



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS NEOLATINAS

**A ESPETACULARIZAÇÃO DA TRAGÉDIA COMO ELEMENTO DE TERROR EM
TRÊS RELATOS DE MARIANA ENRIQUEZ**

REBECA DA COSTA EPIFANIO

RIO DE JANEIRO

2022

REBECA DA COSTA EPIFANIO

**A ESPETACULARIZAÇÃO DA TRAGÉDIA COMO ELEMENTO DE TERROR EM
TRÊS RELATOS DE MARIANA ENRIQUEZ**

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Espanhol.

Orientador: Prof. Doutor Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo

RIO DE JANEIRO

2022

FOLHA DE AVALIAÇÃO

REBECA DA COSTA EPIFANIO
DRE 114137674

A ESPETACULARIZAÇÃO DA TRAGÉDIA COMO ELEMENTO DE TERROR EM TRÊS RELATOS DE MARIANA ENRIQUEZ

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Espanhol.

Data de avaliação: 06/01/2023

Banca Examinadora:

Rafael Eduardo Gutiérrez Giraldo

Nota: 10,0

Orientador – Presidente da Banca Examinadora

Professor Adjunto Setor de Literatura Hispano-americana

Departamento de Letras Neolatinas - UFRJ

Elena Cristina Palmero González

Nota: 10,0

Leitora Crítico

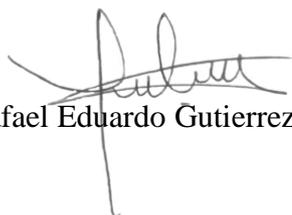
Professora Titular Setor de Literatura Hispano-americana

Departamento de Letras

Neolatinas - UFRJ

MÉDIA: 10,0

Assinaturas dos avaliadores:



Rafael Eduardo Gutierrez Giraldo



Elena Cristina Palmero González

AGRADECIMENTOS

Ao Horizonte (ou Universo, ou Deus ou Deusa-Mãe), por ter me conduzido através de tantos caminhos inimagináveis durante a graduação e me permitido chegar ao fim deste ciclo com segurança, mais experiente e com o conhecimento necessário para seguir em frente.

À Arte — a quem nasci destinada — meu suporte e combustível vital.

A minha família por nunca ter me deixado descoberta. A minha mãe Cátia Regina, avó Neide Maria e irmã Suzana Epifanio pelo apoio e compreensão durante todos estes anos. À memória de meu pai, João Batista Epifanio, que nunca mediu esforços para me proporcionar a melhor educação que esteve a seu alcance; ele com certeza estaria muito orgulhoso desta minha conquista. À memória de meu avô, Marcos Augusto da Costa, por ter exercido papel de pai afetivo e ser parte inerente de quem sou. A minha sobrinha Mariah, a quem o simples ato de segurar nos braços tornou mais leve a ansiedade destes períodos finais. Que quando puder entender, ela saiba que sua simples existência é suficiente para torná-la digna de meu amor.

A Eline Rezende, minha primeira professora de espanhol na universidade, primeira orientadora e grande apoiadora em meus momentos mais difíceis de graduação, cujo acolhimento foi essencial para que eu chegasse até aqui.

À professora Flávia Ferreira, pelas conversas nos momentos difíceis, graças às quais desconsiderei a ideia de abandonar o curso; pela compreensão e afeto durante o período em que me orientou no projeto CLAC e pelo apoio no início da minha trajetória artística.

Aos professores Celia Regina e Luciano Prado, a quem devo momentos de profunda reflexão e transformação pessoal. Graças ao compromisso de cada um com a missão que carregam, saio com uma formação mais completa enquanto educadora e ser humano.

Ao professor Rafael Ottati, ministrador de um dos cursos mais fascinantes que tive a honra de presenciar na graduação e responsável pelo meu encontro com a obra da escritora Mariana Enriquez. Sem sua contribuição, este trabalho não existiria.

Ao meu orientador Rafael Gutiérrez, que acolheu minha proposta de trabalho com toda a boa vontade e me auxiliou para que fosse realizado da melhor forma possível, com muita paciência e compreensão durante o processo.

E por fim, a todos os professores, amigos e colegas que contribuíram direta ou indiretamente nesta minha jornada.

RESUMO

No livro *As Coisas que Perdemos no Fogo*, a escritora argentina Mariana Enriquez constrói uma narrativa de terror utilizando elementos extremamente realistas. Neste sentido, o presente trabalho pretende analisar como a espetacularização da tragédia atua como elemento de terror na obra da autora contemporânea. Para isso, três relatos, dos doze que constituem a obra, serão analisados de forma individual considerando tópicos relevantes ao contexto de cada trama, e logo vinculados ao tema principal da pesquisa tendo como base *A Sociedade do Espetáculo* de Guy Debord (1967). A escolha do ensaio, considerado uma das principais críticas à sociedade de consumo do século XX, para pensar os contos de Enriquez se dá devido à quantidade e relevância de elementos sociais presentes na obra da autora, o que torna necessária uma reflexão que ultrapasse os limites do ficcional. Neste trabalho serão abordados alguns conceitos debordianos, como os de *linguagem do espetacular* e *monopólio da aparência*, além de definições de espetáculo presentes em sua obra, a partir dos quais será possível observar como *O Espetáculo* não só se faz presente nos relatos aqui trabalhados como constitui um componente fundamental na configuração do terror.

Palavras-Chave: terror realista, literatura argentina, Mariana Enriquez, A Sociedade do Espetáculo, Guy Debord

RESUMEN

En el libro *Las Cosas que Perdimos en el Fuego*, la escritora argentina Mariana Enriquez construye una narrativa de terror utilizando elementos absolutamente realistas. De esta manera, el presente trabajo pretende analizar cómo la espectacularización de la tragedia funciona como elemento de terror en la obra de la autora contemporánea. Para ello, de los doce relatos que componen el libro, tres se analizarán de manera individual, considerando tópicos relevantes al contexto de cada trama, y luego se los vinculará al tema principal de la investigación, teniendo como base *La Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord (1967). La elección de ese ensayo, considerado una de las principales críticas a la sociedad del consumo del siglo XX, para pensar los cuentos de Enriquez se hizo debido a la cantidad y la relevancia de los elementos sociales presentes en la obra de la autora, lo que hace que sea necesaria una reflexión que traspase los límites de lo ficcional. En este trabajo se abordarán algunos conceptos como los de *lenguaje del espectáculo* y *monopolio de la apariencia*, además de definiciones de espectáculo presentes en el ensayo, a partir de los cuales será posible observar como *el espectáculo* de Debord no solo se hace presente en los relatos trabajados aquí como constituyen un componente fundamental en la configuración del terror.

Palavras clave: terror realista, literatura argentina, Mariana Enriquez, La Sociedad del Espectáculo, Guy Debord

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. O MENINO SUJO	8
2.1 IMAGENS SOCIAIS: CONTRASTES E APROXIMAÇÕES.....	9
2.2 A MÍDIA COMO POTENCIALIZADOR DE IMAGENS	14
3. PABLITO CLAVÓ UN CLAVITO: UMA EVOCAÇÃO DO BAIXINHO ORELHUDO	17
3.1 O RITUAL DE EVOCAÇÃO.....	18
3.2 INFÂNCIA, PERVERSÃO E CRIMINALIDADE.....	21
3.3 A TRAGÉDIA COMO ENTRETENIMENTO	23
4. AS COISAS QUE PERDEMOS NO FOGO	26
4.1 FOGUEIRAS PATRIARCAIS.....	28
4.2 O FOGO COMO FERRAMENTA DE EMPODERAMENTO FEMININO.....	31
4.3 A LINGUAGEM DO ESPETACULAR NA SUBVERSÃO DA NORMA PATRIARCAL.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38

1. INTRODUÇÃO

Ao ler a obra da escritora argentina Mariana Enriquez, chama a atenção a peculiaridade de seu estilo, que passeia entre os universos da literatura fantástica borgiana e dos contos de terror de Edgar Allan Poe, mas que ao mesmo tempo apresenta elementos sociais de extremo realismo. A autora contemporânea, que também é jornalista — daí também uma pista sobre sua escrita — trabalha o terror de forma tão lúcida e crua que torna impossível ao leitor não se identificar com as imagens oferecidas. E quanto mais o leitor identifica na ficção o mundo que o rodeia, mais percebe também o horror presente em sua própria realidade. Desta forma, ao deslocar aspectos sociais para o centro de seus relatos, Enriquez faz, ao mesmo tempo, denúncias sociais e provoca o leitor à reflexão.

A respeito do livro de relatos *As coisas que perdemos no fogo*, um dos aspectos observados durante a leitura das doze histórias é a forma como a transmissão de imagens relacionadas à tragédia impacta o comportamento e o destino dos personagens e como essas imagens, sempre mediadas por um terceiro, ao terem passado por processos de seleção, enquadramento e reformulação com o objetivo de fomentar o consumo, nunca chegam ao receptor de forma neutra ou imparcial. Deste modo, o presente trabalho visa apontar algumas formas em que a espetacularização da tragédia atua como elemento de terror na obra de Enriquez. Para isso, foram escolhidos três relatos: *O Menino Sujo* (Chico Sucio), *Pablito Clavó un Clavito, uma homenagem ao Baixinho Orelhudo* (Pablito Clavó un Clavito: un homenaje al Petiso Orejudo) e *As Coisas que Perdemos no Fogo* (Las Cosas que Perdimos en el Fuego), que serão, inicialmente, analisados de forma individual considerando tópicos relevantes ao contexto de cada trama, e logo vinculados ao tema principal do trabalho tendo como base conceitos apresentados por Guy Debord em seu ensaio *A Sociedade do Espetáculo*.

Publicado pela primeira vez em 1967, a reflexão — uma das mais importantes do século XX sobre a sociedade de consumo — sustenta que no mundo atual, em que a busca ininterrupta por acúmulo de capital transformou todos os aspectos da vida humana em mercadoria, já não é possível viver diretamente, mas apenas por intermédio de imagens. Essas, no entanto, à serviço dos meios de produção, nunca são cem por cento reais, uma vez que funcionam com o objetivo claro de continuar incentivando o consumo. O espetáculo, nesse caso, seria esse mundo dominado pelas imagens, em que elas, sendo também meio de

comunicação, constituem todo o referencial dos seres humanos dessas sociedades, alienando-os de si mesmos e de seus próprios desejos.

Neste trabalho, vinculados aos relatos analisados, serão abordados alguns conceitos debordianos, como por exemplo os de *linguagem do espetacular* e *monopólio da aparência*, além de definições de espetáculo presentes em sua obra, como a de “relação social entre pessoas mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14), “inversão da vida” ou “movimento autônomo do não-vivo” (DEBORD, 1997, p. 18). A importância de estabelecer essa relação entre duas obras de naturezas tão distintas — uma ficcional contemporânea e outra crítica do século passado — provém da necessidade de pensar as imagens de Enriquez, tão verossímeis e consonantes com a realidade, de uma forma mais profunda e que dê conta do fenômeno de transformação das tragédias ocorridas dentro dos relatos em espetáculos, de forma que também seja possível traçar alguns paralelos com alguns espetáculos existentes na vida real.

