntos, ao longo da narrativa, os três vão se dispor a entrar em uma casa abandonada, supostamente assombrada, envolta em uma atmosfera misteriosa, o que culminará no desaparecimento de Adela e no posterior trauma para a vida dos irmãos Pablo e Clara – trauma esse que já aparece explicitamente nas primeiras linhas do conto:

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 (Enriquez, 2017b, p. 65).

Essas primeiras linhas revelam uma narração autodiegética, em primeira pessoa, um recurso que aparece em metade dos contos aqui analisados (três dos seis). Tal modo de enunciação é um dos procedimentos narrativos elencados por Ceserani (2006, p. 69) como recorrentes no fantástico – concordando, pois, com Todorov<sup>28</sup> quanto à preferência do fantástico por esse tipo de narração. Rosalba Campra também discorre sobre esse tópico, apontando que a narração pessoal abre muito mais brechas para amplas interpretações, sendo, pois, passível de erro. Na narração autodiegética, a “percepção do real está intrinsecamente viciada de parcialidade. A primeira pessoa é sempre suspeita, porque nada, fora ela mesma, garante o narrado” (Campra, 2016, p. 100).

O “eu” que conta a história “pode ter algum tipo de interesse em esconder ou modificar as informações que o relacionam ou [...] ser incapaz de abarcar a totalidade da aventura em que está envolto” (Campra, 2016, p. 100). Nesse sentido, Jackson (1986, p. 28) afirma que a confusão por meio da voz narrativa leva à incerteza da visão e à resistência ou incapacidade de fixar as coisas como explicáveis ou conhecidas. O fantástico, assim,

---

<sup>28</sup> Todorov (2017, p. 90) aponta que nas histórias fantásticas o narrador geralmente diz “eu”. Segundo o teórico, no caso de um narrador-personagem, “enquanto narrador, seu discurso não tem que se submeter à prova de verdade; mas enquanto personagem, ele pode mentir” (Todorov, 2017, p. 91). Nesse sentido, o autor argumenta que uma narração em terceira pessoa levaria o texto ao campo do maravilhoso, mas trata-se de uma contradição, pois, ao fim de *Introdução à literatura fantástica* (2017), ele aponta *A Metamorfose*, de Kafka, como fantástico, e trata-se de um texto narrado em terceira pessoa. Todorov aponta ainda um narrador “ideal” para facilitar a identificação do leitor com a personagem, “[...] o narrador será um ‘homem médio’, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer” (Todorov, 2017, p. 91). O uso do termo “homem” que se refere ao masculino, mas que também é padronizadamente usado como neutro para se referir ao conjunto de masculino e feminino, deixa a passagem ambígua. Estaria Todorov apontando de fato um homem como o leitor médio? Onde ficariam, então, as mulheres? E a leitora média, com que personagem irá se identificar?

problematiza “a visión (é possível confiar no olho que vê?) e a linguagem (é possível confiar no 'eu' que fala e registra?)” (Jackson, 1986, p. 28, tradução própria)<sup>29</sup>.

Em “La casa de Adela”, há uma narradora que certamente dotará seu discurso de pessoalidade, contribuindo para a hesitação do leitor diante dos fatos narrados. Clara é a única testemunha viva da história que narra, tendo em vista que seu irmão se suicidou e Adela desapareceu. Além disso, é preciso considerar que essa narradora está na idade adulta contando uma história sobre a sua infância, precisando, para isso, trabalhar sua memória, que também é passível de erro e vacilação. A própria personagem deixa evidente as falhas de suas lembranças em determinados momentos: “La verdad es que no recuerdo cuáles de las historias eran resúmenes de películas y cuáles eran inventos de Adela”; “No recuerdo, es cierto, muchas de las historias” (Enriquez, 2017b, p. 68).

Além da narração característica, outros procedimentos narrativos e sistemas temáticos mapeados por Ceserani podem ser observados no conto, por exemplo, a noite e a escuridão, a passagem de limite e de fronteira e a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível. O monstruoso começa por ser construído a partir da figura de Adela, que tem seu corpo disforme, diferente, e, por isso, é alvo de curiosidade, bem como de aversão. Para os irmãos Clara e Pablo, seu corpo era motivo de atração, conforme a narradora conta: “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” (Enriquez, 2017b, p. 65). Muito mais que por um mero interesse juvenil, a amizade entre eles está diretamente ligada à atração por aquilo que é diferente: “[...] sobre todo, nos hicimos amigos de ella, mi hermano y yo, porque Adela tenía un solo brazo. El izquierdo” (Enriquez, 2017b, p. 66)

Para Clara, outros aspectos são repulsivos: “Tenía los dientes amarillos. Eso sí me daba asco, no su brazo, o su falta de brazo” (Enriquez, 2017b, p. 71). Para outras crianças, por outro lado, a ausência de um braço é motivo de medo: “Muchos otros chicos le tenían miedo, o asco. Se reían de ella, le decía monstruita, adefesio, bicho incompleto” (Enriquez, 2017b, p. 66). Apesar do *bullying* constante, Adela, na verdade, gosta de ser essa “monstra”: “A ella no le importaba. Ni siquiera quería usar un brazo ortopédico. Le gustaba ser observada y nunca ocultaba el muñón. Si veía la repulsión en los ojos de alguien, era capaz de refregarle el muñón por la cara [...] hasta dejarlo al borde de las lágrimas” (Enriquez, 2017b, p. 66). Trata-se, portanto, de uma monstruosidade ambígua, porque, ao mesmo tempo que desperta a

---

<sup>29</sup> “[...] la visión (es posible confiar en el ojo que ve?) y el lenguaje (es posible confiar en el 'yo' que habla y registra?)” (Jackson, 1986, p. 28).

inquietação característica do fantástico, também causa atração e, no caso da própria relação de Adela com seu corpo, causa prazer.

Ceserani (2006) esclarece que “a cena da aparição repentina e inesperada de um estrangeiro no espaço doméstico de uma casa é quase um estereótipo, presente na psicologia e no imaginário cultural das comunidades humanas” (Ceserani, 2006, p. 84) e acrescenta: “[...] nos casos extremos e mais inquietantes, há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável” (Ceserani, 2006, p. 85). Adela é exemplo dessa presença disforme, cujos traços e cuja presença levam à estranheza, à monstruosidade, ambas características desse “estrangeiro” citado por Ceserani, mas, ao mesmo tempo, sua monstruosidade e a inquietação que esta desperta não se dão da mesma maneira que os contos fantásticos tradicionais, revelando, pois, uma subversão de um sistema temático na obra de Enriquez. Para mais, é em torno de Adela, como se percebe ao longo da narrativa, que circunda o aspecto duvidoso, incerto, monstruoso e, portanto, a tensão fantástica.

A personagem, além de ter suas especificidades corporais, é uma figura repleta de mistérios, a começar pelo motivo que a levou a ficar sem um dos braços. “[...] Adela decía que sus padres mentían. Sobre el brazo. No nací así, contaba. Y que pasó, le preguntábamos. Y entonces ella contaba su versión. Sus versiones, mejor dicho” (Enriquez, 2017b, p. 66). Adela inventa versões de si mesma e, dessa forma, ninguém sabe o que de fato aconteceu. A presença da personagem na narrativa movimenta dúvida e incerteza constantes: o que aconteceu com o braço de Adela? E, adiante na narrativa, o que aconteceu com Adela dentro da casa abandonada?

É ela também que está no centro da aparição de outro elemento estranho, as sombras sobre as quais a narrativa não fornece explicações. Clara narra que Adela e Pablo passaram a ver filmes de terror e, por ser mais nova e não ter autorização dos pais, ela mesma ficava de fora das sessões, tendo que se contentar com as histórias que os dois contavam: “No puedo olvidarme de esas tardes: cuando Adela contaba, cuando se concentraba y le ardían los ojos oscuros, el parque de la casa se **llenaba de sombras**, que corrían, que saludaban burlonas” (Enriquez, 2017b, p. 68). Há de se considerar, no entanto, que quem vê e narra essas sombras é Clara, uma narradora sobre a qual, conforme apontado, devido à narração autodiegética, não se pode ter total confiança.

Também é com Adela que acontece uma passagem de limite característica do fantástico, a qual Ceserani detalha: “Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem de dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a

do inexplicável e do perturbador” (Ceserani, 2006, p. 73). Tal passagem acontecerá dentro da casa abandonada, situada no bairro no qual as personagens moram, em Lanús, que é também o local em que Mariana Enriquez passou parte da sua infância. Em vídeo ao Canal Encuentro, Enriquez confessa que a casa é inspirada em uma casa real: “[...] la casa está inspirada en una casa que a mí me da miedo que es una casa en la otra cuadra de mi casa, es una casa de la que nunca vi salir a nadie y nunca vi entrar a nadie, cosa que en un barrio es raro, yo tengo la sensación de que no quieren contar o que algo raro tiene” (Encuentro, 2017). Essa sensação de que há algo oculto sobre a casa parece se refletir na personagem que é mãe das crianças, pois, ao entrarem em diálogo sobre a casa com ela, a mãe soa misteriosa: “¡Soy más tonta! Me da miedo esa casa, no me hagan caso” (Enriquez, 2017b, p. 69). Na tentativa de mantê-los longe, a mãe acaba por despertar ainda mais interesse nos garotos que vão, então, procurar saber mais sobre a casa, de uma maneira, conforme relata Clara, até obsessiva.

Descobrem, então, que os donos haviam morrido há alguns meses, era um casal de velhinhos, e que, desde então, os filhos estão brigando pela herança. Ao saber de tudo isso, Adela atribui à casa o rótulo de “casa mal-assombrada” e se empolga com a possibilidade de ir vê-la, convidando os irmãos para tal. Ao chegar, Clara nota que “[...] la casa no tenía nada especial a primera vista, pero, si le prestaba atención, había detalles **inquietantes**” (Enriquez, 2017, p. 71, grifo próprio). Como *inquietantes*, outras palavras aparecem na narrativa revelando um léxico característico do fantástico: *imposible, miedo, raro, infernal, rareza, confundidos*.

Na primeira visita à casa ocorre uma primeira passagem de limites, do cotidiano para o estranho. Além dos detalhes inquietantes observados, nessa passagem de limites, as personagens notam a estranheza de uma grama, situada em uma casa abandonada, que está muito baixa, enquanto se esperava que estivesse alta, por ser abandonada. Para mais, a narradora sente a passagem, “Entré. Cruzar el portón oxidado fue horrible” (Enriquez, 2017b, p. 71), e segue notando diversas características que faz da casa também uma figura monstruosa. O zumbido (*zumbaba*) da casa, por exemplo, é um dos aspectos que a narradora aponta, personificando o local. Ela também é tida como má, “[...] esa casa es mala y no se esconden ladrones, se esconde un bicho que tiembla, se esconde algo que no tiene que salir” (Enriquez, 2017b, p. 72). Adela contribui, atribuindo a ela o poder de narração: “¿La casa nos cuenta las historias. Vos no la escuchás? (Enriquez, 2017b, p. 73)).

Essa primeira visita à casa, no entanto, não se estende. Os garotos voltam a tentar encontrar mais informações sobre ela com os vizinhos do bairro, sem muito sucesso, até que

Pablo sugere que eles entrem, conforme a narradora conta: “Quisieron que yo los acompañara y acepté porque no quería dejarlos. No podían entrar solos en la **oscuridad**. Decidimos entrar **de noche**, después de la cena” (Enriquez, 2017b, p. 74, grifos próprios). Volta a aparecer outro sistema temático do fantástico: a noite, a escuridão, o mundo noturno, que, de acordo com Ceserani, é a ambientação predileta desse modo literário (Ceserani, 2006, p. 78).

Em meio à escuridão, a passagem de limite vai de fato acontecer com Adela. O que permite essa passagem é a porta da casa que misteriosamente se abre, revelando haver luz por dentro: “Recuerdo que caminamos de la mano bajo esa luminosidad que parecía eléctrica, aunque en el techo, donde debería haber lámparas, sólo había cables viejos, asomando de los huecos como ramas secas” (Enriquez, 2017b, p. 75). Vê-se uma contraposição entre o escuro do ambiente fora da casa e o claro do interior, contraposição essa também recorrente no fantástico (Ceserani, 2006, p. 78) e que é sem explicação, trazendo, conseqüentemente, inquietação.

Somam-se à estranheza os constantes zumbidos da casa, os quais a narradora descreve: “Sentí que el zumbido me ensordecía y me puse a llorar” (Enriquez, 2017b, p. 76). O estranho se estende a outras partes, construindo uma atmosfera capaz de provocar medo: “En el siguiente estante, el de más arriba, había dientes. Muelas con plomo negro en el centro, como las de mi papá, que tenía arregladas; [...] Cuando levanté la cabeza para alcanzar a ver el tercer estante, se fue la luz” (Enriquez, 2017b, p. 76). Fez-se necessário, então, o uso de uma lanterna:

La luz de la linterna iluminaba cosas sin sentido. Un libro de medicina, de hojas brillantes, abierto en el suelo. Un espejo colgado cerca del techo, ¿quién podía reflejarse ahí? Una pila de ropa blanca. Pablo se frenó: movía la linterna y la luz sencillamente no mostraba ninguna otra pared. Esa habitación no terminaba nunca o sus límites estaban demasiado lejos para ser iluminados por una linterna (Enriquez, 2017b, p. 76-77).

Novamente a ideia de passagem de limite é evocada com essa construção de um ambiente que não é o cotidiano, pelo contrário, é cercado de estranheza, remetendo até mesmo a uma outra dimensão possível, na qual Adela parece entrar aos poucos. Isso é notável pela forma como a narradora vai relatando uma conexão ou desconexão da personagem: “Adela esperaba [...] Estaba muy tranquila, iluminada. Conectada, pienso ahora” (Enriquez, 2017b, p. 75), conectada ao quê?, pode-se perguntar o leitor; “Ella hacía caso pero no sé si nos escuchaba claramente. Cuando se daba vuelta para mirarnos, parecía perdida. En sus ojos no

había reconocimiento” (Enriquez, 2017b, p. 75-76). Essa mesma ideia pode ser notada quando Adela desaparece:

– ¡Adela! – gritó Pablo.

No se la escuchaba en la oscuridad. Dónde podía estar, en esa habitación eterna.

– Acá.

Era su voz, muy baja, cerca. Estaba detrás de nosotros. Retrocedimos. Pablo iluminó el lugar de donde venía la voz y entonces la vimos.

Adela no había salido de la habitación de los estantes. Nos saludó con la mano derecha, parada junto a una puerta. Después giró, abrió la puerta que estaba a su lado y la cerró detrás de ella. Mi hermano corrió, pero cuando llegó a la puerta, ya no pudo abrirla. Estaba cerrada con llave (Enriquez, 2017b, p. 77).

Com o evento inexplicável ocorrido com Adela, a narradora relata que a casa parou de zumbir. Envolve-se, a partir disso, os pais de todas as crianças, a polícia e toda uma comunidade que busca entender o desaparecimento e descobrir seu paradeiro. Isso desencadeia um trauma nas personagens, levando Pablo à loucura e ao suicídio aos 22 anos. Adela, por sua vez, que, quando em vida, era “monstra”, converte-se em uma lenda local. Depois do seu desaparecimento sua memória passa a ser evocada na casa: “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” (Enriquez, 2017b, p. 79). O espaço ressoa a memória de Adela, como acontecia na Argentina durante a ditadura, período no qual grafites e outras manifestações públicas não só ressoavam a memória, mas também pediam justiça pelos desaparecidos.

Durante a última ditadura argentina (1976-1983), o sequestro que culminava no desaparecimento de pessoas era usado de forma estratégica pelos militares, pois, de acordo com Novaro e Palermo (2007, p. 145), “[...] na ausência de um cadáver, um processo ou de uma prisão com responsáveis identificados, dificultava-se enormemente a tarefa de acusar alguém de algo”. Essa também era uma forma de contribuir com o terrorismo, propagando medo pela sociedade: “[...] diante da ausência do ente querido ou do companheiro, instalava-se um temor e um sofrimento generalizados e permanentes que favoreciam o retraimento e o imobilismo” (Novaro; Palermo, 2007, p. 145). Assim, cidadãos evitavam manifestações contra as práticas do período por haver um grande medo diante de possíveis consequências como o sequestro e a posterior violência e/ou morte.

Entre inúmeros crimes sem justiça, que deixaram famílias devastadas, a ditadura militar argentina somou cerca de 30 mil desaparecidos. Em uma guerra sangrenta contra a

suposta “ameaça subversiva”, qualquer um poderia se tornar vítima; professores, estudantes, escritores, artistas, donas de casa, trabalhadores, todo tipo de pessoa poderia ser alvo do Estado. Como aponta Goldman (2012), “vítimas eram sequestradas quando desciam do ônibus, quando voltavam do trabalho ou vinham da escola para casa, ou em ataques-surpresa no meio da noite contra residências particulares e esconderijos” (Goldman, 2012). Não à toa, então, inserida nesse contexto argentino, Enriquez tem um projeto literário em que os desaparecidos são figuras recorrentemente evocadas. Trata-se de um passado assombroso para a própria autora – assim como para boa parte dos latino-americanos.

Laura Marina Panizo (2012) investiga a questão do desalento diante da morte e desaparecimento de pessoas na ditadura argentina, mostrando como a falta de um corpo e a ausência de reconhecimento oficial do paradeiro dessas pessoas foi algo que interferiu fortemente no processo de luto e de aceitação dos acontecimentos por parte dos amigos e familiares das vítimas. De acordo com a pesquisadora, a metodologia empregada pelos militares tinha a característica de, após os assassinatos, não se relatarem as mortes. Com isso, como os corpos não apareciam, criava-se uma ausência que impedia um conhecimento claro do evento e da forma de morte e que também impossibilitava que familiares realizassem quaisquer rituais pós-morte convencionais, como velórios (Panizo, 2012).

Nesse cenário, “[...] a figura do desaparecido, que se refere a uma pessoa que foi retirada do convívio social e cujo paradeiro é desconhecido, era sinônimo de busca” (Panizo, 2012, tradução própria)<sup>30</sup>. Um desaparecido não era uma pessoa nem morta nem viva. Isso implicava uma maior dificuldade de se passar pelo processo de luto e retomada da vida social e levava à complexidade de se definir em que estado se encontrava a vítima: sequestrada, levada, desaparecida ou morta? É esse o estado de Adela, personagem que alude aos desaparecidos da ditadura no conto de Enriquez: “Nunca la encontraron. Ni viva ni muerta” (Enriquez, 2017b, p. 78).

Tornando-se sinônimo de busca num momento inicial de descoberta do seu desaparecimento, “La madre de Adela lloraba y pedía ‘por favor, dónde está Adela, dónde está Adela’” (Enriquez, 2017b, p. 78). Com isso, o conto lembra – o que também pode-se interpretar como homenagem – a imagem das Mães da Praça de Maio, um grupo de mulheres mães que, após meses de buscas individuais sobre o paradeiro de seus filhos desaparecidos, começou a se reunir na Plaza de Mayo para partilhar informações, criar estratégias e elaborar ações coletivas. As mães passaram, então, a circular em frente à Casa Rosada, sede do poder

---

<sup>30</sup> “[...] la figura del desaparecido, que hace referencia a aquella persona que fue sustraída de la vida social y de cuyo paradero no se tiene conocimiento, era sinónimo de búsqueda” (Panizo, 2012).

executivo do país, a fim de expressarem sua indignação e exigirem a verdade sobre o paradeiro de seus filhos diante de agentes do Estado.

A narrativa de Mariana Enriquez resgata um passado sombrio da Argentina que, certamente, ainda assombra muitos latino-americanos cujos países de origem passaram pela “era das Ditaduras”, retomando um termo atribuído por Coggiola (2001)<sup>31</sup>. Esse resgate ou retorno do passado, de maneira assombrosa, na narrativa, já comentado na seção 3, revela como a literatura de Enriquez bebe de elementos tradicionais da literatura gótica, que está nas raízes do fantástico. De acordo com Júlio França (2017, p. 117), “o Gótico tornou-se uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade”. Para isso, essa literatura traz alguns elementos convencionais, dentre os quais França (2017) cita como principais a presença fantasmagórica do passado, o *locus horribilis* e a personagem monstruosa – todos esses perceptíveis em “La casa de Adela”. Tais elementos não são exclusivos da literatura gótica, sobretudo ao aparecerem de forma isolada. No entanto, explica França (2017, p. 118), eles podem ser descritos como convenções principais da literatura gótica “quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir, como efeito estético, o medo ou suas variantes”.

Sobre a presença fantasmagórica do passado, França (2017, p. 117) esclarece que a literatura gótica “carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII”. Nesse cenário, os eventos do passado deixam de auxiliar na “compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (França, 2017, p. 117). Nesse sentido, em “La casa de Adela”, a presença fantasmagórica do passado é introduzida na narrativa a partir do desaparecimento de Adela, que faz referência ao passado assombroso da ditadura militar, que deixou milhares de vítimas mortas, torturadas e desaparecidas. É o fantasma que retorna na memória latino-americana, lembrando-nos de toda a violência e das injustiças sociais as quais já foram enfrentadas.

O *locus horribilis* diz respeito aos locais aterrorizantes que aparecem como espaço das narrativas góticas. Essa literatura “caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá

---

<sup>31</sup> Em *Governos militares na América Latina* (2001), Osvaldo Coggiola aponta que entre meados de 1960 e 1980, países da América Latina, como a Argentina e o Brasil, passaram por regimes militares, cujas consequências são sentidas até hoje, permitindo que se afirme que “a América Latina nunca voltará a ser a mesma depois da 'era das ditaduras', dos seus quase cem mil desaparecidos e das dezenas de milhares de assassinatos políticos” (Coggiola, 2001, p. 9). Retomamos, portanto, em referência ao historiador, a ideia de uma “era das ditaduras”, que configuraria uma memória coletiva aos países.

vivem” (França, 2017, p. 117). Dentro das histórias, os *loci horribiles* “são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam” (França, 2017, p. 117). As sensações narradas por Clara em “La casa de Adela” trazem esse caráter desconfortável e de estranhamento em relação ao espaço. A narradora, por vezes, até mesmo personifica a casa abandonada (ou assombrada, como entende Adela). É construído, assim, um *locus horribilis* na narrativa de Enriquez.

Por fim, a literatura gótica traz como elemento a personagem monstruosa, que é visível na figura de Adela. Esta é construída de forma a demonstrar-se uma monstra. Ainda que não seja uma vilã, seu corpo disforme faz com que ela mesma tire proveito do asco, da repulsa e da curiosidade que gera nos outros. Para pensar essa figura monstruosa, França (2017) cita Jeffrey Cohen, para quem “o corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (...). O corpo monstruoso é pura cultura” (Cohen, 2000, p. 26-27). São os medos de uma determinada época que são corporificados, portanto, na figura monstruosa. Com Adela, isso se dá de duas formas diferentes: em primeiro lugar, pela ausência de um braço, o que podemos interpretar como as consequências da tortura física aplicada aos sequestrados pelos militares – os corpos muitas vezes eram descobertos repletos de mutilações<sup>32</sup>; e em segundo lugar, pelo seu desaparecimento.

Adela desaparece sem deixar rastros e, dessa forma, tem-se o medo de uma dada época argentina corporificado na personagem. É o medo de uma sociedade que viu, entre vizinhos, colegas, amigos e entes queridos, milhares de pessoas desaparecer. Mesmo depois do desaparecimento, a memória de Adela é evocada: pelos grafites na casa; pela lembrança dos pais e dos amigos, Clara e Pablo; “Todos los días pienso en Adela” (Enriquez, 2017b, p. 65) conta a narradora; também pelos sonhos desses mesmos amigos, “Y si durante el día no aparece su recuerdo [...] regresa de noche, en sueños” (Enriquez, 2017b, p. 65) – permanece, assim, o retorno fantasmagórico e assombroso do passado.

---

<sup>32</sup> Além das mutilações fazerem parte dos métodos de tortura, durante a ditadura, militares se encarregavam de desaparecer com os corpos dos presos e torturados, e o principal método adotado ficou conhecido como “voos da morte”. Pilar Calveiro (2013, p. 49) expõe que esse método consistia em, primeiramente, injetar soníferos nos presos, o que terminava com sua última possibilidade de resistência, e depois transportá-los em caminhões e aviões, dos quais eram jogados vivos ao mar. Era comum que, com isso, os corpos obtivessem fraturas. Um relatório da Equipe de Antropologia Francesa, por exemplo, sobre o corpo encontrado de uma freira francesa, Leonie Duquet, raptada em 1977 e presa no ESMA, registrou múltiplas fraturas ao nível dos membros superiores e inferiores e do crânio, compatíveis com uma queda de altura contra uma superfície que poderia ser o mar (Redacción Clarín, 2005).

A representação da personagem Adela como uma criança é bastante simbólica, pois outro aspecto marcante e comovente da ditadura argentina é o número de crianças que foram sequestradas fora e dentro dos centros de tortura: “Segundo grupos de direitos humanos, pelo menos 500 bebês recém-nascidos e crianças pequenas foram separados de pais desaparecidos e, com suas identidades suprimidas, foram entregues para casais de policiais e militares sem filhos e outros favorecidos pelo regime” (Goldman, 2012). Além disso, na guerra contra os considerados “subversivos”, centenas de pessoas sem relação direta com a guerrilha ou a militância foram sequestradas, entre elas, crianças, filhos de militantes ou não.

Nas denúncias ao Conadep, há o registro oficial de 172 crianças desaparecidas, tendo sido algumas torturadas e outras, assassinadas (Calveiro, 2013, p. 50). Exemplo disso é o caso de Floreal Avellaneda, de catorze anos, filho de pais militantes, sequestrado e torturado pelo aparato repressivo militar (Calveiro, 2013, p. 125). Mulheres sequestradas grávidas, por sua vez, muitas vezes eram mantidas sob cuidados até o parto. Depois disso, normalmente as mães eram executadas e os bebês enviados a um orfanato, levados para adoção ou, bem eventualmente, entregues à família – no entanto, esperava-se evitar que essa “nova vida” crescesse em um lar considerado “subversivo” (Calveiro, 2013, p. 84).

“Como se chegou a essa rotineirização, a esse ‘esvaziamento da morte?’” é o que questiona Pilar Calveiro (2013, p. 45), que, ao ampliar sua análise, reflete sobre o processo de desumanização pelo qual os sequestrados e presos passavam para que os militares, sob ordens maiores, conseguissem manter a rotina de extrema crueldade que culminou, quase sempre, em assassinatos. Em primeiro lugar, era preciso acreditar que todos os presos eram de fato subversivos, ou seja, na visão militar, mercedores do extermínio, “verdadeira ameaça pública que era preciso *exterminar* tendo em vista um bem comum inquestionável; somente assim poderiam legitimar seu trabalho” (Calveiro, 2013, p. 48). No âmbito da linguagem, evitava-se qualquer palavra que trouxesse à tona a humanidade do prisioneiro, “em geral não se fala de pessoas, gente, homens, mas de cargas, pacotes” (Calveiro, 2013, p. 51). Dessa forma, atinge-se a desumanização das vítimas e leva-se a uma tranquilização que inocenta as ações dos militares (Calveiro, 2013, p. 52).

Os detidos-desaparecidos eram, assim, convertidos na figura do Outro em relação aos militares, “um Outro *estranho*, preferencialmente estrangeiro ou infiltrado, um intruso absolutamente diferente de mim, passível de ser imediatamente reconhecido, pois está desprovido de qualidades humanas” (Calveiro, 2013, p. 89-90). Os sequestrados eram reduzidos a circunstâncias de sobrevivência básica como frio, fome, necessidade de urinar,

defecar, dor etc. Tudo isso por uma intenção objetiva: “destruir o sujeito e retrá-lo a uma existência quase exclusivamente animal” (Calveiro, 2013, p. 99). Era um processo, nas palavras de Calveiro (2013, p. 99), de “coisificação do prisioneiro”, o que permitia ao opressor enxergá-lo como digno de violência. Tal processo de coisificação do oprimido é discutido por diversos pensadores em diversos contextos, entre eles, Carol J. Adams em *A política sexual da carne* (1990/2018). Aproximando a causa feminina da causa animal, Adams discute um conceito similar, o de *objetualização*, cuja lógica seria a do opressor ver o outro ser como um objeto e, dessa forma, conseguir e passar a tratá-lo como tal (Adams, 2018, p. 86). Essa ideia será fundamental para nossa análise nos próximos tópicos – especialmente na análise de “Pájaros en la boca” –, ao pensarmos sobre desumanização, coisificação/objetualização e consequente violência imposta contra mulheres, animais e a natureza como um todo.

