



ARTIGO/DOSSIÊ

ÁGUAS AMBÍGUAS: CORPORIFICANDO UMA CONSCIÊNCIA ANTROPOCÊNICA POR MEIO DO ECOGÓTICO RIOPLATENSE¹

ALLISON MACKEY

ELTON LUIZ ALIANDRO FURLANETTO

LUCAS BRITES LEQUE

Allison Mackey

Doutora em Filosofia, em 2011.

Professora da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de la República (Uruguai).

Integrante do Sistema Nacional de Investigadores (SNI, nível I) no Uruguai, e pesquisadora associada à University of the Free State (África do Sul).

<https://www.avenues.org/pt/about/people/alison-mackey>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9724-2329CS>.

E-mail: amackey@fhuce.edu.uy.

Elton Luiz Aliandro Furlanetto

Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em inglês, pela USP.

Professor na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul.

Integra os grupos de pesquisa Literatura & Utopia (UFAL), Observatório do Futuro (PUC/SP) e GREAT – Grupo de Estudos da Adaptação e Tradução (USP).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4894694545222837>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3633-4497>.

E-mail: elton.furlanetto@ufms.br.

1 Este trabalho faz parte de uma linha de investigação comparativa sobre o ecogótico hemisférico. Foi financiado com recursos próprios.

Lucas Brites Leque

Mestrando em Estudos de Linguagens, pela UFMS.
Graduado em Letras (Português/Inglês), pela UFMS, em 2022.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7310345850729453>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0000-9950-8928>.
E-mail: lucas.leque@ufms.br.

Resumo: Este artigo² investiga compromissos com o modo gótico de escritoras de ambos os lados do Rio da Prata. O conto “Sob a água negra”, de Mariana Enríquez, e o romance *Gosma Rosa*, de Fernanda Trías, utilizam personagens de crianças monstruosas, rios tóxicos e corpos mutantes para se envolverem não apenas com injustiças sociais e criticar modelos de produção, como também para indicar um caminho em direção a uma ética de cuidado multiespécie. Por meio de protagonistas liminares que representam e desafiam modelos antropocêntricos, ambas as autoras demonstram uma consciência antropocênica nascente e liminar. As narrativas materiais do não humano explodem de maneira inquietante e demonstram uma agencialidade sinistra que é impossível de ignorar, alinhando-se com a ecocrítica feminista e os materialismos pós-humanistas. Entretanto, longe de despertar um horror que sobrecarrega e imobiliza o leitor, estas visões especulativas ambíguas e abertas indicam que poderia surgir algo mais esperançoso a partir da destruição de velhos modelos.

Palavras-chave: Literatura Rioplatense. Modo Gótico. Ecocrítica. Ecofeminismo. Materialidade Vibrante.

Abstract: This article examines regional engagements with the gothic mode by contemporary writers on either side of the Río de la Plata. The short story “Bajo el Agua Negra” (Mariana Enríquez, 2016) and the novel *Mugre Rosa* (Fernanda Trías, 2020) both feature figures

2 Nota da tradução: O artigo foi originalmente publicado na CS, n. 36, janeiro-abril de 2022, pp. 247-287 em língua espanhola e teve permissão da autora para ser traduzido e publicado em português. O texto original está disponível em: https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/4773/4406.

of monstrous children, toxic rivers, and mutated bodies not only to criticize historical and contemporary social injustices and dominant models of production, but also to imagine a multispecies ethics of care. Through liminal protagonists who simultaneously represent and challenge anthropocentric models, Enríquez and Trías demonstrate a nascent Anthropocene awareness. In both texts, the emergence of non-human storied matter as embodied agency is impossible to ignore, resonating with feminist ecocritical and materialist posthumanist thinkers. However, far from awakening a horror that overwhelms and immobilizes the reader, these ambiguous and open-ended speculative visions indicate that something more hopeful might emerge from the destruction of old models.

Keywords: Literature from Río de la Plata. Gothic Mode. Ecocriticism. Ecofeminism. Vibrant Matter.

INTRODUÇÃO

“[O modo gótico] conserva uma função singular: a de provocar mal-estar”. (Carter, 1975, p. 134)³

Dado o ressurgimento do modo gótico na literatura americana nos últimos anos, tanto no hemisfério norte como no sul, torna-se cada vez mais evidente que se trata de um modo apropriado para poder refletir, reforçar e desafiar as ansiedades culturais contemporâneas. À medida que vamos colhendo o que a filósofa feminista Rosi Braidotti (2019, p. 10) chama de “as desastrosas consequências planetárias da nossa espécie e o violento governo do soberano *Anthopos*”, é particularmente justa a observação de David Punter e Glennis Byron (2004, p. 39) de que o gótico “com frequência (...) reaparece com especial força durante tempos de crise cultural”. Neste trabalho,

