



OS MONSTROS EM DOIS CONTOS DE MARIANA ENRIQUEZ

The monsters of two Mariana Enriquez's short stories

Lana Ieda Nunes Costa¹

<https://orcid.org/0000-0002-8321-7744> 

Gregório Foganholi Dantas¹

<https://orcid.org/0000-0002-6744-5210> 

¹Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, MS, Brasil. 79804-970 – mestradoletras@ufgd.edu.br

Resumo: O presente artigo tem como objetivo propor uma leitura dos contos “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra”, de Mariana Enriquez, a partir de três pontos de análise: sua filiação à tradição do fantástico literário; a configuração do horror e da figura do monstro; e a leitura de conflitos sociais que se manifestam em *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Em ambos os contos, a protagonista feminina encontra-se diante de uma figura monstruosa que encarna questões profundas da sociedade, tais como o *gaslighting* dentro de um casamento e a alienação geográfica e social de uma população miserável nos arredores de Buenos Aires. Os contos partem da representação do abjeto, do horrífico para finalmente reconhecer na protagonista o sentimento de culpa, seja ela pessoal ou coletiva, pela monstruosidade que presencia. Para tanto, é necessário investigar os conceitos de monstro físico e monstro moral, recorrendo eventualmente a outros títulos da tradição fantástica para termos de comparação.

Palavras-chave: Mariana Enriquez; literatura fantástica; contos; monstro.

Abstract: This article intends to undertake a reading of the Mariana Enriquez's short stories, “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra”, taking into account three points of analysis: its affiliation to the literary fantastic tradition; the configuration of the horror and of the monster figure; and the interpretation of social conflicts that takes place in *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). In both short stories, the female protagonist finds herself faced with a monstrous figure who embodies deep social issues, such as the gaslighting in a married couple and the geographic and social alienation of a miserable population on the outskirts of Buenos Aires. These short stories start from the representation of the abject, the horrifying, to finally recognise the protagonist's feelings of guilt, whether intimate or social, for the monstrosity she witnesses. To do so, it is necessary to investigate the concepts of physical monster and moral monster, eventually resorting to other titles from the fantastic tradition for comparison purposes.

Keywords: Mariana Enriquez; fantastic literature; short stories; monster.

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

María Fernanda Ampuero

Introdução

A escritora argentina Mariana Enriquez é reconhecida na cena literária contemporânea pela escrita de textos inquietantes que dialogam com medos coletivos e pessoais. Seu livro de contos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2017) reúne doze narrativas que dialogam com diferentes tradições da literatura de gênero, sobretudo a do fantástico. Segundo Remo Ceserani, um tema recorrente em narrativas fantásticas é a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível:

A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como consequência apenas a simples exclusão do elemento estranho. (Ceserani, 2006, p. 84).

É sobre a intrusão desse personagem estrangeiro que este trabalho se propõe a discorrer. Reconhecemos Mariana Enriquez como uma escritora de contos fantásticos e nos detemos especialmente em dois contos de *Las cosas que perdimos en el fuego*: “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra”. Ambas as narrativas compartilham o mesmo tema sobrenatural: a aparição do monstruoso.

Para Jeffrey Cohen, o corpo do monstro é um corpo cultural, é “a corporificação de uma época, de um sentimento e de um lugar” (Cohen, 2000, p. 26). Nesse sentido, pretendemos analisar a configuração do menino-gato em “El patio del vecino” e os meninos deformados na favela da Villa Moreno em “Bajo el agua negra” levando em conta o contexto psicológico e cultural das personagens. Para tanto, precisaremos considerar ainda o conceito de monstro moral (Bertin, 2016).

El patio del vecino

Em “El patio del vecino”, o casal Paula e Miguel, que acaba de se mudar para uma casa aparentemente perfeita, é surpreendido por um evento insólito: um menino acorrentado que vive na casa ao lado. Paula é uma personagem fragilizada: recuperando-se de uma depressão, sofre o luto recente pela morte do pai, as consequências de sua demissão no trabalho e uma relação conflituosa com o marido, que nunca apoiou sua iniciativa de procurar ajuda psiquiátrica. Sua condição pode proporcionar uma visão distorcida da realidade e, embora a personagem não seja narradora, é sob o seu ponto de vista que acompanhamos a história. Estabelece-se, assim, um ponto de vista não confiável, elemento comum em narrativas fantásticas, já que favorece a criação da ambiguidade. Outro procedimento comum ao gênero, segundo Ceserani (2006), é a passagem de limite e de fronteira, como a passagem para o mundo do sonho, do pesadelo ou da loucura.