Assim como os detidos–desaparecidos eram o Outro dos militares, o animal e a natureza é o Outro do Homem, distanciado pela cisão efetuada entre humanidade e natureza, como se não fôssemos todos parte de um grande ecossistema sobre a Terra. Também analogamente, a mulher é o Outro do homem, uma questão discutida por pensadoras feministas diversas, como Andrea Dworkin. Esta aponta que os homens dispõem de vários poderes, sendo o primeiro o poder de ser: “[...] uma afirmação metafísica de si mesmo, um eu sou que existe a priori, em terra firme, absoluto, sem efeito ou desculpas necessárias [...]” (Dworkin, 2016, n.p.). Trata-se de um “si mesmo” protegido por “leis e costumes, proclamados na arte e na literatura, documentados na história, confirmados na distribuição de riqueza” (Dworkin, 2016, n.p.). O homem *é*, portanto, por definição, e tem esse valor afirmado constantemente pelo mundo ao seu redor, enquanto a mulher *não é*. Sob perspectiva similar, Simone de Beauvoir (1949/2016) reflete sobre a mulher como o Outro do homem, que seria o neutro:

A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo. [...] A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro (Beauvoir, 2016, p. 12-13).

Sob lógica semelhante, o detido–desaparecido é o Outro do militar, sendo este último o símbolo do heroísmo na busca por uma sociedade “melhor”. O universo do aparato repressivo divide-se entre amigos e inimigos (Calveiro, 2013, p. 89), qualquer um que se diferencie dos “preceitos” do Processo de Reorganização Nacional converte-se em inimigo, sendo levado à

extrema violência física, além da desumanização e perda de identidade. A obra de Enriquez, então, trazendo o(s) Outro(s) da sociedade argentina, pode ser entendida como reparação histórica, jogando luz a histórias, personagens e tensões ignoradas historicamente. Além disso, ao caminhar na contramão do esquecimento e a favor da memória, sua obra adere à resistência, uma vez que “a memória é uma forma de resistência ao esquecimento” (Calveiro, 2013, p. 147).

Vale lembrar que o esquecimento foi fundamental para a banalização de toda a violência implicada nas ditaduras das Américas. Pilar Calveiro (2013) aponta que o excesso de informação quanto aos desaparecimentos, após a queda do governo militar argentino, fez com que o público se saturasse, “[...] as pessoas se cansaram de ouvir algo tão desagradável e inquietante. A repetição do que era aterrorizante o tornou banal. Ao banalizar o que ocorreu nos campos, um dos objetivos do poder concentracionário estava assegurado: normalizar o assassinato e o desaparecimento” (Calveiro, 2013, p. 147). A banalização é motivo para que diversas tensões sociais argentinas sigam em voga, muitas vezes longe dos debates públicos ou sequer encaradas de forma problematizada como deveriam. Um exemplo disso é a banalização da violência contra a mulher, uma das principais violências registradas nas estatísticas argentinas, que aparece de maneira central em “La pesada valija de Benavides”.

A ideia de banalização advém do conceito de banalidade do mal elaborado por Hannah Arendt em seus escritos – com os quais o pensamento de Pilar Calveiro estabelece diálogo. Ao longo do desenvolvimento de suas obras, Arendt se dedicou a entender o totalitarismo e todas as suas especificidades que culminaram no Holocausto. Mas é, em 1961, por ocasião do julgamento, de Adolf Eichmann, considerado culpado pelos crimes contra os judeus, que Arendt passa a discorrer sobre a ideia de banalidade do mal. Suas descobertas, ao longo do julgamento complementaram sua teoria sobre o totalitarismo, explicando como ele influenciou a mente de um oficial durante o regime nazista (Fry, 2010, p. 44). Em resumo, interessava a Arendt pensar como a infraestrutura totalitária influencia a maneira de pensar dos cidadãos, fazendo com que muitos tolerassem a imoralidade das ações exigidas pelo regime (Fry, 2010, p. 44), como é o caso de Eichmann, sobre quem a pensadora conclui:

[...] quando falo da banalidade do mal, falo num nível estritamente factual, apontando um fenômeno que nos encarou de frente no julgamento. Eichmann não era nenhum Iago, nenhum Macbeth, e nada estaria mais distante de sua mente do que a determinação de Ricardo III de ‘se provar um vilão’. A não ser por sua extraordinária aplicação em obter progressos pessoais, ele não tinha nenhuma motivação (Arendt, 1999, p. 310).

Arendt constata, portanto, como também aponta Fry (2010), que Eichmann não era um “monstro diabólico, perverso, calculista, sádico” e que os regimes totalitários produzem, com frequência, “pessoas incapazes de pensar por si mesmas e incapazes de compreender a imoralidade de suas ações, visto que tudo o que faziam era sancionado pela lei e apoiado pelo regime vigente” (Fry, 2010, p. 45). É isso que a pensadora define como banalidade do mal. Sob essa ótica, entende-se que a banalização do mal ocorre à medida em que não há reflexão diante das ações, uma vez que estas são norteadas pela obediência e pela reprodução de ordens e normas de conduta impostas. Não há, por exemplo, qualquer julgamento em relação às consequências que se pode obter com as ações, elas apenas são executadas.

Pode-se pensar, nesse sentido, em uma banalização do mal em outras esferas e proporções. Os torturadores da ditadura, por exemplo, estiveram inseridos em uma lógica bastante similar, conforme desenvolve Pilar Calveiro (2013). Diante da “guerra contra a subversão” que marcou o período, o mal é banalizado em nome das regras de conduta ditas pelo poder militar. Aos poucos, como se viu também com Calveiro (2013), a banalização se estende a toda sociedade que, de tanto ser exposta a notícias e números estrondosos, vai se tornando menos sensível diante dos fatos.

Ainda é possível refletir sobre essa mesma banalização diante de outras violências presentes nas sociedades ocidentais, como a violência contra a mulher. Homens, sob um regime que lhes dá poder e mostra o seu valor acima das mulheres constantemente – isto é, homens no patriarcado –, banalizam o mal, encontram justificativa para as diversas violências contra as mulheres, que, por sua vez, têm seu status rebaixado e seu valor pontuado como menor constantemente. Gerda Lerner escreve uma obra basilar – já citada anteriormente – que muito contribui para pensar esse status da mulher em uma perspectiva histórica e antropológica.

Envolta na busca e na construção da História das mulheres, Lerner investiga a origem do patriarcado e constata, na realidade, um extenso processo histórico que levou à consolidação e à institucionalização do modelo patriarcal: “[...] esse processo manifestou-se na organização familiar e nas relações econômicas, na instituição de burocracias religiosas e governamentais e na mudança das cosmogonias, expressando a supremacia de divindades masculinas” (Lerner, 2019, p. 31). O patriarcado não surgiu de um único evento, mas de um processo gradual que se estendeu por quase 2.500 anos, aproximadamente entre 3100 e 600 a.C (Lerner, 2019, p. 33). É a partir dessa constatação que Lerner desenvolve suas principais propostas, elencando momentos e fases que culminaram nas diferentes formas de opressão das

mulheres e que estabelecem as raízes do patriarcado, que, ainda hoje, se configura em diferentes sociedades (incluindo a argentina) – de distintas maneiras, mas com uma semelhança: a subjugação de mulheres.

Entre suas propostas, Lerner (2019, p. 33-35) defende que apropriação da função sexual e reprodutiva das mulheres pelos homens ocorreu antes da formação da propriedade privada e da sociedade de classes, rebatendo, nesse sentido, as teses de Engels em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado* (1884/2019), obra na qual ele associa a derrota da classe sexual feminina à criação da propriedade privada e da família e monogamia. Na análise de Lerner, os homens aprenderam a estabelecer dominância e hierarquia sobre outras pessoas ao praticarem, inicialmente, essa dominância sobre as mulheres de seus próprios grupos e de grupos conquistados, o que se refletiu na institucionalização da escravidão – a princípio, por meio da escravização de mulheres de grupos conquistados.

A historiadora também salienta aspectos relacionados às religiões e entidades, destacando que o rebaixamento de deusas poderosas se deu à medida que foram sendo substituídas por um deus masculino único e dominante. Nesse cenário, o surgimento do monoteísmo hebraico é destacado por Lerner como uma forma de ataque aos cultos difundidos a deusas. “Gênesis”, por sua vez, atribuiu a criação e a procriação a um deus masculino, rebaixando a sexualidade feminina que não fosse destinada à procriação ao status de pecado, ao “mal”. Com isso, essa “desvalorização simbólica das mulheres em relação à divindade torna-se uma das metáforas fundamentais da civilização ocidental” (Lerner, 2019, p. 35).

Outra metáfora que contribui para a subordinação feminina é a oferecida pela filosofia aristotélica, “[...] que admite como fato que mulheres são seres humanos incompletos e defeituosos de uma categoria totalmente diferente da dos homens” (Lerner, 2019, p. 35). Com essas duas acepções metafóricas acerca das mulheres, a subordinação destas passa a ser vista como algo natural, e gradativamente se torna, também por isso, invisível (Lerner, 2019, p. 35). Imersas nos valores patriarcais, as sociedades ocidentais não enxergam as mulheres como seres humanos completos, portanto, seres dignos da vida. É nesse sentido que se pode pensar como os homens e a sociedade como um todo têm dificuldade de reconhecer e interromper as opressões, pois banalizam a violência contra a mulher. Assédios, abusos, estupros, feminicídios, entre outras violências e crimes vários, ocupam os noticiários diariamente. Quando foi que nos acostumamos e passamos a naturalizar e banalizar tanta violência contra a

mulher? Quando isso deixou de impactar, sensibilizar ou revoltar? São questões como essas que podem ser levantadas a partir da análise de “La pesada valija de Benavides”.

Nesse conto de Schweblin, acompanhamos um homem chamado Benavides matar sua esposa e guardar o corpo dentro de uma mala. Com certo pânico depois do feminicídio, Benavides leva a mala até a casa daquele que, ao que tudo indica, é seu psiquiatra, o Corrales, na tentativa de buscar ajuda para lidar com a situação. Corrales, no entanto, encara a mala como uma obra de arte, convidando um amigo curador e especialista no assunto para ajudá-los a promover uma exposição com essa “obra de arte” de Benavides, que é vista por Corrales e Donorio como genial. A maneira como a violência é naturalizada no conto é, talvez, o ponto mais insólito para qualquer leitora familiarizada com a realidade feminina de constante risco diante de uma sociedade com valores patriarcais. No entanto, há outros elementos que trazem a tensão fantástica ao conto sobre os quais é válido nos determos.

Em muitos momentos, a narrativa se concentra na noite, que, como foi analisado anteriormente, é uma ambientação bastante comum no fantástico (Ceserani, 2006, p. 78). Com frequência, Benavides precisa encarar a escuridão: “El avance cauteloso muestra a Benavides entre oscuridad y oscuridad [...]” (Schweblin, 2002, p. 176-177)<sup>33</sup>. Além disso, Benavides não se mostra instável mentalmente e, em certos momentos, a narração revela uma confusão sobre seu estado, não se sabe se ele está acordado, sonhando ou em vigília, o que promove certa dúvida e hesitação também características do fantástico. Ao recorrer à casa de Corrales, por exemplo, ele dorme na porta: “Esperar, piensa, y quizá ese pensamiento lo relaje, puesto que **despierta más tarde**, cuando el portón se abre y algunos hombres se despiden” (Schweblin, 2002, p. 156, grifos próprios). Há interrupções ao longo da narrativa que também demarcam quando Benavides dorme e desperta, sendo que, ao despertar, ele sempre conserva algum tipo de esperança de que tudo esteja “normal”, como antes, levando-nos à ideia de que tenha sido simplesmente um sonho (outro tema característico do fantástico): “Despierta Benavides en la luz de un nuevo día, y por un momento cree encontrarse en su cama, junto a su mujer, en una infeliz mañana cualquiera” (Schweblin, 2002, p. 161); “En la luz de un nuevo día, Benavides abre los ojos y despierta. Por un momento cree encontrarse en su cama, junto a su esposa, en una infeliz mañana cualquiera. Pero pronto recuerda la verdad y se incorpora” (Schweblin, p. 172).

---

<sup>33</sup> É interessante observar que esta frase, bem como outras frases ao longo da narrativa e de outros contos da coletânea, foi suprimida em edições mais recentes do conto, por exemplo na publicada em *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017). Pode-se pensar, a partir disso, na ambição de uma autora que busca permear seu projeto literário com não ditos, deixando elementos ocultos que colaboram para a inquietação e a interrogação dos leitores.

O sono e a escuridão contribuem com a tensão fantástica, configurando uma espécie de “não dito” sobre o enredo, que, segundo Campra (2016, p. 121), é recorrente na narrativa fantástica: “[...] o silêncio delimita espaços de ansiedade: o não dito é precisamente o indispensável para a reconstrução dos acontecimentos. Esse silêncio aparece frequentemente tematizado como sono [...] ou como escuridão” (Campra, 2016, p. 121). Além disso, as interrupções na história pelo despertar de Benavides trazem uma espécie de dilatação do tempo, que Campra (2016, p. 85) também aponta como recorrente no fantástico. Jackson (1986, p. 43) pontua, similarmente, que nos textos fantásticos as unidades usuais de tempo são ameaçadas de dissolução. Trata-se, pois, de uma manipulação do tempo de forma não convencional, sendo comprimido ou interrompido de forma confusa, criando uma sensação de distorção da realidade que desafia as lógicas do mundo cotidiano. O tempo parece passar de forma diferente depois que Benavides mata sua esposa e começa a se mostrar cada vez mais instável.

Vê-se que a personagem duvida do que está acontecendo, e isso contribui para a instabilidade da narração, ainda que esta seja em terceira pessoa: “Y quizá sea esta soledad húmeda y oscura en la que Benavides se encuentra la que lo hace reflexionar y **dudar del presente**” (Schweblin, 2002, p. 158, grifos próprios); “Quizás es aquí cuando se dice que todo podría ser un **sueño**, que otra vez ha estado **fantaseando** sobre la posibilidad de matar a su esposa [...]” (Schweblin, 2002, p. 158, grifos próprios). O léxico é também revelador do aspecto dúbio: “quizá”, “dudar”, “sueño”, “fantaseando”. Aos poucos sua insanidade e instabilidade vai sendo desvelada, “Es un sueño, quiero decir... Estoy confundido, por un momento pensé que había matado a mi mujer y que la había enroscado en la valija y ahora entiendo que en realidad...” (Schweblin, 2002, p. 159). Conforme a narrativa avança, as dúvidas crescem e são expressas na própria narração. O narrador que, a princípio, parecia onisciente, tudo sabendo sobre o que Benavides pensa e sente (mas não sobre as outras personagens), parece passar a levantar questões:

¿Qué lleva a un hombre como él a escapar de la casa de su médico a esas horas de la noche? ¿Puede un profesional como Corrales, seguramente bajo órdenes estrictas de Donorio, negarle ver a su esposa? ¿Acaso las restricciones eran parte de un tratamiento de suma rigurosidad, una estrategia para curarlo de una enfermedad que, seguramente venérea, lo llevaba incluso a alucinar extraños asesinatos o a dudar de su propio médico? ¿O realmente ocurría lo que ocurría tal cual se iban sumando los hechos? (Schweblin, 2002, p. 176).

Ao fim da narrativa, quando a vernissage de fato acontece e Benavides é apresentado ao público como artista, sua insanidade é inteiramente revelada. Ali se encontra “un Benavides ya por completo desquiciado” (Schweblin, 2002, p. 184). Benavides estaria transtornado? Perturbado? Enlouquecido? Segundo o mapeamento de Ceserani (2006, p. 83), o tema da loucura é recorrente no fantástico e está ligado aos problemas mentais da percepção, “a loucura se transforma em uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser”. Ela está ligada à exploração da psique humana e das fronteiras entre realidade e imaginação. No conto, a progressão da insanidade de Benavides contribui para a complexidade da narrativa e para seu foco relativamente difuso, além de permitir que a interpretação se estenda a aspectos mais profundos e trágicos da existência humana, nesse caso, a maldade que culminou em um assassinato.

A dúvida entre a sanidade e a loucura; entre o dormir, sonhar, vigilar e o despertar; a narração nebulosa; a incompreensão das personagens diante dos atos uns dos outros; tudo isso podem ser indícios de algo, no entanto, tais indícios nem sempre esclarecem os fatos narrados, não nos levam a uma resposta. Nesse sentido, pode-se pensar na incognoscibilidade que a narrativa desperta, apontada por Rosalba Campra: “Se não formos capazes de determinar de que um gesto, uma pontuação, um adjetivo é indício, de algo pelo menos podemos ter certeza: de que se trata de um indício de que esses conto que lemos é um conto fantástico” (Campra, 2016, p. 181).

Do ponto de vista da crítica feminista e considerando a violência histórica no contexto argentino, chama atenção a maneira como a narrativa traz à tona a espetacularização e a naturalização da violência contra a mulher. Quando Corrales abre a mala pela primeira vez e vê com seus próprios olhos o corpo morto da mulher, ele reage positivamente, apontando aquilo como “maravilloso”: “[...] usted es un genio, pensar que yo lo menospreciaba, Benavides. Un genio” (Schweblin, 2002, p. 167). Nesse universo ficcional, uma mulher morta pelo marido guardada dentro de uma mala é, portanto, algo maravilhoso do ponto de vista de outro homem, uma verdadeira genialidade. Tão genial a ponto de também impressionar um curador de arte experiente: “—El señor no tiene idea de lo que está por ver —continúa Corrales, dirigiéndose a Benavides— ojo, no quiero ser arrogante, eh: Donorio ya tiene experiencia con grandes artistas, pero aun así no creo que se imagine lo que le tenemos preparado, ¿no es cierto, Benavides?” (Schweblin, 2002 p. 168).

Para o curador, “a obra” é a verdadeira reprodução da violência: “Qué es la violencia sino esto mismo que presenciamos ahora, piensa Donorio, y un escalofrío trepa por su vello rubio desde las piernas hasta la nuca, la violencia reproducida frente a sus ojos en su estado más salvaje y primitivo” (Schweblin, 2002, p. 170). Donorio aponta, inclusive, que o público vai gostar: “Esto va a gustar”; “¡Es extraordinaria! [...] ¡horror y belleza!, que combinación...” (Schweblin, 2002, p. 170). Desde então, os diálogos entre Benavides e Donorio ou entre o feminicida e Corrales são confusos, pois ambos tratam Benavides como artista, reagindo às suas tentativas de esclarecer que matou sua mulher como se não entendessem do que ele está falando. Ao leitor, resta a dúvida: estariam eles de fato entendendo aquilo como arte? Inseridos dentro da lógica patriarcal, estão banalizando/naturalizando um feminicídio a ponto de o situarem como arte? Levam em consideração o que Benavides diz, mas optam por transformar em arte e buscar lucro? São homens defendendo outro homem e o ajudando a se livrar das consequências de um assassinato? Todas essas hipóteses são possibilidades, pois, quando Benavides tenta explicar, por exemplo, pela primeira vez mais seriamente a Donorio, este reage dizendo “Bien, entonces empecemos por refrigerar el lugar” (Schweblin, 2002, p. 171). A sequência de ações das personagens e a falta de lógica que existe nessa sequência vão trazendo à tona hipóteses que logo são quebradas, remontando a uma análise de Campra sobre elementos ocultos na narração fantástica: “[...] uma sequência aparentemente final dá ao inexplicável uma colocação em um paradigma, mas uma sequência posterior frustra essa explicação, e com um retrocesso, volta a propor o desequilíbrio inicial” (Campra, 2016, p. 124).

Em determinado momento, Donorio tece conselhos ao personagem dizendo que ele não é um artista do povo, mas dos intelectuais, “Seres que desprecian incluso las novedades de museo, hombres que admiran lo otro, el más allá de la simpleza de una obra” (Schweblin, p. 2002, 174). Além dessa fala tocar na questão da legitimação da arte, separando arte popular de arte erudita, há uma menção aos “hombres que admiran lo otro”, o que revela o pacto da masculinidade sob o qual homens admiram outros homens, defendem outros homens, ficam do lado de outros homens – e que não aparece somente nesse conto da autora, mas em outro que será analisado posteriormente, “Mujeres desesperadas”. Em suma, veem-se homens que, como outros homens, banalizam a violência e o assassinato de mulheres e, que, como diz o personagem, entendem “el contexto” da obra (Schweblin, 2002, p. 174).

Benavides, apesar de ser o responsável pelo feminicídio, não manifesta remorso genuíno ao longo do conto, banalizando seus atos e oscilando entre pensamentos que

acompanham a instabilidade de sua sanidade. Repleto de confusão mental, ele alterna entre diferentes percepções acerca do assassinato da esposa. A princípio, a narrativa evidencia a ausência de arrependimento: “No se arrepiente de sus acciones. Cree que las puñaladas sobre su mujer son justas y de quedar algo de vida en ese cuerpo terminaría el trabajo sin culpa” (Schweblin, 2002, p. 155). Ao limpar o local, faz isso “más por prolijidad que por precaución” (Schweblin, 2002, p. 155), demonstrando indiferença quanto a possíveis consequências. Trata-se de um homem que, vivendo em uma sociedade com valores patriarcais, vive sob o sentimento de impunidade diante de crimes contra as mulheres, e que encontra respaldo e justificativa para seus atos, não precisando, portanto, lidar com nenhuma culpa em relação a isso – ainda que, por breves momentos, surja uma mínima preocupação.

Em um raro instante de hesitação, Benavides se vê minimamente confrontado pelo peso de seus atos, passando a pensar em possíveis consequências de suas ações violentas: “Pero al tomar la manija, el peso de una mujer como la suya le recuerda que las acciones tienen consecuencias” (Schweblin, 2002, 165). Sua consciência instável parece recobrar, por um breve momento, o fato de que ele matou alguém, alguém que agora está nessa mala pesada, e que esse ato pode, sim, ter desdobramentos. Assim como a mala carrega um peso físico (aludindo ao título do conto), a consciência de Benavides também parece pesar, ainda que sua perturbação oscile e seja diluída pelo apoio dos outros homens e pelo sistema patriarcal que o isenta da culpa. A personagem “[...] tiene la esperanza de encontrarse con el liviano peso de los equipajes vacíos” (Schweblin, 2002, p. 164). Ao que parece, a mulher morta se torna um peso físico – tendo em vista que mais de uma vez a narrativa menciona a dificuldade de Benavides em encarar o peso da mala –, mas, especialmente nesse trecho, assume também, por um instante, um peso psicológico, que faz com que a personagem perca por completo a sua sanidade.

A insistência de Benavides em abordar Corrales e Donorio para dizer que aquela é a sua mulher e que ele a matou nem sempre se mostra simplesmente como uma defesa ou uma tentativa de esclarecer o que de fato aconteceu. Na verdade, em um determinado momento, descobre-se que Benavides está, acima de tudo, com ciúmes por tamanha atenção que as outras personagens têm dado àquilo que chamam de “obra” – o corpo morto de sua esposa. Prevalece, pois, em Benavides, os aspectos patriarcais de sua figura masculina, nesse caso, o sentimento de posse sobre sua esposa, ainda que morta:

Benavides se pregunta si querrán de su mujer algo en especial, si por alguna razón habrán visto en ella cosas que no encuentran en otras mujeres. Las noches de verano

siempre le inspiran amor y romanticismo y los buenos recuerdos pronto le llegan como una ola de celos y deseos, puesto que al fin, su mujer es su mujer y la de ningún otro (Schweblin, 2002, p. 176).

Mesmo depois de morta, assassinada, a mulher não encontra paz. Inserida em uma sociedade patriarcal, ela ainda é alvo de ciúme, de disputa de posse e tem seu corpo violado, espetacularizado, exposto. Com isso, a narrativa não deixa de lembrar as tantas mulheres que foram vítimas de violências diversas como essas. Na Argentina, um exemplo marcante é Eva Perón, atriz e primeira-dama durante a presidência de Juan Domingo Perón (1946-1952), conhecida por suas significativas contribuições às lutas sociais e por se tornar uma figura idolatrada por boa parcela da sociedade argentina. Após sua morte, em decorrência de um câncer no colo do útero, o corpo de Eva foi sequestrado e submetido a uma série de eventos perturbadores: foi mantido em um veículo estacionado nas ruas de Buenos Aires, armazenado em locais diversos e envolto em um mistério que as investigações não desvendaram completamente, além de ter sido violado e danificado durante esse período.

Na análise dessa narrativa, ao pensar sobre a naturalização do feminicídio, chama atenção a banalização da violência contra a mulher, um fenômeno persistente na sociedade argentina, onde essa forma de violência continua a ser uma das mais invisibilizadas, apesar dos altos índices e de tamanha gravidade. Em uma “radiografia da violência” na Argentina, Carolina Sampó e Mariano Bartolomé (2021) apontam que a violência do país está vinculada principalmente a roubos, violações, ameaças, violência no futebol e feminicídios (Sampó; Bartolomé, 2021, p. 98). Ao discorrer sobre o tema e sobre o medo da violência no país, os autores chamam atenção para uma aresta que se encontra invisibilizada e que é justamente a violência contra a mulher (Sampó; Bartolomé, 2021, p. 99). Os dados do Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) apresentados por Sampó e Bartolomé revelam que entre os anos de 2013 e 2018 houve mais de meio milhão de casos de violência contra as mulheres maiores de 14 anos. Entre esses casos, mais de 85% denunciavam violência psicológica e mais de 50%, violência física (Sampó; Bartolomé, 2021, p. 107). Até o mês de outubro de 2024, a Argentina já registrava 217 feminicídios, segundo dados do observatório da organização não governamental La Casa del Encuentro (La Casa del Encuentro, 2024).

Os altos índices de violência e feminicídio na Argentina revelam não apenas uma realidade trágica e persistente, mas também uma questão mais ampla sobre o lugar das mulheres em sociedades patriarcais marcadas pela desigualdade de gênero. Essa violência, no conto, se manifesta de forma extrema, quando transforma o corpo feminino não apenas em objeto de dominação, mas em algo simbólico para se discutirem questões como a

mercantilização e a objetificação das mulheres. Isso fica evidente, por exemplo, ao observar os papéis que as personagens femininas desempenham na narrativa: todas aparecem em posições de subordinação. As empregadas da casa de Corrales são retratadas exclusivamente como figuras destinadas ao serviço, enquanto outra mulher surge já morta no início do conto, reduzida ao estado de um corpo inerte, encerrado em uma mala – todas anônimas, sem nome.

Com isso, o conto de Schweblin também leva a refletir sobre os papéis ocupados pelas mulheres tanto na esfera privada, como vítimas ou subordinadas, quanto na esfera simbólica, como objetos da arte — uma problemática que encontra eco, por exemplo, nas críticas feitas pelo coletivo feminista Guerrilla Girls. Esse grupo de artistas ativistas anônimas, desde 1985, denuncia a exclusão de mulheres e outras minorias no universo artístico. Com intervenções pelo mundo inteiro, incluindo exposições e ações em museus renomados, as Guerrilla Girls expõem as desigualdades de gênero na arte. Um exemplo emblemático foi a campanha realizada no MASP, em que apontaram a desproporção entre o número de mulheres artistas nas exposições e o número de nus femininos nas obras expostas: no total, são 6% de mulheres com obras no acervo e 60% de nus femininos aparecendo nas obras em exposição (Museu de Arte e São Paulo, s.d.). *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?* é o título questionador do cartaz. No mundo – quase que distópico – de “La pesada valija de Benavides”, poderíamos questionar: as mulheres precisam estar mortas para adentrarem o mundo da arte?