3 Todas as traduções do inglês são próprias [A tradução para o português foi feita a partir das traduções para o espanhol].

proponho examinar a maneira como os compromissos com o medo, as inquietações históricas e a monstruosidade alinham-se com as ansiedades ambientais próprias do momento atual, por meio da análise de trabalhos recentes de escritoras de ambos os lados do Rio da Prata: Mariana Enríquez (argentina) e Fernanda Trías (uruguaia). De certo modo, como sugere Sarah Dillon, “no início do século XXI, temos uma ‘autoconsciência de que vivemos no Antropoceno’ que não estava presente antes” (2018, p. 5, *itálico no original*). O gótico não apenas parece ser um modo pertinente para refletir, reforçar e desafiar as ansiedades do Antropoceno, mas também é capaz de descolonizar o Antropoceno ao focalizar especificamente as *revenants* (fantasmas, visões) espectrais de injustiças históricas nas Américas conforme se cruzam com a degradação ambiental antropogênica em curso (Davis; Todd, 2017). Como sugere Barbas-Rhoden em *Ecological Imaginations in Latin American Fiction* (2011, p. 6), “as questões sobre o uso da terra, da água e dos recursos naturais pairam sobre a história da América Latina”. O breve conto “Sob a água negra” (“*Bajo el agua negra*”) (2016) e o romance *Gosma rosa* (*Mugre rosa*) (2022 [2020]) provocam o horror por meio da representação de crianças monstruosas, protagonistas liminares, corpos modificados, rios e outros seres tóxicos da natureza como forma de se envolver não apenas com as injustiças históricas e criticar o modelo de produção dominante, mas também de oferecer um caminho para imaginar visões alternativas de uma ética de cuidado multiespécie. Nesses textos que se comprometem com tropos e convenções góticas (ainda que em diferentes graus e de maneiras muito distintas), a agência e voz de combinações monstruosas, e não completamente humanas, se tornam insistentes, ameaçadoras, implacáveis. Entretanto, sustento que elas também emergem como

possíveis forças de esperança, e que prestar atenção à agencialidade da materialidade não humana é precisamente o que se necessita para contrariar as ameaças verdadeiramente monstruosas de múltiplas espécies que enfrentamos.

Neste trabalho, quero identificar como, por meio de protagonistas liminares que ao mesmo tempo representam e desafiam modelos antropocêntricos, Enríquez e Trías demonstram uma relação ambígua com o momento contemporâneo, concebido como um momento definidor que é corporificado nos/as protagonistas delas. Mais especificamente, leio esses textos como exemplos latino-americanos daquilo que Adam Trexler identifica como “ficções antropocênicas”: relatos publicados desde a virada do milênio que enfatizam certa preocupação com os impactos antropogênicos. Em resumo, as ficções antropocênicas não são apenas *sobre* o Antropoceno, mas também *do* Antropoceno, e dessa maneira, exibem uma “consciência antropocênica” emergente e marcam um limite, ou um momento liminar, na produção cultural. Como disse Donna Haraway, “o Antropoceno marca severas discontinuidades; o que virá depois não será como o que veio antes” (2015, p. 160). Sigo Goicoechea e Guzmán-Conejeros (2016, p. 6) quando sugerem que a noção de “estruturas de sentimento” de Raymond Williams “é um conceito explicativo potente para compreender o gosto pela escrita e leitura do gótico não apenas na Inglaterra, mas também no Rio da Prata, em espaços e tempos muito diferentes”. Os gêneros especulativos – como a ficção científica, a narrativa de terror e as ficções pós-apocalípticas – são relegados, como indica o escritor indiano Amitav Ghosh (2016), às margens do mundo literário, como gêneros “não realistas”. O que se torna cada vez mais claro, entretanto, é que a partir desse

espaço marginal frequentemente se pode refletir com mais clareza sobre “o tom, a pulsão, os batimentos cardíacos de uma época” (Montes, 2001, s.p.). O que se torna cada vez mais aparente, além disso, é que a autoconsciência do Antropoceno também implica uma certa compreensão de que “o horror está se convertendo na norma ambiental” (Crosby, 2014, p. 514), desafiando nossa própria noção do que se deveria considerar literatura “realista”.

Os registros afetivos nessas duas narrativas rioplatenses demonstram uma relação ambígua com o passado e o futuro, e se alinham de maneira sugestiva com a ecocrítica feminista e os novos materialismos pós-humanistas. Como leitoras/es compartilhamos uma sensação crescente de horror por meio das protagonistas, ao navegar por essas paisagens distópicas nas quais os rios estão desprovidos de vida – ou, ao menos, de vida tal como a conhecemos. Em “Sob a água negra” e *Gosma rosa*, a vida, ainda que seja de formas mutantes, transformadas, hibridizadas, encontra alguma maneira de existir, com o que se demonstra que o material tem seu processo próprio de fazer sentido, de contar histórias, tal como descrevem Serenella Iovino e Serpil Oppermann (2014). Em ambas as narrativas, as histórias e recordações do passado do material não humano explodem de maneira inquietante, demonstrando uma agencialidade impossível de ignorar. Entretanto, longe de incorporar um conceito “ecofóbico” (ESTOK, 2009) de horror que sobrecarrega e imobiliza quem lê. Os compromissos especulativos de Enríquez e Trías – por mais ambíguos e abertos que sejam – indicam que da destruição de velhos modelos poderia surgir uma visão mais esperançosa para o século XXI.