No primeiro capítulo se apresentará o primeiro relato do livro, *O Menino Sujo*, que trabalha essencialmente as representações contrastantes entre classes sociais. A partir de elementos do relato, observaremos como os meios de comunicação têm a capacidade de potencializar nos consumidores os efeitos das imagens que transmitem. Já no segundo capítulo, *Pablito Clavó un Clavito: uma evocação do baixinho Orelhudo*, será abordado o conceito debordiano da alienação produzida pelo espetáculo e a forma como a tragédia, mesmo sendo real, pode ser utilizada como entretenimento na sociedade capitalista espetacular. E por fim, em *As coisas que perdemos no fogo*, se apresentará a relação entre o espetáculo e o patriarcado, sendo o padrão de beleza feminino produto de ambas as culturas; além disso, se observará também como as personagens utilizam elementos do próprio espetáculo para lutarem contra os abusos cometidos contra elas, subvertendo assim a norma patriarcal.

2. O MENINO SUJO

No primeiro relato que será analisado — que é, também, o primeiro do livro — temos como narradora e protagonista uma mulher de classe média que vive sozinha em uma casa luxuosa que em outros tempos havia pertencido à sua família. O bairro que a cerca, entretanto, é decadente: há pobreza, muitas pessoas em situação de rua e violência urbana. Do outro lado da rua, no meio da calçada, estão instalados um menino de cerca de cinco anos com sua mãe, uma jovem viciada em drogas e de gravidez avançada. Da sacada de sua mansão, a protagonista observa a vida dos vizinhos, assunto que comenta com sua melhor amiga Lala, uma travesti ex-prostituta que agora ganha a vida trabalhando em casa como cabeleireira.

Uma noite em que a protagonista se encontra sozinha em casa, o menino, assustado e faminto, bate à sua porta em busca de ajuda: sua mãe não havia retornado aos colchões sujos que faziam de lar. A dona da casa o alimenta e o convida para ir até uma sorveteria a caminho da qual ambos têm sua primeira e breve conversa. Durante aquelas horas, ela se preocupa e se pergunta o que fazer com ele caso a mãe não apareça, mas sequer tem tempo de pensar em possibilidades: ao terminar o sorvete, o menino, sozinho, volta à sua calçada e encontra a mãe no lugar de sempre. A protagonista o segue, apenas uns passos atrás, e é recebida pela mulher de uma forma que não consegue compreender: é ofendida, ameaçada e, por fim, expulsa violentamente do local, pelo que se sente injustiçada e chateada com a criança por não tê-la defendido.

Na manhã seguinte, ao espiar pela janela como de costume, ela percebe que não só a mãe e a criança não estão mais na calçada, como também não há sinal de nenhum de seus pertences, “como se não tivessem estado ali” (ENRIQUEZ, 2017, p. 20), e uma semana após esse acontecimento, é descoberto no bairro o corpo de um menino degolado. Ao concluir que não saberiam nada estando nas ruas, a personagem e sua amiga Lala entram na mansão e passam a noite acompanhando os fatos pelos jornais televisivos. Apesar de ainda não terem descoberto a identidade da criança, a protagonista se sente especialmente comovida desde o momento em que ouve a notícia, pois nada lhe tira da cabeça a ideia de que aquele menino assassinado seja o mesmo que havia vivido por duas semanas diante de sua casa. Esse fato lhe gera remorso e culpa por não tê-lo salvado quando havia tido a oportunidade, e ao mesmo tempo contrasta com a vida relativamente normal que ela e a amiga continuam tendo. No fim, após horas de investigação, a vítima do crime se revela uma criança com características

totalmente diferentes das daquele menino, cuja mãe, que aparece em certo momento expressando seus sentimentos nos jornais, nunca havia sido vista naquele bairro. No entanto, a imagem do “menino sujo” já está profundamente instalada na mente da protagonista, perseguindo-a em sangrentos pesadelos e deixando-a cada vez mais transtornada.

O ápice de seu desequilíbrio se manifesta algumas semanas depois, quando ela volta a encontrar a mãe da criança pelo bairro, já sem a barriga de grávida, se aproxima ameaçadora e a trata de uma forma violenta como nunca havia imaginado tratar alguém. Nesse momento, ela mesma questiona sua sanidade: “O que eu estava fazendo? Enforcando uma adolescente moribunda em frente à minha casa? (...) Talvez eu não fosse a princesa no castelo, mas a louca encarcerada na torre” (ENRIQUEZ, 2017, p. 20). Porém, ao ouvir da mulher que ela tinha “dado” os filhos, sem especificar a quem nem para quê, ela a persegue, mas não consegue alcançá-la e volta para casa. Na cena final, vemos uma protagonista totalmente perturbada e temerosa, esperando que o “menino sujo” bata à sua porta.

2.1 IMAGENS SOCIAIS: CONTRASTES E APROXIMAÇÕES

Ao ler o relato, é possível identificar claramente as classes sociais dos personagens, uma vez que a descrição dos espaços urbanos aos quais cada um se associa, assim como suas próprias descrições, não só desenham uma profunda segmentação como revelam interações entre ambos os lados. Nesse sentido, é importante ressaltar a importância da construção das imagens como indicadores sociais, pelo que “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação entre pessoas mediada por imagens” (DEBORD, p. 14).

A estrutura do texto está permeada por contrastes, alguns mais concretos e outros metafóricos. A narração acontece em primeira pessoa pela protagonista, que é, segundo sua própria descrição, uma “mulher de classe média que se julga desafiadora porque decidiu morar no bairro mais perigoso de Buenos Aires” (ENRIQUEZ, 2017, p. 14). O lugar onde os fatos ocorrem se trata um bairro antes aristocrático que, após ter passado por um processo de abandono pelos antigos moradores, passa a ser ocupado por classes mais baixas, o que permite que coexistam nesse espaço as grandes e imponentes mansões de outros tempos e a vida de miséria que se desenvolve ao redor.

Esses dois polos, representantes da desigualdade social, se evidenciam no trecho em que, depois de descrever a mansão onde mora — “um molhe de pedra e portas de ferro pintadas de verde na rua Virreyes, com detalhes *art déco* e antigos mosaicos no chão”

(ENRIQUEZ, 2017, p. 9), “casas de pedra com gárgulas e aldrabas de bronze” (ENRIQUEZ, 2017, p. 10) — a protagonista relata a vista de sua sacada: “Diante da minha casa, numa esquina que em outros tempos foi um armazém e hoje é um edifício tapado para que ninguém possa ocupá-lo, as portas e as janelas vedadas com tijolos, vive uma mulher jovem com seu filho” (ENRIQUEZ, 2017, p. 12). Note-se aqui também o triste contraponto, essencialmente capitalista, entre as seguintes imagens: na frente de uma propriedade privada vazia e protegida, mulher e a criança, por falta de um teto, se estabelecem no espaço público, fazendo de moradia um pedaço da calçada.

O privilégio da protagonista não se dá apenas por possuir uma casa luxuosa em um bairro onde há muita miséria, como também o de viver ali por escolha própria e, inclusive, o de narrar o relato de acordo com seu próprio ponto de vista. Tal como nos livros de História em que se conta a versão dos vencedores, a perspectiva da mulher será a única a que o leitor terá acesso, elemento que também divide nossos personagens entre a que narra e os que são narrados. Ela observa os dois vizinhos a ponto de saber com detalhes como vivem; consegue, inclusive, descrever o espaço onde moram, os objetos que o contêm e o comportamento da mulher:

O menino sujo e a mãe dormem em colchões tão gastos que, empilhados, têm a mesma altura que um comum. A mãe guarda a pouca roupa em vários sacos de lixo pretos e tem uma mochila cheia de outras coisas que nunca consigo distinguir. Não se move da esquina e ali pede dinheiro com uma voz lúgubre e monótona. (ENRIQUEZ, 2017, p. 12)

No entanto, a naturalização do que vê, sobre a qual assume mais adiante “eu me dei conta (...) do pouco que me importavam as pessoas, de como me pareciam naturais aquelas vidas desgraçadas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 19), faz com que se sinta confortável para não interferir: “E às vezes fico olhando a rua, sobretudo a esquina onde dormem o menino sujo e sua mãe, totalmente quietos, como mortos sem nome” (ENRIQUEZ, 2017, p. 15). Ao estar distante da vivência daquelas pessoas, ela simplesmente se isenta e se limita a assistir, pois, como afirma sua amiga Lala, “Você mora aqui, mas é de outro mundo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 14).

Sobre a mãe da criança, a percepção inicial das duas amigas é a seguinte: “Essa mulher é um monstro, menina. (...) Parece amaldiçoada, sei lá (...) vai até a reuniões de bruxos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 13). A personagem, em certo momento, é inclusive animalizada: no episódio em que expulsa a protagonista de sua esquina, o som da sua fala

exaltada é comparado aos grunhidos de dor da cachorra de estimação da protagonista: “aproximou-se de mim rugindo, não há outra forma de descrever o som, me lembrando de minha cachorra quando quebrou o quadril e estava enlouquecida de dor, mas tinha deixado de se queixar e somente grunhia.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 19).

Da mesma forma, a descrição do “menino sujo” se distancia do ideal de criança que a narradora espera:

deve ter uns cinco anos, não vai à escola e passa o dia no metrô, pedindo dinheiro em troca de santinhos de Santo Expedito. (...) O menino está sujo e cheira mal (...). Ele tem o cenho sempre franzido e, quando fala, a voz é rascante; costuma estar resfriado e às vezes fuma com outros meninos do metrô ou do bairro. (ENRIQUEZ, 2017, p. 12)

Queria que ele fosse um menino amável e encantador, não aquele menino áspero e sujo que comia o arroz com frango lentamente, saboreando cada garfada, e arrotava depois de terminar seu copo de Coca-cola, que bebeu com avidez e pediu mais. (ENRIQUEZ, 2017, p. 16)

Entretanto, na medida em que a história avança, sua percepção adquire novos contornos. Já no primeiro contato mais próximo com o menino, na noite em que ele bate à sua porta, a protagonista identifica nele emoções e comportamentos infantis, o que lhe confere aos seus olhos certa humanidade e reconhecimento de sua condição de criança:

Perguntei se queria ir [à sorveteria] e ele me disse que sim, com um sorriso que mudava seu rosto por completo; tinha dentes pequeninhos, e um deles, de baixo, estava para cair (...). Na rua, o menino sujo me deu a mão e não o fez com a indiferença com que cumprimentava os compradores de santinhos no metrô. Agarrou bem forte: talvez ainda estivesse assustado. (ENRIQUEZ, 2017, p. 15-16)

A partir desse pequeno contato, a conexão estabelecida pelos personagens começa a causar uma fissura na barreira que os separa. Os acontecimentos posteriores também humanizam a mãe do menino aos olhos da narradora que, de monstruosa, amaldiçoada e animalesca, ganha uma versão mais piedosa: “aquela pobre mulher que havia dormido diante da minha casa tantas noites, aquela garota viciada que devia ter pouco mais de vinte anos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 24).

