

Aparecidos, desaparecidos: os contos de Mariana Enriquez e os fantasmas da ditadura argentina

Appeared, disappeared: The Short Stories of Mariana Enriquez and the Ghosts of the Argentine Dictatorship

Ana Laura Horbach*

RESUMO: O presente trabalho busca analisar como o conto “Sob a água negra” (Enriquez, 2017), da autora argentina Mariana Enriquez, reage à matéria política da ditadura militar argentina (1976-1983) e a suas permanências no tempo presente através dos procedimentos comuns a uma tradição de literatura de horror. Através da leitura de bibliografia crítica a respeito da literatura de horror e da tradição do gótico na literatura argentina presente em Cortázar (1975), Drucaroff (2016; 2021), Gamero (2023), Sarlo (2007; 2012), Vedda (2021) e Ostrov *et alii* (2023), o texto busca oferecer algumas chaves de leitura a respeito da relação entre literatura escrita por Enriquez e a matéria social e política à qual responde.

PALAVRAS-CHAVE: Mariana Enriquez; literatura argentina; literatura de horror; ditadura militar.

ABSTRACT: This article aims to analyze how the short story “Sob a água Negra” (Enriquez, 2017), by the Argentine author Mariana Enriquez, responds to the political subject matter of the Argentine military dictatorship (1976-1983) and its lingering presence today using the techniques common to the horror literature tradition. Through the reading of critical bibliography on horror literature and the Gothic tradition in Argentine literature found in Cortázar (1975), Drucaroff (2016; 2021), Gamero (2023), Sarlo (2007; 2012), Vedda (2021) and Ostrov *et alii* (2023), this text seeks to provide some keys for interpreting the relationship between Enriquez’s literature and the Argentine socio-political subject matter to which it responds.

KEYWORDS: Mariana Enriquez; argentine literature; horror literatura; military dictatorship;

1 Literatura, terror e política

Mariana Enriquez (1973) é um dos grandes nomes da literatura contemporânea latino-americana. Autora de uma obra diversa – contos, romances, ensaios, novelas –, Enriquez também é jornalista formada pela Universidad de La Plata e, durante muitos anos, contribuiu para o periódico progressista *Página 12*. Crescida na região metropolitana Buenos Aires, no bairro de Lanús, a autora viveu a sua infância durante a última ditadura militar

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: anahorbach@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1156-8908>.

argentina, de 1976 a 1983, e passou boa parte da sua juventude já nos anos da transição democrática, momento em que se alastrou uma grave crise econômica que marcou essa transição depois do fim da Guerra das Malvinas (1982). Sua juventude foi marcada pelo pano de fundo das políticas ultraliberais e privatistas durante os anos Menem e da ascensão das lutas por direitos humanos a partir da luta por memória, verdade e justiça, que ajudaram a fortalecer e a erigir outros movimentos de peso na realidade argentina, como o movimento feminista — cenários e eventos que marcam a sua narrativa ficcional.

Desde 2017 é conhecida pelo público brasileiro a partir da tradução do seu livro de contos publicado em 2016, *As coisas que perdemos no fogo* (Enriquez, 2017), seguida pela tradução, em 2023, de *Os perigos de fumar na cama*, publicado originalmente em 2009 (Enriquez, 2023). Suas duas coletâneas de contos tratam desses eventos históricos e de outros temas sociais e políticos relevantes da sociedade argentina, valendo-se de procedimentos aparentemente clássicos do que podemos classificar, de forma geral, como literatura de medo — fantástica, terror, horror, pensadas aqui sem uma distinção teórica categórica, mas como sinônimos pelo efeito causado no leitor. Seus contos partem de eventos cotidianos, familiares e reconhecíveis para o leitor — em especial argentino — para recriar uma atmosfera de medo em que surgem eventos insólitos, estranhos e, muitas vezes, aterrorizantes. Neles é perceptível uma tríade que é comum às narrativas do gênero: o *locus horribilis*, a fantasmagoria e a constante emergência de personagens-monstros.

Encontramos, em um texto intitulado “En los tiempos de la risa negra: *Unheimlich*, terror y no-fantástico”, da crítica argentina Elsa Drucaroff (2021), um aporte para compreendermos o estilo da literatura de Enriquez fora dessas delimitações de gênero tão precisas e para pensarmos nesses procedimentos a partir dos seus efeitos, contornando, assim, a grande discussão a respeito dessas classificações das quais se ocupam as críticas de outras latitudes. Entre as cinco conclusões que Drucaroff elenca em seus textos, duas são importantes para compreender a literatura de Enriquez:

O terror é um gênero literário, por outro lado o que a crítica nomeia como ominoso ou sinistro é um efeito de leitura necessário nas obras de terror, mas não exclusivo delas [...].

O fantástico não é um gênero literário, mas sim um efeito que pode irromper em qualquer gênero. É a irrupção intempestiva de algo que desfaz o verossímil que a obra construiu previamente e que produz em quem lê a sensação de que perde o chão, um desassossego que pode ou não chegar ao medo. Fantástico e *unheimlich* estão muito ligados, mas não são sinônimos: nem todo o fantástico chega até o *unheimlich*: “Casa tomada” e “O outro céu”, contos de Julio Cortázar, inquietam, mas não até o terror. O inverso não é igual: todo efeito de *unheimlich* requer, sim, o fantástico para aparecer. Não há medo sem efeito *unheimlich* e não há efeito *unheimlich* sem efeito fantástico. (Drucaroff, 2021, p. 1, tradução minha.)¹

Em síntese, o terror é um gênero literário, mas o efeito *ominoso* e *sinistro* não é exclusivo dele; por outro lado, o fantástico não é um gênero literário, mas um efeito que pode estar presente em qualquer gênero e que pode ou não chegar até o *unheimlich*. Esse *unheimlich* do qual trata Drucaroff é o *unheimlich* freudiano do ensaio “Das Unheimlich” (1919), um ensaio comumente citado nas discussões sobre a literatura de terror. O termo, de difícil tradução para as línguas latinas, teve uma tradução recente em língua portuguesa como “o estranho familiar” ou “infamiliar”, termos que me parecem melhores para explicar o que o conceito condensa: em linhas gerais, ele define um sentimento diante de algo estranho, algo escondido e recalcado para o sujeito que jamais deveria ter emergido à exterioridade e por isso aterroriza. O “estranho familiar” sempre se revela na outridade e é reconhecido pelo inconsciente primeiramente. Esse é o sentimento que mobiliza parte das narrativas terroríficas que lemos. Drucaroff, contudo, vai um pouco além do *unheimlich* para pensar as narrativas que combinam a literatura de terror e o seu cruzamento com traumas sociais e políticos. Ela traz para a discussão o conceito de *eerie*, do escritor britânico Mark Fisher, para falar de algo que não queremos reconhecer, mas que não vem do indivíduo como o *unheimlich*, e sim de uma exterioridade política. Em suas palavras “O *eerie* é um mal social invisível; o capital é *eerie*, afirma Mark Fisher,

¹ “El terror es un género literario, en cambio lo que la crítica nombra como ominoso o siniestro es un efecto de lectura necesario en las obras de terror, pero no exclusivo de ellas [...].