ROTAS E RAÍZES DO ECOGÓTICO RIOPLATENSE

“A história literária [da Argentina] parece se basear no terror como modo de representação” (Ordiz, 2018).

Desde sua aparição inicial, na Grã-Bretanha do século XVIII, as convenções genéricas da literatura gótica se estenderam a todos os cantos do mundo, criando raízes em diversos solos para se converter em um veículo útil para que os/as escritores/as reflitam e desafiem suas próprias formas de mal-estar cultural. Punter e Byron (2004, p. 39) apontam para a capacidade do gótico de “negociar ansiedades da época trabalhando com elas de forma deslocada”. É importante notar a flexibilidade do gótico, entendido de forma específica como um modo e não como um gênero, que se transplanta e poliniza de maneira cruzada por meio de formas e meios, gêneros, geografias e culturas. Para um gênero que geralmente se deleita com a ambiguidade, parece apropriado que até mesmo a palavra *gótico* sempre tenha tido um significado aproximado, mutável e controverso: certamente, desde seu início, os estudos góticos têm se mostrado relutantes a especificar ou concretizar o objeto de sua investigação. Cada um dos *momentos* históricos e geográficos em que se expressa o imaginário gótico cria um lugar para examinar a performatividade do gênero por si mesmo, assim como sua relação com a crítica, a literatura e a identidade nacional.

A suposição da crítica gótica [é] que o “gótico” não deve se definir de acordo com características observáveis do tema e cenário, mas de acordo com os reinos de profundidade psicológica dos quais se supõe que ele se origina (sonho, fantasia) ou com as respostas psicológicas que se acredita que provocam (medo, terror, horror). (Baldick; Mighall, 2015, p. 274)

Sem ser limitado por histórias de origem que envolvem o suspense, o sensacional, o sobrenatural ou o macabro, o gótico poderia significar uma produção cultural em um dos meios diferentes que envolvem estas qualidades: abarcaria etiquetas de gênero como o horror, as histórias *estranhas*, a fantasia sombria e a literatura do macabro. Longueil (1923) nos recorda de um exemplo da expressão *imaginação gótica*, utilizada em 1804 para descrever uma imaginação selvagem ou fantasmagórica, um uso muito diferente de como poderíamos falar do gótico hoje. Nessa construção, o gótico escapa do confinamento do texto e descreve um tipo de qualidade de visão ou pensamento, e é nesse sentido que gostaria de propor meu uso do gótico no presente estudo⁴.

Em um projeto de pesquisa sobre as derivações do modo gótico na narrativa argentina, Goicoechea e Guzmán-Conejeros (2016, p. 7) destacaram a flexibilidade do modo gótico como algo que “se anuncia mediante diversos sinais: um motivo característico, uma fórmula,

4 No Uruguai, Jorge Oliveira (2005, p. 44) aponta que, em contraste com a vertente realista, a “literatura imaginativa foi localizada por Ángel Rama como minoritária dentro da literatura nacional”, denominando “os escritores que a representam como *estranhos*” e marcando “seu início com a publicação de *Os cantos de Maldoror* de Lautréamont (Isidore Ducasse), sendo continuadores dela Felisberto Hernández e Armonía Somers” (p. 44), depois passando por Marosa di Giorgio, Mario Levrero, Henry Trujillo, Daniel Mella e Fernanda Trías, entre outros e outras. Na Argentina, essa tradição de literaturas de “medo” e “zonas ocultas da realidade” pode ser traçada em Alejandra Pizarnik, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Luciano Lambert, Diego Muzzio, Pablo de Santis, Samanta Schweblin, Patricia Ratto, Celso Lunghi, Mariano Quiroz, Agustina Bazterrica, Ana Llurba, Selva Amada e, certamente, por Mariana Enríquez, entre outros e outras. Na sua tese sobre como a estética gótica revela ansiedades, repressões e manifestações de decadência social, Nadina Olmedo argumenta que: “Uma difusão de rasgos, por meio de textos e momentos sócio-históricos tão diversos, diferencia o gótico como gênero híbrido, incorporando e transformando outras formas literárias, assim como desenvolvendo e mudando suas próprias convenções em relação com outros tipos de escritura. Um deles é, sem sombra de dúvida, a literatura fantástica. Este veículo é muito marcado em uma região como o Cone Sul (...) o fantástico é entendido de forma ampla, incluindo entre seus limites o sobrenatural, o misterioso, o aterrador ou o insólito e especialmente o gótico” (2010, p. 8). A própria Mariana Enríquez diz que “de fato, gosto muito dos escritores que são difíceis de classificar, mas de alguma maneira lidam com o policial *noir*, ou o conto de fadas, ou o fantástico, ou o terror, ou o gótico. Não acredito em compartimentalizar isso” (Llurba, 2016, s.p.).