Na trama também é possível observar um contraste simbólico entre luz e escuridão, frio e calor. Na noite em que a protagonista e o menino sujo têm sua primeira conversa, enquanto ambos caminham pela rua, uma queda de energia elétrica atinge a quadra onde dormem a criança com a mãe, mas não o outro lado da rua. Dessa forma, a casa da

protagonista permanece iluminada em frente às trevas. “A rua estava muito escura, tinha havido um apagão; costumava acontecer nas noites de muito calor. (...) Acendi todas as luzes. Por sorte, na minha quadra a eletricidade não fora cortada” (ENRIQUEZ, 2017, p. 20).

Igualmente, o calor do lado de fora se opõe ao frescor do interior da mansão: “Quando voltei do trabalho, com os pés inchados pelo calor e sonhando com o frescor da minha casa de pé-direito alto e ambientes espaçosos que nem o verão mais infernal podia esquentar totalmente...” (ENRIQUEZ, 2017, p. 20). As descrições evocam imagens essencialmente divergentes atribuídas a cada um dos polos: o calor e as trevas na região onde há pobreza, fome, desumanização e falta de dignidade; em contraposição à luz e ao frescor na quadra à frente, em uma espécie de fortaleza que mantém a protagonista alheia àquelas questões, que não a alcançam. As dicotomias luz-trevas, calor-frescor estão presentes no imaginário cristão que polariza céu e inferno, como se pode observar no trecho bíblico da Parábola do Rico e Lázaro:

No inferno, estando em tormentos, levantou os olhos e viu ao longe Abraão e Lázaro no seu seio. Então, clamando, disse: Pai Abraão, tem misericórdia de mim! E manda a Lázaro que molhe em água a ponta do dedo e me refresque a língua, porque estou atormentado nesta chama. Disse, porém, Abraão: filho, lembra-te de que recebeste os teus bens em tua vida, e Lázaro igualmente, os males; agora, porém, aqui, ele está consolado; tu, em tormentos. E, além de tudo, está posto um grande abismo entre nós e vós, de sorte que os que querem passar daqui para vós outros não podem, nem os de lá passar para nós. (BÍBLIA, 1999, IC 16:23-26)

Note-se que o seio de Abraão, uma espécie de paraíso, é o lugar de paz e frescor, enquanto o inferno, é representado como lugar de fogo/calor extremo e tormento. Não por acaso, elementos de crenças não-cristãs e, portanto, marginalizados culturalmente — como a Pombagira, protetora da personagem Lala, “para quem tem um pequeno altar num canto da sala” (ENRIQUEZ, 2017, p. 13), San Muerte e Gauchito Gil, santos muito populares na Argentina “especialmente nos bairros pobres” (ENRIQUEZ, 2017, p. 17), e até mesmo citações genéricas à bruxaria — relacionam-se ao polo “inferno” ao serem apresentados como associados à pobreza. Já o abismo existente entre as duas dimensões se pode comparar à profunda distância entre as classes sociais que protagonizam o relato, o que faz com que, por mais contato que tenham, continuem estranhos um ao outro, de acordo com as perspectivas diferentes que as constituem.

Contudo, assim como os conceitos da protagonista sofrem mudanças, é possível notar como os horrores atrelados ao conceito de miséria, inicialmente relacionados a apenas um dos

lados (o pólo “inferno”), se espalham até devorar também o outro, a classe até então protegida por sua riqueza material (pólo “paraíso”). A preocupação da protagonista com a criança, misturadas à culpa e ao remorso, gera uma série de alterações em seu comportamento: as imagens do inconsciente trazidas pelo pesadelo conduzem a personagem para o exterior de sua vivência, fazendo com que o despertar literal seja também um despertar para a realidade que a cerca. Essa consciência, no entanto, chega até ela com traços de loucura, uma vez que, enquanto se apropria do mundo à sua volta e passa a se importar com questões sociais, ela se observa agindo de uma forma em que nem ela mesma se reconhece. O calor e a escuridão, símbolos da miséria, enfim infiltram sua fortaleza gerando um apagamento da linha que divide esses pólos. No fim, a casa já não lhe parece mais tão fresca nem tão iluminada, assim como ela já não é mais a mesma: não está mais tão alheia ao mundo em que vive.

Quando fechei a porta, não senti o alívio dos cômodos frescos, da escada de madeira, do pátio interno, dos azulejos antigos, do pé-direito alto. Acendi a luz, e a lâmpada piscou: vai queimar, pensei, vou ficar às escuras, mas por fim se estabilizou. Embora fosse uma luz amarelenta, antiga, de baixa tensão. (ENRIQUEZ, 2017, p. 32)

Nesse sentido, convém mencionar a crítica feita por Debord: enquanto o espetáculo, segregador em sua natureza, propõe trazer uma ilusão de unidade através da falsa igualdade de acesso à mercadoria, ele une, por outro lado, através do sofrimento inerente à sua manutenção. Sendo assim, posto a desigualdade socioeconômica como elemento essencial do espetáculo, todos os seres, independente de classes e bens que possuam, estão fatalmente condenados à infelicidade necessária ao desenvolvimento dos meios de produção, pelo que afirma: “sob as oposições espetaculares esconde-se a unidade da miséria (...). E, ambos os casos, ele [o espetáculo] não passa de uma imagem de unificação feliz cercada de desolação e pavor; ocupa o centro tranquilo da desgraça.” (DEBORD, 1997, p. 42)

O calor intenso das ruas do bairro de Constitución, cenário do desaparecimento do “menino sujo” e do assassinato da outra criança, a chama das velas acendidas a San Muerte, a quem se suspeita que tenham oferecido o corpo do menino degolado em sacrifício, a associação do crime à figura de Satanás, as queimaduras de cigarro encontradas tanto no corpo do menino morto quanto na barriga de grávida da mãe viciada, que depois revela ter “dado” seu bebê — todos de certa forma associados ao elemento fogo — estabelecem uma relação com o nome do livro *As coisas que perdemos no fogo*.

2.2 A MÍDIA COMO POTENCIALIZADOR DE IMAGENS

Na seção anterior vimos como a protagonista é afetada pela realidade dos vizinhos. No entanto, para uma análise mais completa, é importante reconhecer a importância dos meios de comunicação nesse processo, uma vez que a maior comoção por parte da personagem surge não após ter contato direto com a miséria em que vivem o menino e sua mãe, mas após ver pela televisão uma notícia que havia ocorrido em seu próprio bairro.

Ao ter conhecimento do caso do menino degolado, o primeiro que as personagens fazem é entrar na casa da protagonista e ligar o aparelho para acompanhar as novidades: “Você tem TV a cabo? [pergunta de Lala] (...) Era estranho ver nosso bairro na tela, escutar pela janela os jornalistas que corriam, sair para a sacada e avistar vans das diferentes emissoras. Era estranha a decisão de esperar os detalhes do crime pela televisão” (ENRIQUEZ, 2017, p. 21). Considerando o pensamento de Debord segundo o qual, nas sociedades modernas, “tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13), conclui-se que a informação também se espetaculariza. Uma vez que uma realidade captada através de câmeras, com as escolhas subjetivas que isso implica, e transmitida através de uma tela, perde sua propriedade e passa a ser uma representação de si mesma.

A mídia, enquanto produto dos meios de produção, tem o poder e a função de potencializar imagens, gerando no espectador efeitos diferentes daqueles que se obtêm através do contato direto com a realidade. Não basta captar imagens: é preciso enquadrá-las, escolher exatamente o que e como se quer mostrar, quais informações fornecer, quais omitir, quais repetir, que elementos pôr em evidência. Essas estratégias, longe da aura de imparcialidade que se costuma dar às manifestações de cunho informativo, fazem parte da própria estrutura do discurso jornalístico em sua necessidade de utilizar a “linguagem do espetacular” (DEBORD, 1997, p. 16) para atingir uma sociedade que só consegue se expressar através dela:

E, de repente, ali estava, na tela, Nora, seu pranto e seus gritos em primeiro plano. (...) Não dava para entender o que ela gritava. Cambaleava. Alguém a amparava por trás; uma irmã, com certeza. Mudei de canal, mas todos exibiam aquela mulher gritando até que um policial se interpôs entre os microfones e os gritos e apareceu um guarda para levá-la embora. (ENRIQUEZ, 2017, p. 25)

A exposição crua da dor, conteúdo com uma grande apelo emocional, é parte dessa linguagem espetacular que tem o consumo como sua única finalidade. No mesmo relato é possível reconhecer a eficácia dessas estratégias, uma vez que “as fotos do cadáver, que um jornal tinha publicado para falso escândalo e horror do público (...) esgotou várias edições com o menino decapitado na primeira página...” (ENRIQUEZ, 2017, p. 28).

Essa busca por uma dramaticidade que muitas vezes extrapola a captação do real, sobre a qual Sontag afirma que “la realidad tal cual quizá no sea lo bastante temible y por lo tanto hace falta intensificarla; o reconstruirla de un modo más convincente” (SONTAG, p. 47), é intrínseco ao mundo da informação em uma sociedade em que, devido à transmutação da vida ao nível de mercadoria, da qual a imagem se torna linguagem, a realidade em si perde sua potência. A veiculação de imagens fortes, viscerais, provocativas, enquadradas e manipuladas para atingir o fim específico do consumo, dessensibiliza o olhar do consumidor a longo prazo, criando nos meios de comunicação um ciclo vicioso, uma vez que banaliza o que se mostra ao mesmo tempo que precisa que se destaque.

Nesse sentido, é compreensível que as imagens da televisão tenham impactado mais a protagonista e, de certa forma, parecido mais reais do que aquelas vistas diretamente pela sacada de sua casa e com o contato direto com os vizinhos, o que dialoga com o pensamento de Feuerbach sobre as sociedades modernas: “Mas certamente (...) esta época (...) prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a fantasia à realidade, a aparência à essência” (FEUERBACH, 2009, p. 25).

As consequências da dessensibilização pelo uso repetido das imagens pela mídia também se apresentam na trama no contraste entre a visceralidade do que aparece na tela e da banalidade da reação das espectadoras, que consomem as imagens ao mesmo tempo como realidade e entretenimento. Apesar de demonstrarem emoções como surpresa, pavor e compaixão, a atitude das personagens diante do que vêem denota uma cotidianidade de quem assiste a um filme de terror:

Então nos metemos na minha casa e deitamos na cama para ver televisão (...). Em cima da cama, pus uma jarra gelada de suco de laranja, e Lala reinou sobre o controle remoto. (...) Cedo, por volta das oito da noite, quando Lala e eu começamos uma longa vigília que teve início com suco de laranja, seguiu com pizza e cerveja e terminou com uísque — abri uma garrafa que meu pai tinha me dado de presente (ENRIQUEZ, 2017, p. 21)

O retrato das duas mulheres assistindo televisão deitadas na cama, tomando suco de laranja, comendo pizza e tomando uísque, denotam seus privilégios que marcam, mais uma vez a afirmação das diferenças sociais retratadas na trama: a separação entre os ricos e pobres, a que narra e os que são narrados, o quente e o fresco, o escuro e o iluminado e, por fim, quem assiste e quem é assistido. Dessa forma, é possível descobrir na ação das imagens midiáticas um efeito paradoxal próprio do espetáculo: o de aproximar ao mesmo tempo que afasta: o conteúdo emocional que dessensibiliza, isolando o consumidor em si mesmo, tal como afirma Debord:

Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também as suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das "multidões solitárias". O espetáculo reencontra cada vez mais concretamente os seus próprios pressupostos. (DEBORD, 1997, p. 23)

3. PABLITO CLAVÓ UN CLAVITO: UMA EVOCAÇÃO DO BAIXINHO ORELHUDO

Pablo é um homem de classe média-baixa que vive em Buenos Aires com sua esposa e seu filho Joaquín, um bebê de seis meses. Licenciado em turismo, trabalha em uma empresa na qual é o novo guia encarregado do circuito de crimes e criminosos, um *tour* que visita os locais onde ocorreram os crimes mais famosos e brutais da cidade. Por ser o negócio mais exitoso da empresa e bem mais concorrido do que o que guiava anteriormente, ele recebe a mudança com entusiasmo. Dentre todos os criminosos que precisa apresentar, o “Baixinho Orelhudo” (Petiso Orejudo) é o que mais chama a atenção do público, uma vez que sua crueldade e a idade precoce com a qual começara a cometer seus crimes o havia tornado um assassino bastante famoso. Por isso, Pablo sabe que, se deseja fazer um bom trabalho, precisa dedicar uma atenção especial a esse assunto.