Às leitoras críticas e atentas à realidade feminina, a inquietação de “La pesada valija de Benavides” pode se concentrar, pois, em torno da banalização e naturalização da violência contra a mulher que é construída na narrativa de forma confusa, ocultando uma explicação. Nesse sentido, pode-se pensar no que Campra comenta sobre a atmosfera dessassogante que nasce em histórias em que parece impossível encontrar um motivo para o que acontece, ainda que o grau de anormalidade dos acontecimentos seja baixo (Campra, 2016, p. 137), da mesma forma que comenta Campra sobre a obra de Pedro Miret. Alheio à perspectiva feminista, a inquietação também surge com a incerteza e inconclusão diante dos fatos narrados, corroborando o que Campra expõe sobre as narrativas fantásticas inconclusas:

A poética do final inconcluso ou incerto desempenha, nesses casos, uma função constitutiva; destaca a falta de uma sequência que teria dado um caráter unívoco à história, que teria satisfeito uma pergunta que nem sequer fazemos, porque sabemos que o que o conto espera do leitor é a aceitação de seu final vazio como uma única forma de aparecer completo, a frustração do desejo de conclusão como meta da leitura: nessa falta de resolução, o conto fantástico constrói seu sentido (Campra, 2016, p. 125).

“La casa de Adela” caminha na mesma lógica de inconclusão e inquietação, não oferecendo explicações para questões como o desaparecimento de Adela ou as coisas misteriosas observadas pela narradora. No entanto, diferenciando-se da narrativa de Schweblin, o conto de Enriquez retoma elementos ligados ao gótico e ao horror, como o monstruoso, o *locus horribilis* e o passado fantasmagórico, aproximando-se mais da narrativa fantástica tradicional. Nesse sentido, as obras das autoras apresentam tanto semelhanças quanto diferenças: enquanto divergem na maneira como se dá a construção do fantástico e na abordagem estilística, se assemelham na temática, pois, notavelmente, ambas as obras se aproximam ao explorarem as possibilidades de inquietação dessa modalidade literária para tratar de tensões sociais da sociedade argentina

#### **4.3 Violência de gênero: mulheres monstras, bruxas, desesperadas e abandonadas**

Se a violência contra a mulher, especialmente no âmbito físico, e o feminicídio são frequentemente banalizados, como discutido anteriormente, torna-se importante ampliar o olhar para outras formas de violência enfrentadas pelas mulheres, como aquelas associadas ao mito da beleza, ao ideal do amor romântico e suas implicações, as violências simbólicas (Žizek, 2014). Essas manifestações de violência têm raízes em uma longa trajetória histórica de dominação, exclusão, opressão, subjugação e exploração, que, como aponta Gerda Lerner (2019), perduram há cerca de cinco milênios – questões essas que serão exploradas nesta seção por meio da análise dos contos “Las cosas que perdimos en el fuego” e “Mujeres desesperadas”.

Ao focar problemáticas envolvidas na história das mulheres, a partir de narrativas protagonizadas por personagens femininas e escritas por autoras mulheres, adotamos, nesta seção, a perspectiva da crítica feminista. Esta, segundo Elaine Showalter (1994), não pode encontrar um passado útil na tradição crítica androcêntrica, tendo mais a aprender, portanto, “[...] a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana, mais a aprender a partir da teoria feminista internacional do que de outro seminário sobre os mestres” (Showalter, 1994, p. 28-29). Nesse sentido, nesta análise, apoiamo-nos, sobretudo, na teoria feminista para pensar as questões relacionadas à opressão e à exploração feminina evocadas pelas narrativas de Enriquez e Schweblin.

A herança histórica de dominação e subjugação feminina não apenas persiste nas manifestações contemporâneas de violência já previamente mencionadas, mas também se revela nas estruturas sociais que invisibilizam, por exemplo, o trabalho realizado pelas mulheres. Além de Gerda Lerner, a historiadora italiana Silvia Federici (2017) também reflete sobre essa invisibilidade, destacando como o trabalho feminino, frequentemente não remunerado, é desvalorizado e desconsiderado como um trabalho verdadeiro, perpetuando, assim, as dinâmicas de exploração e subordinação. Federici (2017, p. 12) argumenta que “o trabalho doméstico não remunerado das mulheres tem sido um dos principais pilares da produção capitalista, ao ser o trabalho que produz a força de trabalho”. Enfocando a transição do feudalismo para o capitalismo, em *Calibã e a bruxa* (2017), Federici traz luz a outro momento relevante para se entender a opressão histórica inculcada às mulheres, buscando, para isso, “explicar a execução de centenas de milhares de ‘bruxas’ no começo da Era Moderna e por que o surgimento do capitalismo coincide com essa guerra contra as mulheres” (Federici, 2017, p. 29-30).

Federici investiga, assim, as circunstâncias históricas específicas sob as quais a caça às bruxas se desenvolveu, um momento histórico ao qual a narrativa de Mariana Enriquez, “Las cosas que perdimos en el fuego”, faz alusão direta. Envolta nessa investigação, a análise da historiadora também revela as razões pelas quais o surgimento do capitalismo demandou um ataque genocida contra as mulheres, confirmando que:

[...] a transição para o capitalismo é uma questão primordial para a teoria feminista, já que a redefinição das tarefas produtivas e reprodutivas e as relações homem-mulher nesse período, ambas realizadas com máxima violência e intervenção estatal, não deixam dúvida quanto ao caráter construído dos papéis sexuais na sociedade capitalista (Federici, 2017, p. 30).

Nas raízes da História da caça às bruxas, estão os movimentos heréticos. Em meio às mudanças do feudalismo e à monetização da vida econômica, a heresia popular, de acordo com Federici (2017, p. 68), foi “a que melhor expressou a busca por uma alternativa concreta às relações feudais por parte do proletariado medieval e sua resistência à crescente economia monetária”. Almejava-se uma estrutura comunitária alternativa, uma sociedade nova:

A heresia denunciou as hierarquias sociais, a propriedade privada e a acumulação de riquezas, e difundiu entre o povo uma concepção nova e revolucionária da sociedade que, pela primeira vez na Idade Média, redefinia todos os aspectos da vida cotidiana (o trabalho, a propriedade, a reprodução sexual e a situação das mulheres), colocando a questão da emancipação em termos verdadeiramente universais (Federici, 2017, p. 70).

Como movimento de oposição, rapidamente os hereges passaram a ser identificados como ameaças, sendo destinados às fogueiras. Visando erradicar o movimento, o papa criou a Santa Inquisição, “uma das instituições mais perversas jamais conhecidas na história da repressão estatal” (Federici, 2017, p. 69). Com o tempo e com a crescente preocupação em relação aos dados demográficos, a figura do herege foi se tornando cada vez mais próxima à de uma mulher, “[...] a bruxa se transformou no principal alvo da perseguição aos hereges” (Federici, 2017, p. 86). Nesse cenário, da perseguição aos hereges passou-se à caça às bruxas. Na chamada “transição” do feudalismo para o capitalismo, as mulheres sofreram um processo de degradação social que foi essencial para a acumulação de capital (Federici, 2017, p. 146). Somando-se a essa degradação a subjugação de outros povos, como as populações nativas do Novo Mundo, pode-se dizer que “a violência foi a principal alavanca, o principal poder econômico no processo de acumulação primitiva<sup>34</sup>” (Federici, 2017, p. 121).

Em meados de 1580, a população na Europa Ocidental começou a diminuir, gerando uma crise cujo ápice se dá entre 1620 e 1630. A partir desse cenário, Federici (2017, p. 169) defende que foi essa crise populacional dos séculos XVI e XVII que “transformou a reprodução e o crescimento populacional em assuntos de Estado e objetos principais do discurso intelectual”. É também nesse momento que a caça às bruxas e outros métodos disciplinares são adotados pelo Estado, a fim de regular a procriação e tirar o poder da reprodução das mãos das mulheres, levando, assim, ao controle reprodutivo – ao controle de seus corpos. Sob essas circunstâncias, qualquer forma de controle de natalidade e qualquer forma de sexualidade não procriativa passou a ser “demonizada” (Federici, 2017, p. 174). A caça às bruxas foi o principal método para a disseminação de terror geral entre as mulheres, além de levar à degradação de sua identidade social (Federici, 2017, p. 203):

Desse ponto de vista, não pode haver dúvida de que a caça às bruxas destruiu os métodos que as mulheres utilizavam para controlar a procriação, posto que eles eram denunciadas como instrumentos diabólicos, e institucionalizou o controle do Estado sobre o corpo feminino, o principal pré-requisito para sua subordinação à reprodução da força de trabalho.

Todavia, a bruxa não era só a parteira, a mulher que evitava a maternidade ou a mendiga que, a duras penas, ganhava a vida roubando um pouco de lenha ou de manteiga de seus vizinhos. Também era a mulher libertina e promíscua – a prostituta

---

<sup>34</sup> “Acumulação primitiva” é um conceito cunhado por Marx no tomo I de *O Capital* a fim de caracterizar o processo político no qual se sustenta o desenvolvimento das relações capitalistas. Mas, enquanto Marx o examina “do ponto de vista do proletariado assalariado de sexo masculino”, Federici pensa a acumulação primitiva do ponto de vista das “mudanças que introduziu na posição social das mulheres e na produção da força de trabalho” (Federici, 2017, p. 26).

ou a adúltera e, em geral, a mulher que praticava sua sexualidade fora dos vínculos do casamento e da procriação (Federici, 2017, p. 331-332).

A caça às bruxas significou, pois, entre outras coisas, uma constante vigilância em relação ao comportamento das mulheres, sobretudo em relação à sexualidade; a perda de saberes milenares quanto a meios naturais para a fertilidade/infertilidade, além de também centenas de mortes na fogueira. Em resumo, a caça é entendida como uma verdadeira guerra contra as mulheres, “uma tentativa coordenada de degradá-las, de demonizá-las e de destruir seu poder social” (Federici, 2017, p. 334).

Tal compreensão torna-se significativa, ao se analisar o conto *Las cosas que perdimos en el fuego*. Nessa narrativa, são as próprias mulheres que organizam suas fogueiras, buscando a própria queima, são as *Mujeres Ardientes*; “Es que yo hablo con las chicas. Les cuento que a nosotras las mujeres siempre nos quemaron, ¿qué nos quemaron durante cuatro siglos! No lo pueden creer, no sabían nada de los juicios a las brujas, ¿se dan cuenta? La educación en este país se fue a la mierda” (Enriquez, 2017b, p. 196). Vê-se que o movimento de fogueiras começa depois de uma série de feminicídios e tentativas de feminicídios, das quais uma mulher sobrevive, a *chica del subte*, que passa a contar sua história, inspirando, em alguma medida, outras mulheres, que logo irão organizar uma ação coletiva, que as transformam em monstras por meio das fogueiras e que não tem previsão de término – “Algunas chicas dicen que van a parar cuando lleguen al número de la caza de brujas de la Inquisición” (Enriquez, 2017b, p. 196).

No conto, o leitor é apresentado, inicialmente, àquela que é considerada a primeira mulher queimada/monstra: “La primera fue la chica del subte. Había quien lo discutía o, al menos, discutía su alcance, su poder, su capacidad para desatar las hogueras por sí sola” (Enriquez, 2017b, p. 185). A personagem, sem nome, identificada unicamente por “chica del subte” (garota do metrô), realiza “pregações” pelos metrôs da cidade, contando sua história como vítima de violência doméstica. A garota era casada havia três anos com Juan Martín Pozzi, que, diferentemente dela, ganha nome e sobrenome na narrativa – como se houvesse aqui a tentativa de manter a privacidade da vítima diante do anonimato e, por outro lado, a exposição do culpado: “Él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie, más entonces” (Enriquez, 2017b, p. 186). Para evitar o abandono, Juan ateou fogo na garota, agindo contrariado e sob uma lógica de posse, como se o corpo da *chica* lhe devesse eternas ordens. Enquanto ela dormia, jogou-lhe álcool no rosto e aproximou o isqueiro. Levada ao hospital, ao que tudo indica, inconsciente,

ela não pôde se defender e contar o que aconteceu, restou ao seu entorno acreditar na versão de Juan: a garota, durante uma briga, haveria jogado álcool em si mesma e, ao fumar um cigarro, pegou fogo. Até o pai da garota acreditou nessa versão, ela mesma conta isso em suas pregações. Somente quando conseguiu falar pôde contar a verdade no hospital, o que levou Juan preso.

Desde então, a *chica del subte* se dedica a andar pelos metrô da cidade contando sua história e pedindo dinheiro para pagar suas contas básicas, de aluguel e comida. Em meio a esse cotidiano pelos metrô, ela faz uso de um “método audaz”, conta a narradora:

Subía al vagón y saludaba a los pasajeros con un beso si no eran muchos, si la mayoría viajaba sentada. Algunos apartaban la cara con disgusto, hasta con un grito ahogado; algunos aceptaban el beso sintiéndose bien consigo mismos; algunos apenas dejaban que el asco les erizara la piel de los brazos, y si ella lo notaba, en verano, cuando podía verles la piel el aire, acariciaba con los dedos mugrientos los pelitos asustados y sonreía con su boca que era un tajo. Incluso había quienes se bajaban del vagón cuando la veían subir: los que ya conocían el método y no querían el beso de esa cara horrible (Enriquez, 2017b, p. 185-186).

Com tais características, a construção da personagem, assim como a de Adela, do conto anterior, é monstruosa, trazendo, pois, um elemento clássico da literatura fantástica, bem como de suas raízes góticas. A boca de réptil, o rosto que causa repugnância e o corpo disforme pós queimaduras são características de uma mulher-monstra que anda pela cidade a “assustar” as pessoas com a sua imagem e, em menor medida, com a sua história, história essa que está por trás desse corpo disforme e que pode vir a acontecer com outras mulheres em uma sociedade cuja a violência contra a classe feminina é cotidiana. Se o corpo do monstro incorpora a cultura, como teoriza Cohen (2000), o corpo dessa mulher-monstra incorporou a cultura machista, misógina, da violência contra a mulher presente na sociedade ocidental.

Seu caráter monstruoso também se constrói pela maneira como os outros ao seu redor reagem ao seu aspecto. No texto: “Cuando se iba del vagón, la gente no hablaba de la chica quemada, pero el silencio en que quedaba el tren, roto por las sacudidas sobre los rieles, decía qué asco, qué miedo, no voy a olvidarme más de ella, cómo se puede vivir así” (Enriquez, 2017b, p. 187). Vê-se, então, uma sociedade em que o asco e o medo estão mais relacionados à figura feminina, cujo corpo foi queimado pela violência masculina e guarda cicatrizes disso, do que em relação à própria violência da qual essa figura foi vítima, uma vez que a narrativa ressalta as reações das pessoas ao corpo da mulher, mas não uma sensibilização com sua história. O corpo feio causa medo e é repulsivo, mas a crueldade masculina não.

Apesar de monstruoso, o corpo da *chica* também é sensual: “Que su cuerpo fuera sensual resultaba inexplicablemente ofensivo” (Enriquez, 2017b, p. 186). Quando a sensualidade de um corpo feminino se torna ofensiva em uma sociedade que tanto preza por essa mesma sensualidade? Ao que a narrativa indica, quando o comportamento da mulher e parte de seu corpo já não correspondem ao padrão e ideal de beleza feminino. E se uma nova beleza fosse possível? As personagens de *Las cosas que perdimos en el fuego*, inspiradas pela *chica del subte*, parecem buscar esse novo ideal. Voltaremos a comentar sobre a relação entre monstruosidade e padrão de beleza posteriormente. Vale pensar, por ora, como a figura da *chica*, que fará parte de uma legião de mulheres que buscam fogueiras para se queimar, remete à ideia de sedução indevida por parte das bruxas no período da Inquisição:

Uma acusação recorrente nos julgamentos por bruxaria era de que as bruxas estavam envolvidas em práticas sexuais degeneradas, essencialmente na cópula com o diabo e na participação em orgias que supostamente aconteciam no sabá. Mas as bruxas também eram acusadas de gerar uma excessiva paixão erótica nos homens, de modo que era fácil para aqueles que fossem pegos fazendo algo ilícito dizer que haviam sido enfeitados ou, para uma família que quisesse acabar com a relação do filho com uma mulher que desaprovavam, acusá-la de ser bruxa (Federici, 2017, p. 341).

No conto a personagem Silvina, que aparece como protagonista, atribui a essa mulher-monstra, a *chica del subte*, o início, a introdução de um movimento de fogueiras organizadas por e para mulheres se queimarem, como mostra a voz narrativa: “A lo mejor no había sido la chica del subte la desencadenante de todo, pero ella había introducido la idea en su familia, creía Silvina” (Enriquez, 2017b, p. 187). Em uma viagem de metrô, sua mãe, com mais de setenta anos, depois de ver um rapaz debochar da *chica del subte*, ousa socar seu nariz e fugir. Esse parece ser o ponto inicial para motivar as fogueiras na família de Silvina. No entanto, outra personagem é central no desencadeamento das fogueiras: “Hicieron falta Lucila y la epidemia que desató, sin embargo, para que llegaran las hogueras” (Enriquez, 2017b, p. 188).

Lucila era uma modelo famosa – o que já toca na questão das aparências e padrões de beleza – que também foi vítima de violência masculina. Noiva de Mario Ponte, jogador do clube Unidos do Córdoba, ela parecia compor um casal feliz e apaixonado. No entanto, numa certa madrugada, retiraram Lucila de maca do apartamento que compartilhava com o então noivo. Mario havia feito o mesmo que o marido da *chica del subte*, esvaziou uma garrafa de álcool em cima de Lucila e depois jogou um fósforo aceso em seu corpo nu: “La dejó arder unos minutos y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia. Dijo, como el marido

de la chica del subte, que había sido ella” (Enriquez, 2017b, p. 189). Apesar desses casos, “Hicieron falta muchas mujeres quemadas para que empezaran las hogueras” (Enriquez, 2017b, p. 189).

Uma espécie de contágio fez com que os feminicídios se alastrassem, como as chamas, “Es contagio, explicaban los expertos en violencia de género en diarios y revistas y radios y televisión y donde pudieran hablar; era tan complejo informar, decían, porque por un lado había que alertar sobre los feminicidos y por otro se provocaban esos efectos” (Enriquez, 2017b, p. 189). Os homens estavam a queimar as namoradas, esposas e amantes por todo o país, com álcool, mas também com ácido. Até que o caso de Lorena Pérez e sua filha, queimadas antes de o pai suicidar, comoveram Silvina e sua mãe junto a outras mulheres: “No las conocían, pero Silvina y su madre fueron al hospital para tratar de visitarlas o, por lo menos, protestar en la puerta; ahí se encontraron. Y ahí estaba también la chica del subte. Pero ya no estaba sola. La acompañaba un grupo de mujeres de distintas edades” (Enriquez, 2017b, p. 190).

Nessa primeira união entre as mulheres, a *chica del subte* aproveita para “pregar”, contar sua história, alertar e, ao mesmo tempo, convocar “Si siguen así, los hombres se van a tener que acostumbrar. La mayoría de las mujeres van a ser como yo, si no se mueren. Estaría bueno, ¿no? Una belleza nueva” (Enriquez, 2017b, p. 190). A partir de então, as mulheres parecem se orientar a esse objetivo: uma nova beleza. “¿Cuándo llegaría el mundo ideal de hombres y monstruas?” (Enriquez, 2017b, p. 196), questiona a voz da narração.

Em um salto dessa cena para outra, o leitor é apresentado à primeira fogueira que Silvina participou, realizada em um campo perto de uma estrada. A personagem tem uma postura diferente das outras mulheres, ela ainda age com certa incredulidade, dúvida, incerteza, colaborando para que, do ponto de vista do leitor, essa hesitação também seja promovida, deixando-o, muitas vezes, sem entender o que de fato está acontecendo, se são fogueiras literais, se são decisões tomadas racionalmente, se há forças sobrenaturais envolvidas. A narrativa caminha, pois, a partir de uma lógica de inferências confusas, corroborando a ideia de Campra acerca do fantástico contemporâneo, o qual, no lugar de trazer à tona o questionamento quanto ao “o que quer dizer o dito”, passa a questionar “o que é o que se diz através do não dito” (Campra, 2016, p. 141). O que faz com que Silvina tenha tanta incerteza, por exemplo, em relação às fogueiras, mesmo estando ela tão próxima a uma das organizadoras (sua mãe)? O que a narração em terceira pessoa, que não alcança todas as personagens de forma onisciente, esconde? Constrói-se, com isso, uma tensão fantástica.

Aos poucos, entende-se que as fogueiras estão sendo organizadas como um ato de resistência, conforme mostra a fala de María Helena, uma das envolvidas nas queimadas, “Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enriquez, 2017b, p. 192). É sob o ideal de criar um mundo de homens e monstros, portanto, que as personagens de *Las cosas que perdimos en el fuego* passam a realizar fogueiras organizadas para que as mulheres se queimem, no entanto, sem o intuito de se matarem, mas de se tornarem corpos disformes que exibem suas cicatrizes. Nessa ideia de mostrar as cicatrizes, ecoa o discurso acerca da importância de mulheres que foram vítimas de violência ou abuso masculino contarem suas histórias. Uma vez que propagam seus relatos, é possível, além de lutar por justiça, fazer com que outras mulheres reconheçam em suas vidas violências e abusos similares, pois, estando inseridas em um contexto patriarcal, muitas vezes sequer conseguem enxergar sua condição de vítima diante do poder hegemônico masculino.

Para mais, o anseio pelo mundo “ideal de hombres y monstruos” também pode ser interpretado como a tentativa de construir um novo ideal de aparência feminina, um novo padrão de “beleza”. Configura-se, assim, um movimento em oposição ao padrão de beleza que é imposto às mulheres, uma outra violência do sistema patriarcal, a qual Naomi Wolf (2019) nomeia como o *mito da beleza*. Lançada em 1990, a obra de Wolf, *O mito da beleza*, foi publicada em um contexto estadunidense em que o ideal de beleza era muito rígido, pós década de 1980, “[...] época em que um conservadorismo exacerbado tinha se aliado a um forte antifeminismo em nossa cultura” (Wolf, 2019, p. 15).

A autora relata ter elaborado seu pensamento, a partir da percepção de que, em determinadas épocas, em que mulheres alcançam mais direitos e poder, surgem outras formas de fazer com que elas ocupem seu tempo, prejudiquem seu desenvolvimento e desviem sua energia (Wolf, 2019, p. 16). Isto é, o patriarcado se adapta e continua a prejudicar as mulheres de alguma forma. Para Wolf, a imposição de um determinado ideal de beleza surge, então, à medida que a mulher vai alcançando espaços de poder, como o mercado de trabalho e seus cargos de liderança. Nesse sentido, o mito da beleza é definido como “uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens de beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher” (Wolf, 2019, p. 26). Em outras palavras, trata-se de uma outra forma de controle dos corpos e da vida das mulheres. Analisando as circunstâncias sociais, históricas e econômicas, Wolf entende que, depois de Betty Friedan desvelar a mística feminina, um novo contexto surgiu, “a ‘beleza’ passa a ser a condição para que a mulher dê o próximo

passo. Vocês agora estão ricas demais. Logo, nunca chegarão a estar magras o bastante” (Wolf, 2019, p. 51). Uma vez que a beleza se torna um nicho lucrativo de mercado, colaborar para tornar mais baixa a autoestima das mulheres torna-se oportunidade de ganho econômico: “Quanto maior a insatisfação das mulheres com seus corpos, maior a possibilidade de lucro do mercado da beleza” (Zanello, 2018, p. 86)

Em 2015, por ocasião de uma edição condensada de sua obra para a Vintage Classics, Naomi Wolf escreveu uma nova introdução para o livro, expondo uma visão significativamente otimista sobre aquele contexto. A autora comenta, por exemplo, o fato de as redes sociais terem derrubado “a barreira entre o consumidor e o produtor da mídia, expondo uma quantidade muito maior de modelos do que é estiloso, bacana e charmoso” (Wolf, 2019, p. 12) ou, ainda, que a percepção generalizada entre mulheres e homens sobre esses ideais da mídia melhorou. Mas, ao nos determos nas estatísticas relacionadas a, por exemplo, cirurgias estéticas, bem como ao que os noticiários têm veiculado sobre o assunto, não se constata um cenário tão positivo como Wolf parece traçar e prever.

É preciso pensar que se, por um lado, como afirma Wolf, a barreira entre o consumidor e o produtor da mídia se altera, colaborando para uma possível maior diversidade, as redes sociais também expõem mulheres e meninas a padrões estéticos inalcançáveis. E isso se dá não só a partir de modelos, mas também por meio dos filtros, que têm sido altamente associados a prejuízos à saúde mental de adolescentes. Em 2024, por exemplo, Nova York acionou a Meta, empresa responsável pelo Facebook e pelo Instagram, na justiça, alegando que a marca estaria tentando manter jovens viciados no Instagram e estaria expondo-os a conteúdos nocivos que prejudicam, além da saúde mental como um todo, a autopercepção corporal (Kelly, 2024).

Paralelamente, a busca por cirurgias estéticas segue intensa. A Pesquisa Internacional sobre Procedimentos Estéticos/Cosméticos realizada pela Sociedad Internacional de Cirugía Plástica Estética (ISAPS), em 2023, revelou que a Argentina ocupa o 5º lugar na lista de países que mais realizam procedimentos estéticos, sendo que, em 2023, foram realizados mais de um milhão de procedimentos, 475.887 cirúrgicos e 734.329 não cirúrgicos. Destas, a cirurgia mais procurada (16,4%) foi a mamoplastia de aumento mamário, seguida da cirurgia de pálpebra (10,1%), aumento labial (9,9%) e lipoaspiração (9,6%) (ISAPS, 2023). Segundo a mesma pesquisa, o número total de procedimentos estéticos cirúrgicos e não cirúrgicos aumentou, globalmente, 3,4% em comparação a 2022. Constata-se, ainda, que, em todo o mundo, são as mulheres que mais se submetem aos procedimentos: elas representaram 85,5%

de todos os procedimentos realizados, enquanto os homens correspondem a 14,5%. Nesse cenário, não é incomum que muitas mulheres tenham complicações e possam chegar até mesmo à morte.

É uma constante luta contra o próprio corpo para moldar-se às medidas do patriarcado. Isso leva mulheres a não só recorrerem a procedimentos invasivos e, muitas vezes, arriscados, como também a desencadear problemas psicológicos e transtornos diversos, como anorexia, bulimia e compulsão alimentar. Essa temática é reforçada no conto de Enriquez na busca das mulheres por um novo ideal de beleza, mas também por outras inferências, como a menção a uma amiga de Silvina que tinha anorexia:

Una vez le había dicho una amiga anoréxica a Silvina: no pueden obligarte a comer. Sí pueden, le había contestado Silvina, te pueden poner suero, una sonda. Cortás el suero. Nadie puede vigilarte veinticuatro horas al día, la gente duerme. Era cierto. Esa compañera de colegio se había muerto, finalmente (Enriquez, 2017b, p. 189).

Em um mundo no qual se espera que mulheres tenham determinada aparência, buscando um ideal de beleza, esforçar-se ou optar por obter uma aparência feia e disforme pode ser, então, um ato de transgressão. As mulheres-monstras da obra de Enriquez estão em um levante contra o ideal de beleza feminina, contra a dominação, a supremacia e as violências masculinas, contra a ordem patriarcal vigente. É simbólico que elas busquem um ideal monstruoso.

O levante das mulheres-monstras no conto também remete ao(s) movimento(s) feminista(s) das últimas décadas. Infere-se que, na narrativa, o movimento de autoqueima por parte das mulheres ganha uma maior proporção por meio das mídias, sobretudo pela viralização de um vídeo nas redes sociais. Depois que Silvina filma uma fogueira, com a intenção de provar ao mundo que as mulheres estão fazendo isso porque querem, o vídeo é publicado na internet e, no dia seguinte, milhões de pessoas já tinham o visualizado. Esse é um fenômeno apontado como uma das características do que alguns denominam como a quarta onda do feminismo.