uma proporção ou qualidade retórica, então não coincidem com um gênero determinado, já que podem atravessar diversos gêneros”. É importante recordar, como faz Michael Gamer (2004, p. 4), que o gótico se define em parte por sua capacidade de “transplantar-se através de formas e meios”, e que, especialmente dada sua preocupação principal com os *limites* e os *excessos*, se define por “suposições que variam ao longo de uma cultura e mudam com o tempo”. Cabe aqui assinalar que os compromissos com o modo gótico por parte dos escritores rioplatenses não se referem simplesmente a uma transplantação do estrangeiro; em “Notas sobre o gótico no Rio da Prata”, Julio Cortázar (1975, p. 151) identifica o gótico como uma herança, um legado transformado e, ao mesmo tempo, uma presença latente em outras formas realistas e não realistas da narrativa argentina: “Nosso encontro com o mistério se deu em outra direção, e creio que recebemos a influência gótica sem cair na ingenuidade de imitá-la exteriormente”. Nos últimos anos, María Virginia Ventura sugeriu que o gótico na Argentina “é natural em suas histórias e tradições,” e que “não se deve ao fato de que seja influenciado por uma forte corrente estrangeira ou estrangeirizante” uma vez que “o argentino é natural, histórica e culturalmente gótico” (2019, s.p.). Por sua vez, Mariana Enríquez tem afirmado que “a realidade argentina é gótica” (apud Drucaroff, 2011, p. 297).

Ao posicionar Enríquez e Trías como herdeiras ambivalentes de uma tradição atual, modo ou estado de ânimo literário, minha intenção não é equiparar os compromissos específicos com o imaginário gótico que surgiram no Uruguai e Argentina, sobretudo porque, como reconhece Trías, em comparação com escritores “potentes” do terror argentino (ela menciona Samantha Schweblin

e Mariana Enríquez), a literatura uruguaia representa “a periferia da periferia” (Trías; Medina, 2020, s.p.). Entretanto, em uma entrevista anterior (Litvan, 2013, p. 13), ela admitiu que “me parece impossível não falar de uma literatura rioplatense (eu mesma não poderia me considerar estar fora desse conjunto)”. Além da materialidade da proximidade ao Rio da Prata, os/as escritores/as de ambas as margens compartilham certas inquietações históricas. Por exemplo, Elsa Drucaroff (2011, p. 219) identifica dentro da segunda geração de escritores/as pós-ditadura um elemento de *trauma* intergeracional que se enquadra particularmente bem com os tropos inquietantes do gótico, já que “o passado assombra esses escritores novos. Pesa, assombra e atormenta”. Como comenta Catherine Spooner (2006, p. 18) em seu livro sobre o gótico contemporâneo, “o passado afoga o presente” como um “lugar do terror, de uma injustiça que temos que exorcizar”. A esse respeito, neste trabalho, minha intenção é iluminar as formas com as quais Enríquez e Trías “recorrem ao gótico para retratar os terrores de um passado recente que espreita nas sombras da sociedade supostamente modernizada” (Ordiz, 2018, s.p.). Sacodem os pilares do que Drucaroff chama de “civilibarbárie” (2011, p. 477), toda vez que se comprometem de forma específica com preocupações ambientais contemporâneas como um domínio indissolúvel às injustiças sociais na região.

Guillermo Duff sugere que “todas as manifestações artísticas relacionadas com a sensibilidade do gótico (...) são produtos de um contexto histórico-social de uma grande instabilidade” (2013, p. 75). Possivelmente, a crise cultural mais importante do século XXI está vinculada à nossa posição precária entre “a quarta revolução industrial [e a] sexta extinção” (Braidotti, 2019, p. 3). Dadas nossas ansiedades

contemporâneas, relacionadas com a figura do “humano em perigo de extinção” (Braidotti, 2019, p. 86), os cenários que evocavam medo na Inglaterra do século XVIII (castelos, lugares lúgubres e sombrios, demônios) se transladaram a novos espaços ou *topos* – geográficos ou imaginários –, que deram lugar a novas modalidades do gótico. Especificamente, Juan Dabove sugere que o gótico rioplatense “não é um fenômeno isolado, [mas sim é] parte da ascensão do gótico na América Latina [onde] as ansiedades da nossa época (em particular, ansiedades que dizem respeito ao fim do humano como o conhecemos) se enunciam na linguagem do gótico” (2018, s.p.). Por exemplo, em “Sob a água negra” e *Gosma Rosa*, a figura do rio ocupa um papel central particularmente preocupante. Pettinaroli e Mutis (2013, p. 2) sugerem que

a produção literária [da América Latina] revela significados contraditórios associados ao fluir das águas: como limite e como conexão; como caminhos à morte e à vida; como emblemas de transformação e ancoragem da identidade; como signos de dissolução e transformação; e como mudança e continuidade.