O conflito da trama começa quando em uma noite, enquanto Pablo está trabalhando, percebe o espectro de Baixinho Orelhudo de pé no fundo do ônibus de excursão. Ao perceber que ninguém à sua volta o enxerga, ele disfarça, chega a se perguntar se não está louco e elabora em sua mente uma justificativa: “apelou à psicologia barata para chegar à conclusão de que o Baixinho lhe aparecia porque ele acabara de ter um filho e as crianças eram as únicas vítimas de Godino. As crianças pequenas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 79). Sobre esse assunto, sua relação com o filho não é das melhores uma vez que Pablo não consegue estabelecer com ele um laço paterno: evita chamá-lo pelo nome, referindo-se a ele sempre como “o bebê”, tem ciúmes da relação do filho com a esposa, sente-se afastado de ambos e expressa uma saudade profunda de quem a mulher era antes de engravidar, situação que lhe causa frustração e raiva.

As histórias que Pablo conta no trabalho são, na estrutura do conto, entrelaçadas com a narração de seu cotidiano familiar, de forma que se nota uma progressão: na medida em que cresce seu interesse pelos crimes do Baixinho Orelhudo, seus conflitos com a esposa também se intensificam. O narrador, através do olhar de Pablo, descreve a mulher como uma mãe super protetora e tão obcecada pelo filho que não lhe sobram olhos nem ouvidos para outra coisa. Ela, por sua vez, acusa o marido de estar obcecado pelo Baixinho, desaprovando o entusiasmo que ele demonstra pelos crimes horrendos que estuda. Tamanho é seu medo de que algum mal aconteça à sua criança que não se permite sequer ouvir sobre aquelas histórias, sobretudo as que envolvem Baixinho Orelhudo. Pablo, de fato, gosta bastante de seu trabalho;

tem, inclusive, um crime favorito — Jesualdo Giordano, três anos, enforcado e marcado pelo assassino com um prego na testa — sobre o qual se afirma que “era prazeroso contá-lo e esperar a reação, sempre espantada, da plateia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 79). É por isso que a tensão entre os dois personagens chega ao ápice quando a esposa lhe pede que mude de emprego para oferecer um futuro melhor ao filho. Sugestão que ele, muito bravo, se recusa a aceitar.

As discussões com a esposa fazem a ira de Pablo crescer — não por ela, mas pelo bebê, a quem atribui a culpa de todos aqueles problemas. Uma ira que o faz desprezar a criança [“Era um menino sem-graça, enfadonho, dorminhoco” (ENRIQUEZ, 2017, p. 85)], desejar que nunca houvesse nascido [(“Pablo não lembrava por que ter um filho tinha parecido uma boa ideia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 82)] e se perguntar como seria se estivesse morto. Uma ira que o aproxima de Baixinho Orelhudo. Na cena final, vemos um Pablo alheio à própria vida, pensando na possibilidade de cometer um crime e fascinado por um pequeno prego encontrado na parede do quarto de seu filho, instrumento semelhante ao que Baixinho usara para marcar a testa de Jesualdo Giordano, de três anos: seu crime favorito.

3.1 O RITUAL DE EVOCAÇÃO

Em primeiro lugar, é importante pontuar que Cayetano Santos Godino, o “Petiso Orejudo”, é um personagem real da crônica policial argentina, assim como os crimes que são detalhadamente relatados na narrativa. Sobre o subtítulo do conto, a palavra “evocação” tem duas definições fundamentais: “Ação de evocar, de recordar, de lembrar” e “Ação de fazer aparecer, através de exorcismos, entidades sobrenaturais, espíritos, almas dos finados” (EVOCAÇÃO, 2022). Mariana Enríquez joga com ambos os significados: ao mesmo tempo que a leitura do relato traz à tona a lembrança de um caso real muito difundido em sua época e, portanto, muito presente na memória coletiva dos leitores portenhos, também há, no contexto da trama, uma espécie de evocação sobrenatural do espectro do Baixinho em direção à mente do protagonista. Nesse sentido, é como se uma definição chamasse a outra: como se o simples fato de lembrar do personagem o convidasse a estar presente. O medo que a esposa de Pablo sente de ouvir sobre os crimes corrobora essa ideia: “(...) ela acabou se levantando da mesa, gritando que nunca mais lhe falasse sobre o Baixinho, nunca mais, por motivo algum. Gritara isso enquanto abraçava o bebê, como se tivesse medo de que o Baixinho se materializasse e o atacasse” (ENRIQUEZ, 2017, p. 83).

A evocação em seu primeiro sentido, ligada ao ato de recordar, é o objetivo do circuito de crimes e criminosos e acontece todas as noites. Já a segunda definição citada, ligada à manifestação de entidades sobrenaturais, começa a acontecer, em decorrência da primeira, em uma noite cerca de duas semanas após Pablo ter assumido a função de guia do circuito. O que se inicia como uma simples narrativa de fatos reais se transforma em aparição diante dos olhos protagonista e vai avançando a um nível mais profundo na medida em que se estabelece uma conexão entre espectro e personagem, culminando em uma espécie de incorporação. Nesse sentido, é possível observar como a imagem passa de memória a presença, e de presença a corpo.

Na primeira noite em que o espectro do Baixinho Orelhudo aparece, Pablo o reconhece imediatamente, uma vez que, por ter estudado tanto para realizar seu trabalho e visto várias fotos da época dos crimes, seus traços lhes são muito familiares. Apesar da surpresa do guia, ele estranhamente não sente medo algum; vê aquela figura parada acompanhando-o ao longo do percurso e ouvindo-o contar sua história, mas não se sente ameaçado. Pablo sabe que não se encaixa no perfil das vítimas de Baixinho, e logo conclui a ligação daquela vista macabra com o vínculo que tem com o próprio filho: ele sim seria a vítima perfeita. Há durante essa primeira aparição um momento que merece destaque: a leitura do interrogatório policial de Baixinho Orelhudo. Pablo lia o texto todas as noites aos visitantes, fazia parte da rotina de trabalho. No entanto, “na noite em que o Baixinho apareceu no ônibus, Pablo sentiu certo incômodo antes de repetir as palavras dele, mas decidiu dizê-las do mesmo jeito. O criminoso só o encarava e brincava com a corda: não o ameaçava.” As palavras que Pablo profere incluem a cruel declaração: “ — Por que matava as crianças? / — Porque gostava” (ENRIQUEZ, 2017, p. 81).

Como em um ritual sombrio, a repetição das palavras do assassino diante de seu espectro, somada aos sentimentos ocultos que Pablo sente pelo filho, faz com que ele se aproprie da ideia contida naquele discurso. Dá-se então o primeiro passo: a permissão para aquele ser se aproxime. A partir desse momento, tudo que acontece na vida de Pablo coopera para que ele tenha cada vez mais raiva do filho e se sinta mais atraído pelos crimes do Baixinho. Não por acaso, na segunda aparição do espectro, que acontece justamente no dia seguinte à pior discussão que o protagonista tem com a esposa, a imagem já não está no fundo do ônibus como da outra vez, mas muito mais perto. Nessa ocasião, algo diferente acontece: “Enquanto Pablo contava o caso, o Baixinho espectral, parado ao seu lado, aparecia e desaparecia, tremia, perdia os contornos, como se fosse feito de fumaça ou névoa”

(ENRIQUEZ, 2017, p. 86). Nesse desintegrar, a conexão espectro-homem chega ao clímax: como se respirasse a fumaça em que se transformara a imagem, Pablo a recebe em si.

A pergunta de um turista sobre o caso de Jesualdo Giordano faz com que o protagonista se lembre de um trava-línguas que aprendera quando criança: “Pablito clavó un clavito. / ¿Qué clavito clavó Pablito? / Un clavito chiquitito.” (ENRIQUEZ, 2017, p. 87), o que faz emergir seu desejo mais profundo [“Pablo se perguntou o que aconteceria se o menino morresse, como a esposa parecia temer” (ENRIQUEZ, 2017, p. 87)]. Observa-se aqui como um jogo infantil, a princípio sem importância em sua vida, adquire de repente um tom profético: não é Godino que prega o preguinho como ele está acostumado a visualizar, e sim “Pablito”. É como se, assim como o espectro que agora o habita, ele também estivesse destinado a isso. Alienado de si — como ilustra o trecho que demonstra seu sentimento ao chegar em casa e ver sua esposa e seu filho: “sentiu que não os conhecia” (ENRIQUEZ, 2017, p. 87) — ele vai até o quarto da criança, arranca um pequeno prego da parede e se deita no sofá para contemplá-lo.

Apesar de o conto não terminar com a execução do crime — pelo contrário, no último parágrafo revela-se que o intuito de Pablo com aquele instrumento é utilizá-lo em seu trabalho para impressionar os clientes — é notável a transformação do protagonista sugestionado pelas imagens que consome, o que se pode relacionar com o pensamento de Debord ao conceber o espetáculo como “movimento autônomo do não-vivo” (DEBORD, 1997, p. 18), isto é, das imagens, personificadas na trama no espectro de Baixinho Orelhudo. Para entreter os visitantes do circuito, ocorre um processo de espetacularização da realidade no qual o que era real perde a legitimidade, tornando-se um produto constituído por meras imagens. Essas, por sua vez, ganham materialidade e autonomia em forma de uma aparição, que, apesar de não ser real e de o protagonista saber disso, exerce influência sobre as atitudes do personagem como se o fosse, pelo que Debord afirma: “Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” (DEBORD, 1997, p. 18).

Dessa forma, o personagem de Pablo, enquanto transmissor, construtor e ao mesmo tempo espectador de suas imagens, perde-se de sua essência e da vida real conforme dá espaço ao que consome, convertendo-se ele também em produto do espetáculo, de forma que “Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o

espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte.” (DEBORD, 1997, p. 24).