O assunto divide opiniões, e esse movimento feminista jovem que ascende no meio digital muitas vezes é apontado como apenas “ativismo de sofá”. No entanto, é preciso reconhecer que algum impacto é gerado, sim, a partir das repercussões *online*. A jornalista e pesquisadora Cristiane Costa chama atenção para isso apontando que “[...] a web sem dúvida foi um fator estratégico e central das marchas feministas. Nunca as táticas e a militância das mulheres foram tão potencializadas e produziram reações e alianças na escala que se vê hoje”

(Costa, 2018, p. 43). Discorrendo sobre o assunto, Costa ainda destaca as redes sociais como verdadeiro mecanismo de mobilização política:

O Twitter, por exemplo, foi criado explicitamente para a militância. Teve início com o programa TXTMob, criado nos Estados Unidos para, através do celular, organizar manifestações contra a convenção nacional do Partido Republicano de 2004. Seu desdobramento, o Twitter tal como o conhecemos, foi lançado dois anos mais tarde e manteve esse DNA ativista, tendo sido o principal instrumento das manifestações iranianas de 2009 e nas inglesas de 2011 (Costa, 2018, p. 43).

Para Costa, o movimento feminista descobriu o poder das *hashtags* e seu potencial de distribuição de conteúdo, levando a grandes mobilizações por meio delas, como foi o caso da #PrimeiroAssédio, #AgoraÉQueSãoElas, #MeuAmigoSecreto, #NãoMereçoSerEstuprada, #EstuproNuncaMais, #PeloFimDaCulturaDoEstupro, #NãoÉNão, #CarnavalSemAssédio, #EuEmpregadaDoméstica, entre outras, que, apesar de obterem alcances distintos, levantaram, todas, debates sérios e urgentes que, em grau maior ou menor, impactaram a sociedade. No contexto argentino – que se conecta diretamente ao conto de Mariana Enriquez –, a #NiUnaMenos desencadeou uma grande mobilização por parte da população do país, despertando curiosidade de muitas pesquisadoras, como é o caso de Bárbara Zeifer, que investiga os efeitos políticos dessa hashtag na obra *Hashtagtivismo* (2022).

Em maio de 2015, a Argentina amanheceu com a notícia de que uma jovem de 14 anos, Chiara Páez, havia desaparecido, e a polícia a havia encontrado enterrada no jardim da casa dos avós de seu noivo. A autópsia revelou que a adolescente, vítima de feminicídio, foi assassinada a golpes e estava grávida (Zeifer, 2022, p. 13). A partir de um *tweet* sobre o assunto, a conversa se ampliou no ambiente digital, levando a criação da #NiUnaMenos, que se espalhou, tomando proporções não imaginadas. Três semanas depois da notícia de Chiara Páez e a consequente mobilização digital, mais de 200 mil pessoas se fizeram presentes em frente ao Congreso de la Nación e em diversas cidades argentinas, todas sob o mesmo slogan, estampado em cartazes e banners: #NiUnaMenos (Zeifer, 2022, p. 14) – como no conto de Enriquez, em que as mulheres pintam cartazes dizendo “BASTA DE QUEMARNOS” (Enriquez, 2017b, p. 190).

Combinando, em um estudo interdisciplinar, teoria política contemporânea e tendências francesas da análise do discurso, Bárbara Zeifer investiga a relação entre a #NiUnaMenos e a ação coletiva por ela desencadeada, revelando que, mais que causar a ação nas ruas, a hashtag se desvinculou do discurso digital, tornando-se um termo autônomo que representou um “basta” diante do número de feminicídios e trouxe implicações significativas

para o mundo real. Zeifer aponta que ela, junto a outros pesquisadores, Rocío Annunziata, Emilia Arpini e Tomás Gold, sustentam que a partir da viralização da hashtag os meios de comunicação deram maior visibilidade aos casos de feminicídio (Zeifer, 2022, p. 85). Pilar González Jáuregui, segundo Zeifer, também aponta que o movimento feminista na Argentina, trazido à tona com ações como a #NiUnaMenos, levou a uma maior consciência por parte da sociedade acerca, inclusive, da necessidade de novos discursos que não os discursos habituais misóginos (Zeifer, 2022, p. 85).

Zeifer faz referência, ainda, a Annunziata et al., que aponta como a #NiUnaMenos pode ter influenciado o resultado das eleições provinciais de Santa Fe, evitando que Miguel Del Sel, que tinha um discurso e uma campanha bastante machistas, fosse eleito (Zeifer, 2022, p. 86). Dessa forma, em sua argumentação, vai se tornando claro o impacto que a mobilização digital pode causar e tem causado, contrariando as ideias de que o ambiente digital não rende nenhuma ação ou movimento social real. Pode-se pensar, pois, no contágio das fogueiras em *Las cosas que perdimos en el fuego* como uma referência às mobilizações contemporâneas por parte de grupos de mulheres feministas que fazem uso das redes sociais para propagarem suas ideias.

Ao constatar o impacto da hashtag, Zeifer conclui que o #NiUnaMenos foi uma quebra que marcou uma mudança de época (Zeifer, 2022, p. 86). A mobilização para as fogueiras no conto pode ser entendida, de forma similar, como um marco, o anúncio de uma nova era. As mulheres monstruosas e sua mobilização coletiva em prol de um novo ideal de mundo anunciam uma nova era, a era em que viverão homens e monstros – a era em que não serão mais os homens a decidirem o que fazer com o corpo das mulheres, e sim elas mesmas. Assim como no movimento da #NiUnaMenos, as mulheres-monstras da literatura de Enriquez estão a dar um basta à misoginia e ao feminicídio cotidianos – ainda que por meio de métodos questionáveis. Torna-se interessante pensar, pois, na etimologia da palavra monstro e seu caráter denunciador. Voltando ao pensamento de Cohen (2000, p. 28) para pensar como o corpo monstruoso é pura cultura, também se entende que o monstro, que vem da palavra *monstrum*, é, etimologicamente, “aquele que revela”, “aquele que adverte”. Com o basta e com as fogueiras, as mulheres-monstra parecem estar, portanto, de fato, advertindo, alertando para a presença do mal (Santos, 202, p. 48), e revelando uma nova era.

O potencial de contágio das queimadas, por sua vez, revela o potencial de transformação que mulheres têm ao se unirem. Não por acaso a união feminina provoca um certo temor histórico, desencadeando medidas como a lei anunciada pelo Talibã, no

Afeganistão, que proíbe as mulheres de falar – espera-se, com isso, que suas vozes não sejam ouvidas por outras mulheres (Gryzinski, 2024). A coalizão entre mulheres, quando se torna visível e forte, é vista como uma ameaça ao poder estabelecido, como discorre Federici sobre o medo da união feminina na época do caça às bruxas. Antes da guerra contra as mulheres que marcou esse período, como ela mostra, havia união entre mulheres. Nesse contexto, a palavra “gossip”, que poderia ser traduzido hoje como “fofoca”, tinha uma conotação positiva, aludindo a uma amiga muito próxima, mas, com o tempo, transformou-se em uma “conversa fútil, maledicente, isto é, uma conversa que provavelmente semearia a discórdia, o oposto da solidariedade que a amizade entre mulheres implica e produz” (Federici, 2019, p. 75). Impor esse sentido depreciativo a uma palavra que antes indicava amizade entre mulheres contribuiu para destruir a sociabilidade feminina que prevalecia na Idade Média, “[...] quando a maioria das atividades executadas pelas mulheres era de natureza coletiva” (Federici, 2019, p. 75)

Historicamente, também pode-se pensar a Argentina como exemplo de união e ação coletiva de mulheres. Além dos já mencionados #NiUnaMenos e Mães da Praça de Maio, também pode-se citar o movimento das Avós da Praça de Maio, que surge paralelamente ao movimento das mães, com ideais similares; as mães de Ituzaingó Anexo, um bairro pobre da Argentina onde aviões pulverizavam agrotóxicos próximos aos quintais cheios de crianças, que se organizaram e agiram, levando a prefeitura de Córdoba a declarar, em 2002, o bairro como território em emergência sanitária e ambiental e a investir fundos para remediar a situação (Leguizamón, 2023, p. 195-196); e mais recentemente o movimento das Las fuegas, brigadistas ecofeministas que, depois do feminicídio de Luana Ludueña em 2022, buscaram conhecimento sobre o território e o ecossistema e sobre gestão de incêndio, passando a combater queimadas em Córdoba.

Ao tratar da violência contra a mulher, sua naturalização, bem como o desconhecimento geral por parte da história das mulheres, que é atravessada por essas tantas violências, a narrativa de Enriquez, mais uma vez, descortina os horrores da realidade. A história faz referência não somente às mulheres queimadas durante a Inquisição, mas também a todas aquelas que, ao longo da história, foram vítimas dos abusos masculinos. Muitas mulheres também foram queimadas, por exemplo, com ácido, que é o caso das mexicanas Alejandra Tovar, Yazmín Hernández Soria, María López, Elisa Xolalpa, Carmen Sánchez, que, vítimas de violência de parceiros e ex-parceiros, têm de enfrentar suas cicatrizes permanentes (Marcano, 2023). Nesse sentido, a literatura de Enriquez parece buscar devolver

os horrores para a ficção, como a própria autora comenta em reportagem ao *The New York Times*:

La violencia en América Latina se ha normalizado hasta el punto de que la reacción de la gente ante ella se ha atenuado [...] “Al poner el horror —incluso el *jump scare*, incluso la parte gore, la parte que tiene que ver con cierto pensamiento sobre el mal— es como si devolviera esa cosa que está pasando al campo de lo horrible, no al de lo cotidiano” (Russel, 2023).

Trazendo a monstruosidade associada aos horrores do cotidiano, a narrativa de Enriquez remete, novamente, ao gótico, uma tradição literária que procura provocar horror, sendo este uma tentativa de “[...] chocar o leitor em vez de arrebatá-lo; é uma literatura de estímulo a sensações, firmemente calcada no corpo, nas reações físicas, por isso, é repleta de lúridas descrições de violência e de impurezas, que produzem, conseqüentemente, efeitos de repulsa no ato de leitura” (Santos, 2022, p. 28). Com essas características, sobra pouco espaço para sugerir algo na narrativa, “[...] pois as monstruosidades provocam os efeitos de horror pelo vislumbre de sua feiura e/ou pelos atos transgressivos cometidos contra suas vítimas” (Santos, 2022, p. 28). Pode-se pensar, pois, que, apesar de as mulheres serem nomeadas como monstros no conto de Enriquez, a monstruosidade verdadeira, caracterizada pelos atos violentos cometidos contra outras partes, está nos homens que cometem as violências contra as mulheres vítimas de feminicídio e tentativas de feminicídio – como a *chica del subte* e todas as outras que vieram depois.

Por esse viés, mais que se aproximar do gótico, a literatura de Enriquez se une à tradição do Gótico feminino, conceito sobre o qual discorre Santos (2022) a partir das teóricas que o defendem, como Ellen Moers (1976), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) e Anne Williams (1995). Santos argumenta que, ao se debruçar sobre as escritoras que utilizavam a poética gótica para arquitetar seus enredos de terror e horror, como Ann Radcliffe, Charlotte Smith e Mary Shelley, “[...] tornou-se perceptível que suas narrativas possuíam em comum um caráter de denúncia: ao ficcionalizarem as ameaças e as injustiças sofridas por personagens femininas, procuravam alertar para as dificuldades enfrentadas pelas mulheres em sociedade” (Santos, 2022, p. 11). Nessa literatura, os vilões geralmente são figuras masculinas patriarcais e tirânicas (Santos, 2022, p. 122-125). Na narrativa de Enriquez, tais vilões convertem-se em versões contemporâneas, que, apesar das diferenças em relação aos vilões do gótico antigo, tragicamente, ainda preservam seus valores patriarcais, ameaçando e violentando mulheres.

Assim como em *Las cosas que perdimos en el fuego* as mulheres-monstras se levantam para dizer “basta!” por meio das fogueiras, em “Mujeres desesperadas” as mulheres também estão a gritar: “[...] no lo vamos a soportar más, ¿se entiende?” (Schweblin, 2002, p. 45). O choro e as lamentações de mulheres, que um dia acreditaram no amor romântico e agora se veem abandonadas e frustradas, é que se tornam insuportáveis para as personagens da narrativa de Schweblin.

Nesse conto, acompanhamos a personagem Felicidad ser abandonada pelo marido em uma estrada, próximo a um descampado e um banheiro feminino – pelo qual Felicidad procurava ao ser abandonada. Ali ela encontra Nené, uma mulher mais velha que um dia também foi abandonada no mesmo local. Nené já não suporta os choros, gritos, lamentações e agressões das vozes de mulheres que ecoam do descampado e que, aos poucos, descobrimos serem vozes de outras mulheres abandonadas assim como ela e Felicidad. Vê-se, dessa forma, a temática da frustração do amor romântico – apontada por Ceserani como recorrente no fantástico – aparecer no conto de Schweblin por meio da frustração de mulheres abandonadas por seus cônjuges. Isso já é referenciado nas primeiras linhas da história:

Al asomarse a la ruta, Felicidad comprende su destino. Él no la ha esperado y, como si el pasado fuese tangible, ella cree ver en el horizonte el débil reflejo rojizo de las luces traseras del auto. En la oscuridad llana del campo sólo hay desilusión y un vestido de novia (Schweblin, 2002, p. 42).

Além de tal temática recorrente, outros elementos do conto são característicos do fantástico. Em primeiro lugar, a escuridão e a noite, uma das ambientações preferidas do fantástico (Ceserani, 2006, p. 77), são mencionadas algumas vezes ao longo da narrativa e também são o contexto no qual o elemento estranho aparece, conforme Nené esclarece em relação às vozes misteriosas que surgem no descampado: “¡Y siguen llorando y llorando a cada hora, cada minuto de todas las malditas **noches!**” (Schweblin, 2002, p. 43, grifo nosso). Segundo Ceserani (2006, p. 84), a aparição do estranho se dá de forma a interiorizar a experiência, “[...] o eu profundo é agredido por uma súbita irrupção”. É assim que as vozes que vêm do descampado vão surgindo na narrativa, progredindo, tornando-se cada vez mais opressivas, assustadoras, difíceis de suportar por parte de Nené e Felicidad, que as escutam e, de certa forma, as enfrentam: “En el campo los gritos son cada vez menos amistosos” (Schweblin, 2002, p. 47). E são vozes que xingam: “Psicótica”; “Desgraciada, Insensible”; “Déjanos llorar, histérica” (Schweblin, 2002, p. 45).

Gradativamente, as vozes, que, a princípio, não têm corpo ou materialidade e são apenas sons, parecem se aproximar, vão aumentando a tensão da narrativa e nos fazendo questionar: são mesmo apenas vozes? São mulheres reais? São presenças fantasmagóricas? Fantasmas vingativos de mulheres desiludidas que retornam para incomodar? É assim que a tensão fantástica vai sendo construída, deixando a dúvida no ar quanto ao que essas vozes são de fato e colocando-as, pouco a pouco, mais próximas das personagens: “Las voces cada vez se oyen más cerca. Se hace difícil separar a las que lloran de las que ríen” (Schweblin, 2002, p. 48); “Felicidad y Nené se miran. Bajo los pies sienten el temblor de un campo por el que avanzan cientos de mujeres desesperadas” (Schweblin, 2002, p. 50). Irrompe, por fim, o estranho: “Felicidad grita. Algo como manos, piensa, le roza las piernas, el cuello, la punta de los dedos.” (Schweblin, 2002, p. 50). Mesmo com as vozes se materializando em algo mais palpável, ainda não é nada concretamente identificável. Parecem mãos, mas não são mãos? Tem-se, pois, os operadores de confusão recorrentes no fantástico, apontados por Roas, os “era como se” (Roas, 2014, p. 172), ou, ainda, o “léxico da possibilidade” apontado por Campra (2016), “os ‘talvez’, os ‘quicá’, os ‘pode ser’” (Campra, 2016, p. 132).

As vozes podem ser fantasmagóricas, podem ser gritos das ancestrais que se desiludiram e se frustraram com seus relacionamentos amorosos com homens. Mas também podem ser os gritos das contemporâneas que seguem sendo abandonadas e negligenciadas por seus parceiros. Um estudo das universidades de Stanford e Utah mostrou, por exemplo, que mulheres têm seis vezes mais chances de serem abandonadas após a descoberta de uma doença grave (Glantz et al., 2009). Sempre há chances de abandono, mas em uma situação de vulnerabilidade diante de uma doença, que deveria gerar preocupação e maior atenção e cuidado, as chances de abandono se agravam. E não é preciso uma doença para que o abandono aconteça. Dentro de um relacionamento oficializado, mulheres também são abandonadas, têm suas dores negligenciadas, não são ouvidas, não encontram lealdade, fidelidade ou o amor prometido pelos contos de fadas e filmes hollywoodianos. Além de serem cooptadas pelo mito da beleza, as mulheres nas sociedades ocidentais também são socializadas dentro do mito do amor romântico – e, conseqüentemente, levadas à desilusão pela qual passam as *mujeres desesperadas*.

Ao discorrer sobre o mito da beleza, vimos que ele se torna, na era moderna, uma extensão da dominação masculina. Naomi Wolf expõe que mulheres devem querer encarnar a beleza enquanto homens devem querer possuir as mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza torna-se, pois, uma obrigação para as mulheres, mas não para os homens (Wolf, 2019,

p. 29). A beleza se torna um sistema monetário e, “[...] como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino” (Wolf, 2019, p. 29). O mito da beleza atribui valor às mulheres de forma hierárquica, baseando-se em um padrão físico imposto, expressando, por fim, “[...] relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram” (Wolf, 2019, p. 29).

Mulheres passam a competir, portanto, para alcançarem uma melhor posição na hierarquia da beleza. Em outras palavras, buscam incessantemente atender a um padrão estético e comportamental para estarem nas melhores posições da *prateleira do amor*. Cunhada pela pesquisadora de psicologia Valeska Zanello (2018), a prateleira do amor é uma metáfora criada para ilustrar como, em nossa cultura, os homens aprendem a amar coisas diversas e as mulheres aprendem a amar principalmente os homens (2018, p. 84). As mulheres se subjetivam nessa prateleira, que é “[...] profundamente desigual e marcada por um ideal estético que, atualmente, é branco, louro, magro e jovem” (Zanello, 2018, p. 84). Às mulheres negras, portanto, restam as piores posições nessa prateleira, recaindo sobre elas os estigmas racistas de uma sociedade que idealiza o padrão branco (Zanello, 2018, p. 104).

A análise de Zanello se concentra na contemporaneidade, mas vê-se com seu aporte teórico, bem como com outras referências teóricas feministas, que a relação das mulheres com o amor da forma como se dá hoje é consequência de um longo processo histórico. O matrimônio nem sempre foi buscado por interesses amorosos, na verdade, o casamento surgiu como negociação. Em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, discutindo os vínculos entre a subordinação das mulheres e a família como unidade de reprodução econômica, Engels conclui que a monogamia não foi fruto de e nem tem relação com o amor sexual individual, “[...] os casamentos, do começo ao fim, continuaram a ser atos de conveniência. A monogamia foi a primeira forma de família que não se fundou em condições naturais, mas em condições econômicas” (Engels, 2019, p. 67). Dessa forma, o casamento monogâmico entra na história não como a reconciliação entre homem e mulher, “[...] pelo contrário. Ele entra em cena como a subjugação de um sexo pelo outro” (Engels, 2019, p. 68).

Ao recuperar a história das mulheres em uma *Breve introdução histórica*, Rose Marie Muraro aponta que é no decorrer do Neolítico que o homem começa a controlar, em alguma medida, a sexualidade feminina, aparecendo o casamento, que colocou a mulher como propriedade do homem, permitindo que a herança fosse transmitida por meio da descendência

masculina (Muraro, 2024, p. 17). Lerner aponta que o desenvolvimento da agricultura nesse período fomentou a troca de mulheres entre tribos “[...] não apenas como um meio de evitar os incessantes conflitos travados pelas alianças de consolidação do casamento, mas também porque sociedades com mais mulheres poderia produzir mais filhos” (2019, p. 261).

Na era agrária, “[...] quanto mais filhos, mais soldados e mais mão de obra barata para arar a terra. As mulheres tinham sua sexualidade rigidamente controlada pelos homens. O casamento era monogâmico, e a mulher era obrigada a sair virgem das mãos do pai para as mãos do marido” (Muraro, 2024, p. 18). Saltando temporalmente, de acordo com Dora Barrancos, no período colonial argentino, “o matrimônio era um contrato essencial para unir fortunas e linhagens, um rito de enorme transcendência que podia assegurar ou não a sobrevivência de mais do que uma família” (Barrancos, 2010, p. 46, tradução própria)<sup>35</sup>. Nessa época, em qualquer grupo, seja de brancos, mestiços, indígenas ou afrodescendentes, uma mulher sempre devia obediência, sua vontade era a última a ser consultada – se é que era em alguma circunstância – e havia pouquíssimas possibilidades de transgressão (Barrancos, 2010, p. 46-47). Valorizava-se, para o casamento, a presença de um dote por parte da mulher, que significava “a troca que se fazia para obter uma mulher em determinadas condições; sem dúvida, um sinal da sociedade patriarcal. [...] o dote constituía ‘o valor da mulher no mercado matrimonial, o prestígio e o montante das suas famílias’” (Barrancos, 2010, p. 48, tradução própria)<sup>36</sup> – como os atributos que as mulheres precisam ter, hoje, para figurarem em melhores posições na prateleira do amor.

Ao longo dos séculos, o casamento seguiu sendo foco de interesses econômicos, do Estado e, muitas vezes, aliada ao Estado, da Igreja. Dessa forma, vão se difundindo ideais relacionados ao matrimônio no imaginário das mulheres por meio da socialização. Faz sentido, portanto, pensar em como hoje, com a possibilidade de maior independência feminina, o amor se torna um dispositivo de controle masculino, como expõe bell hooks (2021):

Nos primórdios do movimento feminista, as mulheres insistiam que homens tinham vantagens porque geralmente controlavam as finanças. Agora que mais mulheres têm alcançado o poder (embora não em quantidade equivalente aos homens) e se tornado mais independentes economicamente, homens que querem manter seu domínio precisam empregar estratégias mais sutis para colonizar as mulheres e

<sup>35</sup> “[...] el matrimonio era un contrato esencial para unir fortunas y linajes, un rito de enorme trascendencia que podía asegurar o no la supervivencia de algo más que una familia” (Barrancos, 2010, p. 46).

<sup>36</sup> “[...] el intercambio que se hacía para obtener una mujer bajo ciertas condiciones; sin duda, una muestra de la sociedad patriarcal. [...] la dote constituía 'el valor de la mujer en el mercado matrimonial, el prestigio y la cuantía de sus familias’” (Barrancos, 2010, p. 48).

minar seu poder. Até mesmo a profissional mais bem-sucedida pode ser “derrubada” por estar em um relacionamento no qual deseja ser amada, mas é constantemente enganada. Na medida em que ela confia em seu companheiro, a mentira e outras formas de traição provavelmente despedaçarão sua autoconfiança e sua autoestima (hooks, 2021, p. 83).

O amor, desse modo, torna-se dispositivo de controle, à medida que é um dos mecanismos sociais envolvidos na socialização feminina. Zanello (2018, p. 46) esclarece, a partir de Butler (1990) e Lauretis (1984), que há mecanismos sociais que não apenas representam os valores de gênero, mas também os criam e reafirmam, e são denominados *tecnologias de gênero*. Ser “homem” ou “mulher” em uma sociedade marcada pelas construções sociais de gênero significa ajustar o comportamento a ideias históricas sobre masculinidade e feminilidade. Tais ideias são perpetuadas por meio de códigos linguísticos, representações culturais e práticas cotidianas, como brinquedos, brincadeiras, xingamentos, além de influências midiáticas e cinematográficas, que moldam e reforçam os papéis de gênero. Envolvendo o amor romântico na dimensão dos papéis femininos, a tecnologia de gênero constitui, portanto, uma “pedagogia dos afetos, uma colonização afetiva”. Ensina-se às meninas, desde tenra infância, “a verdadeira ‘benção’ pela qual devem buscar em suas vidas (o amor por/de um homem)” (Zanello, 2018, p. 47). Em oposição a isso, homens são ensinados a manterem-se afastados das ideias de amor:

Ao abraçarem o patriarcado, precisam abandonar ativamente o desejo de amar. A masculinidade patriarcal exige que meninos e homens não só se vejam como mais poderosos e superiores às mulheres, mas que façam o que for preciso para manter sua posição de controle (hooks, 2021, p. 82).

A socialização patriarcal demarca, pois, o que cabe a cada gênero: mulheres amam os homens, homens não demonstram sentimentos, muito menos por mulheres. Homens tornam-se seres cada vez mais insensíveis e dispostos a abandonar mulheres ao menor sinal de dificuldade, incômodo ou qualquer sentimento mínimo negativo. Mulheres, por outro lado, são ensinadas a aceitar e se dispõem a aceitar e suportar tudo, seja a infidelidade, seja o abandono — e, mais grave ainda, a violência em suas múltiplas formas. Pode-se pensar em uma romantização da submissão e do sacrifício feminino que naturaliza não apenas a desigualdade nas relações afetivas, mas também a permanência de mulheres em contextos de abuso físico, psicológico e emocional.

Inseridas em uma lógica em que o sucesso está atrelado ao alcance do amor romântico, estar solteira, sozinha, é compreendido, tanto socialmente como pela própria mulher, como

um abandono, um “encalhamento na prateleira” (Zanello, 2018, p. 95). Analisando essa implicação, Zanello (2018) chama atenção para o fato de que inúmeras mulheres se casam com o próprio casamento, isto é, não importa o parceiro que arranjem ou a satisfação em estar com ele, o que importa é casar-se. “Muitas mulheres suportam melhor o desamor do que o não ter alguém. E adoecem. Não pelo amor, como uma entidade metafísica, mas por um modo de entender e viver o amor como questão identitária” (Zanello, 2018, p. 95). É sob essa lógica que inúmeras mulheres seguem presas a relacionamentos tóxicos, abusivos e constituídos de muitas agressões psicológicas e físicas. Em uma sociedade presa à lógica monogâmica patriarcal, estar com alguém – mesmo com um potencial feminicida –, muitas vezes, é melhor que estar só.

Na narrativa de Samanta Schweblin, *Mujeres desesperadas*, observamos personagens mulheres inculcadas nessa lógica patriarcal da busca pelo amor. O sofrimento que todas elas vivenciam parte do fato de terem sido abandonadas por seus cônjuges – cônjuges com os quais provavelmente sonharam em conhecer e viver uma história de amor romântica típica dos contos de fada. A personagem Felicidad, cujo abandono constitui o começo da narrativa, chega a se colocar como culpada pelo abandono: “Sentada sobre una piedra junto a la puerta del baño concluye que no debió haber demorado tanto, que quizá las cosas debieron haber sucedido más rápido” (Schweblin, 2002, p. 42). A personagem parece ter a sensação de que poderia ter controlado e evitado o abandono masculino. Se ele aconteceu, a culpa certamente é sua, é isso que se consegue pensar estando imersa na lógica patriarcal do amor.

A não capacidade dos homens de esperar se assemelha à maneira como os homens, na realidade, não conseguem respeitar o tempo de suas parceiras. É comum que se irrite e até mesmo abandonem parceiras que ainda não estejam prontas, por exemplo, para relações sexuais. Diz Nené: “Se cansan de esperar y te dejan, parece que esperar los agota” (Schweblin, 2002, p. 43). Em um mundo no qual impera a ordem patriarcal, há desculpas cabíveis para tudo quando se trata do mau comportamento masculino.