Ler estas narrativas por meio de uma observação centrada no gótico nos proporciona uma forma de ver a maneira na qual estas autoras utilizam a natureza e a paisagem como espaços de crise que entram em contato com o gótico.

O ecogótico é um campo acadêmico relativamente novo. Como seu nome indica, ele consiste em uma espécie de amálgama entre a ecocrítica e os estudos góticos. Afirmando e ampliando o estudo seminal de Smith e Hughes de 2013 (*Ecogothic*), Dawn Keetley e Matthew Wynn Sivils (2018, p. 2) sugerem que “adotar uma lente ecocrítica especificamente gótica ilumina o medo, a ansiedade e o pavor

que paulatinamente impregnam... os aspectos mais perturbadores e inquietantes das nossas interações com ecologias não humanas”⁵. O ecogótico é um movimento crítico que explora as representações literárias do pavor ou do medo da agência daquele/a que está além do nosso controle ou poder de dominação. Explora a *inevitabilidade* de que os humanos estejamos *entrelaçados* com nosso entorno natural, “rodeados, interpenetrados e, às vezes, assombrados” por agentes não humanos com uma força que “desafia a própria capacidade dos humanos para dar forma ao seu mundo” (Keetley; Sivils, 2018, p. 7). O ecocrítico Simon Estok utiliza o termo *ecofobia* para descrever o desprezo ou medo que sentimos pela agência do ambiente natural, esse “ódio irracional e sem fundamento do mundo natural [que está] tão presente e disfarçado na nossa vida cotidiana e literatura como a homofobia, o racismo e o sexismo” (Estok, 2009, pp. 207-208). Estok defende que o controle e domínio são partes integrais da ecofobia, algo que nasceu “no momento... constitucional da história que nos deu o imperativo de controlar tudo que vive” (Estok, 2009, p. 208). Reconhecer (e superar) esse desprezo e medo são a chave para um sistema ético que inclua não apenas os animais não humanos, como também toda nossa ecologia natural. Justamente o que os ecocríticos materialistas buscam desafiar por meio de marcos conceituais da *virada não humana* e da *virada afetiva* dos últimos anos é o excepcionalismo humano. Para ler os textos para além da ecofobia, é importante recordar que “os abusos contínuos da humanidade contra a terra e seus habitantes, humanos e não humanos igualmente,

5 Esses críticos estabeleceram o ecogótico da seguinte maneira: (1) um depósito de profundo mal-estar, medo e até mesmo desprezo quando os humanos se enfrentam com o mundo natural; (2) um modo literário que utiliza um “terreno ermo” implacável e externo para chamar atenção para a crise nas práticas de representação; e (3) um terreno no qual se mapeiam os contornos do corpo, contornos que se desviam cada vez mais dos limites do que se poderia considerar propriamente “humano” (Keetley; Sivils, 2018, p. 4).

engendraram uma cultura obcecada e temerosa de um mundo natural cada vez mais monstruoso e monstruosamente injustiçado” (Keetley; Sivils, 2018, p. 11).

O ecogótico, então, é uma síntese ou fusão de termos que destaca os binarismos que permeiam a literatura gótica (por exemplo, em binômios como humano/natureza, masculino/feminino, urbano/rural), da mesma maneira que o medo e a monstruosidade se constroem justamente em torno da transgressão desses limites. David del Príncipe (2014, p. 1) sugere que “um enfoque ecogótico propõe um desafio a um sujeito gótico familiar, a natureza, que assume uma posição não antropocênica para reconsiderar o papel que o meio ambiente, as espécies e os não humanos tomam na construção da monstruosidade e do medo”. Em “Sob a água negra” e *Gosma rosa* são protagonistas personagens femininas solteiras, intensamente preocupadas com crianças alheias que são consideradas *monstruosas* por quem se supõe que deveria cuidar delas – no caso de *Gosma rosa*, a mãe de Mauro; e em “Sob a água negra”, uma sociedade que marginaliza e torna descartável os “jovens delinquentes” das favelas. Mas tanto Mauro – com sua síndrome de fome “insaciável” (Trías, 2020, p. 88)⁶ – como Emanuel – com seu desejo de conseguir “coisas, tênis e um iPhone e tudo o que via na televisão” (Enríquez, 2016, p. 146) – não são nada menos que o reflexo e o ponto final (as consequências corporificadas) das lógicas do consumismo, da decadência urbana e do abandono neoliberal de proteções públicas. Isso é o que Justin McBrien (2016, p. 116) chama de lógica “necrótica” de acumulação do capital, que