3.2 INFÂNCIA, PERVERSÃO E CRIMINALIDADE

Como já mencionado, o elemento que faz de Baixinho Orelhudo o criminoso mais famoso do passeio é o fato de ter iniciado suas crueldades quando era apenas uma criança. A representação da figura infantil ligada à criminalidade é recorrente na obra de Enríquez — se em “O Menino Sujo” há menção a abuso físico, sexual, torturas e assassinatos cometidos contra crianças e, em outro relato mais adiante, certo personagem diz: “Não sei por que vocês acreditam que as crianças são cuidadas e amadas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 81), neste conto os crimes atrozes não ocorrem apenas contra esse grupo, como também são causados por um menino [sobre sua primeira tentativa de assassinato, diz-se “tinha, então, nove anos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 80)].

Nesse sentido, a figura do agressor, torturador e homicida centrada em um corpo infantil é um elemento perturbador, pois não só contraria a ideia do infante imaculado e livre da influência do mal muito presente em nossa cultura como o subverte totalmente, uma vez que seus atos são notavelmente mais cruéis do que os dos outros criminosos do circuito, todos adultos. Sobre o estereótipo da inocência infantil, cabe mencionar a contribuição das ideias de Rousseau na importante mudança de perspectiva da Europa do século XVIII sobre o conceito de criança: “Se até então a criança já nascia com pecados na sua própria essência, agora ela nascia pura e inocente, mas a sociedade adulta a corrompia e por isso ela precisava se manter afastada e protegida do mundo” (LIMA e DE OLIVEIRA AZEVEDO 2013, p. 107). Essa teoria foi a base de propostas pedagógicas na Idade Moderna, tomando força mais tarde durante o Romantismo e influenciando nosso pensamento até os dias atuais. Para ilustrar o ideal romântico que associa juventude a beleza e falta de maldade, pode-se citar um trecho do clássico de Oscar Wilde, “O Retrato de Dorian Gray” (1890) em que se descreve o protagonista:

Sim, ele era de fato maravilhosamente belo, com lábios rubros encantadoramente modelados, olhos azuis onde se espelhava a franqueza, cabelos ourados e ondulados. Havia em seu rosto algo que inspirava confiança imediatamente. Toda candura, toda a apaixonada pureza da mocidade ali estavam. Sentia-se que o mundo não o contaminara. (WILDE, 2014, p. 22, grifo próprio)

O caso do Baixinho Orelhudo, definitivamente, contraria essa representação, pois além de ser um personagem excessivamente impiedoso, ele também não é relatado como uma figura bela apesar de sua juventude. Pelo contrário, o narrador o descreve com “olhos grandes e úmidos que pareciam cheios de ternura, mas, na realidade, eram um poço escuro de idiotia”, “os ombros mirrados” e “as orelhas enormes, pontiagudas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 78). Além disso, a busca por satisfação sexual ao cometer seus crimes vai de encontro à ideia de inocência atribuída à juventude. Esse interesse libidinoso pode ser ilustrado pelo trecho a seguir, no comportamento do criminoso um dia após assassinar uma vítima:

Quando viu o cadáver, o Baixinho fez uma coisa muito estranha: tapou o nariz e cuspiu, como se sentisse nojo, embora o corpo ainda não tivesse entrado em estado de decomposição. Os legistas, por algum motivo que a crônica policial da época não explica, fizeram-no ficar nu. O Baixinho tinha uma ereção de dezoito centímetros. Acabara de fazer dezesseis anos. (ENRIQUEZ, 2017, p. 85)

É interessante indicar que a idade do Baixinho nesse momento é a mesma de Dorian Gray no trecho do romance citado, pelo que se pode contrastar as duas jovens figuras: o primeiro imaculado e o segundo perverso. A palavra “perversão”, derivada do conceito elaborado por Freud e revisitado por vários estudiosos, encaixa-se perfeitamente com o perfil do assassino, uma vez que, segundo Moura, “vem sendo utilizada de maneira popular para se referir a indivíduos que como forma de saciar seus desejos, causam as mais terríveis dores e torturas em outras pessoas para conseguir obter o gozo desejado, não se importando com a dor sofrida pelo outro.” (MOURA, 2007, p. 18).

Ele não sente remorso (inclusive, afirma em seu interrogatório à polícia que sequer sabe o que significa esse sentimento) nem medo de ser descoberto, como é possível observar no conto vários momentos em que ele não toma precauções ou simplesmente não se importa em estar sendo visto: as duas tentativas de homicídio em foi interrompido por policiais, o que evidencia sua falta de cautela, o assassinato de Reina Bonita em uma calçada comercial em plena luz do dia e o fato de ter ido ao funeral do menino Jesualdo Giordano um dia depois de assassiná-lo apenas pela curiosidade de ver se ainda tinha o prego na cabeça. Ele tem consciência dos riscos que corre e das consequências que pode vir a enfrentar, mas não só não se importa, como possivelmente sente prazer em estar nesse limiar — note-se que a excitação sentida por ele diante do corpo da vítima é exposta justamente no momento em que acaba de ser descoberto. Sobre esse comportamento, Checchinato afirma que “o gozo específico do

perverso consiste no fato de, em conhecendo a lei, poder arranhá-la, ou melhor, driblá-la perante um terceiro testemunho” (CHECCHINATO, 1997, p. 6).

Os crimes cometidos por Godino até os 16 anos, idade em que é preso, incluem quatro assassinatos, sete tentativas de homicídio e sete edificações incendiadas. Sobre sua fascinação pelo fogo, cabe citar o trecho: “Porque também era piromaniaco; agradava-lhe ver as chamas e observar o trabalho dos bombeiros ‘sobretudo quando caíam no fogo’, como tinha dito a um dos interrogadores” (ENRIQUEZ, 2017, p. 83). Dessa forma, os incêndios cometidos por ele somados a dois outros crimes envolvendo fogo — a queimadura de uma das pálpebras de Julio Botte, um bebê de 20 meses, com cigarro, e o incêndio do vestido da menina Reina Bonita Vainikoff, de cinco anos, que acabou ocasionando sua morte — estabelecem uma clara relação com título do livro: *As coisas que perdemos no fogo*.

3.3 A TRAGÉDIA COMO ENTRETENIMENTO

No primeiro capítulo deste trabalho, analisamos o impacto das imagens veiculadas pelos meios de comunicação. A mídia informativa é um serviço que o consumidor considera essencial, uma vez que estar informado sobre o que acontece no mundo tornou-se necessário à vida moderna. O trabalho que Pablo realiza no conto abordado neste capítulo, por outro lado, pertence a outro âmbito: o do entretenimento. Dessa forma, apesar de também abordar casos policiais, sua função enquanto guia do passeio mais se assemelha a de um contador de histórias do que de um jornalista ou repórter, por exemplo, uma vez que é responsável por construir no discurso oral as imagens que serão transmitidas. Nesse sentido, os recursos narrativos que ele emprega — as palavras escolhidas, o ritmo, a entonação, os objetos que escolhe ou não para ilustrar — fazem total diferença e refletem seu desempenho profissional.

Como se pode perceber, o foco do entretenimento nesse caso não são os fatos em si, mas o impacto gerado nos clientes. As pessoas que frequentam o tour não o fazem apenas para conhecer os casos — se assim fosse, bastaria pesquisar sobre eles. No entanto, ao estarem presentes nos locais dos crimes, em passeios ocorridos sempre durante a noite, enquanto ouvem as histórias, eles buscam, mais do que informações, experiências. Querem sentir medo, repulsa, angústia, comoção. Por isso, para oferecer o melhor serviço, todo o discurso do guia é construído para esse fim. Não por acaso, o narrador relata o empenho de Pablo em narrar os crimes “com graça e suspense” (ENRIQUEZ, 2017, p. 78) e, em outro

momento, mesmo sabendo o que está escrito no interrogatório policial, ele escolhe lê-lo “para que o efeito realista fosse maior” (ENRIQUEZ, 2017, p. 81).

Para impactar através de uma história, é preciso fazer recortes: na de Baixinho Orelhudo, não vale a pena detalhar crueldades menores, como as torturas a animais pequenos ou os incêndios que não acarretaram nenhuma morte; importa muito menos falar sobre a vida cotidiana do criminoso e suas atividades nos longos períodos entre um crime e outro. Na narrativa do espetáculo só há espaço para o que comove: apenas os crimes — os piores deles — com lente de aumento nos elementos potencialmente mais dramáticos. Nesse processo, a imagem de Baixinho Orelhudo estará sempre da forma que o espectro aparece para Pablo: sempre à espreita, com a *piola* na mão, esperando para cometer seu próximo homicídio, como se esta houvesse sido a totalidade de sua vida. E assim, a história recortada, manipulada torna-se um produto alheio à realidade e separado do mundo, como afirma Debord:

As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada parcialmente apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. (DEBORD, 1997, p. 13)

A escolha por parte dos clientes de um tipo de diversão construído sobre crimes horrendos tem relação com o misterioso deleite humano diante do sofrimento de seus semelhantes, que não é um tema novo na literatura. De acordo com Sontag (2003), Platão já admitia a existência desse gozo no livro quarto de sua obra “A República”, em uma narrativa na qual o protagonista luta contra a vontade de ver corpos mutilados. Por sua vez, Edmund Burke, já no século XVIII, chama a atenção para a busca ávida do ser humano por espetáculos em que haja calamidades e pesares, nunca sem gerar algum conflito interno. Sobre o efeito causado por essas imagens no espectador, que é o que as torna tão atrativas, Sontag afirma:

las imágenes de lo repulsivo pueden también fascinar. Se sabe que no es la mera curiosidad lo que causa las retenciones del tráfico en una autopista cuando se pasa junto a un horrendo accidente de automóvil. También, para la mayoría, es el deseo de ver algo espeluznante. Calificar esos deseos como «mórbidos» evoca una rara aberración, pero el atractivo de esas escenas no es raro y es fuente perenne de un tormento interior. (SONTAG, 2003, p. 65)

"Tormento interior" é um termo que ilustra bem o sentimento dos clientes de Pablo em certo momento do conto: “Essa imagem incomodava os turistas, que se remexiam nos bancos e diziam 'Meu Deus' em voz baixa. Não obstante, nunca haviam pedido para interromper o

relato” (ENRIQUEZ, 2017, p. 84). Note-se que há uma luta entre desejo e moral, entre o que se sente e se deveria ou o que se consideraria correto sentir. Por outro lado, por tratar-se de uma narrativa, existe também o conforto de encarar as imagens sem o peso da responsabilidade moral que carregariam se fossem apresentadas em outro contexto. Portanto, a consciência de que qualquer atitude que o ouvinte tome ou qualquer coisa que diga não alterará o destino dos personagens levam à adoção de um pacto teatral (ou narrativo), o que “permite que os espectadores experimentem sentimentos profundos sem se sentirem obrigados a intervir ou se esquivarem de ser testemunhas das ações que provocam esses sentimentos. (SCHENCHNER, 2000, p. 88).