El fantástico no es un género literario sino un efecto que puede irrumpir en cualquier género. Es la irrupción intempestiva de algo que deshace el verosímil que la obra construyó previamente y produce en quien lee la sensación de que se le mueve el piso, un desasosiego que puede o no llegar al miedo. Fantástico y *unheimlich* están muy ligados pero no son sinónimos: no todo lo fantástico llega hasta lo *unheimlich*: “Casa tomada” o “El otro cielo”, cuentos de Julio Cortázar, inquietan, pero no hasta el terror. A la inversa no es igual: todo efecto *unheimlich* sí requiere de lo fantástico para aparecer. No hay miedo sin efecto *unheimlich* y no hay efecto *unheimlich* sin efecto fantástico”.

e a literatura reage a isso (Drucaroff, 2021, p. 2).²

Em “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (Cortázar, 1975), Cortázar dedicou algumas páginas para se referir a esse longo lastro de literatura gótica que a literatura argentina tem em sua vertente fantástica desde o século XIX. A diferença é que o gótico platense encontrou uma estrada própria para perfazer os caminhos que são próprios desse gênero, caracterizado pelo retorno do *estranho familiar*. Nas palavras do autor,

Creio que os escritores e leitores rio-platenses temos buscado o gótico em seu nível mais exigente de imaginação e de escritura. [...] Nosso encontro com o mistério se deu em outra direção, e penso que recebemos a influência gótica sem cair na ingenuidade de imitá-la exteriormente: em última instância, essa é a nossa melhor homenagem a tantos velhos e queridos mestres. (Cortázar, 1975, p. 151, tradução minha.)³

Partindo tanto das considerações de Cortázar quanto de Drucaroff, poderíamos nos fazer a seguinte pergunta: qual é a direção que seguiu o encontro da literatura gótica ou de terror de Enriquez? Uma pista para essa resposta pode ser encontrada em um texto do escritor e crítico Carlos Gamerro chamado “El terror argentino” (Gamerro, 2023), em que há uma proposição interessante para pensar a validade desse efeito na literatura e no cinema argentinos da contemporaneidade. O autor inicia seu artigo citando um dos relatos de tortura do *Nunca Más* (1983), publicação que foi fundamental no marco do processo de redemocratização na Argentina e foi fenômeno de vendas na época em que foi lançado. A obra, com um prólogo polêmico do escritor Ernesto Sábato, compilou os resultados da investigação realizada pela Comisión Nacional para la Desaparición de Personas (CONADEP) e, mais do que um instrumento jurídico utilizado na época nos julgamentos dos perpetradores, foi uma peça fundamental para a construção da memória coletiva de uma geração. Gamerro, então, lembra da coincidência do título *Nunca Más* com o lamento *nevermore* utilizado em repetidos versos do poema “O Corvo” de Edgar Allan Poe, um dos máximos expoentes da literatura de medo.

² “Lo *erie* es un mal social invisible; el capital es *erie*, resume Fisher, y la literatura acusa recibo.”

³ “Creo que los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura. [...] Nuestro encuentro con el misterio se dio en otra dirección, y pienso que recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente; en última instancia, ése es nuestro mejor homenaje a tantos viejos y queridos maestros.”

Como assinala o autor, coincidência ou não, essa confluência é importante para acompanhar o seu argumento sobre o encontro do político com o gênero terror. A pergunta que Gamerro se faz é se o *Nunca Más* e outros relatos testemunhais de horrores reais (genocídios, desaparecimentos, torturas, prisões clandestinas) não teriam tornado frívolos os objetos do “terror gótico-romântico”, denominação abrangente na qual ele reúne todas as narrativas que produzem esse efeito terrorífico, a fim de evitar, como Drucaroff, a discussão meramente taxonômica acerca do termo. Em seu percurso, ele traça uma genealogia da literatura de horror desde *Macbeth* para chegar a duas conclusões importantes: a primeira delas é que as narrativas de terror sempre se relacionaram à matéria política e que foi somente a partir de *O Horror Sobrenatural na Literatura* (1927), de Lovecraft, que esse laço foi desatado e as narrativas do gênero foram construídas e lidas sem o seu elemento político; a segunda é que, atualmente, a literatura e o cinema argentinos evocam esse procedimento para unir, novamente, o que ele chama de “irmãos gêmeos”: “[...] o terror gótico-romântico e o terror político são como irmãos siameses: poderão ser separados e viver vidas autônomas, mas seguirão sempre sendo gêmeos. E os gêmeos, já sabemos, tendem a juntar-se” (Gamerro, 2023, p. 14, tradução minha).⁴ Contudo, essa união ficou suspensa durante a segunda metade do século XX para voltar com mais força nas últimas décadas. As novas narrativas de terror, ou fantásticas, se enlaçam com a última ditadura e respondem a seus resquícios.

Esse caminho, obviamente, não foi linear: após o fim da ditadura, a elaboração dessa memória se deu em diferentes fases e gêneros: em um primeiro momento, nos anos finais da ditadura, predominou a ficção elíptica, em que se tratava o tema de forma velada, a exemplo de *Respiração Artificial* (1980) de Ricardo Piglia; depois, houve a explosão das narrativas testemunhais como o *Nunca Más* e *El Diario del Juicio* (1985), que conviviam, ao mesmo tempo, com narrativas delirantes, como *Los Pichiciegos* (1983), de Rodolfo Fogwill, sobre a Guerra das Malvinas. Essas ondas abriram caminho para narrativas como as de Enriquez, que se aproximam do tema desde a chave do terror, o que, naquele

⁴ “[...] el terror gótico-romántico y el terror político son como hermanos siameses: podrán ser separados y vivir vidas autónomas, pero siempre seguirán siendo mellizos. Y los mellizos, ya sabemos, tienden a juntarse.”

momento, não era viável devido à proximidade histórica com o trauma das violências perpetradas pelo Estado durante a ditadura. Nas palavras do autor:

Nenhum desses exemplos flertava com o gênero de terror, mas talvez alguns deles, ao ir abrindo um leque de potencialidades genéricas para tratar o tema da ditadura, o foram fazendo possível, ou ao menos pensável. Mas durante um tempo um receio, um prurido, um reparo ético, pareceu manter-nos do lado de cá do sobrenatural, do fantástico, do mágico e do puramente terrorífico. (Gamerro, 2023, p. 31, tradução minha.)⁵

Adotando o raciocínio de Gamerro, podemos dizer que o universo literário da autora é constituído essencialmente por uma espécie de retorno ou casamento entre *o político*, entendido aqui como todas as problemáticas que envolvem a vida social, e os procedimentos de *horror clássico*, que, há algum tempo, foram secularizados e constituíram as histórias do gênero. Suas histórias transcorrem nas margens das grandes cidades, em estradas abandonadas do interior da Argentina; seus personagens frequentemente são mulheres, seres paranoicos, deprimidos, pessoas sem emprego ou sem dinheiro, famílias claustrofóbicas; enfim, tudo que caracteriza a vida precária das primeiras décadas do século XXI. Esses temas são encarados a partir da temática que transversaliza toda a sua narrativa: o retorno do passado da ditadura, a reavaliação dos discursos sobre essa memória traumática e suas permanências no tempo presente. É essa a hipótese que Gamerro levanta, ainda no mesmo ensaio, sobre a literatura de Enriquez:

Se por um lado o êxito de seu romance *Nossa parte de noite* atou firmemente o laço que une o terror gótico-romântico com a literatura da ditadura, nos contos de Enriquez o fio está mais solto e permite ir mais atrás ou mais adiante no tempo: desde “Pablito clavó un clavito: uma evocação do Baixinho Orelhudo”, que imagina um caso de possessão por parte do primeiro assassino em série argentino, até o intensamente lovecraftiano “Sob a água negra”, onde os desaparecidos que reaparecem são os jovens favelados assassinados pela polícia no presente. Mas a minha hipótese, ou talvez apenas conjectura, é que o nó central do qual se desdobram os fios que viajam até o passado e o presente, é o que ata o terror gótico-romântico com o terrorismo de

⁵ “Ninguno de estos ejemplos coqueteaba con el género de terror, pero quizás algunos de ellos, al ir abriendo un abanico de potencialidades genéricas para tratar el tema de la dictadura, lo fueron haciendo posible, o al menos pensable. Pero durante un tiempo un resquemor, un prurito, un reparo ético pareció mantenernos del lado de acá de lo sobrenatural, lo fantástico, lo mágico y lo puramente terrorífico.”

estado da última ditadura. (Gamerro, 2023, p. 49, tradução minha.)⁶

Em uma entrevista concedida ao jornal *La Tercera*, a própria autora comenta a inevitabilidade da sua literatura de horror encontrar o horror cometido pelo aparato repressivo do Estado argentino durante a década de 1970, já que toda a sua formação, como mencionado anteriormente, se deu em uma época marcada por uma atmosfera fantasmal, de repressão e de terror:

Para mim é inevitável, porque eu cresci na ditadura, o horror da ditadura me formou emocional e literariamente. Até os oito anos passei toda a minha primeira infância na ditadura. E logo depois havia muitos textos sobre o que passou, o *Nunca Más*, o relatório sobre direitos humanos; começaram a aparecer muitos textos jornalísticos da ditadura, parecia muito irreal. Eu havia notado o isolamento, minha família não era militante, mas minha mãe tinha amigos que sim, então se vivia em um ambiente muito tenso. E na linguagem há alguns presentes: aparecidos-desaparecidos. Ao fazer desaparecer o corpo, a ditadura criou fantasmas. E além do mais havia certo horror sangrento, não um horror para fora, se fazia tudo dentro. O verdadeiro horror era o sequestro e a tortura, e isso era dentro da casa, no espaço seguro. (Enriquez, 2020, s./p., tradução minha.)⁷

Em espanhol, a palavra “aparecido” é sinônimo de “fantasma”, o que ativa a oposição “aparecido-desaparecido”: o desaparecido que sempre retorna como fantasma. A violência repressiva exercida na Argentina criou essa fantasmagoria própria de sua realidade política, esses fantasmas que não estão nem mortos, nem vivos.

A partir do capítulo intitulado “Memoria, literatura y Derechos Humanos:

⁶ “Si bien el éxito de su novela *Nuestra parte de noche* ató firmemente el lazo que une el terror gótico-romántico con la literatura de la dictadura, en los cuentos de Enríquez el hilo está más suelto y permite ir hacia atrás y hacia adelante en el tiempo : desde ‘Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo’, que imagina un caso de posesión por parte del primer asesino serial argentino, hasta el intensamente lovecraftiano ‘Bajo el agua negra’, donde los desaparecidos que reaparecen son los pibes villeros asesinados por la policía en el presente. Pero mi hipótesis, o tal vez apenas conjetura, es que el nudo central, del cual se despliegan luego estos hilos que viajan hacia el pasado y el presente, es el que ata el terror gótico-romántico con el terrorismo de estado de la última dictadura.”

⁷ “Para mí es ineludible, porque yo crecí en la dictadura, el horror de la dictadura me formó emocional y literariamente. Hasta los ocho años pasé toda mi primera infancia en dictadura. Y luego había muchos textos sobre lo que pasó, el *Nunca más*, el informe sobre derechos humanos; empezaron aparecer muchos textos periodísticos de la dictadura, parecía muy irreal. Yo había notado el encierro, mi familia no era militante, pero mi madre tenía amigos que sí, entonces se vivía en un ambiente muy tenso. Y en el lenguaje hay algunos regalos: aparecidos-desaparecidos. Al hacer desaparecer cuerpos la dictadura creó fantasmas. Y además había cierto horror sangriento, no era un horror hacia afuera, se hacía todo adentro. El verdadero horror era el secuestro y la tortura, y eso era dentro de la casa, en el espacio seguro.”

una relectura de autoras argentinas entre las décadas del ochenta y noventa del siglo XX”, escrito por Mirian Pino (2020) para o segundo tomo da *Historia feminista de la literatura argentina: En la intemperie. Políticas de la fragilidad y la revuelta*, podemos afirmar que Enriquez se inscreve em uma geração posterior à de mulheres que narraram a ditadura nos anos 1980 e 1990. Se, após a redemocratização, a literatura da época escrita por mulheres — mas não só por mulheres, embora o interesse aqui radique na autoria feminina — se alimentava dos pastiches e da experimentação com as fronteiras entre gêneros literários, trazendo para o centro da narrativa um trabalho com a linguagem que questionava as relações entre Estado, terror, memória e testemunho, nos contos de Enriquez já é possível fabular, criar histórias sobre o terror que vão além dos testemunhos do *Nunca Más* e de uma memória fragmentada. Diferentemente das narrativas finiseculares, que se caracterizaram por um predomínio do testemunhal, a experimentação com a linguagem e o hibridismo de gêneros para dar forma estética ao pessimismo em relação aos projetos de transformação social, como demonstrou Beatriz Sarlo em *Tempo pasado: cultura da memória e guinada subjetiva* (Sarlo, 2007), as narrativas enriquezianas tratam das permanências desse passado revisitando fatos e discursos, inscrevendo-se nessa memória coletiva desde o lugar de literatura de imaginação.

Nesse sentido, é relevante delimitar, aqui, o que significa escrever décadas depois do *Nunca Más*, quando há uma possibilidade de criar tramas e desenlaces que, em um momento anterior, eram impossíveis, devido ao tempo de elaboração necessário dessa memória traumática de forma coletiva. Somente na última década é possível observar uma profusão de objetos estéticos que se aproximam dessa memória de forma a colocar novos questionamentos a ela. Respondendo, então, parcialmente à pergunta colocada por Gamero, poderíamos afirmar que, longe de tornar frívolos os procedimentos do horror, os grandes relatos testemunhais, em especial o *Nunca Más*, foram necessários para que essas obras emergissem. Podemos supor algo mais: o fato de a Argentina ter acertado algumas contas com seu passado, tendo responsabilizado alguns dos perpetradores das violências da ditadura, levantado museus sobre o tema, criado datas em seu calendário para rememorar o trauma e tornado público o debate sobre essa memória coletiva, ou seja, de ter priorizado a memória ao invés de

políticas de esquecimento, talvez tenha possibilitado que uma geração de autores e de leitores pudessem também questionar, mais livremente em sua forma, o legado dessas *políticas de memória* e ficcionalizar a respeito desse passado e das suas permanências.