6 A essa doença nunca é dado um nome de forma explícita no romance, mas Trías confirmou que se baseia numa síndrome real chamada *Prader Willi*. As pessoas que padecem dessa doença congênita sentem uma fome constante que é impossível de satisfazer, que a transforma em um tropo particularmente rico para explorar o processo patológico em que “consumimos até nos destruirmos” (Trías apud Osorio, 2021, s.p.).

“devora toda a vida” a serviço do lucro monetário e provoca por sua vez “a extinção de culturas e línguas,” o “extermínio de povos,” e a “extinção da terra”.

Em literaturas que se comprometem com o modo gótico, a natureza e a paisagem em si podem ser geradoras inquietantes de medo e terror. A monstruosidade, o confinamento, o sinistro, a opressão e a repressão, a transgressão dos limites podem se manifestar não apenas por meio dos protagonistas, mas também materialmente na natureza: por meio da terra, do ar e da água. Em *Gosma rosa*, o aparecimento de algas tóxicas transforma o Rio da Prata e os “ventos vermelhos” associados com seres da natureza altamente perigosos para a vida humana; enquanto que em “Sob a água negra” emerge um espectro vingativo (e estranhamente bovino) das águas paradas do rio. Os dois textos refletem ansiedades culturais “sobre a relação humana com o mundo não humano por meio de estranhas aparições de natureza monstruosa” (Deckard, 2019, p. 174). Ao mesmo tempo, entretanto, conseguem escapar de serem medos ecofóbicos no sentido de Estok (2009), que são derivados da relação inter-relacional e codependente (e por isso mesmo, precária) dos seres humanos com o mundo não humano que nos sustenta, e que em muitas visões literárias se reafirma com veemência na asserção do controle soberano dos humanos sobre o resto da natureza. Ao contrário, de maneiras diversas e em diferentes graus, ambas as visões inquietantes desmentem o excepcionalismo humano na chave ecogótica, evocando uma ética relacional como o único futuro possível.

Além de uma preocupação compartilhada com o espaço do rio, ambos os relatos também se comprometem, de forma mais ou menos direta, com as consequências materiais da produção industrial de gado

na região. Ao se envolverem com modelos de produção históricos e atuais, esses relatos entram em diálogo com uma subtradição do gótico conhecido como o *gótico de recursos* que, conforme indica Sharae Deckard, “representa a violência socioecológica do extrativismo, as *plantations* e o imperialismo ecológico nas pós-colônias e periferias socioeconômicas da ‘ecologia mundial’ (...) invertendo a valência dos monstros verdes para abraçar sua capacidade de transgressão, ou atribuindo a fonte do terror às operações injustas do poder” (2019, pp. 175-176). Enríquez e Trías desenvolvem uma estética ecogótica particularmente rioplatense para retificar amnésias históricas em torno da violência de modelos de produção e para “materializar com uma imediatez assombrosa os renascimentos que os processos ‘não mortos’ no passado que continuam dando forma aos entornos contemporâneos” (Deckard, 2019, p. 186). O que emerge aos poucos para os/as leitores/as contemporâneos/as, tanto em “Sob a água negra” quanto em *Gosma rosa*, é a compreensão de que o realmente monstruoso não é a natureza inquietante, e sim a cumplicidade humana dentro de sistemas tóxicos de produção e reprodução que levaram a um total fracasso do cuidado.

Se o aparecimento do conceito do Antropoceno “significou uma virada epistemológica nas ciências do sistema Terra” por introduzir “a ação humana como uma força geológica que delimita um antes e um depois” (La Danta Lascanta, 2017, p. 26), o conceito de *Faloceno* agrega outra torção ao isolar o *Anthropos* do Antropoceno: “esta era se sustenta em uma estrutura de relações sociais desiguais” (26) já que o “modo atual de extermínio da rede de ecossistemas distintos do planeta é uma extensão ‘natural’ das relações de domínio e das formas de violência características do patriarcado” (La Danta Lascanta, 2017, p. 26).