Enquanto os homens têm poder de ação, agem como quiserem e encontram respaldo para tal, resta às mulheres esperar – na prateleira do amor – e chorar, caso não saiam bem-sucedidas na busca: “—Entonces ellas lloran y los esperan... —continúa Nené—, y los esperan... Y sobre todo lo demás, y durante todo el tiempo: lloran, lloran y lloran” (Schweblin, 2002, p. 43). E é isso que Nené já não suporta, mulheres chorando por homens: “¿No me ves la cara? ¿Cuándo dormimos? ¡Nunca!, nun-ca. Lo único que hacemos es oír las todas las malditas noches. Y no lo vamos a soportar más, ¿se entiende?” (Schweblin, 2002, p.

45). Nené parece ter compreendido que não há outro destino possível para as mulheres inseridas nessa lógica que não o sofrimento. Ela comenta, ao ver outra mulher se aproximando, prestes a ser abandonada: “Siempre es así, querida. Es inevitable. En la ruta al menos... Siempre.” (Schweblin, 2002, p. 47). Até mesmo Felicidad, cujo nome contraditoriamente evoca um sentimento positivo, como se fosse predestinada a ele, também está fadada ao abandono e ao sofrimento.

A chegada de outro carro até o descampado traz, no entanto, uma surpresa para a narrativa. Dessa vez, quem desce para ir ao banheiro não é uma mulher, e sim o marido. Nené, Felicidad e outra recém-abandonada aproveitam a oportunidade para fugir, sobem ao veículo e até dão oportunidade para a mulher descer, se assim ela quiser, mas ela nega e “mira al hombre sin aprecio” (Schweblin, 2002, p. 52). Dessa forma, as personagens fogem, abandonando o descampado:

[...] la luz del auto se pierde en la inmensidad de la noche pero alcanza para diferenciar en la oscuridad la masa descomunal de centenares y centenares de mujeres que corren hacia el auto, o mejor dicho hacia el hombre que, entre ellas y la multitud, aguarda inmóvil la llegada como se espera la muerte. (Schweblin, 2002, p. 53).

Em meio à ambientação fantástica da noite e da escuridão, emerge uma cena aterrorizante de mulheres desesperadas correndo em direção a um único homem. Como alternativa às mulheres que decidiram não somar ao coro de mulheres abandonadas que choram, surge essa figura feminina. Esta, que aponta jamais ter gostado do homem que abandonou e que agora dirige levando Nené, Felicidad e outra abandonada. Com essa fuga, poderão buscar uma nova vida. Essa mulher que não ama o parceiro quebra a tradição, subverte, transgride, diz “não” ao amor romântico – e, talvez, como as mulheres-monstras, inaugura uma nova era.

Em meio a esse suspiro de alívio e esperança, as mulheres voltam a encarar a dominação masculina. No horizonte, surgem luzes brancas que, conforme se aproximam, mostram forma de automóveis. Felicidad se alegra, acredita que são os homens voltando para buscá-las. Nené, como faz ao longo de toda a narrativa, a traz para a realidade: “No, [...] vuelven por él” (Schweblin, 2002, p. 53). Em uma sociedade patriarcal e misógina, homens não têm lealdade em relação às mulheres, mas em relação uns aos outros sim. “Mujeres desesperadas” termina lembrando que, além de toda a violência incutida sob as mulheres, os homens ainda têm uns aos outros para se apoiarem. Impera o pacto da masculinidade.

Tal desfecho traz o tom pouco otimista da literatura de Schweblin, mas também gera um contraste com a lealdade feminina traçada nas cenas anteriores – o que também pode ser entendido como um ato de sororidade (Roma, 2020, p. 76). Assim, a narrativa sugere que, no fim das contas, talvez apenas as próprias mulheres estejam ao lado umas das outras. Em meio aos ideais de dominação masculina, é preciso que umas lutem pelas outras. Em oposição ao pacto da masculinidade, que cresça e fortaleça o pacto entre as mulheres, a sororidade, a coletividade. Seja pelo levante de mulheres-monstras, seja pelo apoio entre mulheres abandonadas, é preciso que as mulheres se unam e abandonem a rivalidade propagada pela lógica hegemônica que gera o mito da beleza e as faz disputar por melhores posições na prateleira do amor – quando, na verdade, todas saem perdendo.

A narrativa se encerra com a frase de Nené, “Voltam por causa dele”, revelando a poética dos finais inconclusos que já comentamos anteriormente, a partir de Campra (2016), acerca das narrativas de Schweblin. À medida que o conto traz algumas transgressões, levantando dúvida em relação ao enredo – inclusive uma hesitação entre as próprias personagens –, e tece esse final inconcluso, constrói-se uma determinada tensão fantástica, que se relaciona com o que Campra discute sobre outras possibilidades de leitura. Segundo a teórica, na literatura fantástica contemporânea, “muito frequentemente, o evento fantástico não atua como um elemento de fechamento, (...) mas como um gatilho que abre outras possibilidades: que exige outras leituras” (Campra, 2016, p. 67).

De forma análoga, o conto de Enriquez termina sem muitas explicações ou conclusões, deixando no ar se Silvina também se converterá em uma “flor de fuego” ou quais serão as consequências e desencadeamentos das fogueiras das *mujeres ardientes*. Como na seção anterior, vê-se uma tendência da narrativa de Enriquez aos elementos góticos e do horror, enquanto a obra de Schweblin caminha pela inquietação característica do fantástico contemporâneo.

#### **4.4 Violência à natureza: comer pássaros, descartar roupas**

A exploração da natureza e suas implicações são outras tensões sociais abordadas nas obras de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin, cujas narrativas, de diversas maneiras, evocam o embate entre a humanidade e o mundo natural, revelando as contradições dessa interação ambígua e os impactos negativos decorrentes desse conflito – o que nos trouxe,

inclusive, à atual emergência climática sob a qual vivemos. Ao apontar para essas tensões, as narrativas permitem uma análise sob a perspectiva do ecofeminismo, uma corrente que tem como um de seus temas centrais a problematização da construção de uma identidade feminina associada à natureza que reflete uma lógica de dominação patriarcal e que contribui tanto para a violência contra a mulher quanto para a exploração do meio ambiente.

Em *Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?*, Sherry B. Ortner (1979) expôs sua tese de que a mulher é frequentemente identificada com, ou vista como símbolo de, “alguma coisa que cada cultura desvaloriza, alguma coisa que cada cultura determina como sendo uma ordem de existência inferior a si própria. Agora parece que há uma única coisa que corresponde àquela descrição e é a ‘natureza’ no sentido mais generalizado” (Ortner, 1979, p. 100). A teórica também argumenta que “cada cultura reconhece e mantém implicitamente uma distinção entre a atuação da natureza e a atuação da cultura”, sendo a cultura não somente distinta da natureza, mas superior a ela (Ortner, 1979, p. 101). Se as mulheres são consideradas parte da natureza – enquanto homens são associados à cultura –, “a cultura achará ‘natural’ subordiná-las, para não dizer oprimi-las” (Ortner, 1979, p. 102).

O ecofeminismo desponta, portanto, identificando tais aproximações entre a exploração da natureza e das mulheres e reconhecendo que o impacto e a destruição dos desastres ecológicos recaíram (e recaem) de forma mais agravante sobre as mulheres do que sobre os homens (Mies; Shiva, 2021, p. 51). Na contramão da lógica de exploração que subordina tanto a natureza quanto as mulheres, a perspectiva ecofeminista reflete sobre modos de vida que respeitem e preservem a diversidade de formas de vida na Terra e “propõe a necessidade de uma nova cosmologia e uma nova antropologia que reconheça que a vida na natureza (que inclui os seres humanos) é mantida por meio da cooperação, do cuidado mútuo e do amor” (Mies; Shiva, 2021, p. 55-56). Nesta seção, adotaremos, portanto, alguns pressupostos e debates que perpassam o ecofeminismo, considerando que esse movimento, segundo Mies e Shiva (2021, p. 69), olha para os animais, plantas, para a agricultura no Sul e Norte globais, e entende “que a libertação das mulheres não pode ser alcançada isoladamente, mas apenas como parte de uma luta maior pela preservação da vida neste planeta” (Mies; Shiva, 2021, p. 69).

Em meio a tais debates, emerge, por exemplo, o questionamento quanto ao termo “humano”, bem como a crítica à ideia de “natureza”, que, ao longo do tempo, foi sendo desenvolvida com base em uma cisão entre humano/cultura/história e natureza. Tal cisão

decorre do antropocentrismo, da maneira como ele se firmou no mundo ao longo do tempo e do pensamento iluminista e do racionalismo cientificista do mundo moderno, a partir dos quais os animais e a natureza como um todo foram despojados de sua identidade e reduzidos a objetos que servem aos propósitos humanos. Pensando em animalidade, por exemplo, Maria Esther Maciel (2023) aponta que, em certos momentos da história do pensamento ocidental, a carga semântica da própria palavra *animal* foi sendo formada pela exclusão dos humanos e em contraponto a eles. Isso se concretizou, sobretudo, “após o triunfo do racionalismo cientificista no mundo moderno, quando a cisão entre homem/animal e humanidade/animalidade se tornou dominante no pensamento ocidental” (Maciel, 2023, p. 13-14).

Com forte contribuição da filosofia do francês René Descartes, que colocou a razão como a mais elevada faculdade da existência, essa separação Homem/animal provocou “o rebaixamento dos seres não humanos à última categoria na hierarquia dos viventes” e, numa visão mecanicista, “tornou o animal um estranho a nós, um outro sem alma, incapaz de pensar e, conseqüentemente, reduzido a um mecanismo” (Maciel, 2023, p. 14). Trata-se do que John Berger chama de “ruptura teórica decisiva” que, vinda com Descartes, “internalizou, *dentro do homem*, o dualismo implícito na relação dos humanos com os animais. Separando o corpo e a alma em termos absolutos, consignou o primeiro às leis da física e da mecânica, e reduziu os animais, desprovidos de alma, ao modelo de máquina” (Berger, 2021, p. 26). Avançando um século, aponta Danowski e Viveiros de Castro (2017), aquilo que Kant chamou de sua “revolução copernicana” trouxe “a origem oficial da concepção moderna de Homem (...) como poder constituinte, legislador autônomo e soberano da natureza” (Danowski; Viveiros de Castro, 2017, p. 47). Isso, segundo os autores, trata-se de um excepcionalismo humano fundado na separação autofundante entre Natureza e História.

Em *Los himnos de las hienas*, de Mariana Enriquez, essa discussão pode ser evocada a partir de dois momentos: (1) pelas críticas tecidas pelas personagens a um antigo zoológico que havia na região e (2) pela imagem de uma pilha de roupas que interpretamos como uma alusão ao cenário *fast fashion*, no qual toneladas de roupas que não são vendidas são “descartadas” como lixo, culminando, por exemplo, numa montanha de roupas no Deserto do Atacama. Ambas as questões permitem uma reflexão crítica sobre a relação exploratória da humanidade diante da natureza. Zoológicos são ambientes nos quais vigoram o especismo, a hierarquia de espécies e a exploração animal para benefício humano. O descarte do *fast fashion*, por sua vez, traz à tona o consumismo insustentável; a ideia errônea de que há espaço

para se jogar montanhas de lixo fora, quando, na verdade, tudo permanece no mesmo planeta; há ainda a conservação de relações coloniais, na qual países da América Latina recebem o lixo de países do Norte global de forma mercantilizada, sofrendo com suas consequências.

O conto é narrado em primeira pessoa e começa no ambiente da família do namorado (Mateo) do narrador, mostrando o clima, o espaço e revelando questões psicológicas sobre quem narra: “Llueve sobre las sierras y el padre de Mateo habla de su militancia contra el mural que la intendencia planea pintar sobre el dique. Siento cómo el agobio y el aburrimiento, los restos de la depresión, se me acumulan en la garganta” (Enriquez, 2024, p. 123). Incomodado com os comentários do sogro, o narrador, cujo nome não é revelado, se afasta para fazer uma ligação para o seu próprio pai. O diálogo entre eles demonstra o receio de uma família tratar mal um filho e seu parceiro vivenciando um relacionamento homossexual, bem como o anseio e a expectativa de que o bom tratamento seja a regra:

- ¿Son gente agradable? ¿Cómo lo tratan al hijo, y a vos?
- Ah, eso muy bien.
- Eso te parece poco.
- Debería ser lo normal.
- Bueno, no lo es. Qué más te molesta.
- Habla todo el tiempo mal de la Argentina, dice cosas como “yo entendería si mis hijos se van”, “si quieren lo hacen, tienen pasaporte” (Enriquez, 2024, p. 124).

Com isso, o conto vai evocando conflitos e tensões familiares, sobretudo nas relações paternas, trazendo à tona a dimensão de expectativas e frustrações que pais e filhos têm uns para com os outros. O narrador, ao terminar a ligação, revela a não expressão verbal e afetiva por parte do pai: “Nunca dice ‘te quiero’, mi padre, pero a mí no me hace falta” (Enriquez, 2024, p. 124).

De volta à convivência com a família do namorado, descobrem-se camadas mais profundas da vida das personagens: “Ganaron mucho dinero con el padre, que es veterinario jubilado y se encargó de todos los animales de los alrededores, y la familia de la madre es dueña de una cancha de golf en las afueras, a la que van ricos en general” (Enriquez, 2024, p. 124). Passando a esmiuçar esse aspecto de sua vida, o sogro conta que “está muy contento de no ser más veterinario porque todo lo que hacen en el campo con los animales es de una crueldad espantosa. Me sorprende que diga eso y pienso que lo juzgué mal” (Enriquez, 2024, p. 124-125). Enquanto conversam, o estranhamento irrompe a partir de algo misterioso que o narrador escuta sem saber definir o que é:

Y cuando dice eso, se escucha, con la brisa o con el viento fresco, unas risas o un cacareo que después se convierten en el aullido agudo de una garganta rasposa, atragantada. Se escucha muchas veces y se va, y todos estamos en silencio, especialmente ante esa carcajada inhumana que podría ser un pájaro pero que se escucha al ras del suelo. Saben que deben explicarme de qué se trata (Enriquez, 2024, p. 125).

A dificuldade em definir o que exatamente se ouve faz com que o discurso do narrador se torne confuso, vago, sem muita precisão para explicar o que está acontecendo. Trata-se do discurso característico de um narrador em uma narrativa fantástica, na qual um acontecimento ou elemento estranho irrompe num ambiente que, até então, parecia normal e cotidiano. Vimos com Campra (2016) como a narração em primeira pessoa apresenta desafios interpretativos, dado que o narrador pode ser pouco confiável ou tendencioso. Com David Roas (2014, p. 56), constatamos que o discurso do narrador de um texto fantástico é “profundamente realista na evocação do mundo em que se desenvolve sua história” mas se torna vago e impreciso ao tentar descrever os “horrores” que assolam o mundo e, assim, “não pode fazer outra coisa além de utilizar recursos que tornem tão sugestivas quanto possível suas palavras (comparações, metáforas, neologismos), tentando assemelhar tais horrores a algo real que o leitor possa imaginar” (Roas, 2014, p. 56). O narrador em “Los himnos de las hienas” recorre a comparações para descrever o quão estranho é o que ouve, associando os sons a risadas, cacarejos, sons de pássaros, definindo, por fim, como algo inumano.

O diálogo que aparece em sequência, no entanto, fornece uma possível explicação para tal elemento estranho. Mateo e seu pai explicam que os sons são das hienas que possivelmente ficavam em um zoológico que havia no passado naquele povoado. Mateo conta: “Para traer más turistas se armaron un zoológico a todo culto y ni pensaron en el gasto ni en que ya hay mucha gente a la que le parecen cárceles, ¿no? Para mí es una cárcel” (Enriquez, 2024, p. 125). E sua mãe termina a história:

Trajeron, uy, no sé cuántos bichos. Monos de todo tipo, me van a corregir simios estos, porque son unos puntillosos, pero vos me entendés. Menos gorilas creo que todo. Leones, un tigre, jirafas, focas y animales de ese tipo, un serpentario tremendo que a mí me daba un cagazo espectacular, pájaros... Y trajeron hienas también. Pumas había, pobrecitos. Esos se quemaron porque no pudieron salir (Enriquez, 2024, p. 125-126).

A história provoca assombro no narrador que confessa: “me asombré. Pensé en los animales, en el fuego, y tuve escalofríos” (Enriquez, 2024, p. 126). Ainda que haja uma explicação “racional” para aquilo que havia provocado espanto anteriormente (o cacarejo das hienas), permanecem a dúvida e a hesitação recorrentes no fantástico, pois Mateo esclarece

que as hienas nunca foram vistas: “[...] Las únicas que se escaparon y no pueden encontrar ni vivas ni muertas son las hienas. Había una pareja, así que capaz hasta tuvieron cría. Se las escucha. Yo nunca las vi, pero no ando por las sierras” (Enriquez, 2024, p. 126-127). Ao que sua irmã complementa: “Yo sí ando [...] y tampoco me las crucé” (Enriquez, 2024, p. 127). O pai de Mateo, por sua vez, tenta desfazer o mistério “Hay gente que las vio [...] Pasa que tienen un color parecido a la sierra y boludas no son” (Enriquez, 2024, p. 127). Sua opinião é relevante, já que é veterinário, certamente conhece muito sobre variadas espécies de animais, configurando um discurso de autoridade. No entanto, nada se prova a partir de sua fala. Permanece o mistério: tais hienas supostamente ouvidas de fato existem? São mesmo hienas? Prevalece também, com isso, a atitude típica de um leitor de narrativas fantásticas: “[...] não espera do texto a resposta que apazigua a razão, mas a dúvida desestabilizadora” (Campra, 2016, p. 56).

Dando um salto na narrativa, em outro momento, o jovem casal de namorados resolve passear pelo povoado onde a família de Mateo vive e, nesse desenrolar, visitam um local com um passado sombrio, a contragosto do narrador:

– Ya sé dónde podemos ir – dijo, y me dio un beso ahí en la glorieta. Yo me puse tenso, pero él me miró con sus ojos siempre sorprendidos y negó con la cabeza. De día, al menos, en el pueblo nadie iba a hacer algo más que gritarnos trolos. De noche, con los borrachos en las motos después de la previa, era otra historia. Y siguió con su plan – : Al palacio de los Aguirre.  
 Ahora yo dije que no.  
 – Me revienta el turismo de campos de concentración – rezongué.  
 – No, ¡es tan lindo! Ya terminaron además los juicios, ya se juntó toda la prueba. Es una mansión espectacular. En el parque hay una placa y un monumento que para ser de un escultor local está bastante bien.  
 – Me lo estás confirmando. Fue un campo de concentración.  
 – Sí, se sabe que torturaban en el sótano. Pero fue muchas cosas más [...] (Enriquez, 2024, p. 129-130).

A passagem, além de revelar o medo vivenciado por um homossexual diante da possibilidade de ser atacado de alguma forma em meio a uma sociedade homofóbica, também revela que o local a qual se destinam foi, no passado, um “campo de concentración”, isto é, um centro clandestino de tortura da ditadura. Em entrevista, Mariana Enriquez dá detalhes sobre esse espaço:

Hay un cuento sobre un castillo que era un centro de detención al que va una pareja de chicos a investigar [esa es la trama de Los himnos de las hienas]. Ese castillo existe, no tiene ese nombre, pero es real y está en La Pampa argentina. Es precioso, está abandonado y se usó como campo de concentración. Y el cuento tiene un eco de

eso, es decir, ese lugar guarda esos recuerdos y después, que se manifiesten o no, es una cuestión literaria (Vogue España, 2024).

O conto evoca, assim, como “La casa de Adela”, a memória ditatorial argentina, um traço constante da literatura de Enriquez. Isso vai ser ampliado conforme a narrativa avança, pois as personagens entram no local e, por lá, vivenciam acontecimentos sobrenaturais inexplicáveis, trazendo à tona elementos do fantástico. Ao passarem para o interior do prédio, o narrador avista um quarto repleto de roupas, o que lhe soa assustador:

Al darme la vuelta vi una de las habitaciones y tuve que ahogar un grito. Estaba llena de ropa. Casi un metro de ropa, no en un montón en el medio, sino sobre toda la extensión del piso. Mateo la vio y tuvo una reacción totalmente opuesta a la mía. Me di cuenta de que se trataba de uno de esos errores de juicio que a veces tenía, una ceguera temporal ante el peligro. Pero no se lo podía explicar (Enriquez, 2024, p. 132).

Para Mateo, não é tão assustador quanto para o narrador. Este parece pensar que são roupas de pessoas mortas e não consegue explicar a estranheza e a inquietação que a imagem dessa montanha de roupas o provoca, passando, novamente, por uma dificuldade de descrever com precisão o fenômeno avistado, uma característica narrativa do fantástico: “No sé qué quise decir con eso. Que no era normal esa acumulación. La ropa no estaba ordenada ni tenía ningún objetivo claro, pero me recordaba, y eso no podía decírselo porque se iba a reír, a la ropa dejada atrás para entrar a un lugar de exterminio” (Enriquez, 2024, p. 133). Elencando um dos sistemas temáticos comuns ao fantástico, retomando a teoria de Ceserani (2006), irrompe o estranho, o monstruoso, no conto. A começar pelo cacarejo que volta a aparecer. Mateo veste uma das roupas que encontra na pilha e o medo começa a ser despertado no narrador:

De hecho, se puso sobre la remera una blusa dorada de manga larga, que parecía de un payaso o un animador, con botones rojos enormes. Sacátela, pensé. Como si le hubiese llegado mi pedido, se cayó sobre la ropa, pero, lejos de asustarse, le escuché esa risa despreocupada que, sin embargo, en la soledad y las altas paredes del castillo parecía un cacareo. Tuve miedo de que, cuando se levantara, no tuviese la piel bronceada que tanto me gustaba, sino las manchas moteadas de las hienas (Enriquez, 2024, p. 133).

O riso de Mateo, ao se expandir com o eco proporcionado pelas altas paredes do “castelo”, parece se confundir com um cacarejo assombroso, o que faz com que o narrador tenha medo de que essa confusão se estenda ao próprio corpo de Mateo, trazendo as manchas das hienas para a sua pele. Em outro espaço do prédio se dá a aparição do estranho que,

apesar de não ser “disforme, irreconhecível, impalpável” ou “inquietante, nefanda e abjeta”, como Ceserani (2006, p. 85) propõe, será assombrosa e violenta, aludindo à violência usada pelos torturadores na ditadura:

Al principio me costó acomodar los ojos a la semioscuridad, pero al fin lo vi. Totalmente calvo: su cabeza era enorme y pesada, como un busto de bronce. Estaba vestido con una camisa blanca y pantalones de trabajo o de policía, no se veía bien. No se lo veía bien a él en otro sentido: su presencia se parecía a flashes, a disparos de una cámara.

Tenía a Mateo atrapado del cuello con un brazo. En el otro blandía un cuchillo.

– Siempre lo mismo – dijo.

No vi que moviera los labios, pero no había nadie más ahí. Y entonces empezó lo peor. Arrastró a Mateo de los pies por toda la sala y, cuando gritaba, le pateaba la cara o las costillas o el estómago hasta que yo mismo le dije, callate, callate, y el tipo pensó que le hablaba a él (Enriquez, 2024, p. 134).

A calça que parece de polícia nos leva à imagem de um militar, que é quem aplicava a tortura no período ditatorial, e a violência também. O espaço remete igualmente à tortura, seus objetos, estruturas de camas sem colchão, lembravam “un dormitorio comunitario de un orfanato o de una prisión. O de una sala de torturas” (Enriquez, 2024, p. 135). Em sequência, os acontecimentos que passam a ser descritos são inexplicáveis. O narrador corre e cai no chão, percebendo: “Tenía los pies atados. No me había tropezado ni enganchado con nada: los tenía atados, y muy bien, con cinta adhesiva. ¿Cómo había pasado eso? ¿Alguien lo había hecho y no lo sentí?” (Enriquez, 2024, p. 135). Das camas, se escutam súplicas:

Desde el suelo vi acercarse sus botas y, al mismo tiempo, escuché cómo, desde las camas, llegaban llantos, gritos, súplicas, puteadas.

– Pero no los escuchan – dijo el hombre, y su calva brilló bajo la claraboya –. Estamos lejos. Y, además, tengo ayuda. ¡Las hijas de la noche! (Enriquez, 2024, p. 135).

E as hienas começam a cantar: “No puedo definirlo de otra manera. Se reían y aullaban, pero el coro tenía cierto sentido estético horrible, funerario, la anticipación de una jauría infernal que tiene la obligación de no dejarte escapar y que lo disfruta con locura” (Enriquez, 2024, p. 135). Termos como *horrible*, *funerario* e *infernal* contribuem para a atmosfera de mistério e assombro e soa como os operadores de confusão citados por David Roas (2014), a partir de Bozzetto (1998). Segundo os autores, são “adjetivos de forte conotação” que colaboram para intensificar a percepção do fenômeno fantástico como impossível.

Outras frases e palavras desse mesmo campo semântico do inexplicável e da imprecisão colaboram para o efeito fantástico da narrativa: “Las hienas se reían y pensé: esto no existe. Pero cómo escapar de algo que **no existe**” (Enriquez, 2024, p. 135, grifos próprios). A imprecisão para definir e a recorrência a comparações e recursos similares também se dá na descrição da figura que está a violentar Mateo, cuja presença se parece com flashes: “Lo miré en silencio, con odio, con miedo, pero también con la certeza de que **no era una persona**. No podía serlo” (Enriquez, 2024, p. 135, grifos próprios); “[...] su presencia, **esos flashes** como de fotos en los que aparecía, cada vez era más corta” (Enriquez, 2024, p. 136, grifos próprios).

Depois de muita violência por parte da figura militar, o narrador acende a lanterna e aquilo que construiu um ambiente que lembra os centros de tortura desaparece: a figura do estranho que lembra o militar, as fitas que prendiam os pés do narrador, as camas ao redor do espaço. Sobram duas personagens em uma sala abandonada semelhante às outras do prédio, os quais constataam no relógio que havia passado cerca de apenas 10 minutos. O conto termina com o casal entrando em um acordo sobre nunca contarem para ninguém sobre o que aconteceu por lá, deixando o mistério no ar sem muita explicação. Trata-se, mais uma vez, do caráter incompleto e incerto que, como vimos com Campra (2016, p. 124), é característico da narrativa fantástica e restabelece a incerteza.

Diferente de “La casa de Adela”, “Los himnos de las hienas” faz alusões diretas ao período ditatorial. Embora ambos os contos remetam à ditadura, como é comum em outras obras de Enriquez, há uma diferença na forma como essa referência se manifesta: enquanto em “La casa de Adela” a alusão é mais sutil, em “Los himnos de las hienas” ela se apresenta de maneira explícita. Além do centro de tortura, que foi apontado pela própria autora, em entrevista, como referência a um local real, há, na narrativa, a presença de elementos do aparato repressivo, como os pés presos do narrador; “Tenía los pies atados” (Enriquez, 2024, p. 136). Ter os pés, as pernas ou as mãos presos, acorrentados, era uma prática comum na ditadura, sendo mencionada em relatos e arquivos. Em depoimento, Andrea Krichmar conta, por exemplo, ter visto uma mulher acorrentada no ESMA. Krichmar era amiga de Berenice Chamorro, filha do diretor do ESMA, e, durante a ditadura, foi visitá-la no local, onde viu a cena: “[...] lo más contundente que vi fue a través de esta ventana. Vi cómo detenían un auto, se bajaban dos hombres con armas muy grandes, muy largas. Vi cómo abrían la puerta del auto y bajaban a una mujer que tenía una capucha en la cabeza y cadenas en sus manos y en sus piernas” (Museo Sitio de Memoria Esma, s.d.).