Quando afirmamos que o nó do qual se desenrolam os fios entre passado e presente na literatura de Enriquez está no passado terrível da ditadura argentina, também afirmamos que essa matéria social é reconhecível para os leitores porque é reconhecível também um lugar de *memória coletiva*. Contudo, quando falamos de um lugar de *memória coletiva*, sabemos que é preciso ter cuidado. Em um ensaio intitulado “¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria?”, a socióloga e especialista no tema, Elizabeth Jelin, afirma que

[...] não se pode esperar uma relação linear ou direta entre o individual e o coletivo. As inscrições subjetivas da experiência não são nunca reflexos especulares dos acontecimentos públicos, razão pela qual não podemos esperar encontrar uma “integração” ou “ajuste” entre memórias individuais e memórias públicas, ou a presença de uma memória única. Há contradições, tensões, silêncios, conflitos, lacunas, disjunções, assim como lugares de encontro e ainda de integração. A realidade social é complexa, contraditória, cheia de tensões e conflitos. A memória não é uma exceção. (Jelin, 2020, p. 438, tradução minha.)⁸

Deslocando o argumento para pensar a literatura de Enriquez, é possível afirmar que aquilo que reconhecemos na matéria dos seus contos é uma certa *memória coletiva* a respeito da ditadura em suas contradições, tensões, silêncios, disjunções e conflitos, como afirma Jelin. Mais adiante, no mesmo texto, a autora sustenta:

Em resumo, a “experiência” é vivida subjetivamente e é culturalmente compartilhada e compartilhável. É a agência humana a que ativa o passado, corporificado nos conteúdos culturais (discursos em um sentido amplo). A memória, então, se produz na medida em que há sujeitos que compartilham uma cultura, tanto quanto há agentes sociais que tentam “materializar” esses sentidos do passado em diversos produtos culturais que são concebidos como, ou que se convertem em, veículos da memória, tais como livros, museus, monumentos, filmes ou

⁸ “Sin embargo, no se puede esperar una relación lineal o directa entre lo individual y lo colectivo. Las inscripciones subjetivas de la experiencia no son nunca reflejos especulares de los acontecimientos públicos, por lo que no podemos esperar encontrar una ‘integración’ o ‘ajuste’ entre memorias individuales y memorias públicas, o la presencia de una memoria única. Hay contradicciones, tensiones, silencios, conflictos, huecos, disyunciones, así como lugares de encuentro y aun ‘integración’. La realidad social es compleja, contradictoria, llena de tensiones y conflictos. La memoria no es una excepción.”

livros de história e também se manifesta em atuações e expressões que, antes de re-presentar o passado, o incorporam performativamente [...]. (Jelin, 2020, p. 439, tradução minha.)⁹

Em síntese, essa experiência do passado é ativada no centro dos conteúdos culturais. Ela tem os seus sentidos constantemente atualizados a partir de diversos objetos de cultura, sejam eles ficcionais ou não. Enriquez e sua literatura também são parte desse processo de reelaboração do passado, e seus textos carregam em si muitos discursos e disputas a respeito dele. Para ilustrar como esses discursos aparecem e esses efeitos ocorrem na narrativa enriqueziana, analisemos um caso concreto: o conto “Sob a água negra”.

2 “Sob a água negra” e a repressão que não passa

No conto “Sob a água negra”, de *As coisas que perdemos no fogo* (Enriquez, 2017), a promotora Marina Pinat investiga a desapareição de dois adolescentes da Villa Moreno: Emanuel López e Yamil Corvalán. Narrado em terceira pessoa, o conto inicia com o depoimento de um dos policiais responsáveis pela desapareição dos jovens, as reflexões de Pinat sobre as múltiplas vezes em que ela participara da mesma cena e a explicação da trajetória de investigação do caso, em que ainda faltava um corpo desaparecido, o de Emanuel. Nesse contexto, recapitulam-se os fatos conhecidos até o momento:

A promotora Pinat levava dois meses investigando o caso. Depois de ter subornado policiais para que falassem, depois de ameaças e tardes de fúria provocadas pela incompetência do juiz e dos promotores anteriores, havia chegado a uma versão dos fatos que coincidia com as poucas declarações obtidas definitiva e formalmente: Emanuel López e Yamil Corvalán, os dois de quinze anos, voltavam de um baile em Constitución para suas casas na Villa Moreno, às margens do Riachuelo. Voltavam caminhando porque não tinham dinheiro para o ônibus. Foram interceptados por dois agentes da delegacia 34 e acusados de tentar roubar um quiosque: Yamil levava consigo uma faca, mas nunca

⁹ “En resumen, la ‘experiencia’ es vivida subjetivamente y es culturalmente compartida y compartible. Es la agencia humana la que activa el pasado, corporeizado en los contenidos culturales (discursos en un sentido amplio). La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan ‘materializar’ estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia y también se manifiesta en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente [...]”

se comprovou a intenção de assalto, não havia nenhuma denúncia. Os policiais estavam bêbados. Espancaram os adolescentes nas margens do Riachuelo até deixá-los quase inconscientes. Depois, aos pontapés, fizeram com que subissem as escadas de cimento até o mirante da ponte que cruzava o Riachuelo e os empurraram na água. “Assunto resolvido, aprenderam a nadar”, disse pelo rádio o oficial Cuesta, um dos acusados, o que estava agora em sua sala. O imbecil não tinha mandado apagar a conversa; a isto ela também estava acostumada por todos os seus anos na promotoria: à combinação impossível de brutalidade e estupidez da polícia. (Enriquez, 2017, p. 150-151)

Marina tenta arrancar uma confissão do policial com a promessa de algum benefício para cumprimento da pena, sem resultados. Diante da negativa do policial e a ameaça de colocá-lo na cadeia para sempre, o policial esbraveja: “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). Perto do fim do expediente, é anunciada a visita de uma adolescente grávida, muito empobrecida e provavelmente adicta, que a procura para dizer que Emanuel, o suposto desaparecido despejado no Riachuelo, teria retornado da água e estaria vivendo novamente na favela. Afirma que a sua própria mãe não quis recebê-lo e que as pessoas, quando cruzam com ele, têm medo. Além disso, ele teria dito que queria conhecer a promotora. Marina, apesar de considerar mentirosa a declaração da jovem e atribuir a sua presença a uma busca por dinheiro para manter o vício, ou a que talvez ela tivesse sido enviada por outros policiais para atrapalhar as investigações, fica desconcertada.

Um pouco antes da chegada da jovem, a narração nos faz saber que o Riachuelo também é conhecido por ser um rio extremamente poluído devido aos detritos tóxicos vindos da indústria de couro. Se pensarmos na geografia da região metropolitana bonaerense, esse é o Río Matanza-Riachuelo, que margeia a parte sul de Buenos Aires e desemboca no Rio da Prata. Como explicado no trecho acima, os dois adolescentes teriam ido ao decadente, porém central, bairro de Constitución – cenário inclusive de outro conto da mesma coletânea, “O menino sujo” (Enriquez, 2017) – e, ao voltar para casa na Villa Moreno, teriam sido interceptados pelos policiais, torturados e jogados no rio, uma prática policial comum realizada contra os meninos pobres. O corpo de Yamil já apareceu, mas o de Emanuel ainda não. É justamente esse o motivo do interrogatório de Marina Pinat. Como ela afirma no conto, não há dúvidas da

autoria do crime de Yamil – as provas eram cabais –, porém ainda resta encontrar o corpo desaparecido de Emanuel.

Contudo, é a partir do encontro de Pinat com essa adolescente que a tensão do conto se apresenta e continua se construindo pelas páginas seguintes. A promotora, apesar de desconfiada – “A razão lhe dizia que a menina grávida só estava buscando dinheiro, mas havia algo na história que soava estranhamente real, como um pesadelo vívido” (Enriquez, 2017, p. 156) – e após sonhar com o que lhe contara a jovem, decide ligar para os seus contatos na favela, a mãe de Emanuel, e o padre Francisco – um sacerdote que ela conhecera durante a investigação penal sobre o despejo de dejetos tóxicos no rio e é descrito como “de aspecto militante e revolucionário da década de setenta” (Enriquez, 2017, p. 153) que por trás da sua boa intenção em relação ao trabalho social da favela estava “cansado, oprimido por uma obscura esperança” (Enriquez, 2017, p. 153) –, mas sem sucesso.