Outro possível facilitador de desejo nesse caso é o desequilíbrio de forças. As vítimas dos crimes cometidos pelo Baixinho são crianças pobres e animais pequenos. Díaz-Benítez (2015) em sua pesquisa sobre o pornô da humilhação analisa como a luta desigual e a hierarquização social são responsáveis pela evocação do desejo, uma vez que “põe em cena categorias de poder hegemônico e fazem disso um espetáculo” (DÍAZ BENÍTEZ, 2015, p. 83). Em seu trabalho, ela explicita que não há, ao contrário de outros gêneros, uma preocupação em subverter a realidade social, mas em afirmá-la, mostrando assim o triunfo do rico sobre o pobre, do forte sobre o fraco, do grande sobre o pequeno. É por isso que em vídeos dessa categoria costuma haver uma cena inicial em que se exibam bem os corpos: para gerar o desejo, é necessário evidenciar essa diferença. Fora das fronteiras do pornô, é possível observar o interesse do público em tipos de entretenimento que reproduzem esse modelo, como, por exemplo, as competições de luta livre. Para Díaz-Benítez essas hierarquizações são “representações literais da realidade social” (DÍAZ BENÍTEZ, 2015, p. 83). Da mesma forma, ao comparar a figura do Baixinho com os corpos de suas vítimas, nota-se um desequilíbrio de forças que, considerando o ambiente de pobreza e precariedade em que os crimes ocorrem, formam um retrato de uma sociedade à qual o público pertence e com a qual se identifica.

4. AS COISAS QUE PERDEMOS NO FOGO

O último relato com o qual trabalharemos, que também é o que dá nome ao livro, se passa ao redor da cidade de Buenos Aires. A narração ocorre em terceira pessoa e Silvina é a personagem a partir da qual se constrói o fio narrativo da trama. No entanto, não se apresentam muitas informações pessoais ou mesmo descrições sobre a personagem, uma vez que o foco principal é dividido entre várias figuras femininas com tanto ou até mais destaque que Silvina, como a “garota do metrô”, María Elena, Lucila ou mesmo a mãe da personagem.

A primeira a ser apresentada no relato é a “garota do metrô”, uma ex-vítima de violência doméstica cujo rosto foi completamente desfigurado por queimaduras causadas por seu ex-marido. Assim como sugere seu apelido, único termo utilizado para referir-se à personagem durante toda a trama, ela ganha a vida no metrô, contando sua história aos passageiros para conseguir algum dinheiro, uma vez que sua aparência lhe impede de conseguir trabalho. Seu encontro com a personagem Silvina ocorre em um dia em que aquela, acompanhada por sua mãe, entra no metrô e presencia o testemunho da jovem. Após a partida desta, um rapaz, de forma completamente insensível à história que acabou de ouvir, ofende a garota e faz piadas aos outros passageiros, ao que a mãe de Silvina responde com um soco no nariz. Nesse momento, mãe e filha abandonam o transporte em um ato de fuga tanto do homem agredido quanto da polícia.

A próxima personagem que se apresenta é Lucila, uma modelo famosa conhecida por Silvina apenas através da mídia. A jovem, descrita como muito bonita e encantadora, havia chegado a nível de celebridade após assumir um relacionamento com um exitoso jogador de futebol do país. No entanto, a história do amor perfeito divulgada nos meios de comunicação termina com feminicídio: uma noite, após uma briga, o noivo esvazia uma garrafa de álcool no corpo da jovem e acende um fósforo. Lucila não chega a conhecer as outras personagens femininas pois não há tempo: ela sobrevive apenas uma semana no hospital.

As notícias do ocorrido incentivam outros homens, suggestionados pela ideia de castigar através do fogo, a fazerem mesmo com suas parceiras, em um em um fenômeno denominado “contágio”: “Homens queimavam namoradas, esposas, amantes, por todo o país” (ENRIQUEZ, 2017, p. 183). Em um caso particular, um homem, além da sua esposa, queima também sua filha criança e depois comete suicídio. Em resposta a esses crimes, mulheres de todas as idades se mobilizam — incluindo Silvina, sua mãe e a garota do metrô — e acampam

na porta do hospital onde as pacientes se encontram, protestando com cartazes escritos “BASTA DE NOS QUEIMAR” (ENRIQUEZ, 2017, p. 184). No entanto, apesar da cobertura da mídia, os protestos não são suficientes impedir a onda de violência contra mulheres; pelo contrário, o que ocorre é a normalização de crimes daquele tipo, que passam a ser cada vez mais comuns e mais divulgados, gerando uma dessensibilização nas pessoas ao redor: “Estão se acostumando, pensou Silvina. O caso da menina lhes causa um pouco de impacto, mas só isso, um pouco” (ENRIQUEZ, 2017, p. 184). Durante a noite dos protestos, mãe e criança morrem no hospital — esse é um marco importante para que essas mulheres decidam lidar com a situação de forma muito mais drástica.

Forma-se então o grupo feminino chamado Mulheres Ardentes. Com a ideia de queimarem a si mesmas para evitar que os homens o façam, essas mulheres se organizam para realizar suas fogueiras de forma que as autoridades não as descubram, além de criar hospitais clandestinos para a recuperação das companheiras queimadas de forma a assegurar sua sobrevivência. Silvina e sua mãe, sem terem conversado sobre o assunto e cada uma por conta própria, de repente se veem associadas ao movimento: a mãe, totalmente envolvida, se torna responsável por um desses hospitais, e a filha, apesar de hesitante, sua cúmplice e colaboradora. O número de queimadas cresce e o movimento se torna cada vez mais organizado; no entanto, é desacreditado pelas pessoas: “Achavam que elas estavam protegendo seus homens, que ainda tinham medo deles, que estavam traumatizadas e não podiam dizer a verdade; foi difícil admitir a existência das fogueiras” (ENRIQUEZ, 2017, p. 193). Por isso, com a intenção de reivindicar a autoria dos seus atos, essas mulheres decidem se mostrar.

A filmagem de uma cerimônia de queimada e posterior divulgação na Internet por parte de Silvina tem duas consequências principais: ao mesmo tempo que a sociedade não mais duvida da existência das Mulheres Ardentes, a polícia consegue desmontar alguns hospitais clandestinos e capturar algumas responsáveis, entre elas María Elena, uma amiga da mãe de Silvina. Com isso, a perseguição a mulheres pelas autoridades se intensifica nas ruas sem, no entanto, enfraquecer a revolução que o grupo pretende: “a repressão teve efeito contrário: de uma fogueira a cada cinco meses — registrada: com mulheres que iam aos hospitais normais — passou-se ao estado atual, de uma por semana” (ENRIQUEZ, 2017, p. 188). No final, vemos a garota do metrô declarando em um programa de televisão: “não vai parar” (ENRIQUEZ, 2017, p. 189) e a personagem María Elena, mesmo presa, fazendo seu

papel ao informar às suas colegas reclusas sobre os ideais e motivações da revolução feminina.

4.1 FOGUEIRAS PATRIARCAIS

O ambiente em que a trama se inicia é semelhante à grande parte das metrópoles latinoamericanas: um espaço urbano, capitalista e profundamente patriarcal. Apesar de ser um texto ficcional, as violências descritas contra as mulheres não são diferentes das que podemos ver ao nosso redor, ouvir falar e assistir nos noticiários. No Brasil, por exemplo, podemos citar o caso de Maria da Penha Maia Fernandes, sobrevivente de uma dupla tentativa de assassinato por parte de seu marido no ano de 1983¹, cuja luta incansável por justiça levou à implementação da lei 11.340 — de proteção à mulher vítima de violência doméstica — no ano de 2006². Segundo Teles, “A violência de gênero é aquela fundada na hierarquia e desigualdade entre os gêneros masculino e feminino. Não é de culpa exclusiva do agressor, mas também da errônea cultura da autoridade masculina e da submissão da mulher.” (TELES, 2012, p. 110). À cultura a que se refere a autora se dá o nome de patriarcado, termo que Rodríguez de la Vega define da seguinte forma:

El patriarcado puede comprenderse desde el ángulo que busca legitimar la autoridad del sexo masculino en sus relaciones con el otro sexo. Dicha soberanía rige todo su dominio a la hora de establecer las leyes de ordenación en las diferentes esferas, la política, la social, la económica, la cultural, etc. (RODRÍGUEZ DE LA VEGA, 2018, p. 151)

Ao longo do relato é possível identificar elementos dessa estrutura social que normaliza, ainda que às vezes sutilmente, a supremacia masculina. O primeiro exemplo mais notável é a história da garota do metrô, contada por ela todos os dias:

¹ Mais informações sobre sua biografia no site do Instituto Maria da Penha: <https://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html>

² A Lei “Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências...” http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm

(...) quando terminava de narrar seus dias no hospital, nomeava o homem que a havia queimado: Juan Martín Pozzi, seu marido. Fazia três anos que estava casada com ele. Não tinham filhos. Ele achava que ela o enganava e tinha razão: pretendia abandoná-lo. Para evitar isso, ele a arruinou, que não fosse de mais ninguém, então. Enquanto ela dormia, jogou-lhe álcool na cara e aproximou o isqueiro. (ENRÍQUEZ, 2017, p. 180)

É importante notar como a intenção primária do marido não é matar a vítima, mas “arruiná-la”: deformar sua aparência para que nenhum outro homem a queira. Ao se sentir ameaçado por outro homem, tal como um objeto de sua propriedade, ele se sente no direito de agir sobre o corpo da esposa. Simone de Beauvoir, em seu ensaio *O Segundo Sexo* (1949), reflete sobre a posição da mulher em relação ao homem na sociedade patriarcal: “La humanidad es masculina y el hombre define a la mujer, no en sí, sino en relación con él; la mujer no tiene consideración de ser autónomo (...) Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad” (BEAUVOIR, 1998, p. 36). Ainda segundo Pedrosa e Vieira (2021), se para todo sujeito há um objeto, e se somente à figura masculina pertence esse primeiro lugar, resta à mulher a posição daquela que é definida: a parte, o acessório, o objeto. Nesse sentido, ela pode até ser considerada enquanto objeto erótico, parceira sexual, empregada doméstica, cuidadora, mas não em sua completude humana.

O padrão de beleza feminino se relaciona diretamente com a objetificação da mulher, uma vez que a aparência física é essencial para esta conquistar certo espaço na sociedade, sempre, é claro, em função do masculino. O marido da garota do metrô, ao destruir sua beleza, transforma-a em um ser fadado à exclusão e privado dos direitos mais básicos “ninguém lhe dava trabalho com o rosto daquele jeito, nem em empregos onde não fosse preciso vê-la” (ENRIQUEZ, 2017, p. 180). É também por isso que “o fato de seu corpo ser sensual era inexplicavelmente ofensivo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 180). A forma como ela se veste, “jeans justos, blusas transparentes e até sandálias de salto quando fazia calor” (ENRIQUEZ, 2017, p. 180) oferece a quem a vê indícios de sua beleza anterior em meio à imagem do que seu marido a havia tornado: o que antes era um belo corpo-objeto, agora não passa de um brinquedo quebrado que já não se pode usar.