A figura do militar, que surge na narrativa de forma violenta e a provocar inquietação e estranhamento, também é outro elemento que referencia o período ditatorial. Depois de agredir Mateo, tal figura passa a agredir a si próprio, cortando suas orelhas e a ponta do nariz, mantendo um comportamento estranho e de difícil compreensão. Em um dado momento, o narrador analisa essa figura, destacando sua obediência ao violentar a si próprio: “Por algún motivo, obedecía órdenes. Un soldado bajo la claraboya. Un soldado que quería dolor” (Enriquez, 2024, p. 137). A obediência era um dos aspectos mais valorizados em um militar. Ao discorrer sobre o assunto, Pilar Calveiro cita a fala do General Maffrey, que dizia: “O dever de um soldado é obedecer, já que essa é a primeira obrigação e a qualidade mais apreciada de todo militar” (Calveiro, 2013, p. 26). Analisando o cenário, a autora comenta ainda que a ordem também influenciava na justificativa para os maus atos dos militares: “A ordem supõe, implicitamente, um processo prévio de *autorização*. O fato de que um ato esteja autorizado parece justificá-lo automaticamente. Quando a ordem parte de uma autoridade reconhecida como legítima, o subordinado atua como se não tivesse possibilidade” (Calveiro, 2013, p. 27).

O medo, igualmente, se une à obediência. “A força do castigo que qualquer descumprimento acarreta, e que foi gravada previamente no subordinado, é o substrato desse medo, que se reforça permanentemente em novas ameaças” (Calveiro, 2013, p. 27). Nesse contexto, ao mesmo tempo em que são executores, estes também se sentem potenciais alvos caso desobedeçam às ordens. “Os executores se sentem peças de um complicadíssimo maquinário que não controlam e que pode destruí-los [...] A sensação de *impotência* diante do poder secreto, oculto, visto como onipotente, cumpre um papel fundamental para sua aceitação total e para uma atitude de submissão generalizada” (Calveiro, 2013, p. 27).

A figura militar no conto de Enriquez denota, pois, esse comportamento dos repressores, evidenciando a complexa dinâmica entre obediência, medo e violência dentro do próprio aparato repressivo. Na narrativa, o soldado que se automutila reforça a ideia de uma obediência cega e também sugere como o sistema repressivo era capaz de desumanizar seus próprios agentes. Seu comportamento autodestrutivo pode ser interpretado como um reflexo extremo da lógica militar imposta durante a ditadura, em que o terror não é apenas infligido às vítimas, mas, em alguns casos, internalizado pelos próprios repressores e refletido em ainda mais violência.

A figura do militar, em determinado momento, parece fundir-se ao “canto” das hienas, criando uma sobreposição entre sua própria voz, os cacarejos das hienas e as vozes de súplica,

que surgem de forma misteriosa. Dessa forma, essa mistura entre o militar do conto e as hienas também remete a uma figura da história ditatorial, o ex-general Luciano Benjamín Menéndez, que foi apelidado de “La Hiena”. Menéndez foi o primeiro ex-oficial militar de alta patente a ser condenado por crimes contra a humanidade depois da revogação, em 2008, das “Leyes del Perdón” – leis que impediam o julgamento e a condenação dos militares. Ele também foi o militar com maior número de condenações, sendo considerado por figuras públicas, como a deputada Liliana Montero, o “maior genocida” da história argentina (Redacción BBC Mundo, 2018).

Além dos aspectos descritos, a montanha de roupas vista pelos personagens e que inquieta o narrador também pode ser entendida como outra referência a aspectos do período ditatorial. Nos informes do Museo Sitio de Memoria ESMA, instituição dedicada à preservação da memória da ditadura argentina, é possível encontrar vestígios dessa referência à montanha de roupas. O espaço, que hoje funciona como um museu vinculado à Secretaria de Direitos Humanos do Ministério da Justiça da Nação, ocupa as instalações da antiga Escola de Mecânica da Armada (ESMA), que foi um dos maiores centros clandestinos de detenção, tortura e extermínio do regime militar. O vídeo *Presentación del Museo Sitio de Memoria ESMA: Pañol* (2020) esclarece que, em locais como a ESMA, havia um espaço denominado *pañol*, que funcionava como depósito para os itens roubados dos detidos-desaparecidos. Havia um *pañol* grande, onde depositavam itens grandes roubados nas casas dos sequestrados, tais como móveis, geladeiras, ventiladores, tapetes, estufas, bicicletas etc, e um *pañol* pequeno, onde eram acumuladas roupas, sapatos e bolsas. No ESMA, conforme relatam seus arquivos divulgados *online*, chegou a ter duas grandes pilhas de roupas, com quatro metros de comprimento por três metros de altura (Museo Sitio de Memoria Esma, 2020). Eram saques feitos, em sua maioria, para financiar as atividades ilegais dos militares, bem como para benefício pessoal dos repressores. No conto de Enriquez, o próprio narrador faz essa associação entre as roupas e o local de tortura/extermínio: “[...] la ropa dejada atrás para entrar a un lugar de exterminio. El exterminio es desnudo” (Enriquez, 2024, p. 133).

Essa imagem da montanha de roupas, no entanto, não se limita a essa interpretação. Ela também pode ser relacionada à discussão abordada nesta seção, que explora a relação do ser humano com o não humano, com a natureza. Ao considerar as entrevistas com a autora, surge a possibilidade de entender essa imagem como uma referência a uma outra montanha de roupas, uma real, composta por roupas descartadas como lixo. Em entrevista à Casa de América (2024), a escritora Mariana Enriquez conta que as roupas têm sido um tema que tem

chamado sua atenção nos últimos tempos, nesse período próximo à escrita e publicação da coletânea *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) que traz o conto aqui analisado. Em primeiro lugar, afirma a autora, esse interesse se dá ao pensar sobre o odor particular que há nas roupas, por exemplo, de brechós, em suas palavras de “*tienda de ropa vintage*”.

Enriquez conta ter encontrado um poema que trata de roupas antigas, de autoria de César Vallejo, um dos mais importantes poetas peruanos, o qual ela insere como epígrafe de outro conto da coletânea, “Diferentes colores hechos de lágrimas”, que também trata de roupas velhas, trazendo personagens jovens mulheres que administram um brechó. A partir dessa leitura, ela passou a pensar e se questionar sobre o assunto: “Por qué tiene ese olor, qué pasa, qué es lo que nos atrae tanto de la ropa vintage... [...] es ropa que puede haber usado gente que ya está muerta, es ropa fantasma. Quiero decir, es ropa que hoy solo podría usar un fantasma. No estamos poniendo ropa con memoria, ropa con historia” (Casa de América, 2024). Um segundo motivo para o interesse da autora pelo tema é o fato de países ricos do hemisfério Norte estarem descartando roupas em países do Sul global. Enriquez conta:

[...] y por el otro lado de algo con la ropa, que también parece un tema muy importante, que claro, todos los países ricos con el *Fast Fashion*, etcétera, están tirando la ropa que no usan, sobre todo a países de Tercer Mundo. Chile es uno. Entonces, el desierto de Atacama, [...] en este momento tiene una pirámide de ropa usada. [...] Sí, terrorífica, Lovecraft, o sea, sé que en África hay. Sí, en Ghana hay otra, y eso se paga. O sea, los estados pagan a países como Chile, a países como Ghana, para recibir la ropa que usaron. Entonces, tiene un punto siniestro (Casa de América, 2024).

Mariana Enriquez se refere às montanhas de roupas que hoje se encontram no Deserto do Atacama no Chile. De acordo com matéria da BBC (2022), na Zona Franca de Iquique, conhecida como Zofri, chegam caminhões carregados com roupas rotineiramente. Por lá estão instaladas cerca de 50 importadoras que “recebem dezenas de toneladas de peças de segunda mão que depois são distribuídas por todo o Chile para revenda” (Paúl, 2022). Com isso, somam-se 59 mil toneladas importadas todos os anos. Grande parte não é vendida e acaba como lixo descartado no Deserto, calculando-se 300 hectares da região cobertas por lixo (Paúl, 2022). A matéria ainda menciona que, “de acordo com o Observatório de Complexidade Econômica (OEC), uma plataforma que registra diversas atividades econômicas pelo mundo, o Chile é o maior importador de roupa usada na América do Sul, recebendo 90% desse tipo de mercadoria na região” (Paúl, 2022).

Boa parte das roupas importadas são descartadas em lixões clandestinos. Patricio Ferreira, prefeito de Alto Hospicio, uma comuna da província de Iquique, conta à BBC que os

importadores da zona franca “contratam carreteiros ou um caminhão coletor e pagam para que deixem em qualquer lugar” (Paúl, 2022). Há várias consequências drásticas envolvidas nisso. Em primeiro lugar, a produção têxtil gera desperdícios exacerbados e exige muitos dos recursos naturais, como a água. De acordo com matéria do Página 12, para fazer uma única calça jeans são necessários 7.500 litros de água (Página 12, 2022). Grande parte das roupas são feitas com poliéster, gerando resíduos plásticos que podem levar até 400 anos para se decompor, e não há no setor um sistema de reciclagem organizado (Galvão, 2023).

Como as roupas demoram muito para se desintegrar, “é comum que sejam queimadas, fator que aumenta os níveis de poluição e afeta diretamente a vida dos indivíduos que vivem próximos à região da queima” (Galvão, 2023). Tais indivíduos acabam por inalar diretamente os gases produzidos nas queimadas, sofrendo riscos diversos: “Segundo o departamento de meio ambiente da região de Tarapacá, a fumaça pode provocar doenças cardiorrespiratórias nos moradores de áreas próximas aos lixões, a maioria deles imigrantes ilegais que se instalam em casas improvisadas e em mau estado” (Paúl, 2022). Essa realidade dialoga com a reflexão de Vandana Shiva (2021), que destaca como “a maior pressão sobre os recursos da Terra não vem do grande número de pessoas pobres, mas do pequeno número da elite mais consumidora do mundo” (Shiva, 2021, p. 165). No entanto, são justamente as pessoas pobres – especialmente mulheres e crianças, foco da análise de Shiva – quem mais sofrem os impactos dessa pressão, enquanto a elite consumidora enfrenta esses efeitos de forma muito menos severa.

Na opinião de especialistas, como a professora Francisca Danta Mendes, a problemática do descarte excessivo de roupas tem raízes no excesso de produção e de consumo do mercado da moda. Essa indústria segue um padrão de produção têxtil denominado *fast fashion*, no qual variadas peças são produzidas de forma rápida e econômica, levando a um descarte intenso. Sobre isso, Francisca Danta ainda comenta:

O sistema de fast fashion estimula o consumo por meio de propagandas e com o lançamento de novos produtos. Assim, artigos que vêm com um design novo fazem as pessoas acreditarem que as suas roupas já saíram de moda, isso reduz o ciclo de vida do produto que o indivíduo já adquiriu (Galvão, 2023).

A imagem de uma pilha de roupas em “Los himnos de las hienas”, portanto, pode ser interpretada como uma referência a outra pilha de roupas: a do Deserto do Atacama. A pilha simboliza algo maior, representa um sistema de produção exacerbado que o planeta não é capaz de suportar. Seu aspecto assustador, ao menos para o narrador do conto, ressoa a ideia

igualmente inquietante de que nada pode ser de fato descartado: tudo permanece sobre a mesma Terra. Embora essa seja uma questão global, que atinja todo o mundo, e contribua para a problemática da crise ambiental que também atinge todo o globo, a princípio, o que se tem visto, é que alguns grupos já têm sofrido diretamente com as consequências disso de maneira desigual. No caso do Deserto do Atacama, cidadãos chilenos e imigrantes que moram próximos à região estão inalando fumaça decorrente das queimadas e, certamente, convivendo com os microplásticos e outros resíduos tóxicos proveniente das roupas que penetram nos solos e atingem corpos de água subterrâneos – roupas, lembremo-nos, que vêm do lixo de outra parte do globo.

Essa relação entre Norte e Sul global, sobretudo entre América Latina e Europa, revela a assimetria entre hemisférios, apontada por Larissa Bombardi, ao refletir sobre o comércio de agrotóxicos entre Norte e Sul na obra *Agrotóxicos e colonialismo químico* (2023). Segundo Bombardi, “a América Latina tem repetido e aprofundado a sina histórica e violenta instaurada pelos europeus durante a colonização, entre os séculos XVI e XIX” (Bombardi, 2023, p. 21). Apoiando-se na obra e teorização do economista equatoriano Alberto Acosta, a autora aponta que “os países do continente, ‘amaldiçoados pela abundância’, tornaram-se ‘exportadores de natureza’, assumindo um papel desfavorável na ordem econômica internacional” (Bombardi, 2023, p. 21). O termo *colonialismo* também é alvo das discussões da obra de Rosa Luxemburgo, que o definiu como “uma condição necessária e constante para o crescimento capitalista: sem colônias, a acumulação de capital seria paralisada” (Shiva, 2021, p. 146). Em diálogo com essa perspectiva, Shiva expõe:

[...] O “desenvolvimento” como acúmulo de capital e a comercialização da economia para a geração de “superávit” e lucros envolveu a reprodução de não apenas uma forma particular de criação de riqueza, mas também da criação associada de pobreza e expropriação. Uma réplica do desenvolvimento econômico baseado na comercialização do uso de recursos para a produção de *commodities* nos países recém-independentes criou colônias internas e perpetuou velhas ligações coloniais. O desenvolvimento tornou-se então uma continuação do processo de colonização; na visão econômica do patriarcado ocidental moderno, tornou-se uma extensão do projeto de geração de riqueza (Shiva, 2021, p. 146-147).

A tensão social evocada no conto de Enriquez não termina, porém, na questão do lixo. A visão crítica das personagens em relação ao zoológico revela outro embate dessa relação entre humanidade e natureza, enfocando a questão dos animais não humanos. No conto, o zoológico é definido por Mateo como um cárcere, em uma comparação justa, afinal, os animais ficam trancafiados como prisioneiros em cárceres. O crítico e escritor inglês John

Berger (2021), em *Por que olhar para os animais?*, traça um panorama sobre a interação humano *versus* animal ao longo do tempo, relatando como os animais não humanos foram desaparecendo, tornando esse convívio mais raro e dando luz ao contexto em que os zoológicos aparecem. Segundo Berger (2021, p. 25), no período em que os animais começam a desaparecer da vida cotidiana, os zoológicos começam a surgir como local para os humanos encontrarem os animais, observá-los, fazendo desse espaço “um monumento à impossibilidade desses encontros”. Ampliando sua análise sobre esses locais, Berger aponta:

[...] no século 19 os zoológicos públicos subscreveram o poder colonial moderno. A captura de animais era uma representação simbólica da conquista de terras distantes e exóticas. “Exploradores” davam mostra de seu patriotismo enviando um tigre ou um elefante à metrópole. Doações desse tipo se tornaram um símbolo de subserviência por parte das nações (Berger, 2021, p. 25).

É interessante pensar, pois, que na narrativa de Enriquez o zoológico mencionado é construído para atrair mais turistas. No diálogo que antecede a explicação de Mateo sobre o zoológico, ele menciona o local onde sua família vive como “pueblo”. Seu pai o corrige, dizendo “ciudad”. Isso sugere que o lugar é uma cidade do interior, que busca ser reconhecida como cidade e não apenas como um povoado. O zoológico, pois, colabora com isso de maneira similar ao que esse espaço representava no século 19, envolvendo poder e modernidade. Trata-se, pois, da exposição, subjugação e exploração de diversas espécies animais para o benefício de outra espécie, a humana.

Retomando a reflexão de Berger, o zoológico, “com seus dispositivos teatrais de exibição” continua sendo a demonstração da marginalidade dos animais não humanos, configurando um “monumento vivo ao seu próprio desaparecimento” (Berger, 2021, p. 40). Nesse sentido, o crítico inglês, caminhando para o fim de sua análise, conclui que “todos os lugares de marginalização forçada – guetos, favelas, prisões, hospícios, campos de concentração – têm algo em comum com os zoológicos” (Berger, 2021, p. 40). No conto de Enriquez, pois, o zoológico e o antigo centro de tortura são locais com ampla similaridade. Em uma perspectiva antiespecista, as hienas são marginalizadas como as vítimas da tortura. Por conta dessa marginalização, por terem um passado doloroso, encarceradas em um zoológico conhecido por maus tratos, as hienas também podem ser interpretadas como fantasmas que voltaram para se vingar. Como foi analisado, em nenhum momento da narrativa se descobre se elas de fato existem. Não poderiam ser elas fantasmas que assombram, que retornam com seus cacarejos de forma provocativa e misteriosa em forma de vingança?

Há de se observar, ainda, como o conto é exemplo da forma como a literatura de Enriquez assimila traços característicos da literatura gótica. Na narrativa, é possível observar os mesmos três elementos que compõem a tríade do gótico apontada por Julio França (2017) observados em “La casa de Adela”. O *locus horribilis*, por exemplo, são as ruínas de um local que um dia foi um centro clandestino de tortura e que, por carregar esse passado, termina por ser um espaço assombroso. A figura do torturador, por sua vez, pode ser entendida como um monstro aos modelos do gótico. Vimos com Cohen (2000) que o monstro corporifica os medos de uma determinada época e local, assim, se a Argentina tem um violento passado ditatorial, pode ter como monstros figuras como as de torturadores, que é exatamente o que a narrativa de Enriquez traz. Em entrevista, a autora conta sobre a escolha dos contos que compõem *Un lugar soleado para gente sombría*:

Dejé afuera los que no respondían a la idea de lo físico y lo fantasmagórico. Hablo de lo físico incluso desde la violencia, porque en un cuento como “Los himnos de las hienas” aparece claramente un campo de concentración, aparece la presencia afantasmada del torturador que le pega al personaje [...] o fantasmal irrumpe aunque los personajes hayan superado un determinado trauma. Lo fantasmal lo revive y se vuelve a vivir el padecimiento. El fantasma es aquello que no se va, que te recuerda algo que pasó (Tiempo Argentino, 2024).

Como em “La casa de Adela”, então, em *Los himnos de las hienas* a referência à ditadura configura o passado fantasmagórico que assombra, completando a tríade do gótico. Tal passado assombra sobretudo o narrador que, desde o primeiro momento, incomoda-se com a ideia de visitar um local que foi um centro de tortura, mas assombra também os leitores, argentinos ou latino-americanos, que reconhecem esse passado em suas próprias vidas.

Em “Pájaros en la boca”, a relação conflituosa e ambígua entre humanos e animais não humanos – e o embate humanidade *versus* natureza – também vem à tona. Isso se dá a partir de um diálogo entre pai e filha, cujo tema central é o fato de ambos comerem animais não humanos, apesar de ingeri-los de formas diferentes. A narrativa se desenvolve, pois, trazendo uma das temáticas preferidas pela literatura de Schweblin: as relações familiares e suas complicações diversas. As primeiras linhas do conto já revelam um dos procedimentos narrativos recorrentes no fantástico: a narração em primeira pessoa. Quem narra é o pai, Martín, que vê sua ex-esposa, Silvia, chegar em sua casa, anunciando que precisa ter uma conversa séria com ele, “No va a gustarte. Es... es fuerte” (Schweblin, 2017, p. 29).

Martín nota que sua filha está diferente, “Siempre había sido más bien pálida y flaca, y ahora en cambio se la veía rebosante de salud. Sus piernas y sus brazos parecían más fuertes, como si hubiera estado haciendo ejercicio unos cuantos meses. El pelo le brillaba y tenía un leve rosado en los cachetes” (Schweblin, 2017, p. 30). Ao observá-la vestida de uniforme, ele a compara a “colegialas porno de las revistas”, revelando uma visão sexualizada por parte do narrador em relação à sua própria filha. Aos poucos, a partir de questões como essas, vai se configurando o perfil de uma personagem que é um homem aos moldes patriarcais, tendo, dessa forma, uma paternidade pouco explorada e pouco desenvolvida, mantendo um vínculo distante em relação à filha.

Além de perceber que algo havia mudado fisicamente, o pai de Sara também parece notar mudanças comportamentais, quando ela o cumprimenta com “Hola, papá”: “Aunque mi nena era realmente una dulzura, dos palabras alcanzaban para entender que algo estaba mal en esa chica, algo seguramente relacionado con la madre” (Schweblin, 2017, p. 30). De novo, a figura de um homem patriarca que, ao menor sinal de problemas enfrentados pelos filhos, culpabiliza a mulher, afinal, esta, inserida na lógica patriarcal de papéis de gênero, fica encarregada de toda a tarefa de cuidados para com os filhos.

Silvia estabelece uma espécie de suspense até contar o que está acontecendo, em uma tentativa de amenizar ou de preparar Martín para receber a notícia que certamente irá perturbá-lo. Aos poucos, descobre-se que o problema em questão é que a filha do ex-casal, Sara, come pássaros vivos, fato que dá luz ao estranhamento na narrativa. Silvia convence Martín de ir até a casa dela entender o que está acontecendo. Ao chegar lá, busca uma caixa de sapatos, vai até uma gaiola e nela insere um pequeno pardal que está dentro da caixa e a joga no chão, “la hizo a un lado de una patada, junto a otras nueve o diez cajas similares que se iban sumando bajo el escritorio”(Schweblin, 2017, p. 31).

A partir daí, vê-se emergir um dos poucos sistemas temáticos do fantástico elencados por Ceserani que aparecem na narrativa, a aparição do estranho em meio a um espaço doméstico. Para o teórico, com isso, o eu profundo é atingido por uma súbita irrupção (Ceserani, 2006, p. 84). Trata-se de uma experiência interiorizada que, no conto, acomete o pai de Sara ao ver pela primeira vez sua filha comer pássaros:

Entonces Sara se levantó, su cola de caballo brilló a un lado y de otro de su nuca, y fue hasta la jaula dando un salto de por medio, como hacen las chicas que tienen cinco años menos que ella. De espaldas a nosotros, poniéndose en puntas de pie, abrió la jaula y sacó el pájaro. No pude ver qué hizo. El pájaro chilló y ella forcejeó un momento, quizá porque el pájaro intentó escaparse. Silvia se tapó la boca con la mano. Cuando Sara se volvió hacia nosotros el pájaro ya no estaba. Tenía la boca, la

nariz, el mentón y las dos manos manchadas de sangre. Sonrió avergonzada, su boca gigante se arqueó y se abrió, y sus dientes rojos me obligaron a levantarme de un salto. Corrí hasta el baño, me encerré y vomité en el inodoro (Schweblin, 2017, p. 31).

Além do ato de comer um pássaro vivo causar estranhamento, a descrição de Sara com “boca gigante” e “dientes rojos” lhe dá características monstruosas, contribuindo para a construção fantástica. O pai sente uma mistura de assombro, repulsa e nojo, sendo afetado fisicamente pelo que vê sua filha fazer. Silvia sugere que Martín fique com Sara por não aguentar mais conviver com esse comportamento, “Si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella” (Schweblin, 2017, p. 32). O pai fica com a filha e, a partir desse momento, passa a tentar se acalmar e encontrar uma justificativa, explicação ou forma de aceitar o comportamento de Sara: “Pensé en cosas como que si sabe de personas que comen personas entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal. También que desde un punto de vista naturista es más sano que la droga, y desde el social más fácil de ocultar que un embarazo a los trece” (Schweblin, 2017, p. 32).

Os pensamentos de Martín, como essa preocupação com o julgamento alheio, vão demonstrando uma relação paterna complicada, de pouca atenção, afeto e partilha. Nessa passagem, por exemplo, a preocupação se concentra nas explicações do ponto de vista do convívio social e não uma preocupação genuína com a saúde e o estado da filha. Em outro momento, ele parece cogitar uma adoção, o que fica expresso quando revela que “me aguantaba las horas consultando en Internet infinitas combinaciones de las palabras 'pájaro', 'crudo', 'cura', 'adopción', sabiendo que ella seguía sentada ahí, mirando hacia el jardín durante horas” (Schweblin, 2017, p. 33). Em outro momento, ele também considera interná-la em um centro psiquiátrico. A falta de afeto e consideração fica ainda mais clara quando Sara o procura para perguntar “¿Me querés?” e ele próprio fica em dúvida: “Hice un gesto con la mano, acompañado de un asentimiento. Todo en su conjunto significaba que sí, que por supuesto. Era mi hija, ¿no? Y aun así, por las dudas, pensando sobre todo en lo que mi exmujer hubiera considerado 'lo correcto', dije: –Sí, mi amor. Claro” (Schweblin, 2017, p. 37).

O estranhamento, de modo geral, é promovido pelo comportamento de Sara que, além de comer pássaros, passa horas olhando para o jardim, nunca aceita sair de casa e conversa muito pouco. Se Martín, ao longo dos anos, passou pouco tempo com a filha, torna-se difícil saber se esses são mesmo comportamentos estranhos ou se Sara costuma agir assim desde sempre. O que a narração revela é que tais comportamentos provocam profundamente Martín, que passa toda a narrativa tentando entender o que acontece, sentindo, inclusive, efeitos

físicos perturbadores ao observar a filha. Quando ele entra em casa, vê-se a passagem de limites característica do fantástico, uma vez que ele se distancia de algo cotidiano e se aproxima de algo perturbador. Ceserani define esse procedimento narrativo, apontando que a personagem que vive a passagem se encontra, de forma repentina, imerso em duas dimensões distintas, cada uma regida por códigos próprios que podem ser utilizados para orientação e entendimento (Ceserani, 2006, p. 73). É o que ocorre com Martín, que sob tamanha inquietude tem pensamentos ameaçadores:

Cuando entraba a la casa, alrededor de las siete, y la veía tal cual la había imaginado durante todo el día, se me erizaban los pelos de la nuca y me daban ganas de salir y dejarla encerrada dentro con llave, herméticamente encerrada, como esos insectos que cazaba de chico y guardaba en frascos de vidrio hasta que el aire se acababa (Schweblin, 2017, p. 33)

A personagem habita dois mundos: fora de sua casa está o que ele reconhece como habitual, onde os códigos são conhecidos e tidos como regra; dentro de casa, onde mora a filha, os códigos são diferentes, incompreensíveis aos seus olhos, causando arrepios e perturbação. Isso se estende até o final da narrativa, quando Martín, por fim, resolve comprar pássaros para Sara comer – até então, ele não tinha feito isso e, com o fim do estoque que a mãe preparara, a filha já estava há um tempo sem se alimentar. Depois de comprar e deixar o pássaro na escrivania de Sara, ele nota não se sentir bem: “Entonces me di cuenta de que no me sentía bien. Me apoyé en la pared para descansar un momento” (Schweblin, 2017, p. 38). E a narrativa termina dessa maneira, com Martín escutando um piado breve e se sentindo um pouco melhor, ainda que soubesse que, “de alguna forma, me las ingeniaría para bajar las escaleras” (Schweblin, 2017, p. 38).

O motivo pelo qual a filha come pássaros vivos permanece desconhecido, e é precisamente essa ausência de explicação que perturba as personagens e ecoa a inexplicabilidade característica do fantástico, conforme apontado por David Roas (2014). Campra (2016) também aborda essa peculiaridade em narrativas fantásticas. Ao analisar o conto “La puerta condenada” de Cortázar, a teórica argentina observa que o terror sentido por uma personagem “[...] e a presumível inquietude do leitor nascem da falta de uma motivação explícita ou implícita da presença invasora, da impossibilidade de atribuir-lhe um nome” (Campra, 2016, p. 131). Essa ausência de justificativa para o comportamento de Sara ao comer pássaros é justamente o que desestabiliza tanto seus pais quanto os leitores.

Ainda assim, Martín se rende a comprar pássaros, mas segue não aceitando muito bem o comportamento da filha. Comer pássaros vivos ainda lhe é perturbador. O que Martín não

percebe ou não parece pensar seriamente sobre, no entanto, é que os códigos da filha não estão tão distantes dos códigos de seu próprio mundo considerado normal. Sara come pássaros e, ao redor do mundo, pessoas comem outras aves, como galinhas e codornas, também comem porcos, bois, peixes, ratos, coelhos, baratas, formigas, jacarés, cobras, rãs, cavalos, entre outras várias espécies. Diferentemente de Martín, Sara parece perceber essa contradição e provoca o pai em um dado momento da história:

--Comés pájaros, Sara --dije.

--Sí, papá.