A aparição de uma criatura, em “El patio del vecino” é descrita como:

Alguien, muy pequeño, estaba sentado a los pies de la cama. *Pensó que*



sería Eli, pero era demasiado grande para ser un gato. No veía más que una sombra. Parecía un niño, pero no tenía pelo en la cabeza, se distinguía la línea clara de la calva, y era muy pequeño, delgado. Más curiosa que asustada, Paula se sentó en la cama y, cuando lo hizo, el supuesto chico salió corriendo; pero la corrida fue demasiado veloz para un ser humano. (Enriquez, 2017, p. 137, grifo nosso).¹

As visões de Paula são contraditórias e ambíguas, o que se nota pelo uso de modalizações, bastante comuns no fantástico (Todorov, 2010). “Pensó que”, ou “parecia um niño” são expressões que problematizam a própria percepção da personagem. Quando Paula descreve a criatura com assertividade, ela parece se transformar a seus olhos: “No era el gato: era una pierna. Una pierna de niño, desnuda com una cadena atada al tobillo” (Enriquez, 2017, p. 139).²

Antes de ser demitida, a protagonista trabalhava como assistente social em dois abrigos, cuidava de crianças resgatadas das ruas, a maioria viciada, com ferimentos e sem família. A demissão veio por um ato de irresponsabilidade: em uma pausa, enquanto fumava com um colega de trabalho, uma criança caiu do beliche e fraturou o tornozelo. A música alta os impediu de ouvir o choro da criança, que ficou um tempo caída até algum vizinho acionar ajuda médica. Ao contar para o marido sobre o menino acorrentado, Paula é acusada de estar à beira da loucura e obcecada pelo episódio do trabalho.

Miguel é um personagem conservador, que pensa que a depressão de sua companheira pode ser resolvida com uma corrida, uma ida à academia ou uma visita às amigas. Além disso, expressa resistência em relação à abordagem médica oferecida por psiquiatras, afirmando “en su opinión, salvo las enfermedades graves, todos los problemas emocionales se podían mejorar *a voluntad*.” (Enriquez 2017, p. 135, grifo da autora).³

A descoberta de um menino vivendo em cativo traz à tona o sentimento de culpa que a personagem sente pelo ocorrido no abrigo. O relacionamento tenso com Miguel persiste, uma vez que ele nunca conseguiu perdoá-la: “Paula había pasado de ser una santa – la trabajadora social especializada en chicos en riesgo, tan maternal y abnegada – a ser una empleada pública sádica y cruel” (Enriquez, 2017, p. 147).⁴ Conformada com uma relação amorosa acabada, “ella todavía podía hacer algo. Podía salvar al chico

¹ “alguém, muito pequeno, estava sentado aos pés da cama. *Pensou que fosse Eli* [a gata], mas era grande demais para ser um gato. *Não via mais que uma sombra. Parecia um menino*, mas não tinha cabelo, distinguia-se a linha clara da calva, e era muito pequeno, magro. Mais curiosa que assustada, Paula se sentou na cama e, quando o fez o suposto menino saiu correndo; mas a corrida foi veloz demais para o ser humano”. (Enriquez, 2017, p. 133, grifo nosso, trad. de José Geraldo Couto).

² Não era o gato: era uma perna. Uma perna de menino, nua, com uma corrente presa ao tornozelo. Paula respirou fundo e se esticou um pouco mais, quase a ponto de cair lá de cima. Era uma perna, sem dúvida, e agora podia ver parte do tronco e confirmar que era um menino, não uma pessoa mais velha; um menino muito magro e completamente despido; conseguia ver seus genitais. A pele estava suja, cinzenta de sebo. (Enriquez, 2017, p. 135, trad. de José Geraldo Couto).

³ “em sua opinião, exceto pelas doenças graves, todos os problemas emocionais poderia ser melhorados pela *força de vontade*.” (Enriquez, 2017, p. 131, grifo da autora, trad. de José Geraldo Couto).

⁴ “Paula deixara de ser uma santa – assistente social especializada em crianças em perigo, tão maternal e abnegada – para ser uma funcionária pública sádica e cruel”. (Enriquez, 2017, p. 142, trad. de José Geraldo Couto).

encadenado. Iba a salvarlo” (Enriquez, 2017, p. 147).⁵ Resgatar seu vizinho daquela condição tornou-se uma forma de provar sua capacidade de cuidado, desconsiderada no episódio de sua demissão.

O primeiro encontro entre Paula e o menino do quintal do vizinho foi inesperado. A criança segurava sua gata, Eli:

Tenía marcas de la cadena en el tobillo, que en unas partes sangraba y en otras supuraba infección. Cuando escuchó su voz, el chico sonrió y ella le vio los dientes. Se los habían limado y tenían forma triangular, eran como puntas de flecha, como un serrucho. El chico se llevó la gata a la boca con un movimiento velocísimo y le clavó los serruchos en la panza. Eli gritó y Paula vio la agonía en sus ojos mientras el chico escarbaba su vientre con los dientes, se hundía en las tripas con nariz y todo, respiraba adentro de la gata, que se moría mirando a su dueña, con ojos enojados y sorprendidos (Enriquez, 2017, p. 152).⁶

A construção de uma personagem culpada com um histórico traumático relacionado, coincidentemente, com uma criança abandonada, instiga o leitor a acompanhar a personagem nessa oportunidade de retratar o passado. Desse modo, cultiva-se a ideia de um menino abandonado, sofrendo maus-tratos e que necessita de ajuda. O leitor atua como cúmplice de Paula e fica tão surpreendido e assustado quanto ela. Leitor e personagem descobrem juntos que seus juízos de valores foram equivocados.