Da mesma forma, é importante observar as características consideradas importantes na personagem Lucila e como ela é retratada como o acessório bonito do marido ao ter sua fama construída à sombra dele, uma vez que sua carreira de modelo e suas qualidades não são suficientes para elevá-la a nível de celebridade:

Lucila era modelo e muito bonita, mas, acima de tudo, era encantadora. Nas entrevistas da televisão parecia distraída e ingênua, mas tinha respostas inteligentes e audazes. Por isso também se fez famosa. Meio famosa. Famosa por inteiro ela se tornou quando anunciou o noivado com Mario Ponte, o ponta-direita do Unidos de Córdoba (...). (ENRIQUEZ, 2017, p. 182)

Mais adiante, em uma briga, seu noivo decide queimá-la viva assim como o marido da garota do metrô havia feito. Desta vez é possível afirmar que ele não tinha necessariamente a intenção de matá-la, visto que “deixara-a arder por uns minutos e a cobria com uma colcha. Depois chamara a ambulância” (ENRIQUEZ, 2017, p. 182). Por mais que não se especifique o motivo pelo qual ele escolhe o fogo, o fato de que mulher exerça uma profissão que dependa da sua imagem denota uma crueldade de quem não está satisfeito apenas em fazê-la sofrer fisicamente, mas que almeja destruir sua carreira, aspecto de grande importância na vida dela. Terminado o relacionamento, ela poderia trabalhar e continuar famosa (ou pelo menos “meio famosa”, como antes); mas sem ele e com a aparência destruída, mesmo que estivesse viva, ela já não teria nada.

A forma como os assassinos agem depois dos crimes revela uma falta de temor às decisões da justiça e a crença na facilidade de ficarem impunes, o que é mais um elemento dessa estrutura social que privilegia os homens de várias formas, seja com aceitação inquestionável à sua palavra, seja justificando seus atos ou minimizando a gravidade deles. Pozzi, o marido da garota do metrô “disse que ela se queimara sozinha, que havia derramado álcool em si mesma em meio a uma briga e que quisera fumar um cigarro enquanto ainda estava molhada. — E acreditaram nele — contava” (ENRIQUEZ, 2017, p. 181). Igualmente, o jogador Mario Ponte, noivo de Lucila, “Dissera (...) que havia sido ela a culpada” (ENRIQUEZ, 2017, p. 183). Em um exemplo da realidade, a própria brasileira Maria da Penha, paraplégica devido às investidas do marido, conseguiu que ele fosse condenado apenas em 2002, dezenove anos após seus crimes. Ainda assim, Marco Antonio Heredia Viveros esteve apenas dois anos na prisão em regime fechado, o equivalente a um terço da pena³.

Embora nem todos os homens presentes no relato sejam de fatos criminosos, é possível perceber como se mostram coniventes com as normas dessa estrutura social. Existem os exemplos mais extremos, como os que fazem do jogador Mario Ponte um herói e se inspiram nele para assassinar suas companheiras —“Homens queimavam namoradas, esposas, amantes por todo o país” (ENRIQUEZ, 2017, p. 184) — mas há também os que agem de

³ GALDINO, Valéria Silva. **Dos Aspectos Controvertidos da Lei da Maria da Penha**. Revista Jurídica Cesumar-Mestrado, v. 7, n. 2, p. 471-487, 2007.

forma mais sutil, como o pai da garota do metrô, que aceita passivamente a culpabilização dela por parte do marido: “Até meu pai acreditou” (ENRIQUEZ, 2017, p. 181); o rapaz que, ao ouvir o testemunho da mulher atacada, ridiculariza seu sofrimento (ENRIQUEZ, 2017, p. 181) e o namorado de Silvina, de quem ela se afasta por saber que não compreenderia o movimento feminino: “ele as colocaria em perigo, ela sabia, era inevitável” (ENRIQUEZ, 2017, p. 187). É por isso que as protagonistas, unidas por circunstâncias inerentes a um existir que só elas sentem na pele, são todas personagens femininas.

Se as fogueiras demonstram uma luta contra o patriarcado, suas consequências na sociedade revelam uma característica essencial desse sistema, que é a de sofrer manutenções para se manter em vigor. Obviamente, não se poderia esperar fragilidade de uma estrutura formada, segundo Lerner (1990), ao longo de quase 2.500 anos, e por isso é tão difícil combatê-la. Um exemplo dessa manutenção no relato é a perseguição às mulheres ocorrida nas ruas em resposta às queimadas: “a polícia as obrigava a abrir a bolsa, a mochila, o porta-malas do carro quando queria, em qualquer momento, em qualquer lugar” (ENRIQUEZ, 2017, p. 188), o que as leva a buscar estar acompanhadas por homens para evitar constrangimentos.

4.2 O FOGO COMO FERRAMENTA DE EMPODERAMENTO FEMININO

A postura das protagonistas diante da estrutura social imposta não demonstra conivência ou passividade em nenhum momento. Pelo contrário, desde antes da primeira fogueira é possível identificar no relato manifestações de resistência feminina. O simples ato da garota do metrô de se mostrar, lutando pelo direito à própria voz e à própria existência, inclusive com a preocupação de esclarecer aos passageiros do metrô que o dinheiro recebido não será gasto em cirurgias para melhorar sua aparência, denota o comportamento de alguém decidido a existir fora dos padrões de uma sociedade que a exclui e invisibiliza. Além disso, a forma como a mãe de Silvina, uma mulher já idosa, age em defesa da garota do metrô quando um rapaz a ofende, seguida pela alegria que esboça por fazê-lo, estabelece uma cumplicidade imediata entre ambas personagens mesmo sem se conhecerem:

Silvina lembrava que a mãe, alta e com o cabelo curto e grisalho, com todo aspecto de autoridade e potência, tinha cruzado o corredor do vagão até onde estava o rapaz, quase sem cambalear (...) e dera um soco no nariz dele, um golpe decidido e profissional (...). Silvina não podia esquecer a gargalhada alegre, aliviada, de sua mãe; fazia anos que não a via tão feliz. (ENRIQUEZ, 2017, p. 181-182)

Um pouco mais adiante é narrada a epidemia de feminicídios e, mais uma vez, a resposta feminina em forma de manifestação na porta do hospital. Ao não terem sucesso, passam às fogueiras. É importante perceber como o tema principal do relato não é a violência brutal cometida contra as mulheres, mas sim como elas reagem. A narrativa poderia ser sobre o fenômeno do contágio — o ateamento de fogo nos corpos das vítimas por seus companheiros — mas não. O que ele aborda é como mulheres de todas as idades, vítimas e não vítimas de violência de gênero, se unem em resposta a esse fenômeno e como elas usam a mesma arma usada pelo agressor — o fogo — como instrumento de protesto, forma de apropriação dos próprios corpos e proteção contra a violência masculina. Sobre o último, a garota do metrô afirma em relação às queimadas: "Vejam o lado bom (...) pelo menos não existe mais tráfico de mulheres porque ninguém quer um monstro queimado e nem essas loucas argentinas que um belo dia vão e se tacam fogo — e numa dessas incendeiam o cliente também" (ENRIQUEZ, 2017, p. 189).

As fogueiras realizadas pelas Mulheres Ardentes são rituais que ressignificam a autodestruição dos corpos femininos como uma espécie de renascimento e libertação das normas patriarcais, de forma que as deformidades causadas pelas queimaduras passam a ser um símbolo de luta e resistência. A cerimônia é constituída por uma série de etapas — preparar a pira de galhos, acender o fogo, alimentá-lo com jornais e gasolina até alcançar mais de um metro de altura, e então, a parte mais importante: a caminhada da mulher escolhida até o fogo e sua consequente submersão, que dura exatamente 20 segundos. Após esse tempo, a nova mulher é retirada das chamam por duas companheiras protegidas por amianto e levada ao hospital clandestino para se recuperar. É nítida a aproximação simbólica dessas mulheres aos rituais antigos atribuídos às bruxas, uma vez que há tantos elementos em comum: reuniões secretas, campo/elementos da natureza, cânticos sagrados, transformação, sacrifícios (neste caso o de seus próprios corpos). Como se observa na descrição da cerimônia filmada por Silvina:

Quando caiu ao sol, a mulher escolhida caminhou para o fogo. Lentamente. Silvina pensou que a garota ia se arrepender, porque chorava. Tinha escolhido uma canção para sua cerimônia, que as demais — umas dez, poucas — cantavam: "Aí vai teu corpo ao fogo, aí vai / Consome-o logo, acaba com ele sem o tocar." Mas a mulher não se arrependeu. Entrou no fogo como se numa piscina de natação, disposta a submergir: não havia dúvida de que o fazia por vontade própria; uma vontade supersticiosa ou incitada, mas própria. (ENRIQUEZ, 2017, p. 187)

Essa aproximação não é casual, mas feita conscientemente pelas Mulheres Ardentes como forma de resgate da história da ancestralidade feminina — apagada pelo patriarcado — com o fim de incorporá-la à constituição de suas novas identidades. Sobre esse apagamento, Lener afirma que “la negación a las mujeres de su propia historia ha reforzado que aceptasen la ideología del patriarcado y ha minado el sentimiento de autoestima de la mujer” (LERNER, 1990, p. 323). Por isso, educar outras mulheres também constitui parte importante da revolução, como explica María Elena a Silvina em relação às suas colegas reclusas:

é que eu falo com as meninas. Conto-lhes que sempre queimaram a nós, mulheres, que nos queimaram durante quatro séculos! Não conseguem acreditar, não sabiam nada sobre os julgamentos de bruxas, percebem? A educação neste país foi para o cacete. Mas têm interesse, pobrezinhas, querem saber. (ENRIQUEZ, 2017, p. 190)

Dessa forma, posto que o fogo é utilizado em diversas culturas ao longo dos séculos como elemento de purificação, o último relato do livro de Mariana Enríquez não aborda só o que se perde, mas também o que essas mulheres recuperam através do fogo: liberdade, segurança, identidade, voz, poder sobre si mesmas, como sintetiza Rodríguez de La Vega:

De alguna manera, el nuevo orden social creado por los ritos de quema de las mujeres da lugar a un grupo de brujas modernas, mujeres que quieren subvertir su destino marcado por el patriarcado y que empoderan su cuerpo a través del fuego. Es como si el fuego purificase el daño ocasionado por el orden patriarcal y permitiese a la mujer resurgir como el ave fénix desafiando al patriarcado a través de una nueva belleza tatuada a golpe de llamas. (RODRÍGUEZ DE LA VEGA, 2018, p.146)

4.3 A LINGUAGEM DO ESPETACULAR NA SUBVERSÃO DA NORMA PATRIARCAL

Pouco tempo após o início da organização das fogueiras, as Mulheres Ardentes percebem que não basta apenas agir para alcançar seus objetivos, mas fazer com que o mundo conheça suas ações. Só assim é possível reivindicar espaço, igualdade, voz e legitimidade para o grupo feminino; só assim é possível, de fato, fazer uma revolução. Devido ao questionamento da existência das fogueiras — “O problema é que não acreditam em nós. Dizemos que nos queimamos porque queremos mas não acreditam” (ENRIQUEZ, 2017, p. 186) —, surge a necessidade de filmar uma cerimônia e publicá-la na internet. Essa demanda se relaciona com o conceito de “monopólio da aparência” de Debord, segundo o qual, em uma sociedade pautada no espetáculo, é preciso aparecer para existir. Em outras palavras, “o

espetáculo é a afirmação da aparência e afirmação de toda vida humana — isto é, social, como simples aparência” (Debord, 1997, p. 16).