No contexto da América Latina, Rita Segato (2014) fala de territórios e corpos violados por exporem as formas concretas de violência características de um sistema no qual o feminino/corpo/sentimento/a natureza está subordinado/a ao/à masculino/mente/razão/cultura/tecnologia⁷. Del Príncipe (2014, p. 1) destaca uma afinidade especial entre o gótico e os ecofeminismos como duas ferramentas estéticas que expõem as “hierarquias entrelaçadas androcêntricas e antropocênicas, misoginia e especismo”, questionando “a opressão mútua das mulheres, dos animais e da natureza”. No entanto, ainda ao se concentrar na figura da criança abandonada e refletir assim o paralelo antropocêntrico que identifica Adeline Johns-Putra (2016) entre o tropo da paternidade falida e a gestão falida do planeta pelas gerações anteriores, esses textos nos convidam a habitar (de forma ambivalente) posições mais-que-humanas. Apesar disso, focalizada por meio de protagonistas liminares, a visão do cuidado nessas histórias é negada ao se ajustar aos desígnios maternos essencialistas; nos convidam a nos aproximarmos da ideia de agentes não humanos merecedores de cuidados. Dessa maneira, evitam cair no que adverte Catriona Sandilands (1999) quando fala de noções essencializadoras de maternidade e cuidado, que restringem a ação política das

7 Segundo Pérez-Cotten (2021, s.p.), há uma tradição de literatura recente na Argentina dentro da qual “as autoras intervêm – por meio de sua obra ou com posicionamentos mais políticos – na agenda ecológica [recriando], como se fosse um *déjà vu*, algumas das dinâmicas que a luta feminista adota”. Escritoras como Claudia Aboaf, Gabriela Massuh, Samantha Schwebelin e Selva Almada “são apenas alguns exemplos de como o desastre ambiental interpela uma camada de autoras contemporâneas,” demonstrando como o feminismo e o ambientalismo são “uma luta indivisível” (Massuh apud Pérez-Cotten, 2021, s.p.). Uma carta em oposição ao *ecocídio* (“Não há cultura sem mundo”), assinada em 2020 por autoras contemporâneas como Eugenia Almeida, Dolores Reyes, Samanta Schwebelin, Elsa Drucaroff, María Sonia Cristoff, Fernanda García Lao, Mariana Enríquez e María Rosa Lojo, entre muitas outras, diz o seguinte: “Exploramos os corpos em todas as suas formas, nos crimes sexuais, crimes ecológicos e crimes políticos. A natureza violada parece uma permissão para todas as violações reiteradas”.

mulheres à esfera privada da família⁸. Ao contrário, as (re)visões de modelos de ética do cuidado nesses relatos se afastam do rol maternal essencialista em favor do conceito de *maternar* entendido como verbo, ação empreendida de modo consciente por afeto e não por carência. Dessa maneira, cada relato consegue apoiar-se em uma visão multiespécie de “gerar parentesco”, como diz o mote de Donna Haraway, entendido como “algo além de entidades vinculadas por ascendência ou genealogia” (Haraway, 2015, p. 161).

Ao mesmo tempo que o encontro por parte das protagonistas com seus “monstros verdes” (Deckard, 2019, s.p.) reflete um certo horror com a natureza (entendida como uma alteridade radical e incomensurável), nas páginas seguintes vou demonstrar a maneira como Enríquez e Trías oferecem uma crítica ecomaterialista da relação alienada entre o humano e o não humano. Ao contrário das visões românticas de uma *natureza* – entendida dentro da tradição da ecocrítica anglo-estadunidense como uma entidade primitiva, pura e divisível ou sequestrável da “cultura” –, Hanna Straß-Senol (2015) amplia a noção de *gótica tóxica* de Laurence Buell para demonstrar como a “gótica tóxica pós-colonial [dissolve] os limites entre o humano e o não humano, o visível e o invisível, o material e o imaterial” (s.p.). Em consonância com o conceito da *transcorporalidade* da teórica materialista Stacy Alaimo (2018), que sustenta a ideia de que “todas as criaturas, como seres corporificados, estão interligadas com o mundo material dinâmico que as atravessa, as transforma e é

8 A politização pública da perda materna é algo familiar no contexto argentino, exemplificado pelo surgimento das Mães da Praça de Maio em resposta à ruptura dos laços de parentesco que se produziram durante a ditadura militar de 1976 a 1983. Como sugere Ana María Mutis (2020), a noção do filho desaparecido, cujo corpo está simultaneamente “em outro lugar”, mas ao mesmo tempo “se nega a desaparecer por completo, compartilha com os desaparecidos sua ausência presente e a incerteza de seu destino” (p. 45).

transformado por elas” (Alaimo, 2018, pp. 435-436), estas narrativas demonstram uma reorientação ética para com o não humano, a qual desafia “o sujeito soberano do individualismo humanista ocidental, que se imagina como transcendente, descorporificado e distanciado do mundo que contempla”. Esta é a “promessa dos monstros”, para tomar emprestada outra figura de Donna Haraway (2003): uma que aposta em uma ética de cuidado em contextos mais-que-humanos.