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

Pero la matriz de la desaparición no solamente funciona como núcleo temático del libro, sino que también se articula como un principio compositivo. En estos cuentos Enríquez no trabaja suprimiendo zonas del relato, a la manera de un fantástico más ortodoxo como el de Schwob, sino más bien superpoblando las historias de detalles que no alcanzan a explicar el misterio; es ahí donde ‘usa’ géneros como el policial o el horror, pero apela a la incertidumbre inquietante, y ese es ‘su’ fantástico. Por eso, el cuerpo de una escritura que provea sentido, en términos de cierre, también desaparece de algún modo. (Brescia, 2020, p. 144).⁷

⁵ “ela ainda podia fazer algo. Podia salvar o menino acorrentado. Ia salvá-lo”. (Enriquez, 2017, p. 124, trad. de José Geraldo Couto).

⁶ Tinha marcas da corrente no tornozelo, que em algumas partes sangrava e em outras supurava, infeccionado. Quando escutou a voz de Paula, o menino sorriu, e ela viu os dentes dele. Havia sido limados em um formato triangular, eram como pontas de flechas, como um serrate. O menino levou a gata até a boca com um movimento velocíssimo e lhe cravou o serrate na barriga. Eli gritou, e Paula viu a agonia nos olhos da gata enquanto o menino perfurava seu ventre com os dentes, afundava nas tripas com nariz e tudo, respirava dentro da gata, que morria olhando sua dona, com os olhos indignados e surpresos. (Enriquez, 2017, p. 147-148, trad. de José Geraldo Couto).

⁷ No entanto, a matriz do desaparecimento não funciona somente como o núcleo temático do livro, mas também é articulada como um princípio composicional. Nestes contos, Enríquez não trabalha suprimindo áreas da narrativa, à maneira de um fantástico tradicional como o de Schwob, mas sim superpopulando as histórias de detalhes que não conseguem explicar o mistério; é aí onde ‘usa’ gêneros como o policial, o horror, mas apela à incerteza inquietante, e esse é o ‘seu’ fantástico. Por isso, o corpo de uma escrita que fornece

Vemos que Brescia (2020) considera o desaparecimento como um recurso que além de estar relacionado com muitos personagens do livro de Enriquez, também se manifesta na estrutura narrativa dos contos. Tomando como exemplo o conto “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, o professor explica que, ao final do conto, “la tensión no se resuelve ni disuelve.” (Brescia, 2020, p. 144).⁸ Portanto, a matriz do desaparecimento está alinhada com o final inconclusivo característico do fantástico, assim como a tensão que não se dissolve está muito próxima da hesitação todoroviana. A frustração do leitor é pautada pela escolha de Enriquez (2017) em não aproveitar as possibilidades de desfecho que permeiam a narrativa.

Em “El patio del vecino”, vemos a repetição do mecanismo explicado por Brescia. Existe a possibilidade de que o menino seja um monstro, dúvida cultivada até o final, como na hesitação todoroviana. Questionamos a percepção que Paula tem do mundo, a existência do menino monstruoso e a possibilidade de a protagonista ter sido a próxima vítima.

Curiosamente, a imagem do menino gato vem das histórias que a garotinha simpática do abrigo contava. Desse modo, a imagem desse menino, associada a um felino, preso e à espera de socorro, está diretamente ligada ao trauma da protagonista em relação à sua atuação como assistente social. Prestar assistência ao vizinho aprisionado é inicialmente perturbador, mas também é uma oportunidade de reconciliação consigo mesma.

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

Para Tzvetan Todorov, uma narrativa em primeira pessoa é mais propícia para um texto fantástico, porque, “para facilitar a identificação, o narrador será um “homem médio”, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer”. (Todorov, 2010, p. 92). O conto de Enriquez não é narrado em primeira pessoa e também não é protagonizado por um homem médio, já que é recorrente que as narrativas de Enriquez sejam narrados/protagonizados por personagens femininas. É importante ressaltar que, no século XIX, quando a tradição

sentido, em termos de encerramento, também desaparece de alguma forma. (Brescia, 2020, p. 144, tradução nossa).

⁸ “A tensão não se resolve, nem se dissolve.” (Brescia, 2020, p. 144, tradução nossa).

do fantástico se estabelece, raramente as mulheres eram colocadas como protagonistas. Seus papéis eram estereotipados, sejam representando santas salvadoras ou um erotismo demoníaco; basta nos lembrarmos de “A Morte Amorosa” (1836), de Théophile Gautier, “A Vênus de Ille” (1837), de Prosper Mérimée ou *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu.