Após passar o dia tentando comunicação com outros espaços da comunidade onde haveria telefone fixo, já que ela atribuía a falta de comunicação ao precário sinal daquela parte da cidade, e mesmo estranhando que ninguém a atendesse, decide cancelar a sua agenda na promotoria e ir até a Villa Moreno. Chegando lá, uma série de outros eventos estranhos ocorrem. Mas, antes de que a promotora chegasse, a narração já nos dava alguns elementos que caracterizam a favela como um certo *locus horribilis* a partir da descrição do ambiente marcado pela pobreza e pela precariedade, e em especial pela poluição do rio Riachuelo-Matanza:

Da ponte, dava para ver a extensão do casario: rodeava o rio negro e parado, bordejava-o e perdia-se de vista onde a água formava um cotovelo e sumia na distância, junto às chaminés de fábricas abandonadas. Fazia anos também que se falava em limpar o Riachuelo, esse braço do rio da Prata que se metia na cidade e depois partia rumo ao sul, eleito durante um século o destino de refugos de todo tipo, mas sobretudo de vacas. Cada vez que se aproximava do Riachuelo, a promotora se lembrava das histórias contadas por seu pai, funcionário durante um tempo muito curto dos frigoríficos da margem: como jogavam na água os restos de carne e ossos e a imundície que o animal trazia do campo, a merda, o pasto grudado. “A água ficava vermelha”, dizia ele. “Dava medo nas pessoas.” (Enriquez, 2017, p. 157 - 158)

O rio, que marca a separação entre a vida da promotora em uma Buenos

Aires tranquila, na qual antes da chegada da jovem ela podia andar de bicicleta e sair para comer em restaurantes – “Seu carro estava no mecânico, mas podia usar a bicicleta; as noites eram frescas e belas naquela época do ano [...]” (Enriquez, 2017, p. 154) –, e a favela empobrecida, é caracterizado no conto como um corpo inerte, sem vida, marcado pela anóxia, a falta de oxigênio da água – um rio morto. Não à toa, o título do conto, “Sob a água negra”, faz referência justamente a esse rio pesado de água negra e suja que acumulou detritos por décadas e décadas até não ter mais vida. Inclusive, no preâmbulo do conto, descobrimos que a relação entre Marina e a comunidade da Villa Moreno é antiga: dera-se a partir da sua atuação em uma causa penal pela poluição do Riachuelo realizada por um grupo de fábricas de couro que jogava detritos extremamente tóxicos no rio, como o cromo, que intoxicara gravemente a população residente nas suas margens, causando câncer e mutações em recém-nascidos. Reflete a promotora a respeito do Riachuelo:

Talvez houvesse algum na China com o mesmo grau de toxicidade: o único lugar do mundo comparável. Mas a China era o país mais industrializado da Terra: a Argentina havia contaminado quase sem necessidade, quase por gosto, aquele rio que rodeava a capital, que poderia proporcionar um passeio bonito. (Enriquez, 2017, p. 158)

Ao chegar na favela, Pinat percebe que há um silêncio descomunal, incomum aos muitos sons que mantinham vivo aquele lugar: as cumbias, os canos das motos, o som dos churrascos, das conversas, dos cães. “A favela da ponte Moreno, não obstante, agora estava tão morta quanto a água do Riachuelo” (Enriquez, 2017, p. 160), pensa ela. Decide, mesmo assim, dirigir-se até a igreja do padre Francisco e, lá, anda por muitos becos e vielas tendo a sensação de estar sendo observada. A acompanham somente as imagens das religiões de matriz afro e de santos populares, como Gauchito Gil. Quando está prestes a chegar na igreja, reconhece uma das crianças disformes devido à poluição do rio:

Com o tempo, aquela cara que, quando bebê, tinha sido feia, tornara-se ainda mais horrível: o nariz muito largo, como o de um felino, e os olhos muito separados, perto das têmporas. O menino abriu a boca, para chamá-la talvez: não tinha dentes.
Tinha um corpo de oito ou dez anos e nem um único dente.
O garoto se aproximou e, quando estava a seu lado, ela pôde ver como haviam se desenvolvido os demais defeitos: os dedos tinham ventosas e eram finos como rabos de lula (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)

Ela percebe, além do menino, uma pichação com as letras YAINGNGAHYOGSOTHOTHHEELGEBFAITHRODOG, que reconhece novamente ao chegar à igreja. Ali não há mais imagens católicas, nem o crucifixo de Jesus Cristo, apenas uma cabeça de boi cravada em uma estaca. O padre aparece bêbado e exausto e lhe diz repetidamente “você não deveria ter vindo” (Enriquez, 2017, p. 162). O menino, por sua vez, reitera insistentemente “em sua casa o morto espera sonhando” (Enriquez, 2017, p. 163). Fora da paróquia, ela reconhece o som dos tambores e o murmúrio de uma multidão. Apesar de Marina tentar racionalizar a situação – a cabeça de boi era mais uma das ameaças dos traficantes locais contra o padre Francisco, ele estava bêbado e transtornado pois havia perdido o juízo, as pessoas estavam ensaiando para o carnaval pois era fevereiro –, a situação fica ainda mais assustadora. “Tudo era espantoso, mas não impossível” (Enriquez, 2017, p. 164), pensa ela. O padre menciona a garota adicta, o retorno de Emanuel, e explica que o menino disforme é filho “deles” – deles quem? – e o que está acontecendo:

O padre se pôs de pé e tentou acender um cigarro.

— Durante anos pensei que este rio podre fizesse parte do nosso caráter, entende? Nunca pensar no futuro, bah, vamos jogar toda a imundície aqui, o rio leva tudo! Nunca pensar nas consequências, melhor dizendo. Um país de irresponsáveis. Mas agora penso diferente, Marina. Todos os que contaminaram este rio foram muito responsáveis. Estavam tapando algo, não queriam deixá-lo sair e o cobriram com camadas de óleo e barro! Até encheram o rio de barcos! Deixaram os barcos encalhados lá.

— Do que você está falando?

— Não se faça de burra. Você nunca foi burra. 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. 163 - 164)

Após esse diálogo, a cena fica ainda mais aterrorizante. O padre afirma que o menino disforme está ali para vigiá-lo e, quando Marina tenta se aproximar dele, o padre em assalto pega a arma que ela porta para proteção – afinal, ela é

uma representante do Poder Judiciário – e dispara em si mesmo. Desestabilizada, Marina começa a praguejar: “Padre de merda, favela de merda, por que ela estava ali? Para mostrar o quê, a quem?” (Enriquez, 2017, p. 165). Ao sair da paróquia, em busca de água limpa, se depara com a multidão em procissão. Percebe que os tambores não tocavam marchas de carnaval e reconhece, dentre as pessoas, Suárez, policial que havia prestado depoimento no início do conto, outros meninos disformes, a mãe de Emanuel. A procissão leva suspendida uma cama com uma espécie de ídolo deitado. Ao tentar se aproximar, reconhece os braços de alguém doente e se lembra do sonho que teve na noite anterior. Nele, Pinat via o menino saindo da água suja do rio e, quando se sacudia para se limpar da sujeira, caíam os dedos da sua mão. O conto termina com a protagonista correndo para longe da favela, completamente apavorada, rezando como há muito tempo não fazia e tapando os ouvidos para não ouvir os tambores.