Sendo os meios de comunicação de massa “a manifestação superficial mais esmagadora do espetáculo” (DEBORD, 1997, p. 20), a internet tem um papel crucial na divulgação dessas imagens devido à sua democraticidade (qualquer usuário pode publicar um conteúdo) e eficiência, como se pode perceber pelo rápido resultado obtido por Silvina: “Naquela noite, postou o vídeo na internet. No dia seguinte, milhões de pessoas o tinham visto” (ENRIQUEZ, 2017, p. 188).

O padrão de beleza feminino também é um produto do espetáculo, uma vez que é através das imagens da mídia e das redes sociais que se estabelecem normas em relação ao corpo, feições e proporções perfeitas. Hoje em dia, por exemplo, é raro encontrar uma foto em rede social sem edição, selfies sem uso de filtros que “melhoram” a aparência ou que tenham passado pelos diversos aplicativos de retoques disponíveis para download. Segundo dados da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica (SBCP), na última década, houve um aumento de 141% nas cirurgias plásticas realizadas em jovens, das quais as principais são o implante de próteses mamárias, lipoaspiração e rinoplastia. São procedimentos invasivos que exigem um rigoroso período pós-operatório e podem apresentar diversas complicações definitivas à saúde; no entanto, a vontade de alcançar um ideal de beleza se sobrepõe aos pontos negativos na hora de tomar decisões. Sobre o tema, Rodríguez de La Vega afirma:

En la actualidad, el control de los cuerpos y su subordinación puede manifestarse a través de la medicina estética que promulga una serie de ideales femeninos siempre al servicio del patriarcado. (...) Así, la fealdad, la gordura y la deformidad son características inviables de los ideales de feminidad que se han creado bajo los órganos de poder del patriarcado. (RODRÍGUEZ DE LA VEGA, 2018, p. 155)

Contudo, é importante perceber que, apesar de haver uma relação clara entre o espetáculo e o patriarcado, a intenção das Mulheres Ardentes é combater apenas o segundo, utilizando para isso as armas do inimigo, nesse caso, a própria linguagem espetacular. É possível observar, por exemplo, que não se busca abolir a existência de um padrão de beleza feminino ou subverter a forma como se divulgam as imagens, mas alterar apenas o conteúdo divulgado e criar um novo padrão que carregue os ideais do movimento. O que elas pretendem é que haja, através da exposição nas ruas e na mídia, primeiro uma normalização da existência das mulheres queimadas e, por fim, a aceitação desse conceito de beleza de

forma que substitua o anterior definido pelo patriarcado. A partir desses ideais, elas nutrem a esperança de um futuro melhor, como se pode observar no trecho:

Poucas semanas antes, as primeiras sobreviventes tinham começado a se mostrar. A pegar ônibus. A comprar no supermercado. A pegar táxi e metrô, a abrir contas de banco e tomar um café nas calçadas dos bares, com as caras horríveis iluminadas pelo sol da tarde, com os dedos às vezes sem falanges, segurando a xícara. Será que lhes dariam trabalho? Quando chegaria o mundo ideal de homens e monstros? (ENRIQUEZ, 2017, p. 189)

No fim do relato é possível observar como esse novo padrão já está consolidado na mentalidade das Mulheres Ardentes. Um exemplo disso é o momento em que María Elena sugere que Silvina seja queimada, e sua justificativa que não é mais protesto ou segurança, mas porque “ela daria uma queimada linda, uma verdadeira flor de fogo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 190).

Portanto, conclui-se que, com a revolução feminina proposta na trama, as estruturas capitalistas-espetaculares seguem as mesmas: o monopólio da aparência continua existindo, assim como a necessidade de consumir e a transformação de tudo em mercadoria. A mudança está apenas em quem define as regras. Dessa forma, todos os atos de resistência à opressão masculina se dão dentro dos moldes espetaculares: em resposta às imagens sobre casos de feminicídio, elas fazem protestos com cobertura midiática, entrevistas para televisão e divulgam as imagens das fogueiras na Internet como quem diz: "vamos criar nosso próprio espetáculo".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O livro *As Coisas que Perdemos no Fogo*, apesar de conter relatos independentes entre si, apresenta diversos elementos comuns entre suas tramas, dos quais, dentre os relatos aqui trabalhados, convém citar violências urbana e de gênero, crimes cometidos contra mulheres e crianças, perdas, mutilações, desaparecimentos e a presença do elemento fogo — física ou metaforicamente — unindo as histórias entre si e ao título do livro.

Entre o “menino sujo” do primeiro relato e a “garota do metrô” do último, é possível perceber uma grande semelhança. Em primeiro lugar, ambos utilizam o metrô como forma de sobrevivência — o menino vendendo santinhos de Santo Expedito, a jovem mulher contando sua história para conseguir uns trocados — e possuem métodos incrivelmente parecidos: o menino obriga os passageiros a lhe darem um aperto de mão, coisa que fazem com nojo e desprezo devido às condições de má higiene da criança; já a mulher, antes de contar seu testemunho, cumprimenta a todos com um beijo, o que também gera nojo e repulsa nos passageiros devido ao aspecto deformado de seu rosto. Ambos personagens são figuras marginalizadas pela sociedade e vítimas de violência: a criança desprovida dos direitos básicos como o de moradia, alimentação e educação; a mulher obrigada a carregar em seu corpo a marca de uma tentativa de homicídio brutal no marco da violência de gênero. Dessa forma, ao aproximar o primeiro e o último relato, sempre mantendo latente a temática do fogo, Enríquez dá unidade ao seu livro e o encerra como em uma espécie de círculo.

Ao longo dos relatos, é possível acompanhar como a transmissão das imagens da tragédia impacta a vida dos personagens a ponto de transformá-los em pessoas totalmente diferentes do que eram a princípio; contudo, é apenas no último relato que por fim se observa uma resposta ativa das personagens ao que lhes ocorre. Nesse contexto, o fogo deixa de ser representado apenas como indicativo de miséria, morte e destruição e passa a ser uma chave, um instrumento para a recuperação das perdas. Assim, as fogueiras das Mulheres Ardentes em *As coisas que Perdemos no Fogo* atuam como uma espécie de purificação.

Como se pôde observar durante a pesquisa, para Enríquez, não são necessários personagens fantásticos ou elementos sobrenaturais para fazer terror. Pelo contrário, sua construção se dá através de um retrato cru de componentes de uma realidade coletiva que o leitor conhece bem, mas que costuma ser ignorada e invisibilizada pela sociedade. Essa forma de construção de sua narrativa possibilita que elementos comuns da realidade social atual,

como a espetacularização da tragédia, atuam como geradores e intensificadores do terror nos relatos, como foi observado ao longo do trabalho e será recapitulado a seguir.

Em *O Menino Sujo*, a transmissão de detalhes do caso do assassinato de uma criança pela televisão tem relação direta com o surgimento e a progressão da loucura na protagonista, uma vez que as imagens massivas da brutalidade intensificaram sua culpa, causando-lhe pesadelos, impulsividade de agressividade. Da mesma forma, em *Pablito Clavó un Clavito: un Homenaje al Petiso Orejudo*, o contato diário do protagonista com as histórias dos crimes reais que precisa narrar para entreter seus clientes leva o personagem a banalizar atitudes cruéis contra crianças, o que, somado à raiva e o desprezo que sente por seu filho, termina gerando nele um desejo assassino. Além disso, em *As Coisas que Perdemos no Fogo*, são as imagens de um crime transmitido, mais uma vez, pela televisão, que incentiva homens de todo o país a assassinar suas esposas, e é, também, em resposta à transmissão de imagens de tantas atrocidades cometidas contra mulheres que surge o movimento das Mulheres Ardentes.

Deste modo, conclui-se que as imagens midiáticas têm um papel fundamental nos relatos de Enriquez, nos quais o *espetáculo* de Debord se faz presente em todos os espaços: aproximando personagens de forma que o contato direto não alcança, transformando crimes em entretenimento e, portanto, em mercadoria, aliando os seres de si mesmos e de seus próprios desejos e, por fim, sendo utilizado, para bem ou para mal, para conversão às normas sociais ou subversão delas, como única forma de comunicação possível na sociedade contemporânea.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUVOIR, S. **El segundo sexo**. Tradução de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra, 1998.
- BÍBLIA, N. T. Lucas. In: **Bíblia de estudo de Genebra**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada. São Paulo/Barueri: Cultura Cristã/Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- CHECCHINATO, D. **Perversão**. Pulsional Revista de Psicanálise, v. 93, p. 5-15, 1997.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DÍAZ BENÍTEZ, M. E. **O espetáculo da humilhação, fissuras e limites da sexualidade**. Mana, v. 21, p. 65-90, 2015.
- ENRIQUEZ, M. **As coisas que perdemos no fogo**. Editora Intrínseca, 2017.
- EVOCACÃO. In: **DICIO, Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/evocacao/>> Acesso em 03 out. 2022.
- FEUERBACH, L. **A Essência do Cristianismo**. Tradução de José da Silva Brandão, 2. ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- FROTA, A. M. **Diferentes concepções da infância e adolescência: a importância da historicidade para sua construção**. Estudos e pesquisas em psicologia, v. 7, n. 1, p. 147-160, 2007.
- LERNER, G. **La creación del patriarcado**. Crítica, 1990.
- LIMA, B. C. M. T.; DE OLIVEIRA AZEVEDO, H. H. O. **A história da infância: de Santo Agostinho à Rousseau**. Revista Entreideias: educação, cultura e sociedade, v. 2, n. 1, 2013.
- LOURENÇO, T. **Cresce em mais de 140% o número de procedimentos estéticos em jovens**. Jornal da USP, Ribeirão Preto, 11/01/2021. Atualidades. Disponível em <<https://jornal.usp.br/atualidades/cresceu-mais-de-140-o-numero-de-procedimentos-esteticos-em-jovens-nos-ultimos-dez-anos/>> Acesso em 09 dez. 2022.
- MOURA, M. **Serial Killers: o prazer na morte**. Monografia (Graduação em Psicologia) - Faculdade de Educação e Meio Ambiente (FAEMA), Ariquemes (RO), 2017.
- PEDROSA, T. M.; VIEIRA, S. E. **A crítica à objetificação feminina em volver: um diálogo entre filosofia e cinema**. Sapere Aude, v. 12, n. 23, p. 186-205, 2021.

RODRÍGUEZ DE LA VEGA, V. **Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez**. *Transmodernity, Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, v. 8, n. 1, 2018.

SCHECHNER, R. **Performance: teorías y prácticas interculturales**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000.

SBCP - SOCIEDADE BRASILEIRA DE CIRURGIA PLÁSTICA. **Censo 2018: análise comparativa das pesquisas 2014, 2016 e 2018**. 2019. Disponível em <http://www2.cirurgioplastica.org.br/wp-content/uploads/2019/08/Apresentac%CC%A7a%C%83o-Censo-2018_V3.pdf> Acesso em 09 de dez. 2022.

SONTAG, S. **Ante el dolor de los demás**. Madrid: Santillana, 2004.

TELES, P. G. N. B. **Lei Maria da Penha – Uma história de vanguarda**. Rio de Janeiro: Série Aperfeiçoamento de Magistrados, n. 14, p. 110-122, 2012.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. Tradução de Lígia Junqueira. 3. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.