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

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

Essa escolha narrativa pode afetar a perspectiva de análise do texto enquanto conto fantástico. Longe de ser uma personagem plana, Paula possui características mais complexas do que o usual em narrativas tradicionais do gênero, acrescentando algumas camadas à interpretação do conto. A presença de um protagonista não confiável é uma escolha narrativa importante em contos fantásticos, gerando ambiguidade textual. Enriquez subverte o tradicional ao explorar o ponto de vista de Paula, uma mulher traumatizada. Partindo da teoria de Todorov, “El patio del vecino” possibilita a hesitação entre justificar a experiência sobrenatural pela condição psicológica de Paula ou validar sua experiência sobrenatural. Desse modo, o conflito posto por Mariana Enriquez ultrapassa a dualidade entre real e impossível e alcança um dilema moral. Uma leitura que corrobore com a perspectiva de Miguel adota uma atitude machista e reforça o estereótipo da loucura associado à mulher. Se esse relato de Enriquez fosse exterior ao campo literário e nos propuséssemos a fazer uma avaliação moral de conduta, nos depararíamos com uma leitura problemática, pois socialmente entendemos a gravidade de desqualificar relato de mulheres. Embora a literatura não tenha compromisso com as pautas sociais que defendemos, Enriquez traz complexidade para o conto e problematiza a própria protagonista feminina.

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

la. Assim, a figura monstruosa do menino também pode simbolizar a materialização de sua culpa.

Bajo el agua negra

O conto “Bajo el agua negra” tem como protagonista Marina Pinat, uma dedicada promotora de justiça especializada em casos envolvendo os moradores pobres da região sul de Buenos Aires. Nessa narrativa, Pinat investiga o assassinato de dois jovens pobres, Emanuel López e Yamil Corvalán, residentes na favela Villa Moreno, situada às margens do rio Riachuelo. Os principais suspeitos desse crime são dois policiais:

Porque eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes, a veces por brutalidad, otras porque los chicos se negaban a ‘trabajar’ para ellos – a robar para ellos o a vender la droga que la policía incautaba –. O por traicionarlos. Había muchos y muy ruines motivos para matar adolescentes pobres. (Enriquez, 2017, p. 155-156).⁹

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

los hijos de las familias que vivían cerca de esa agua, que la tomaban, aunque sus madres intentaran quitarle el veneno hirviéndola, se enfermaban, morían de cáncer em tres meses, horribles erupciones en la piel les destrozaban brazos y piernas. Y algunos, los más chicos, habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes. (Enriquez, 2017, p. 159).¹⁰

Era como se, a partir das águas tóxicas do rio, surgissem não apenas males físicos nas famílias, mas também uma ligação peculiar entre essas deformidades e o rio, como se as crianças não fossem apenas membros de suas famílias, mas também estivessem

⁹ Porque era isso o que faziam os policiais do sul, muito mais do que proteger as pessoas: matar adolescentes, às vezes por brutalidade, outras porque os garotos se negavam a trabalhar para eles – roubar para eles ou vender a droga que a polícia confiscava. Ou por traí-los. Havia muitos motivos, todos ruins, para matar adolescentes pobres. (Enriquez, 2017, p. 150, trad. de José Geraldo Couto).

¹⁰ Os filhos das famílias que viviam perto daquela água, que a bebiam embora suas mães tentassem tirar o veneno dela fervendo-a, ficavam doentes, morriam de câncer em três meses, horríveis erupções na pele destroçavam seus braços e suas pernas. E alguns, os menores, tinham começado a nascer com malformações. Braços a mais (às vezes quatro) os narizes largos como os de felinos, os olhos cegos e próximos às têmporas. (Enriquez, 2017, p. 153, trad. de José Geraldo Couto).

conectadas às águas poluídas do Riachuelo, por meio das mutações físicas.

Conforme a promotora relata, segundo os dados do caso que incriminam os policiais como responsáveis pelo assassinato de Emanuel e Yamil, tudo indica que os jovens foram agredidos por eles e, posteriormente, arremessados nas águas do Riachuelo, como consta na gravação de áudio com a voz de um dos policiais e no depoimento de uma moradora que testemunhou os gritos na noite do crime.

O Riachuelo, um rio completamente poluído, que recebeu dejetos e lixo de diversas áreas da cidade por muito tempo, é caracterizado no conto como “quieto y muerto”. Pinat compartilha as histórias que seu pai contava sobre o rio, revelando que, durante muitos anos, ele serviu como destino para diversos tipos de refugio, especialmente os provenientes de frigoríficos: “tiraban al agua los restos de carne y huesos y la mugre que traía el animal desde el campo, la mierda, el pasto pegoteado. ‘El agua se ponía roja’, decía. ‘A la gente le daba miedo’”.¹¹ O pai também explicava que o cheiro podre do rio impregnava o ar por causa da falta de oxigênio. Devido ao alto nível de poluição, “el río negro que bordeaba la ciudad básicamente estaba muerto, en descomposición: no podía respirar. Era el río más contaminado del mundo, aseguraban los expertos”. (Enriquez, 2017, p. 164).¹² É nesse espaço, cheio de contaminação e negligência das autoridades, que habitavam Emanuel e Yamil.