No conto é possível reconhecer as três características clássicas da literatura de terror: a Villa Moreno como o *locus horribilis* onde a ação narrativa se desenvolve; o personagem-monstro na figura do menino disforme devido às mutações causadas pelo consumo da água contaminada do Riachuelo; e a fantasmagoria no retorno de Emanuel, o desaparecido. A matéria social à qual o conto reage é aparentemente evidente: a violência policial na periferia da cidade. Sabemos que as desapareições se dão na contemporaneidade, em tempos democráticos, pelas marcas de tecnologia envolvidas – em especial do discurso da mãe de Emanuel ao denunciar a desapareição do filho que “era um bom menino, ainda que às vezes roubasse e de vez em quando se drogasse, mas era porque o pai tinha ido embora e eles eram muito pobres e o filho queria coisas, tênis e um iPhone e tudo o que via na televisão” (Enriquez, 2017, p. 152). Mas também porque o conto inicia com a inquisição de uma promotora a um policial acusado de desaparecer um adolescente. Além do mais, sabemos que, após o fim da ditadura, o grande aparato de repressão policial destinou-se ao combate de outro inimigo: não mais os presos políticos, mas sim os jovens e a população das periferias.

Contudo, se pensarmos no argumento de Vedda (2021, p. 220), segundo o qual “Se não há uma só coisa, no céu ou na Terra, que não se encontre mediada pela história, nossos terrores recentes estão mediados pelos sequestros e

desaparições da última ditadura”,¹⁰ podemos ir além em cada um dos elementos ou dos fios narrativos evocados por Enriquez, que atualizam os terrores mobilizados pelo conto.

O primeiro deles é a circunstância da desaparecimento dos personagens Yamil e Emanuel. Desaparecer, torturar e despejar corpos na água eram um método amplamente praticado pelo aparelho repressor do Estado nas ditaduras do Cone Sul. Basta pensarmos nos chamados voos da morte, que tinham como principal objetivo jogar os corpos dos presos políticos nas águas do Rio da Prata. Mesmo após o Juicio a las Juntas, em 1983, e o rompimento ao menos discursivo do Estado argentino com o seu passado ditatorial, que vigorou durante principalmente nos anos do governo de Raúl Alfonsín (1983-1989), outras desapareções e assassinatos foram praticados pelos mesmos agentes e com os mesmos métodos utilizados durante a década de 1970. Podemos citar dois que são lembrados por Mariana Enriquez em um de seus textos publicados recentemente em *Archipiélago*, que compila ensaios e crônicas da autora:

Naquele momento vivia em La Plata e minha iniciação cidadã eram as marchas pela Noite dos Lápis, em que era ritual participar, e mais tarde, em 1993, desapareceu Miguel Bru, companheiro da faculdade de jornalismo e de noites de bebedeira. Foi sequestrado e assassinado pela polícia na 9ª delegacia da cidade. Até hoje o corpo está desaparecido, embora os responsáveis foram considerados culpados depois de muitas instâncias judiciais e foram presos. Não havia nenhuma ditadura para combater, e no entanto a polícia nos perseguia em batidas policiais, nos detia para averiguação de antecedentes, nos batia. Em 1991 mataram Walter Bulacio, um jovem de Aldo Bonzi, da periferia como eu. Eu fui arrastada pelos cabelos de Garage, uma discoteca de La Plata, e me deixaram com outros jovens em uma viatura de traslado policial de presos: os policiais tinham suas armas compridas ali dentro e inclusive nos apontavam. (Enriquez, 2025, tradução minha.)¹¹

¹⁰ “Si no hay una sola cosa, en el cielo o en la Tierra, que no se encuentre mediada por la historia, nuestros terrores recientes están mediados por los secuestros y desapariciones de personas de la última dictadura.”

¹¹ “En aquel momento vivía en La Plata y mi iniciación ciudadana eran las marchas por la Noche de los Lápidos, a las que era ritual concurrir, y más tarde, en 1993, desapareció Miguel Bru, compañero de la Facultad de periodismo y de noches de borrachera. Lo secuestró la policía y lo asesinó a golpes en la comisaría 9a de la ciudad. Hasta hoy el cuerpo está desaparecido, aunque los responsables fueron encontrados culpables después de muchas instancias judiciales, y fueron presos. No había ninguna dictadura que combatir, y sin embargo la policía nos perseguía en razias, nos detenía por averiguación de antecedentes, nos golpeaba. En 1991 mataron a Walter Bulacio, un chico de Aldo Bonzi, conurbano como yo. A mí me sacaron de los pelos de Garage, una disco de La Plata, y me metieron con otros chicos en un vehículo policial de traslado de presos: los policías tenían sus armas largas adentro e incluso nos apuntaban.”

Os casos de Miguel Bru, em 1993, e Walter Bulacio, em 1991, foram emblemáticos e comoveram a sociedade argentina. O caso Bulacio reverberou principalmente na cultura jovem do rock argentino, e inúmeras composições musicais foram dedicadas ao caso, denunciando, à época, a constante violência policial praticada contra a juventude periférica. Como afirma a autora, “não havia nenhuma ditadura para combater, e no entanto a polícia nos perseguia em batidas policiais, nos detia para averiguação de antecedentes, nos batia”. O nó que liga as práticas ditatoriais dos anos 1970 às práticas contra a juventude à qual pertenceu Enriquez e aos personagens do seu conto é o mesmo: a permanência da repressão policial, da tortura, das desapareições.

O segundo elemento é a denúncia da barbárie social e ambiental derivada da poluição do Riachuelo-Matanza. De fato, houve um juízo conhecido como “Causa Mendoza”, iniciado em 2004 e encerrado apenas em 2024, levado adiante por um grupo de vizinhos que demandava a interrupção do despejo de detritos tóxicos no rio, a adoção de outras medidas para a recuperação de suas margens, bem como reparações individuais para algumas pessoas diretamente atingidas. Ou seja: apesar da transposição ficcional das crianças disformes e das mutações, se reconhece, facilmente, o evento concreto e verossímil do qual se alimenta a história. Entretanto, a fala de Francisco dá um certo diagnóstico que vai para além da poluição ambiental: “Nunca pensar no futuro, bah, vamos jogar toda a imundície aqui, o rio leva tudo! Nunca pensar nas consequências, melhor dizendo. Um país de irresponsáveis” (Enriquez, 2017, p. 162-163). Essa irresponsabilidade à qual alude o padre Francisco não é somente das empresas de detritos tóxicos, ela é estendida ao conjunto da sociedade argentina em relação à problemática da miséria do presente. É aí que entram o discurso e a construção da personagem Marina Pinat. Ela representa uma certa *doxa*, nos termos de Vedda (2021), de uma certa classe média, com a qual se identifica parte da sociedade argentina que condena o passado da ditadura, porém é insuficiente em reconhecer e atuar sobre as permanências desse passado no presente, no âmbito econômico e social. Não à toa, Marina Pinat, na cena da paróquia, acaba por reproduzir um discurso muito semelhante ao do policial Suárez na cena do interrogatório: ela rechaça aquela multidão que se levanta na procissão com o seu morto. Ela teme aquela multidão. É o que explica Vedda (2021) sobre o conto:

A verdade não é o que afirmam os promotores honestos e os bons assistentes sociais, senão algo curiosamente mais próximo do que dizem os policiais corruptos: “Tomara que toda aquela favela pegue fogo. Ou que se afoguem todos. Vocês não fazem ideia do que acontece ali dentro. Não fazem ideia” [...]. O sobrenatural cumpre também neste caso a função que encontramos em outras obras importantes do terror contemporâneo: a de proporcionar, não uma solução, senão uma alternativa para os problemas reais. (Vedda, 2021, p. 298, tradução minha.)¹²

E por falar em multidão, essa multidão subterrânea que aparece no fim do conto é uma multidão anônima, *villera* e marginalizada, que provoca medo quando da sua elevação. Impossível não pensar no clássico *La fiesta del monstruo* (escrito em 1947, publicado em 1955), de Bioy e Borges, na sua representação do peronismo – e dos *obreros* – de sua época: uma massa grotesca, de hábitos grotescos, de religiosidade grotesca. Tanto é assim que há uma contradição entre o catolicismo do bem do padre Francisco e do trabalho barrial que ele promove, e as crenças afro-brasileiras e populares da Villa Moreno. Esse seria o terceiro e último elemento presente no conto que gostaria de discutir: o sobrenatural. Se, por um lado, poderíamos nos deixar levar pelo narrador que, ao mesmo tempo que está colado na consciência de Pinat, também desamarra os fios contraditórios do seu discurso, também poderíamos supor que não há nada de sobrenatural no andamento do conto. Nenhum elemento de terror presente no conto tem explicação sobrenatural: o *locus horribilis* é um território de pobreza, insalubre, costado por um rio morto; os personagens-monstros são crianças que sofreram mutações possíveis por contaminação causada pela indústria, como há precedentes no mundo todo – inclusive na Argentina com a tragédia do glifosato, retratada em *Distancia de rescate* (2014), de Samanta Schweblin; e a fantasmagoria, o fantasma aparecido-desaparecido que emerge do rio no sonho de Pinat e está vivendo nas entranhas, no fundo da Villa Moreno, não é senão um dos muitos desaparecidos cuja presença-ausência é sentida, de forma coletiva, por muitas gerações de argentinos, e que seguem se multiplicando já em tempos

¹² “La verdad no es lo que afirman los fiscales honestos y los buenos asistentes sociales, sino algo curiosamente más cercano a lo que dicen los policías venales: ‘Ojalá toda esa villa se prenda fuego. O se ahoguen todos. Ustedes no tienen idea de lo que pasa ahí adentro. Ni idea tienen’ [...]. Lo sobrenatural cumple también en este caso esa función que encontramos en otras obras importantes del horror contemporáneo: la de proporcionar, no una solución, sino una alternativa para los problemas reales.”

democráticos.

Assim, poderíamos concluir que todo o terror construído na narrativa de Mariana Enriquez tem lastro na realidade social mais palpável. São mais assustadores esses elementos verossímeis da realidade do que pensar que tudo o que acontece no conto é a manifestação de um oculto sobrenatural. Inclusive, na própria tradição desse tipo de *literatura de medo*, o oculto e o sobrenatural são manifestações próprias desses temores tão cotidianos, tão políticos, tão reais, como sustentado anteriormente por Gamerro (2023).

3 Considerações finais

A partir da leitura de “Sob a água negra” podemos perceber que o campo simbólico dos aparecidos, na Argentina, sempre é relacionado ao seu oposto: os desaparecidos da última ditadura. Os mortos que retornam, representados na figura de Emanuel, são vários: são os corpos jogados no Rio da Prata, no mar, em outros rios, no Riachuelo-Matanza, os corpos tombados já em plena democracia e que seguem sendo violentados, aparentemente por outras razões, mas que são objeto das mesmas práticas do período ditatorial, sendo, em si, o fio que os liga a um passado comum de violência, uma grande permanência. Os fantasmas que retornam das profundezas de um rio morto são também a atualização e a avaliação de discursos muito presentes na sociedade argentina: a dicotomia entre Nós e Eles. Há um nós, os bons, os justos e os democráticos, figurados em Pinat e no padre Francisco, e um eles, os Outros, capazes de tanta violência: a multidão que se levanta na Villa Moreno e os policiais corruptos. É possível postular uma certa relação entre esse discurso, desmascarado na narrativa de Enriquez, e a *teoria dos dois demônios* presente no prólogo do *Nunca Más* escrito por Sábato. A teoria dos dois demônios – embora não seja exatamente uma teoria, e mais uma categoria de análise – tinha como premissa a equiparação de duas violências: a violência total cometida pelo Estado argentino e as cometidas pelos *montoneros* e outros grupos guerrilheiros. A violência denunciada por Sábato, naquele momento, era concebida como uma “guerra suja”, onde os dois lados tinham em comum uma mesma brutalidade. Como não lembrar das primeiras páginas do prólogo de Sábato:

Durante a década de 1970, a Argentina foi convulsionada por um terror que provinha tanto da extrema direita como da extrema esquerda, fenômeno que ocorreu em muitos países. Assim aconteceu na Itália, que durante longos períodos sofreu com a desapiadada ação das formações fascistas, das Brigadas Vermelhas e de grupos similares. Mas essa nação não abandonou em nenhum momento os princípios do direito para combatê-lo, e o fez com absoluta eficácia, mediante os tribunais ordinários, oferecendo aos acusados todas as garantias da defesa em juízo; e em ocasião do sequestro de Aldo Moro, quando um membro dos serviços de segurança propôs ao general Della Chiesa torturar um preso que parecia saber muito, ele respondeu com palavras memoráveis: “Itália pode se permitir perder a Aldo Moro. Não pode, em troca, implementar a tortura”. Não foi desta maneira em nosso país: aos delitos dos terroristas, as Forças Armadas responderam com um terrorismo infinitamente pior que o combatido, porque desde 24 de março de 1976 contaram com o poder e a impunidade do Estado absoluto, sequestrando, torturando e assassinando milhares de seres humanos. (Argentina, 2021, p. 35, tradução minha.)¹³

Nessas primeiras páginas, o principal adjetivo utilizado para caracterizar aquela violência é “selvagem”. Interpretados como excepcionais naquele momento história Argentina – ignorando toda sorte de violências coloniais e independentistas –, a tortura, a desapareição e o assassinato teriam sido motivados por uma violência “dos de baixo” e respondidos com muito mais vigor pelas forças estatais, o que constituiria uma afronta à “civilização ocidental” e às instituições de direito. Ao citar o caso de Aldo Moro e do general Della Chiesa, afirma-se como contraponto o combate ao terrorismo da extrema esquerda levado adiante pelas forças do Estado italiano: a tortura não foi uma prática utilizada para extrair informações e as instituições do direito continuaram vigorando. Mais uma vez, o ocorrido na Argentina naqueles tempos teria sido uma exceção. O discurso da excepcionalidade e da equivalência entre as violências dos dois lados, que moldou o discurso oficialista do alfonsinismo à

¹³ “Durante la década del 70, la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, fenómeno que ha ocurrido en muchos otros países. Así aconteció en Italia, que durante largos años debió sufrir la despiadada acción de las formaciones fascistas, de las Brigadas Rojas y de grupos similares. Pero esa nación no abandonó en ningún momento los principios del derecho para combatirlo, y lo hizo con absoluta eficacia, mediante los tribunales ordinarios, ofreciendo a los acusados todas las garantías de la defensa en juicio; y en ocasión del secuestro del Aldo Moro, cuando un miembro de los servicios de seguridad le propuso al general Della Chiesa torturar a un detenido que parecía saber mucho, le respondió con palabras memorables: ‘Italia puede permitirse perder a Aldo Moro. No, en cambio, implantar la tortura’. No fue de esta manera en nuestro país: a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos.”