Se mordió los labios, avergonzada, y dijo:

--Vos también.

--Comés pájaros vivos, Sara.

--Sí, papá.

Me acordé de Sara a los cinco años, sentada a la mesa con nosotros, devorando fanáticamente una calabaza, y pensé que encontraríamos la forma de resolver este problema. Pero cuando la Sara que tenía frente a mí volvió a sonreír, y me pregunté qué se sentiría al tragar algo caliente y en movimiento, algo lleno de plumas y patas en la boca, me tapé con la mano, como hacía Silvia, y la dejé sola frente a los dos cafés, intactos (Schweblin, 2017, p. 33)

Como observa Gómez (2019, p. 63, tradução própria), “[...] o ato de Sara recorda aos pais que eles também são assassinos, que também comem a carne de seres vivos. [...] há uma dificuldade em estabelecer o que é mau e o que é bom, a linha divisória é muito tênue e difusa”<sup>37</sup>. O trecho revela que, ao que parece, o problema não está em comer pássaros e sim em comê-los vivos. Sentir o movimento de um animal vivo na boca, na garganta, é a sensação/imagem que perturba Martín. Certamente, um típico *asado* argentino não lhe provoca a mesma perturbação, porque, nesse caso, está dentro dos códigos de seu mundo real e normal. Além disso, em torno do *asado*, figura toda uma série de mecanismos da indústria e de todo o sistema cultural carnista para distanciar a carne do que ela verdadeiramente é: uma parte de um animal morto.

A personagem Sara traz à tona aquilo que Carol J. Adams (2018) define como referente ausente em *A política sexual da carne*, obra na qual discorre sobre a relação entre a opressão feminina e a exploração animal. Para a escritora e ativista feminista norte-americana, os animais vivos são os referentes ausentes do conceito de carne: “Por meio do retalhamento, os animais se tornam referente ausentes. Os animais com nome e corpo tornam-se ausentes como *animais* para que a carne exista. A vida dos animais precede e possibilita a existência da carne. Se eles estiverem vivos, não poderão ser carne” (Adams, 2018, p. 79). Nesse sentido,

<sup>37</sup> “[...] el acto de Sara les recuerda a sus padres que ellos también son asesinos, también comen carne de seres vivos. [...] se presenta una dificultad para establecer lo malo y lo bueno, la línea divisoria es muy delgada, demasiado confusa” (Gómez, 2019, p. 63).

Martín não come animais, não come pássaros ou aves, ele come carne, enquanto Sara, sim, come animais, já que os pássaros estão vivos. A linguagem colabora à medida que palavras como “carne” permitem que os animais se tornem ausentes, ela “renomeia corpos mortos antes de os consumidores os comerem” (Adams, 2018, p. 79). Por isso, no diálogo entre Martín e Sara, há a necessidade de se esclarecer: “Comés pájaros **vivos**, Sara”.

É preciso que a linguagem, entre outros mecanismos, obscureça a verdade sobre a carne para que Martín – e toda a sociedade carnista – possa comer, sem inquietações, o tradicional *asado* e churrasco argentino, feitos de variadas partes do boi, ou o clássico choripán, cujo recheio, o chouriço, mistura gordura, carne e sangue de porco. Mas por trás de todos esses pratos, ainda reside essa mesma ausência: a morte de animais. A palavra “carne”, assim, faz com que a verdade sobre a morte fique ausente (Adams, 2018, p. 107) e ele se dá com o desmembramento de animais. Ao fragmentá-los, enxergam-se partes e não animais completos, vivos, sencientes. Trazer o referente ausente à tona, por outro lado, pode ser – e é na maioria das vezes – assustador. Por isso o comportamento de Sara se torna tão inquietante e provocativo. É o que acontece quando alguém, por exemplo um vegetariano, descreve algo relacionado ao tratamento aos animais destinados ao consumo: “Tornar presente o referente ausente – ou seja, descrevendo exatamente como um animal morre escoiceando e gritando, e depois é fragmentado – impossibilita o seu consumo” (Adams, 2018, p. 93), e, por isso, deve ser algo evitado.

De maneira similar e tendo como uma de suas referências a obra de Carol J. Adams, a socióloga e professora de psicologia norte-americana Melanie Joy (2014) aborda o processo de “objetivação” que faz com que os animais sejam vistos como coisas, algo que acontece sobretudo pela linguagem: “A objetivação é o processo de encarar um ser vivo como um objeto inanimado, uma coisa. Os animais são objetivados de maneiras muito variadas, talvez mais especialmente por meio da linguagem” (Joy, 2014, p. 113). Segundo a psicóloga, para comer carne “temos de acreditar tão integralmente na justeza de comer animais a ponto de sermos privados da consciência do que estamos fazendo” (Joy, 2014, p. 94). Nesse sentido, ela aponta para “Três N’s da Justificativa”: comer carne é *normal*, *natural* e *necessário*. São, na verdade, mitos que estão tão entranhados em nossa consciência social “que guiam nossas ações sem jamais termos de pensar sobre eles. Eles pensam por nós” (Joy, 2014, p. 95).

Joy aponta que os criadores e mantenedores desses mitos chamados por ela de N’s “são as instituições que constituem os pilares do sistema e as pessoas que as representam. Quando está arraigado, um sistema é respaldado por todas as instituições importantes da

sociedade, da medicina à educação” (Joy, 2014, p. 96). A mídia e seus diferentes veículos também são ressaltados pela autora como grandes contribuidores para manter invisível e omissa a questão por trás da carne. Nesse sentido, a narrativa de Samanta Schweblin caminha na contramão desse sistema, já que traz a questão do consumo animal de uma forma que pode ser interpretada como provocativa, nos levando a pensar sobre as implicações éticas e ambientais da indústria da carne. Tais implicações acabam por ficar ocultas, uma vez que os mitos sobre a carne colaboram para que ela seja altamente valorizada e priorizada nas dietas, devendo estar nas refeições cotidianas a todo custo.

Esse custo, porém, é bastante alto para o meio ambiente, para os animais e mesmo para os seres humanos que trabalham na linha de frente de locais como os matadouros frigoríficos. Para a indústria pecuária funcionar, grandes áreas são desmatadas. No Brasil, por exemplo, de acordo com matéria de Bispo e Coelho (2021), o Ministério da Agricultura projeta um crescimento anual entre 1,4% e 2,4% até 2030, com a expectativa de se abater 12 milhões de toneladas de animais por ano. A projeção, portanto, é de que o agronegócio, até 2030, desmatará um milhão de hectares por ano na Amazônia para atender à demanda por carne (Bispo; Coelho, 2021). Com esses números, o Brasil abate um boi, um porco e 120 frangos por segundo, chegando a 46 milhões de suínos, 32 milhões de bovinos e 3,8 bilhões de aves por ano (Hermanson, 2021).

Já a Argentina, somente em 2020, abateu quase 14 milhões de vacas, mais de 7 milhões de porcos e bem mais que 700 milhões de galinhas, de acordo com um levantamento que se apoia na base de dados FAOSTAT (Faunalytics, 2022). São milhões – e em alguns países até bilhões – de animais trancafiados, sobrevivendo em condições adversas, para serem abatidos, sob práticas cruéis, em “benefício” da espécie humana. Assim, a indústria da carne gera gases do efeito estufa, desmata áreas verdes, devasta ecossistemas e desperdiça recursos naturais, como água – no mercado brasileiro, por exemplo, para a produção de um único quilo de carne, 15.400 litros de água são gastos (Hermanson, 2021).

Soma-se a essas várias implicações ambientais o trabalho precário, adoecedor e arriscado que enfrentam os trabalhadores de matadouros e frigoríficos. Sob um ritmo de trabalho intenso, em jornadas exaustivas de 8 horas ou mais, trabalhadores executam movimentos repetitivos para, por exemplo, desossar carnes, podendo chegar a até 90 movimentos por minuto, enquanto a recomendação médica é de no máximo 30 para evitar problemas de saúde ocupacionais (Repórter Brasil, 2024). Além da jornada exaustiva, enfrenta-se, pois, o risco de desenvolver problemas e de sofrer acidentes – só em 2021 foram

registrados 4.853 acidentes no abate de gado na indústria brasileira, de acordo com o Ministério da Previdência Social do Brasil (Repórter Brasil, 2024).

Com especial atenção a todos esses malefícios da indústria carnista e seus segmentos relacionados, Melanie Joy (2018) conduz sua análise para o fato de os métodos modernos permitirem que bilhões de animais por ano sejam destinados ao consumo humano sem que nós, consumidores, testemunhemos uma única parte do processo pelo qual eles passam a ser “alimento”. A produção massiva de carne junto ao nosso afastamento do processo de produção, segundo Joy, “nos tornou ao mesmo tempo mais e menos violentos do que nunca com relação aos animais; somos capazes de matar mais animais, mas estamos menos dessensibilizados ou confortáveis ante o fato de estarmos matando” (Joy, 2018, p. 120). A percepção de como funcionam esses métodos modernos nos faz retomar à reflexão desenvolvida por Carol J. Adams, que aponta como a instituição do retalhamento de animais é exclusiva da espécie humana. Outros animais carnívoros matam e consomem suas próprias presas com a força de seus próprios corpos, “Eles veem e ouvem a vítima antes de comê-la. Não há referente ausente, apenas um corpo morto. [...] Nós somos desprovidos de meios corporais para matar e desmembrar os animais que comemos; precisamos de equipamentos” (Adams, 2018, p. 91).

Pela falta desse desmembramento, no conto de Schweblin, Martín vê serem colocados em dúvida os códigos do mundo que ele entende como normal. Ver a filha comer um animal vivo, o qual ela sente passar pela garganta com penas e tudo, é provocativo, ainda que Martín também coma animais. Ao tornar presente o referente ausente, permitindo que se pense sobre o que de fato significa comer *carne*, também se revela a anormalidade da realidade. Nesse sentido, a irrupção desse “anormal” no conto revela o que Roas (2014) determina como característico do fantástico. De acordo com o teórico, tal irrupção acontece não para evidenciar algo sobrenatural, mas para sustentar a possível anormalidade da realidade, “o que também impressiona o leitor terrivelmente: descobrimos que nosso mundo não funciona tão bem quanto pensávamos” (Roas, 2014, p. 67). O comportamento de Sara promove o estranhamento característico do fantástico e termina por trazer à tona o quão tênues são os limites entre o possível e o impossível, o normal e o anormal, que são recorrentes na literatura de Schweblin, conforme discorreremos na seção 3.

Assim sendo, podemos observar, tanto na narrativa de Mariana Enriquez quanto na de Samanta Schweblin, outra das várias tensões sociais que as obras de ambas evocam: a relação negativa entre humanidade e natureza, marcada pela dominação, exploração e violência

animal e ambiental. Em relação ao fantástico, percebemos ao longo desta seção, bem como nas outras, que a literatura de Schweblin tem maior predileção pela inconclusão, mantendo muitas questões em aberto, enquanto a obra de Enriquez incorpora elementos recorrentes da tradição gótica e do horror, e aponta explicitamente figuras monstruosas. Em ambos os casos, as inquietações e as tensões sociais evocadas foram interpretadas a partir de uma perspectiva alinhada ao feminismo e ao ecofeminismo.

Com tudo isso, observamos como as narrativas contemplam diferentes formas de violência. Retomando os conceitos de Slavoj Žižek (2014), vimos, em alguma medida, em todos os contos, a violência sistêmica se refletindo em outros tipos de violência e revelando as incoerências e tensões de um sistema capitalista-patriarcal, cuja estrutura opera em profunda desigualdade e exploração. Nesse cenário, o ecofeminismo desponta, pois, como alternativa, uma vez que, “[...] da perspectiva das mulheres, sustentabilidade sem justiça ambiental é impossível, e justiça ambiental é impossível sem justiça entre os sexos e as gerações” (Shiva, 2021, p. 165). Em um contexto de crise sistêmica e ecológica, é fundamental integrar as lutas, adotando uma visão mais compassiva em relação a todas as formas de vida – humanas e não humanas – a fim de garantir sobrevivência, subsistência e equilíbrio dos ecossistemas.

Torna-se coerente rejeitar qualquer sistema de dominação vigente, e que possa surgir, denunciar suas implicações patriarcais e extrativistas, ao que também clama o ecofeminismo, que “[...] apela à superação da violência estrutural contra a natureza humana e não humana, bem como dos preconceitos antropocêntricos que legitimam a violência contra os animais” (Puleo, 2015, pág. 135). Essa é a corrente que pode nos orientar a um mundo e uma sociedade mais justos e igualitários, no qual a opressão não seja legitimada por preconceitos e hierarquias relacionadas a sexo, raça, classe, orientação sexual ou idade (Puleo, 2015, p. 136). Só assim pode-se alcançar o verdadeiro cuidado da Terra e de tudo que ela abriga, de forma interconectada.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, investigamos a presença do fantástico e de tensões sociais nas narrativas de Mariana Enriquez e Samanta Schweblin, constatando como a inquietação característica desse modo literário, no caso das obras das autoras argentinas, tem relação com questões sociais e políticas contemporâneas. Isto é, o fantástico, em seus contos, acaba por desvelar horrores do cotidiano, permitindo interpretações e reflexões diversas acerca de um histórico de violência e exploração que permeia a Argentina. Ainda que uma delas se aproxime em alguns aspectos do fantástico mais tradicional, as obras de ambas as autoras dialogam com características do fantástico contemporâneo, discutido por diversos teóricos mencionados ao longo deste trabalho, como David Roas (2014, p. 67), que pontua que esse modo literário na contemporaneidade se caracteriza pela irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, não para evidenciar algo sobrenatural, mas para revelar a possível anormalidade da própria realidade. Nos contos de Enriquez e Schweblin, as inquietações decorrentes da tensão fantástica revelam a anormalidade do mundo real, um mundo violento, no qual uns têm direitos sobre outros – ressoando a premissa de Roas: descobre-se que o nosso mundo não funciona bem quanto pensávamos. Com isso, esperamos contribuir para a discussão sobre o fantástico contemporâneo, especialmente no que se refere ao fantástico de autoria feminina, que tem ganhado crescente visibilidade e reconhecimento, como evidenciado ao longo desta pesquisa.

Partindo de uma análise que integra aspectos formais e temáticos, exploramos como essas autoras utilizam e subvertem convenções narrativas – como a narração em primeira pessoa, a passagem de limites e a ambientação em meio à noite e à escuridão –, apoiando-se em elementos do fantástico para desestabilizar noções tradicionais de realidade. Assim, foi possível compreender que suas obras não apenas renovam o fantástico, mas também exploram seu potencial crítico para expor horrores do cotidiano e problematizar estruturas de poder e exclusão. Inicialmente, ao analisar o conto “La casa de Adela” observamos como a obra de Mariana Enriquez se vale de elementos da literatura gótica e de horror, como o *locus horribilis*, o monstruoso e a presença do passado de forma fantasmagórica e aterrorizante. A questão da monstruosidade se mostra recorrente em sua obra, perpassando os três contos aqui analisados.

Nesse primeiro conto, no entanto, assim como em “Las cosas que perdimos en el fuego”, o monstruoso é ambíguo, à medida que causa interesse e repulsa no caso de Adela, e

repulsa e provocação (pela sensualidade) no caso da *chica del subte* e das mulheres-monstras. Essas últimas, por sua vez, causam inquietação por seu comportamento incompreensível ao procurarem o autoflagelo, por meio das fogueiras, porém não se trata da inquietação ou horror tradicional das narrativas góticas, fantásticas e estranhas, e não há aparições repentinas do monstruoso como costuma acontecer. Desde o princípio das narrativas, convive-se com as figuras monstruosas. Com isso, há, pois, uma subversão de um dos sistemas temáticos recorrentes no fantástico apontados por Remo Ceserani (2006).

Em “La pesada valija de Benavides”, de Schweblin, vimos a subversão de outro sistema temático, a frustração do amor romântico, ao observar uma personagem, Benavides, que demonstra certa crise com sua relação conjugal e assassina sua parceira. A frustração do amor romântico é evidente, pois a relação amorosa não se concretiza com sucesso. No entanto, diferenciando-se dos contos clássicos que tratam de amores obsessivos vividos sobretudo por personagens masculinas, a narrativa oferece uma perspectiva crítica sobre a realidade vivida pelas mulheres diante dos relacionamentos românticos em um sistema patriarcal: à procura de amor, encontram violência e feminicídio – o que também será tratado nas narrativas “Las cosas que perdimos en el fuego” e “Mujeres desesperadas”.

Há, além desse tema, a questão da loucura e do sonho/vigília, ambos recorrentes no fantástico e que, nesta narrativa, se revelam como elementos significativos para intensificar a tensão e a inquietação no enredo. Na presente análise, tal inquietação mostrou-se não estar ligada a elementos fantásticos tradicionais, surgindo, principalmente, da maneira como as personagens naturalizam a morte de uma mulher, chegando a espetacularizá-la, tornando-a uma obra de arte. A transgressão decorrente do fantástico acontece, pois, aos moldes do que Rosalba Campra (2021, p. 141) discorre: se dá por meio de rupturas na organização dos conteúdos, não necessariamente fantásticos. Isto é, as ações da personagem se mostram confusas e, portanto, inquietantes, provocando a tensão fantástica.

Em “Las cosas que perdimos en el fuego”, de Enriquez, o feminicídio também aparece como uma das tensões sociais evocadas, trazendo à tona, mais uma vez, a subversão da temática da frustração do amor romântico, uma vez que traz uma perspectiva crítica, atenta às violências históricas que perpassam a vivência das mulheres ao longo do tempo, o que se prova, sobretudo, pela menção direta ao período da caça às bruxas da Inquisição. Destaca-se, nesse conto, o protagonismo de personagens femininas que, unidas, se organizam em um levante contra a violência histórica do patriarcado, dos homens sobre as mulheres. Subverte-se, assim, a tendência das narrativas fantásticas clássicas de trazerem poucas

personagens femininas, geralmente oscilando entre figurações diabólicas ou angelicais, em sua maioria sedutoras. Na narrativa de Enriquez, as personagens se tornam monstruosas por seu próprio desejo, buscando uma “nova beleza” que não servirá à sedução dos homens. Com essa união, organização e levante, observamos que as as mulheres-monstras desse conto também remontam aos diversos movimentos femininos e feministas que marcam a história da Argentina, como as Mães e Avós da Praça de Maio, o #NiUnaMenos, as Mães de Ituzaingó e as Las Fuegas.

De forma similar, o conto “Mujeres desesperadas”, de Schweblin, também traz a união feminina em prol de um novo destino para as mulheres. Ao se desiludirem com as relações amorosas, revelando a frustração do amor romântico – mas pela perspectiva feminina, portanto, de forma a subverter as temáticas tradicionais –, as personagens do conto assumem as rédeas de seu próprio destino, deixando para trás as vozes fantasmagóricas daquelas que tanto choraram e seguem chorando pelo amor romântico que, vendido pela sociedade patriarcal, não se realiza da forma que as tecnologias de gênero prometem. A presença de vozes descorporificadas no conto é um dos principais elementos para a construção da tensão fantástica, diferenciando essa narrativa de Schweblin das outras duas ao apresentar um elemento mais próximo ao fantástico tradicional – são vozes de fantasmas? Criaturas fantásticas ou monstruosas? É um mistério.

Passando à última subseção de análise, em “Los himnos de las hienas”, de Enriquez, voltamos a observar alguns elementos característicos da obra de Enriquez já observados nos outros contos, como a referência à ditadura argentina, o *locus horribilis* em forma do antigo campo de concentração ditatorial e o espectro fantasmagórico, nesse caso, de um possível torturador. Tais elementos revelam, mais uma vez, como a literatura de Enriquez se relaciona com elementos do horror, terror e gótico, diferentemente da obra de Schweblin, que enfoca os limites entre o possível e o impossível, subvertendo códigos e normas sociais nos enredos. Ainda no conto de Enriquez, observamos a problemática do lixo a partir de uma montanha de roupas, que é um elemento que causa inquietação no narrador e vem de uma inquietação da própria autora, como vimos em suas falas em entrevista. A tensão social que perturba a autora torna-se, pois, fonte para a perturbação interna à narrativa.

O conto também permite a reflexão sobre a questão da animalidade, aproximando o zoológico de cárceres e centros de tortura, coincidindo, pois, com a tensão social analisada a partir de “Pájaros en la boca”. Nessa narrativa, a maneira como a obra de Schweblin se aproxima das caracterizações do fantástico contemporâneo propostos por Campra (2016), ou

o neofantástico proposto por Alazraki (2001) e discutido por Roas (2014), vêm à tona com a inquietação sentida pelas personagens que é associada a uma “simples” transgressão de códigos sociais: comer animais, porém vivos, sem qualquer preparo culinário. Fica evidente o trabalho de Schweblin com as frestas entre possível e impossível, o que faz com que sua obra se aproxime também da ideia de *lo posible* descrito por Barrenechea (2007). Com essas duas narrativas, fica claro, mais uma vez, como o projeto literário fantástico de ambas as autoras, com suas constatadas diferenças, aproximam as inquietações do fantástico às inquietações do mundo cotidiano, um mundo marcado por tensões sociais diversas.

Em todos os contos analisados, destaca-se também a presença do(s) Outro(s) do homem – elencados na seção 4.2 desta dissertação a partir de Calveiro (2013), Dworkin (2016), Beauvoir (2016) e Adams (2018): o torturado diante do torturador da ditadura; a mulher como o Outro do homem (neutro) no patriarcado; o animal não-humano e a natureza como os Outros do homem no contexto antropocêntrico e capitalista ocidental. Observamos, pois, as narrativas contemporâneas, como visto nas acepções de Roas (2014, p. 106), valendo-se do fantástico para denunciar a arbitrariedade e a estranheza do mundo real. Ao nos colocar de frente com os Outros do sistema capitalista-patriarcal, de um país marcado por heranças coloniais e ditatoriais, as narrativas de Enriquez e Schweblin nos levam a interrogar e perder a segurança diante do mundo real (Roas, 2014, p. 31), à medida que expõem males sociais complexos.

É nesse sentido também que se pode pensar no quanto a identificação dessas questões sociais nas narrativas intensificam e particularizam a inquietação. Se, de acordo com Campra (2016, p. 142), o conto fantástico joga com um terror não “exorcizável” fazendo com que a mínima segurança seja suplantada pela ausência de um inimigo, ao analisar as obras de Enriquez e Schweblin, o inimigo pode se tornar claro, porém não exorcizável. É um terror/horror/mal ligado a problemáticas sociais historicamente engendradas nas culturas ocidentais, o que torna complexa a possibilidade de se exorcizar, exterminar, aumentando a tensão, a aflição, a inquietação e o horror diante dessas constatações. Nesse sentido, uma explicação monstruosa poderia mesmo ser mais tranquilizadora (Campra, 2016, p. 142), mas o monstruoso nas narrativas das argentinas, nesta análise, mostrou-se não ser o principal elemento desestabilizador e causador de tensão, terror e/ou horror ao leitor, e sim a defrontação com as problemáticas da realidade, a identificação do contexto sociocultural das obras. Podemos pensar, com isso, que as obras de Enriquez e Schweblin colaboram para

devolver o horror para a ficção, na tentativa de retirá-lo do cotidiano – como a própria Enriquez comenta em entrevista citada na terceira seção desta pesquisa.

Ao analisarmos o fantástico nas narrativas, como apontado, ficou claro como a obra de Mariana Enriquez nutre semelhanças com o fantástico tradicional, perpassando outros modos e gêneros, unindo-se à tendência crítica do gótico feminino, enquanto Samanta Schweblin se vale de estratégias do fantástico contemporâneo, que ascende a partir da segunda metade do século XX, com grandes representantes argentinos, como Cortázar, que se torna um exemplo mais específico dessa tradição. Apesar dessas diferenças, as obras de ambas as autoras coincidem ao trabalhar com a poética dos finais inconclusos e incertos a qual define Campra (2016, p. 125). O que de fato aconteceu com Adela? A esposa de Benavides realmente foi morta e virou obra de arte? As pessoas acreditam que é uma obra de arte? Onde as *mujeres ardientes* querem chegar com as fogueiras? Silvina irá se unir a elas? Por que essa personagem não parece ser a favor da organização das mulheres-monstras? As *mujeres desesperadas* vão se salvar e viver novos destinos? Os homens que retornam retornam para salvar aquele que foi abandonado? O cacarejo das hienas são reais ou são fantasmagóricos? O que Mateo e seu parceiro vivenciaram no antigo centro de tortura foi real? Por que Sara come pássaros? Seu pai irá superar isso? São questões que permanecem sem respostas graças à poética dos finais inconclusos na qual a obra de Enriquez e Schweblin se apoiam. Tamanha profusão de questionamentos também revela uma característica da narrativa contemporânea, que observamos ser apontada por Campra (2016, p. 141): em vez de se perguntar “o que quer dizer o dito” passa-se a questionar “o que é o que se diz através do não dito”.

Para mais, ao tratar de questões sociais, as narrativas fantásticas de Enriquez e Schweblin mostram-se nada escapistas, bem diferentes das críticas às quais rebate Ana María Barrenechea (2007), conforme comentamos ao longo da segunda seção desta pesquisa. Ao apontarem a literatura fantástica como escapista, os críticos anunciavam o desaparecimento da narrativa fantástica, uma vez que ela se tornaria obsoleta ao não refletir problemas humanos mais urgentes (Barrenechea 2007, p. 69). No entanto, com as obras argentinas aqui analisadas vimos o contrário: o fantástico segue sendo explorado, subvertido, renovado, inovado e atento às questões sociais e problemas urgentes. Se, como vimos com Karin Volobuef (2000) e Trindade e Franco de Sá (2018), ao longo do tempo, o fantástico foi incorporando novas temáticas e inquietações de acordo com as vivências da sociedade de uma determinada época, vemos o fantástico argentino se atualizar ao tempo presente, trazendo as inquietações, sobretudo, de mulheres latino-americanas que enfrentam os desafios do século XXI.

Dessa forma, também são refutadas as concepções que vimos na revisão teórica sobre o fantástico, segundo as quais essa literatura estaria fadada ao desaparecimento, seja em decorrência do avanço da ciência e do ceticismo, do suposto fim dos mistérios (Maupassant, 1880), ou da ascensão da psicanálise, que aborda temas antes considerados tabus (Todorov, 2017). Contrariamente a essas previsões, a literatura fantástica não desapareceu e, pelo contrário, segue sendo explorada por autores e autoras das mais diversas nacionalidades, vivências e projetos literários. Renovam-se seus temas, renovam-se seus procedimentos, mas a inquietação inerente a essa literatura permanece, demonstrando que o ser humano sempre tem o que temer. E em um mundo marcado por tantas violências como o nosso – especialmente contra minorias em direitos, como as mulheres, bem como contra outras formas de vida, como os animais, a natureza e o não humano – o real pode ser a principal fonte do horror, do insólito e da perturbação.