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

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

La mayoría de los habitantes de la villa eran devotas de cultos afrobrasileños o tenían sus propias devociones, santos personales, San Jorge o San Expedito, y les levantaban pequeños altares en las esquinas. No está mal, decía él, pero ya no daba más misa, salvo para ese puñado de mujeres viejas que a veces se lo pedían. (Enriquez, 2017, p. 159).¹³

¹¹ Jogavam na água os restos de carne e ossos e a imundície que o animal trazia do campo, a merda, o pasto grudado. ‘A água ficava vermelha’, dizia ele. ‘Dava medo nas pessoas’. (Enriquez, 2017, p. 158, trad. de José Geraldo Couto).

¹² “o rio negro que bordejava a cidade estava basicamente morto, em decomposição: não conseguia respirar. Era o rio mais poluído do mundo, garantiam os especialistas”. (Enriquez, 2017, p. 158, trad. de José Geraldo Couto).

¹³ Em sua maioria, os habitantes da favela eram devotos de cultos afro-brasileiros ou tinham suas próprias devoções, santos pessoais, São Jorge ou Santo Expedito, e erguiam pequenos altares para eles nas

Desse modo, o padre se dedica a atividades filantrópicas voltadas para os adolescentes pobres da região que, por força das circunstâncias, se veem obrigados a prestar serviços aos policiais corruptos. A ausência de fiéis denota que a igreja católica não é predominante naquele espaço, mais um aspecto que amplia o abismo entre a Villa Moreno e as regiões centrais. Isso sugere que esses indivíduos não possuem salvação. A figura de um pároco desempenhando todas as funções, exceto a pastoral, assume um caráter simbólico ao indicar que naquele lugar se cultuam outros deuses, algo visto de forma pejorativa pela perspectiva daqueles que não pertencem à favela. O policial suspeito dizia: “Ojalá toda esa villa se prenda fuego. O se ahoguen todos. Ustedes no tienen idea de lo que pasa ahí adentro. Ni idea tienen.” (Enriquez, 2017, p. 158).¹⁴ O Padre também suspeitava de algo: “Fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro! ¡Hasta llenaron el río de barcos! ¡Los dejaron estancados ahí!” (Enriquez, 2017, p. 170).¹⁵

A contaminação da Villa Moreno, aliada às religiões sincréticas e às crianças monstruosas, contribui para a demonização dos moradores daquela região. Segundo Cohen (2000), a diferença cultural é uma característica propícia para a criação de monstros. No caso atribuir uma carga monstruosa aos indivíduos que residem à margem do Riachuelo é um mecanismo para justificar os atos de violência praticados pela polícia. Em maior escala, isso é uma medida para amenizar o assassinato de Emanuel e Yamil, como se a polícia, por meios ilegais, estivesse fazendo um favor para a sociedade. O pároco se comporta da mesma forma, já que a religião praticada na comunidade é contrária à sua.

Quando Pinat adentra a favela, logo percebe uma quietude suspeita no lugar que contrasta com a típica mistura de ritmos, o barulho dos escapamentos das motos e o falatório dos moradores nas ruas: “La villa del Puente Moreno, sin embargo, ahora estaba tan muerta como el agua del Riachuelo” (Enriquez, 2017, p. 167).¹⁶ Devido à falta de comunicação por telefone, Pinat se dirige à igreja na esperança de encontrar o padre Francisco. No entanto, ao longo do percurso, percebe que está sendo seguida por um dos meninos deformados:

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

esquinas. Não faz mal, dizia o padre, mas não celebrava mais missa, exceto para aquele punhado de velhas que às vezes lhe pediam. (Enriquez, 2017, p. 153, trad. de José Geraldo Couto).

¹⁴ “Tomara que toda aquela favela pegue fogo. Ou que se afoguem todos. Vocês não fazem ideia do que acontece ali dentro. Não fazem ideia. (Enriquez, 2017, p. 152, trad. de José Geraldo Couto).

¹⁵ “Todos os que contaminaram este rio foram muito responsáveis. Estavam tapando algo, não queriam deixá-lo sair e o cobriram com camadas de óleo e barro! Até encheram o rio de barcos! Deixaram os barcos encalhados lá.” (Enriquez, 2017, p. 164, trad. de José Geraldo Couto).

¹⁶ “A favela da ponte Moreno, não obstante, agora estava tão morta quanto a água do Riachuelo.” (Enriquez, 2017, p. 160, trad. de José Geraldo Couto).

parroquia, como si la guiara. (Enriquez, 2017, p. 168).¹⁷

As crianças monstruosas são como manifestações do próprio Riachuelo, e parecem ser subordinadas a ele. Dessa forma, se o rio está morto, a favela também está. As ações de um estão refletidas no outro. No edifício da igreja, grafites e inscrições sem sentidos preenchiam a parede do local, além disso, as imagens cristãs haviam desaparecido. O lugar sagrado foi tomado por outro tipo de religião que, naquele momento, passou a reinar na Villa Moreno, pois “en el lugar del altar había un palo, clavado en una modesta maceta de metal. Y, clavada en el palo, una cabeza de vaca. El ídolo” (Enriquez, 2017, p. 169).¹⁸