época da redemocratização, foi amplamente combatido na década de 1990 por uma série de atores sociais e culminou, após a crise política de 2001, na escrita de um novo prólogo por ocasião do 30º aniversário da publicação do *Nunca Más*, que diz o seguinte:

É preciso deixar claramente estabelecido – porque o requer a construção do futuro sobre bases firmes – que é inaceitável pretender justificar o terrorismo de Estado como uma sorte de jogo de violências contrapostas como se fosse possível buscar uma simetria justificatória na ação de particulares, perante o afastamento dos fins próprios da Nação e do Estado que são irrenunciáveis. Por outro lado, o terrorismo de Estado foi desencadeado de maneira massiva e sistemática pela Junta Militar a partir de 24 de março de 1976, quando não existiam desafios estratégicos de seguridad para o status quo, porque a guerrilha já havia sido derrotada militarmente. A ditadura se propôs a impor um sistema econômico de tipo neoliberal e arrasar com as conquistas sociais de muitas décadas, que a resistência popular impedia fossem violadas. A pedagogia do terror converteu os militares golpistas em senhores da vida e da morte de todos os habitantes do país. (Argentina, 2021, p. 31, tradução minha.)¹⁴

Contudo, como afirmado por Jelin (2020), a memória coletiva, ou os marcos nos quais é possível criar essa memória, é um campo muito mais complexo e contraditório de discursos que coexistem e se interpõem. Há permanências entre os dois prólogos. Uma delas é a impossibilidade de perceber o horror da década de 1970 não como uma exceção dos tempos ditatoriais; também não se consegue perceber a responsabilidade da sociedade civil, ou a conivência de muitos setores da sociedade civil – quando não a colaboração – para a instauração daquele horror.

Por outra parte, esse Outro representado pela multidão e pelo povo da Villa Moreno, suas crenças, seus hábitos e o medo que ele suscita estão presentes no conto e são atualizados no discurso da promotora, do pároco e do policial. Eles são, de certa forma, também interpretados como no prólogo de Sábado: como

¹⁴ “Es preciso dejar claramente establecido -porque lo requiere la construcción del futuro sobre bases firmes- que es inaceptable pretender justificar el terrorismo de Estado como una suerte de juego de violencias contrapuestas como si fuera posible buscar una simetría justificatoria en la acción de particulares, frente al apartamiento de los fines propios de la Nación y del Estado que son irrenunciables. Por otra parte, el terrorismo de Estado fue desencadenado de manera masiva y sistemática por la Junta Militar a partir del 24 de marzo de 1976, cuando no existían desafíos estratégicos de seguridad para el statu quo, porque la guerrilla ya había sido derrotada militarmente. La dictadura se propuso imponer un sistema económico de tipo neoliberal y arrasar con las conquistas sociales de muchas décadas, que la resistencia popular impedía fueran conculcadas. La pedagogía del terror convirtió a los militares golpistas en señores de la vida y la muerte de todos los habitantes del país.”

selvagens e incivilizados. Trata-se de um recurso comum a outros contos da coletânea *As coisas que perdemos no fogo* (Enriquez, 2017), entre os quais podemos citar como exemplo a personagem assistente social Paula, do conto “O quintal do vizinho”, a prima de Natalia do conto “Teia de Aranha”, a jornalista de “O menino sujo”. Todos os personagens-protagonistas dessas histórias pertencem a um mesmo setor social: uma classe média bem-pensante assustada tanto com esse Outro, a multidão, quanto com as violências e as exceções do Estado, e que não se reconhece como parte dessa barbárie. Há motivos para desconfiar que esse traço é bem maior na obra de Enriquez e se faz presente tanto em outros relatos breves como em seus romances.

Os fantasmas da literatura de Enriquez são muitos, se empilham desde a ditadura até os tempos democráticos. A sua narrativa revela os pontos de continuidade entre aquele e este período, denuncia as insuficiências daquele acerto de contas e a cumplicidade entre discursos aparentemente opostos.

Referências

ARGENTINA. Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *El Nunca más y los crímenes de la dictadura*. Compilação de Victoria Ginzberg e Alejandra Dandan. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.

Disponível em:

https://www.cultura.gob.ar/media/uploads/lc_nuncamas_digital1.pdf. Acesso em: 28 de outubro de 2025.

CORTÁZAR, Julio. Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 25, 1975, p. 145-151.

DRUCAROFF, Elsa. ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre?. *El Matadero: Revista Crítica de Literatura Argentina*, n. 10, 2016. Disponível em:

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4969/4484>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2025.

DRUCAROFF, Elsa. En los tiempos de la risa negra: Unheimlich, terror y no-fantástico. *XXXII Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. Actas de las Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura Hispanoamericana. Buenos Aires, 2021. Disponível em:

https://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%20C%20Elsa_4.pdf. Acesso em: 18 de setembro de 2025.

ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Intrínseca, 2017.

ENRIQUEZ, Mariana. Mariana Enriquez: “El horror de la dictadura me formó literariamente”. Entrevistador: Andrés Gómez. *La Tercera*, Buenos Aires, 22 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.latercera.com/culto/2020/08/22/mariana-enriquez-el-horror-de-la-dictadura-me-formo-literariamente/>. Acesso em: 04 de agosto de 2025.

ENRIQUEZ, Mariana. *Os perigos de fumar na cama*. Tradução: José Geraldo de Couto. São Paulo: Intrínseca, 2023.

ENRIQUEZ, Mariana. Mariana Enriquez revela los libros que la formaron en medio de la violencia, las drogas y el rock. *Página 12*, Buenos Aires, 03 de agosto de 2025. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/845504-archipelago-el-libro-de-las-lecturas-de-mariana-enriquez>. Acesso em: 04 de agosto de 2025.

GAMERRO, Carlos. El terror argentino. *Amerika*, n. 26, 2023. Disponível em: <https://journals.openedition.org/amerika/17240>. Acesso em: 04 de agosto de 2025.

JELIN, Elizabeth. *Las tramas del tiempo: familia, género, memorias, derechos y movimientos sociales*. Compilação de Ludmila da Silva Catela, Marcela Cerrutti, Sebastián Pereyra. 1. ed. Buenos Aires: CLACSO, 2020.

OSTROV, Andrea; JUROVIETSKY, Silvia; DOMÍNGUEZ, Nora (orgs.). *Historia feminista de la literatura argentina: Escritoras en movimiento. Itinerarios y resistencia*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2023.

PINO, Miriam. Memoria, literatura y Derechos Humanos: una relectura de autoras argentinas entre las décadas del ochenta y noventa del siglo XX. In: ARNÉS, Laura A.; LEONE, Lucía de; PUNTE, María José (orgs.). *Historia feminista de la literatura argentina: En la intemperie. Políticas de la fragilidad y la revuelta*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María, 2020.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARLO, Beatriz. *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce, 2012.

VEDDA, Miguel. *Cazadores de ocasos: La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos, 2021.

[Artigo recebido em 28 de outubro de 2025 e aceito em 27 de abril de 2026.]

DOI: 10.22456/2236-6385.151023