## Referências

- ADAMS, Carol J. **A política sexual da carne**: uma teoria feminista-vegetariana. São Paulo: Alaúde Editorial, 2018.
- ALAZRAKI, Jaime. **¿Qué es lo neofantástico?** IN: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- ALMIROTY, Sofia. Mariana Enríquez y los miedos sociales. IN: **La Nación**, 26 jun. 2016. Atualizado em: 29 ago. 2020. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/mariana-enriquez-y-los-miedos-sociales-nid1912295/>. Acesso em: 5 dez. 2024.
- AMPUERO, María Fernanda. **Sacrificios humanos**. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.
- ARCHIVO PRISMA. AV-5733 **El refugio de la cultura** (fragmento). 2022. Vídeo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6B9H6Lo\\_YF4&t=5s](https://www.youtube.com/watch?v=6B9H6Lo_YF4&t=5s). Acesso em: 5 dez. 2024.
- ARENDRT, Hannah. Pós-escrito. IN: ARENDRT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BARRANCOS, Dora. **Capítulo 1** – Mujeres de mundos contrapuestos. IN: BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana). IN: SARDIÑAS, José Miguel (org.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. Havana: Editorial Arte y Literatura, 2007.
- BARRIO, Baldomero Espina et al. **La violencia en América Latina**: Reteos y perspectiva para el futuro. Cracóvia: Jagiellonian University Press, 2021. p. 99-118.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BERGER, John. **Por que olhar para os animais?** São Paulo: Fósforo, 2021.
- BESSIÈRE, Irène. **O relato fantástico**: forma mista do caso e da adivinha. Revista Fronteira Z, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- BISPO, Fábio; COELHO, Anderson. **Agro desmatará um milhão de hectares por ano na Amazônia para atender demanda por carne até 2030**, O Joio e O Trigo, São Paulo, 21 out. 2021. Disponível em: <https://ojoioetrigo.com.br/2021/10/agro-vai-desmatar-um-milhao-de-hectares-por-ano-na-azonia-para-atender-demanda-por-carne-ate-2030/>. Acesso em: 5 dez. 2024.
- BOMBARDI, Larissa Mies. **Agrotóxicos e colonialismo químico**. São Paulo: Elefante, 2023.
- CALVEIRO, Pilar. **Poder e desaparecimento**: os campos de concentração na Argentina. São Paulo: Boitempo, 2013.
- CAMARANI, A. L. S. **Nodier e o fantástico**. Itinerários, Araraquara, n. 19, p. 67-89, 2002.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMPRA, Rosalba. **Territórios da ficção fantástica**. Tradução de Flavia Pestana. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.
- CÁRCAMO BUSTOS, Camilo Omar. **Representando lo inenarrable**: el fantasma como

recurso en la obra de Mariana Enriquez y Álvaro Bisama. 2019. Monografía (Graduação em Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura) – Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Santiago, Chile, 2019.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CASA DE AMÉRICA. **Un lugar soleado para gente sombría de la escritora argentina Mariana Enriquez**. YouTube, 21 mar. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYDQIZK6Cxc>. Acesso em: 5 dez. 2024.

CASARES, Adolfo Bioy. **Prólogo**. IN: CASARES, Adolfo Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. Antologia da literatura fantástica. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CASTRO, Andrea. **La literatura fantástica argentina (1860-1930)**. IN: ROAS, David (org.). Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940). Frankfurt a. M.; Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2023. p. 47-70.

CCCB. **Samanta Schweblin**: Cualquier arte implica el ejercicio de la copia, sobre todo. Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-qgL-24krY>. Acesso em: 5 dez. 2024.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHAMY, Constanza Hola. Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje. **BBC Mundo**, 26 out. 2015. Disponível em: [https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026\\_hay\\_festival\\_entrevista\\_argentina\\_samanta\\_schweblin](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin). Acesso em: 5 dez. 2024.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus, Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CLIMENT, Dalva Desireé. **Construção da figura de autor e reconfiguração da ideia de literatura em Mariana Enriquez e Washington Cucurto**. 2021. Tese (Doutorado em PPGLN - Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COELHO, Joana. O fantástico desvela o real: um olhar ecofeminista sobre Distância de resgate, de Samanta Schweblin. IN: LOURENÇO, Laurenny (org.). **Autoria feminina em perspectiva: leituras críticas contemporâneas**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2024.

COGGIOLA, Osvaldo. **Governos militares na América Latina**. São Paulo: Contexto, 2001.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. IN: COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. IN: CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Cristiane. Rede. IN: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O fora sem pensamento ou a morte de Outrem. IN: DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2017.

DORFMAN, Ariel. La violencia en la novela hispanoamericana actual. IN: DORFMAN, Ariel. **Imaginación y violencia en América** — ensayos sobre Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Arguedas, Vargas Llosa. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.

DUARTE, Constância Lima. Apresentação: na contramão do memoricídio. IN: DUARTE, Constância Lima. **Memorial do memoricídio**: escritoras brasileiras esquecidas pela história. Belo Horizonte: Editora Luas, 2022.

DWORKIN, Andrea. Poder. IN: DWORKIN, Andrea. **Pornografia**: homens possuindo mulheres. Traduzido por Carol Correia. Medium, [s.d.]. Disponível em: <https://medium.com/@carolcorreia21>. Acesso em: 5 dez. 2024.

ENCUENTRO, Canal. **Conurbano**: Mariana Enriquez (capítulo completo). Youtube, 7 jul. 2017. 1 vídeo (24 min). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Bx\\_\\_crZR02M](https://www.youtube.com/watch?v=Bx__crZR02M). Acesso em: 5 dez. 2024.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**: em conexão com as pesquisas de Lewis H. Morgan. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2019.

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

ENRIQUEZ, Mariana. **El otro lado**. Barcelona: Anagrama, 2022.

ENRIQUEZ, Mariana. **Ficciones imposibles de aplacar**. Revista de La Universidad del México, Cidade do México, set. 2019. Disponível em: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/98aad9b8-2350-45c8-b9bd-e060cd89bd3b/ficciones-imposibles-de-aplacar>. Acesso em: 5 dez. 2024.

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

ENRIQUEZ, Mariana. Prólogo. IN: ANGILLETTA, Florencia et al. **¿El futuro es feminista?** Buenos Aires: Capital Intelectual, 2017c.

ENRIQUEZ, Mariana. **Un lugar soleado para gente sombría**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2024.

FAUNALYTICS. **Global Animal Slaughter Statistics & Charts**: 2022 Update (Spanish). Disponível em: <https://faunalytics.org/global-animal-slaughter-statistics-charts-2022-update-spanish/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

FEDERICI, Silva. Sobre o significado de “gossip”. IN: FEDERICI, Silva. **Mulheres e caça às bruxas**: da Idade Média aos dias atuais. São Paulo: Boitempo, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FERNÁNDEZ, Laura. Mariana Enriquez: En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género. **El Cultural**, 1º fev. 2017. Disponível em: [https://www.lespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354\\_0.html](https://www.lespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354_0.html). Acesso em: 5 dez. 2024.

FIGUEIREDO, Eurídice. **História literária, cânone e crítica feminista**. IN: FIGUEIREDO, Eurídice. Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: 2020.

FRADKIN, Raúl Osvaldo. El Paraguay y el Plata. Conquista y evolución temprana de la ocupación europea. IN: FRADKIN, Raúl Osvaldo. **La Argentina colonial**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

FRANÇA, J. O sequestro do Gótico no Brasil. IN: FRANÇA, J.; COLUCCI, L. (org.). **As nuances do gótico: dos setecentos à atualidade**. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017, p. 111-124.

FREUD, Sigmund. O Inquietante (1919). IN: FREUD, Sigmund. Freud (1917-1920) - **Obras completas volume 14: "O homem dos lobos" e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIERA, Silvina. **Mariana Enriquez: "La música me obsesiona más que la literatura"**.

**Página/12**, 4 jun. 2023. Disponível em:

<https://www.pagina12.com.ar/554997-mariana-enriquez-la-musica-me-obsesiona-mas-que-la-literatur#:~:text=La%20música%20me%20gusta%20más,me%20influyen%20como%20autores%20también>. Acesso em: 5 dez. 2024.

FRY, Karin. Totalitarismo e banalidade do mal. IN: FRY, Karin. **Comprender Hannah Arendt**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.

FURUZATO, Fábio Dobashi. Falem o que for, mas falem de Todorov. IN: ROSSI, Cido; SYLVESTRE, Fernando Aquino (orgs.). **O fantástico como textualidade contemporânea**. Uberlândia: Edibrás, 2019.

GALVÃO, Julia. **Deserto de roupas do Atacama é consequência direta do mercado de fast fashion**. Jornal da USP, 2023. Disponível em:

<https://jornal.usp.br/radio-usp/deserto-de-roupas-do-atacama-e-consequencia-direta-do-mercado-de-fast-fashion/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GLANTZ, Michael J.; CHAMBERLAIN, Marc C.; LIU, Qin; HSIEH, Chung-Cheng; EDWARDS, Keith R.; VAN HORN, Alixis; RECHT, Lawrence. Gender disparity in the rate of partner abandonment in patients with serious medical illness. IN: **Cancer**, v. 115, n. 22, p. 5237-5242, 2009. DOI: 10.1002/cncr.24577. Disponível em:

<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/19645027/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

GOLDMAN, Francisco. Filhos da guerra suja. **Piauí**, Rio de Janeiro, Edição 68, 2012.

Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/filhos-da-guerra-suja/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

GRYZINSKI, Vilma. **Apagadas da vida no Afeganistão: Talibã proíbe mulheres até de falar**. *Veja*, 30 out. 2024, 06h24,

<https://veja.abril.com.br/coluna/mundialista/apagadas-da-vida-no-afeganistao-taliba-proibe-mulheres-ate-de-falar>.

HABLEMOS ESCRITORAS. **Mariana Enriquez**. Disponível em:

<https://www.hablemosescritoras.com/writers/113>. Acesso em: 5 dez. 2024.

HABLEMOS ESCRITORAS. **Samanta Schweblin**. Disponível em:

<https://www.hablemosescritoras.com/writers/111>. Acesso em: 5 dez. 2024.

HERMANSON, Marcos. **O Básico dos Básicos | Indústria da carne**, O Joio e O Trigo, São Paulo, 26 abr. 2021. Disponível em:

<https://ojoioeotrigo.com.br/2021/04/o-basico-dos-basicos-industria-da-carne/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

HEVIA, Elena. Mariana Enriquez, la ‘rock star’ de la literatura que convoca a los fantasmas. El Periódico. **Narrativa breve**, Barcelona, 7 mar. 2024. Disponível em: <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20240307/mariana-enriquez-rock-star-literatura-99146744>. Acesso em: 5 dez. 2024.

hooks, bell. **Comunhão**: a busca das mulheres pelo amor. Tradução de Julia Dantas. São Paulo: Elefante, 2024.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

IGLESIA, Anna María. “Todas nuestras sociedades tienen una pedagogía de la crueldad”. **Letras Libres**, 15 fev. 2017. Disponível em: <https://letraslibres.com/politica/todas-nuestras-sociedades-tienen-una-pedagogia-de-la-crueldad/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

INTERNATIONAL SOCIETY OF AESTHETIC PLASTIC SURGERY (ISAPS). ISAPS International Survey on Aesthetic/Cosmetic Procedures performed in 2023. [S. l.]: ISAPS, 2023. Disponível em: [https://www.isaps.org/media/rxnfqibn/isaps-global-survey\\_2023.pdf](https://www.isaps.org/media/rxnfqibn/isaps-global-survey_2023.pdf). Acesso em: 5 dez. 2024.

IT IS impossible to run away from your own fears. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal **Louisiana Channel**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mMXNWeG6JQc>. Acesso em: 5 dez. 2024.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: literatura y subversión**. Tradução de Cecilia Absatz. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.

JANNEY, Matthew. **Filled with a New Kind of Truth**: a conversation with Samanta Schweblin. Los Angeles Review of Books, 10 jul. 2019. Disponível em: <https://lareviewofbooks.org/article/filled-with-a-new-kind-of-truth-a-conversation-with-samanta-schweblin/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

JOY, Melanie. **Por que amamos cachorros, comemos porcos e vestimos vacas - uma introdução ao carnismo**: o sistema de crenças que nos faz comer alguns animais e outros não. São Paulo: Cultrix, 2014.

KELLY, Samantha Murphy. **Nova York processa redes sociais por crise de saúde mental de adolescentes: TikTok, Instagram, Facebook, Snapchat e YouTube são alvos do processo**. CNN Brasil, 15 fev. 2024. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/economia/negocios/nova-york-processa-redes-sociais-por-crise-de-saude-mental-de-adolescentes/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

KING, Stephen. **Dança macabra**: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LA CASA DEL ENCUENTRO. **En Argentina en diez meses 243 víctimas violencia de género**. 1 nov. 2024. Disponível em: <https://www.lacasadelencontro.org/nuestrotrabajo.html>. Acesso em: 5 dez. 2024.

LEGNANI, Maxi. **Samanta Schweblin habla de su obra, a fondo, con Maxi Legnani**. Youtube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yw05T1WIIcI>. Acesso em: 5 dez. 2024.

LEGUIZAMÓN, Amalia. **Sementes de poder**: injustiça ambiental e soja geneticamente

modificada na Argentina. Tradução de Gabriela Moncau. São Paulo: Elefante, 2023.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

LOZANO, Juan Sebastián. Mariana Enríquez: “Muchos consideran cursi a García Márquez por su éxito y por su posición ideológica”. Contexto Media. **Acento**, 11 abr. 2024. Disponível em:

<https://contextomedia.com/el-terror-y-el-humor-estan-muy-cerca-ambos-hablan-de-lo-que-no-se-puede-decir-mariana-enriquez/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

LUNA, Félix. **Breve história dos argentinos**. Tradução de Andrea Cecilia Ramal. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-Argentina, 1995).

MACIEL, Maria Esther. **Animalidades**: zooliteratura e os limites do humano. São Paulo: Editora Instante, 2023.

MARCANO, Cristina. **Mujeres borradas con ácido**: “Que se vea la cicatriz”. El País, 6 dez. 2023. Disponível em:

<https://elpais.com/mexico/2023-12-06/mujeres-borradas-con-acido-que-se-vea-la-cicatriz.html>. Acesso em: 5 dez. 2024.

MARIANA Enríquez: "Me gusta escribir literatura que tenga que ver con la imaginación".

**Ministerio de Cultura de la Nación**, Buenos Aires, 1º jun. 2017. Letras. Disponível em:

[https://www.cultura.gob.ar/mariana-enriquez-me-gusta-escribir-literatura-que-tenga-que-ver-con-la-imaginacion\\_4285/](https://www.cultura.gob.ar/mariana-enriquez-me-gusta-escribir-literatura-que-tenga-que-ver-con-la-imaginacion_4285/). Acesso em: 5 dez. 2024.

MARKENDORF, Marcio; JARDIM, Nadege Ferreira Rodrigues. **Horrores (des)aparecidos em “A Casa de Adela”, de Mariana Enríquez**. Abusões, Rio de Janeiro, n. 20, 2023. DOI: 10.12957/abusoes.2023.69106. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/69106>. Acesso em: 5 dez. 2024.

MARTIN, Ana Paula dos Santos. **O Fantástico e suas Vertentes na Literatura de Autoria Feminina no Brasil e em Portugal**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

MASSIN, Soledad; BARÓ, Rocío. Mariana Enríquez: "La función del terror es ensayar en la ficción los miedos de la vida real". Rosario3. **Especiales**, 26 jul. 2023. Disponível em:

<https://www.rosario3.com/especiales/Mariana-Enriquez-La-funcion-del-terror-es-ensayar-en-la-ficcion-los-miedos-de-la-vida-real-20230726-0029.html>. Acesso em: 5 dez. 2024.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. Prefácio Quatro vezes à margem: Contos fantásticos de mulheres latino-americanas. IN: ZINANI, Cecil Jeanine Albert (org.); KNAPP, Cristina Löff (org.). **Contos insólitos de mulheres latino-americanas**: entrelaçados teóricos e críticos. Caxias do Sul: Educs, 2021.

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. **Introdução**: por que escrevemos este livro juntas? IN:

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. **Ecofeminismo**. Tradução de Carolina Caires Coelho. Belo Horizonte: Editora Luas, 2021.

MURARO, Rose Marie. Breve introdução histórica. IN: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O martelo das feiticeiras**. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

MUSEO SITIO DE MEMORIA ESMA. **Presentación del Museo Sitio de Memoria ESMA**: Pañol. *YouTube*, 22 jul. 2020. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=\[código do vídeo\]](https://www.youtube.com/watch?v=[código do vídeo])>. Acesso em: 5 de fev. 2025.

MUSEO SITIO DE MEMORIA ESMA. **Vi algo y lo justo era contarlo**: Historia de la mujer que a los 11 años vio a una encapuchada. Museo Sitio de Memoria ESMA, [s.d.]. Disponível em:

<http://www.museositioesma.gob.ar/vi-algo-lo-justo-era-contarlo-historia-de-la-mujer-que-a-lo-s-11-anos-vio-a-una-encapuchada/>. Acesso em: 5 de fev. 2025.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?. Disponível em:

<https://masp.org.br/acervo/obra/as-mulheres-precisam-estar-nuas-para-entrar-no-museu-de-art-e-de-sao-paulo>. Acesso em: 5 dez. 2024.

NAVARRO, Pablo Retamal. **Mariana Enriquez, todas las formas del horror**. Barroquita, 25 mar. 2024. Disponível em:

<https://barroquita.com/2024/03/25/mariana-enriquez-un-lugar-soleado-para-gente-sombria/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

NESTAREZ, Oscar Andrade Lourenção. **Autoria de mulheres na literatura de horror**: denúncia e acerto de contas em obras do Brasil e da Espanha. Opiniões, São Paulo, Brasil, n. 24, p. 114–136, 2024. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.224701. Disponível em: <https://revistas.usp.br/opiniaes/article/view/224701>. Acesso em: 5 dez. 2024.

NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. **A Ditadura Militar Argentina 1976-1983**: Do Golpe de Estado à Restauração Democrática. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

ORTNER, Sherry B. **Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?** IN: ROSALDO, Michelle Zimbalist; LAMPHERE, Louise (coord.). *A Mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PÁGINA 12. **Basural de ropa en el desierto de Atacama**: se quemó todo en un voraz incendio. 2022. Disponível em:

<https://www.pagina12.com.ar/431420-basural-de-ropa-en-el-desierto-de-atacama-se-quemo-to-do-en-u>. Acesso em: 5 dez. 2024.

PANIZO, Laura Marina. **Ausencia y desaparición**: el caso de los desaparecidos de la última dictadura militar en Argentina. Argos, Caracas, v. 29, 2012, n. 57, p. 94-125. Disponível em: [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-16372012000200006&lng=es&nrm=iso](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372012000200006&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 5 dez. 2024.

PAÚL, Fernanda. **'Montanhas de lixo'**: como roupas descartadas se acumulam em desertos no Chile. BBC, 27 jan. 2022. Disponível em:

<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-60144656>. Acesso em: 5 dez. 2024.

PERANTUONO, Pablo. “Me estoy volviendo una vieja metalera”. Coolt. **Libros**, Buenos Aires, 18 abr. 2024. Disponível em:

[https://www.coolt.com/libros/mariana-enriquez-me-estoy-volviendo-vieja-metalera\\_1567\\_102.html](https://www.coolt.com/libros/mariana-enriquez-me-estoy-volviendo-vieja-metalera_1567_102.html). Acesso em: 5 dez. 2024.

PIZAN, Christine de. **A cidade das damas**. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

POLESSO, Natalia Borges. **A extinção das abelhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

PORTO, Walter. Como Mariana Enriquez aborda traumas da ditadura aterrorizando o mundo todo. **Folha de S. Paulo**, 21 jul. 2023. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/07/como-mariana-enriquez-aborda-traumas-da-ditadura-aterroizando-o-mundo-todo.shtml>. Acesso em: 5 dez. 2024.

PULEO, Alicia H. (2015). **Ese oscuro objeto del deseo: cuerpo y violencia**. Investigaciones Feministas, 6, 122-138. [https://doi.org/10.5209/rev\\_INFE.2015.v6.51383](https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2015.v6.51383). Acesso em: 5 dez. 2024.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na literatura. IN: Zanini, Claudio; FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (orgs.). **As Artes do mal** [livro eletrônico]: textos seminais. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2024.

RAMÍREZ, Karla Gabriela Nájera. **La "zona desierta" de lo fantástico argentino: narradoras en la primera mitad del siglo XX**. Valenciana, San Luis Potosí, v. 30, p. 27-54, jul./ago. 2022. ISSN impresso: 2007-2538, ISSN eletrônico: 2448-7295.

REDACCIÓN BBC MUNDO. **Muere Luciano Benjamín Menéndez, el represor con más condenas del último gobierno militar argentino**. BBC Mundo, Cono Sur, 27 fev. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43219259>. Acesso em: 5 dez. 2024.

REDACCIÓN CLARÍN. **Identifican los restos de una de las dos monjas francesas**. Clarín, Buenos Aires, 30 ago. 2005. Atualizado em: 24 fev. 2017. Disponível em: [https://www.clarin.com/ediciones-antiores/identifican-restos-monjas-francesas\\_0\\_H1wZfAwYAFx.html](https://www.clarin.com/ediciones-antiores/identifican-restos-monjas-francesas_0_H1wZfAwYAFx.html). Acesso em: 5 dez. 2024.

REPÓRTER BRASIL. **Fábricas de acidentes**. 2024. Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/wp-content/uploads/2024/07/Fabricas-de-acidentes.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2024.

REVELATION of a secret. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal **Louisiana Channel**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jJ05HiSg0ZQ>. Acesso em: 5 dez. 2024.

RFI. No Chile, o deserto do Atacama abriga lixão tóxico da moda descartável do 1º mundo. G1, 10 nov. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/11/10/no-chile-o-deserto-do-atacama-abriga-lixao-toxico-da-moda-descartavel-do-1-mundo.ghtml>. Acesso em: 5 dez. 2024.

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

ROMA, Gisela Carolina Lacerda. **Entre a maternidade e o matrimônio: representações das personagens femininas nos contos de Samanta Schweblin**. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Letras, 2020.

RUIZ GÓMEZ, Laura Alejandra. **Lo grotesco en la narrativa de Samanta Schweblin**. 2019. Dissertação (Mestrado em Formación de Recurso Humano para la Ctel) – Universidad Santo Tomás, Bogotá, Colômbia, 2019.

RUSSELL, Benjamin P. **Mariana Enríquez y el 'verdadero horror' de la vida cotidiana**. The New York Times, 6 fev. 2023. Disponível em: <https://www.nytimes.com/es/2023/02/06/espanol/mariana-enriquez.html>. Acesso em: 5 dez. 2024.

SAAVEDRA, Carola. **Neon**. IN: SECCHES, Fabiane; ACIOLI, Socorro (orgs.). O dia escuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SAMANTA Schweblin: "Vivo la literatura como algo muy orgánico". [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal **Lee Por Gusto**. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ysZOW55nnvM>. Acesso em: 5 dez. 2024.

SAMANTA Schweblin: «**Cualquier arte implica el ejercicio de la copia, sobre todo**». [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal CCCB. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-qgL-24krY>. Acesso em: 5 dez. 2024.

SAMPÓ, Carolina; BARTOLOMÉ, Mariano. **Radiografía de la violencia en la Argentina: delitos contra la propiedad, la violencia contra la mujer y la violencia en el Fútbol**. IN:

SANCHEZ, Mariana. **Mariana Enriquez: o terror e as esquinas de Buenos**. Suplemento Pernambuco, 2017. Disponível em:

<http://www.suplementopernambuco.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/1945-mariana-enriquez-o-terror-e-as-esquinas-de-buenos-aires.html>. Acesso em: 5 dez. 2024.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos. **A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa**. 2022. 189 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://www.btd.uerj.br/handle/1/18273>. Acesso em: 5 dez. 2024.

SARDIÑAS, José Miguel (org.). **Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica**. Havana: Editorial Arte y Literatura, 2007.

SCHERER, Fabiana. **Mariana Enriquez, la reina del realismo gótico**. La Nación, Buenos Aires, 19 jan. 2020. Disponível em:

<https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reina-del-realismo-gotico-nid2324952/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

SCHWEBLIN, Samanta. **El núcleo del disturbio**. Barcelona: Ediciones Destino, 2002.

SCHWEBLIN, Samanta. **Pájaros en la boca y otros cuentos**. Nova York: Random House, 2017.

SCHWEBLIN, Samanta. **Pássaros na boca e Sete casas vazias**. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Fósforo, 2022.

SHIVA, Vandana. **O empobrecimento do meio ambiente: mulheres e crianças por último**. IN: MIES, Vandana. **Ecofeminismo**. Tradução de Caroline Caires Coelho. Belo Horizonte: Editora Luas, 2021.

SHOWALTER, Elaine. **A crítica feminista no território selvagem**. IN: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendência e impasses – O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SHUMWAY, Nicolas. **A Invenção da Argentina: História de uma ideia**. Tradução de Sérgio Bath e Mário Higa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Brasília: Editora UnB, 2008.

SILVA, Joana Gonçalves Coelho. O passado que assombra: ecos da última ditadura militar argentina na narrativa de Mariana Enriquez. IN: SILVA, Alexander Meireles da; CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi; MARTINS, Jucélia de Oliveira (orgs.). **A matéria dos sonhos e medos: manifestações do insólito ficcional e suas vertentes** [livro eletrônico]. Catalão: Ed. Letras do Cerrado, 2024. p. XX-YY. Disponível em: <https://doi.org/10.61470/edlc-978-85-93870-53-8>. Acesso em: 5 dez. 2024.

SOUZA, Luciana. **Samanta Schweblin: “Mi mundo literario sigue siendo el de Hurlingham”**. **Hurlingham al Día**, 10 out. 2015. Disponível em: <https://www.hurlinghamaldia.com/samanta-schweblin-mi-mundo-literario-sigue-siendo-el-de-hurlingham/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

TIEMPO ARGENTINO. **Mariana Enriquez**: “Es un fantasma que nos obliga a recordar”. 2024. Disponível em: [https://www.tiempoar.com.ar/ta\\_article/mariana-enriquez-fantasma-recordar/](https://www.tiempoar.com.ar/ta_article/mariana-enriquez-fantasma-recordar/). Acesso em: 5 dez. 2024.

TINOCO, Paola. **Samanta Schweblin**: Lo fantástico de la realidad. Vice, 2 ago. 2013. Disponível em: <https://www.vice.com/es/article/samanta-schweblin-lo-fantastico-de-la-realidad/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TRINDADE, Brenda Grazielle Silva; FRANCO DE SÁ, Lileana Mourão. Caminhos da pesquisa em literatura fantástica. IN: NASCIMENTO, Cássia Maria Bezerra do (org). et al. **Metodologia da pesquisa em estudos literários**. Manaus: FUA, 2018.

UN LUGAR soleado para gente sombria de la escritora argentina Mariana Enriquez. [S. l.: s. n.], 2024. 1 vídeo (transmissão ao vivo). Publicado pelo canal **Casa de América**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JYDQIZK6Cxc>. Acesso em: 5 dez. 2024.

VAX, Louis. **Arte y literatura fantásticas**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

VÁZQUEZ, Ana Abelenda. **Mariana Enríquez**: El miedo de un niño es tremendo, es realmente sobrenatural. La Voz de Galicia, 27 out. 2023. Disponível em: [https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2017/11/10/peligros-fumar-cama-puedo-acercarme-miedo-sobrenatural-sentia-nina/0003\\_201711SF10P6993.htm](https://www.lavozdegalicia.es/noticia/fugas/2017/11/10/peligros-fumar-cama-puedo-acercarme-miedo-sobrenatural-sentia-nina/0003_201711SF10P6993.htm). Acesso em: 5 dez. 2024.

VEGA, Carolina. **La construcción de la imagen de escritor de Samanta Schweblin**. Dar a leer. Revista de Educación Literaria, [S. l.], v. 2, n. 4, p. 22–29, 2020. Disponível em: <https://revele.uncoma.edu.ar/index.php/daraleer/article/view/2776>. Acesso em: 5 dez. 2024.

VOGUE ESPAÑA. **Mariana Enriquez**: “Un lugar soleado para gente sombria” - Entrevista. 2024. Disponível em: <https://www.vogue.es/articulos/mariana-enriquez-entrevista-un-lugar-soleado-para-gente-sombria>. Acesso em: 5 dez. 2024.

VOLOBUEF, Karin. **Uma leitura do fantástico**: A Invenção de Morel (A. B. Casares) e O Processo (F. Kafka). Revista Letras, [S.l.], v. 53, jun. 2000. ISSN 2236-0999. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/18866>. Acesso em: 5 dez. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/rel.v53i0.18866>.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

ZANELLO, Valeska. **Saúde mental, gênero e dispositivos**: cultura e processos de subjetivação. Curitiba: Appris, 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. Tradução de Miguel Serras. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZEIFER, Bárbara. **Hashtagativismo**: los efectos políticos del #NiUnaMenos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2022.