O padre aparece visivelmente embriagado e irritado por Pinat estar na favela. Enquanto esbraveja sua raiva contra os habitantes do bairro, conta que Emanuel, um dos meninos jogados pelos policiais, despertou alguma entidade que vivia sob as águas. Durante a conversa, a promotora ouve uma batucada, que pensa ser carnavalesca, mas Francisco retruca afirmando ser um culto de mortos. O menino que anteriormente havia guiado a promotora, juntamente com os outros garotos do bairro, repetiam constantemente a frase “en su casa el muerto espera soñando”¹⁹. De acordo com o pároco:

Los policías empezaron a tirar gente al agua porque ellos sí son estúpidos. Y la mayoría de los que tiraron se murieron, pero varios lo encontraron. ¿Sabés qué viene acá? La mierda de las casas, toda la mugre de los desagües, ¡todo! Capas y capas de mugre para mantenerlo muerto o dormido: es lo mismo, creo que es lo mismo el sueño y la muerte. Y funcionaba hasta que empezaron a hacer lo impensable: nadar bajo el agua negra. Y lo despertaron. ¿Sabés qué quiere decir ‘Emanuel’? Quiere decir ‘Dios está con nosotros’. De qué Dios estamos hablando es el problema. (Enriquez, 2017, p. 170-171).²⁰

O padre furta a arma de Pinat e comete suicídio. Ao sair da igreja, a promotora se depara com a batucada e uma procissão, em que todos os indivíduos deformados pela contaminação das águas caminham e tocam tambores em volta de uma espécie de leito que é carregado. Quem ocupa a cama possui uma pele cinzenta e aparência enferma. Ao tentar entrar na multidão, Pinat é expulsa pela mãe de Emanuel, que “murmuró algo sobre los barcos y el fondo oscuro del río, donde estaba la casa”. A narrativa sugere que o corpo que estava sendo levado era o de Emanuel e que a casa a qual a mãe se referia era o

¹⁷ O garoto se aproximou e, quando estava a seu lado, ela pôde ver como haviam se desenvolvido os demais defeitos: os dedos tinham ventosas e eram finos como rabos de lula (ou seriam patas? Sempre tinha dúvidas sobre como chamá-los). O menino não se deteve a seu lado. Seguiu caminhando até a paróquia, como se a guiasse. (Enriquez, 2017, p. 161, trad. de José Geraldo Couto).

¹⁸ No lugar do altar havia uma estaca, cravada num modesto vaso de metal. E, cravada na estaca, uma cabeça de vaca. O ídolo” (Enriquez, 2017, p. 162, trad. de José Geraldo Couto).

¹⁹ “Em sua casa o morto espera sonhando”, tradução nossa).

²⁰ Os policiais começaram a atirar gente na água porque eles, sim, são burros. E a maioria dos que eles jogaram morreu, mas vários o encontraram. Sabe o que vem para cá? A merda das casas, toda a imundície dos esgotos, tudo! Camadas e camadas de sujeira para mantê-lo morto ou adormecido: dá na mesma, acho que o sono e a morte são a mesma coisa. E funcionava, até que começaram a fazer o impensável: nadar embaixo da água negra. E o despertaram. Sabe o que quer dizer “Emanuel”? Quer dizer “Deus está conosco”. De que Deus estamos falando é que é o problema. (Enriquez, 2017, p. 164, trad. de José Geraldo Couto).

Riachuelo. Em seguida, o conto se encerra com a protagonista fugindo do local em negação a tudo aquilo que havia presenciado: “el agua estaba muerta, no podía besar las orillas con olas, no podía agitarse con el viento, no podía tener esos remolinos ni la corriente ni la crecida, cómo era posible una crecida si el agua estaba estancada.” (Enriquez, 2017, p. 173-174).²¹

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

A monstruosidade em “El patio del vecino” e “Bajo el agua negra”

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

A pesquisadora Juliana Bertin (2016), embasada nos estudos de Michel Foucault (2010) sobre o monstro moral, aborda uma nova perspectiva sobre o tema. De acordo com Bertin, “a monstruosidade que reside na forma de se comportar, e não no aspecto físico, pode ser verificada em narrativas cujos personagens, não tendo suas bases fincadas no sobrenatural, se aproximam de um contexto ordinário” (Bertin, 2016, p. 38). Dessa maneira, a proposta de análise da autora se afasta de monstros físicos, criaturas sobrenaturais como zumbis, vampiros e lobisomens, buscando explorar os monstros que estão inseridos no cotidiano e, muitas vezes, permanecem invisíveis.

²¹ “a água estava morta, não podia beijar as margens com ondas, não podia se agitar com o vento, não podia ter aqueles redemoinhos nem a corrente nem a enchente, como era possível uma enchente se a água estava estagnada.” (Enriquez, 2017, p. 173-174, trad. de José Geraldo Couto).

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

Apesar dos sentimentos negativos que evocam, os monstros também são capazes de despertar admiração. Bertin, ao se apoiar nas ideias de Noël Carroll, destaca que “o sentimento de atração que os monstros exercem pode ser mais bem explicado pela curiosidade que despertam justamente pelo fato de serem categoricamente intersticiais.” (Bertin, 2016, p. 41). Assim, a dualidade entre repulsa e atração em relação a essas criaturas é impulsionada pela curiosidade. Por outro viés, Cohen (2000) atribui a ambivalência afetiva dos monstros à liberdade. Esses seres não obedecem às normas sociais estabelecidas, causando inveja aos que precisam respeitá-las. Ao serem associados à ideia de liberdade, os monstros conduzem suas práticas de acordo com seus próprios desejos, alheios ao sentimento de culpa ou ao medo de punição:

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

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

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

Ao contextualizar essa teoria no âmbito da literatura, é perceptível que a abordagem de Foucault sobre monstros não se concentra nas criaturas sobrenaturais típicas de narrativas fantásticas, pelo contrário, está mais próxima do humano.

Mas agora, por exemplo, a impureza não se revela de maneira evidente na aparência, e sim de forma metafórica. Enquanto o monstro físico viola as categorias

preestabelecidas, o monstro moral transgredir as normas esperadas do comportamento humano.

E a impureza no sentido metafórico, ao invés do visual, é ainda mais ameaçadora:

Isso porque agora a monstruosidade é invisível. Enquanto havia um senso de segurança na monstruosidade que podia ser apontada no corpo do outro, a falta de sinais aparentes que permitam uma identificação à primeira vista é atemorizante porque, posicionando o monstro moral muito mais próximo do humano, aumenta o sentimento de imprevisibilidade. Quando o monstro não corporifica a diferença, como reconhecê-lo e prevenir-se de seus ataques? (Bertin, 2016, p. 47).

A característica mais distintiva do monstro moral é a sua invisibilidade. Ao contrário dos sinais evidentes do monstro físico, os traços do monstro moral não podem ser percebidos a olho nu. Além disso, a composição do espaço geográfico também passa por alterações na representação do monstro moral. Enquanto, anteriormente, o monstro físico habitava as fronteiras (vida e morte, centro e periferia) o monstro moral está inserido na sociedade e mantém proximidade conosco:

Os monstros modernos, no entanto, já não se encontram do lado de fora da fronteira, desejando entrar. Eles habitam o mesmo espaço geográfico que os humanos, levando a uma horrível conclusão: os monstros não apenas se parecem conosco, eles estão entre nós. (Bertin, 2016, p. 48).

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

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

es el cuestionamiento de la figura del monstruo, un ser ficticio que, en realidad, posee características extremadamente humanas, que se esconde en los rincones más oscuros del alma y permea incluso esos espacios que deberían proporcionar seguridad, como el hogar. (Bolognesi; Bukhalovskaya, 2021, p. 88).²²

Em “Monstruos”, conto de *Pellea de gallos*, duas irmãs gêmeas, consumidoras de filmes de terror, são amedrontadas por zumbis, demônios e vampiros. A inquietação se

²² É o questionamento da figura do monstro, um ser fictício, que na realidade, possui características extremamente humanas, que se esconde nos cantos mais obscuros da alma e permeia inclusive esses espaços que deveriam proporcionar segurança, como o lar. (Bolognesi; Bukhalovskaya, 2021, p. 88, tradução nossa).

instala quando a monstruosidade salta das telas e do mundo onírico para invadir a realidade das irmãs. No trecho de abertura, a narradora relembra: “Narcisa siempre decía hay que tenerle más miedo a los vivos que a los muertos, pero nosotras no le creíamos porque en todas las películas de terror los que daban miedo eran los muertos, los regresados, los poseídos.” (Ampuero, 2018, p. 17).²³ O medo das irmãs está calcado em figuras sobrenaturais, já que suas referências monstruosas são apenas de produções cinematográficas, como *A hora do pesadelo* e *O exorcista*. Narcisa, por outro lado, alerta-as de que os vivos também causam medo e é com eles que elas devem se preocupar. A leitura do conto é incômoda porque acompanhamos a perspectiva inocente de uma criança que atribui seus medos apenas aos monstros sobre-humanos, como Freddy Krueger, ignorando criaturas mais próximas tão monstruosas quanto o personagem.

O fato de o comportamento ser algo determinante para a configuração do monstro moral torna todos os espaços inseguros: é o caso do lar das irmãs que protagonizam o conto. Na ausência do pai e da mãe, as personagens ficam sob os cuidados de Narcisa, a doméstica, e saem com frequência para alugar filmes de terror. O vendedor nunca estabeleceu comunicação, barrou a escolha dos títulos ou questionou a idade das duas, exceto, quando o filme escolhido foi *O iluminado*: “miró la caja, nos miró a nosotras y dijo: – Aquí salen unas igualitas a ustedes. Las dos están muertas, las mato el papá.” (Ampuero, 2018, p. 18).²⁴

Como demonstrado, a monstruosidade física é uma constante na literatura latino-americana e também nos contos de Enriquez. De maneira um pouco distinta do conto de Ampuero (2018), o monstro moral também aparece nas narrativas da autora. A análise de Bertin (2016) se concentra na criminalidade. Em “El patio del vecino”, destacamos não apenas a presença da monstruosidade física, mas também entendemos que a monstruosidade moral está em Paula, manifestada em sua autoflagelação devido aos erros cometidos no passado. Nessa perspectiva, acompanhamos, por um lado, a busca da protagonista pela salvação do menino, ao mesmo tempo que sua monstruosidade moral é revelada.

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

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

²³ “Narcisa sempre dizia que se deve ter mais medo dos vivos do que dos mortos, mas não acreditávamos nela, porque em todos os filmes de terror o que dava medo eram os mortos, os fantasmas, os possuídos.” (AMPUERO, 2018, p. 17, tradução nossa).

²⁴ “Olhou a capa, nos olhou e disse: – Aqui há umas meninas iguaizinhas a vocês. As duas estão mortas, o pai delas as matou.” (Ampuero, 2018, p. 18, tradução nossa).

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

Conclusão

Na tradição do fantástico, é bastante comum que o monstro físico seja um reflexo da monstruosidade moral no protagonista.

O conto “Bajo el agua negra”, em que a promotora Pinat conduz uma investigação na favela da Villa Moreno, destaca a disparidade entre o centro de Buenos Aires, onde reside a protagonista, e o sul da cidade, uma região marginalizada e contaminada pelas águas do Riachuelo. Cohen, em seu texto sobre a monstruosidade, afirma que “o processo pelo qual a exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar” (Cohen, 2000, p. 33). No conto de Enriquez, a monstruosidade se manifesta na configuração corporal das crianças da favela, que exibem mutações, caracterizando-se como seres inclassificáveis, que desafiam os padrões do corpo humano convencional. O espaço da Villa Moreno representa uma fronteira que muitas pessoas evitam ultrapassar. Os moradores da favela, nas palavras de Cohen (2000), vivem nos portões da diferença. Um exemplo que evidencia essa demarcação ocorre quando Pinat, ao ir de táxi até o bairro, encontra resistência por parte do taxista, que se recusa a adentrar o local:

— Hasta acá llego, señora.

La voz del chofer del taxi la sorprendió.

— Faltan trescientos metros hasta donde me tiene que llevar — le contestó, distante, seca, con la impostación de voz que usaba para dirigirse a abogados y policías.

El hombre dijo que no con la cabeza y apagó el motor del coche.

— No me puede obligar a entrar en la villa. Le pido que se baje acá. ¿Usted va a entrar sola?

El chofer sonaba asustado, sinceramente asustado. (Enriquez, 2017, p. 165).²⁵

²⁵ A voz do motorista do táxi a surpreendeu.

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

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

Considerando a protagonista como uma representação metafórica da classe média em contraste com o lado pobre de Buenos Aires, sua fuga ao final do conto possui uma carga simbólica na construção de uma relação com a monstruosidade moral presente na narrativa. Primeiramente, essa monstruosidade se manifesta na conduta dos policiais locais, que buscam extinguir a população marginalizada como se estivessem prestando um serviço à sociedade. Outra perspectiva é a de que Pinat, enquanto uma personagem consciente dos crimes ambientais cometidos contra a região do Riachuelo, reconhece a responsabilidade da classe média portenha pela mutação das crianças.

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

Referências

AMPUERO, María Fernanda. **Pellea de gallos**. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2018.

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

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

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

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



BERTIN, Juliana Ciambra Rahe. O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. **Outra Travessia**, n. 22, p. 37-54, 2016.

BUKHALOVSKAYA, Alena; BOLOGNESI, Sara. Monstrua y subalterna: la resistencia en “Subasta” (2018), de María Fernanda Ampuero. **Arboles y Rizomas**, v. 3, n. 1, p. 87-100, 2021.

BRESCIA, Pablo. Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández. **Orillas**: revista d’ispanística, n. 9, p. 133-151, 2020.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COHEN, Jeffrey. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros**. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 21-58.

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

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

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

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

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NOTAS DE AUTORIA

Lana Ieda Nunes Costa (lanaieda15@gmail.com) é Mestra em Letras, na área de Literatura e Práticas Culturais, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

Gregório Foganholi Dantas (gregorioldantas@ufgd.edu.br) é Professor Associado da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Mestre e doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp, com pós-doutorados na Universidade de Coimbra e na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Agradecimentos

Não se aplica.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

COSTA, Lana Ieda Nunes; DANTAS, Gregório Foganholi. Os monstros em dois contos de Mariana Enriquez. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 29, p. 01-18, 2024.

Contribuição de autoria

Lana Ieda Nunes Costa: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Gregório Foganholi Dantas: concepção, coleta de dados e análise de dados, elaboração do manuscrito, redação, discussão de resultados.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](#). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 08/05/2024

Revisões requeridas em: 26/08/2024

Aprovado em: 05/11/2024

Publicado em: 18/11/2024