AMBIENTES TÓXICOS E MONSTROS EMERGENTES EM “SOB A ÁGUA NEGRA”

“[O] normal, durante diferentes períodos, foi o monstruoso aceito”. (Galdolfo; Hojman, 2002, p. 12)

“Sob a água negra” se localiza em uma celebrada coletânea de contos de terror de Mariana Enríquez chamada *As coisas que perdemos no fogo* (2016)⁹. Com uma ambientação de policial *noir*, o conto é narrado em terceira pessoa e focaliza na promotora Marina Pinat (talvez a mesma promotora que aparece brevemente em “O menino sujo”, o conto dessa coletânea que mais deliberadamente se envolve com a tradição gótica). São vários os contos desta coletânea que compartilham uma preocupação com o cuidado ou proteção de crianças vulneráveis por parte de uma protagonista da classe média de Buenos Aires, que se encontra de alguma maneira isolada de seu meio social¹⁰. Quando abre o conto, a promotora está interrogando

9 Nota da tradução: O livro foi traduzido por José Geraldo Couto para a editora Intrínseca no mesmo ano de 2016. Por isso, nas referências, vamos manter a mesma data do original e os trechos citados serão retirados desta tradução, ao qual também se referem os números de paginação (da edição do formato Kindle).

10 Por exemplo, em “O quintal do vizinho”, a protagonista fica obcecada por “salvar o menino acorrentado” (Enríquez, 2016, p. 137) no quintal do vizinho, mas ela nos convida a compreender essa obsessão como uma sequela semi-psicótica da sua carreira fracassada como assistente social. Em “O menino sujo”, a protagonista se responsabiliza de forma ambivalente por um menino que dorme com sua mãe viciada na esquina da casa dela, um lugar que se anuncia deliberadamente pela chave gótica: “um molhe de pedra e portas de

um dos policiais acusados de “tortura[r] jovens ladrões fazendo-os ‘nadar’ no Riachuelo” (Enríquez, 2016, p. 151). O corpo de um dos garotos desaparece debaixo d’água e somente aparece alguns dias depois, após haver despertado uma agencialidade não humana que dormia debaixo das camadas de sujeira e contaminação no rio. Seu corpo mutante é uma *revenant* (aparição) mais-que-humana, regressando da morte para perseguir os vivos; porém, neste caso, também se converte numa espécie de ídolo para os residentes marginalizados da favela¹¹.

Na sua obra, Enríquez faz uso da narrativa de terror para se comprometer com temas da sociedade urbana na Argentina, onde se vive a “tragédia do neoliberalismo” (Enríquez, 2017a) à flor da pele. De fato, a autora admitiu que “Sob a água negra” foi “baseada em uma história real na qual os policiais obrigaram dois garotos a nadar em um rio completamente contaminado, cheio de óleo e dejetos industriais, eles morreram [e foi] uma história bastante conhecida que encaixava muito bem na construção de um conto de terror” (Navarro, 2017). Isso é realismo social na chave da ficção gótica e, no caso desse conto, centrada na brutalidade policial e no abuso de poder contra jovens de comunidades marginalizadas. Como reflete com

ferro” com “um jardim secreto” e “gárgulas e aldrabas de bronze” em um “bairro [que] ficou marcado pela fuga, pelo abandono, pela condição de indesejado” (Enríquez, 2016, pp. 9-10).

11 Como mencionado em uma nota anterior, a figura liminar do “não morto” desaparecido tem uma trajetória literária longa na Argentina no que diz respeito à repressão estatal. O desaparecimento inquietante de um dos jovens sob as águas do rio insinua os horrores do passado recente, quando, durante a ditadura militar, jogavam presos políticos – sedados e amarrados – ao Rio da Prata de aviões. O desaparecimento do jovem no rio também nos recorda de casos mais recentes na história argentina, por exemplo, o de Santiago Maldonado: como diz Mariana Enríquez, “a brutalidade policial especialmente contra as populações vulneráveis [é um] assunto que na Argentina se vive permanentemente [e que] tem tantos anos quanto a democracia... desde 1983 não parou de crescer a brutalidade policial contra os jovens” (Navarro, 2017, s.p.).

certo cinismo a promotora nos primeiros parágrafos do conto, “[h]avia muitos motivos, todos ruins, para matar adolescentes pobres” (Enríquez, 2016, p. 145). Contudo, o mais interessante desse relato é que há um paralelo claro entre os jovens descartáveis da favela e os dejetos materiais da cidade: o rio estava “quieto e morto, com seu óleo e seus restos de plástico e produtos químicos pesados, o grande depósito de lixo da cidade” (Enríquez, 2016, p. 146). De fato, ele é o único conto dessa coletânea – e possivelmente o único na obra de ficção de Enríquez até o momento – que vincula de forma explícita as injustiças sociais (entendidas como uma toxicidade social) com a contaminação ambiental¹².

Depois de um interrogatório desalentador com o policial da comunidade do conto, o qual “ria dela, ria dos garotos mortos” (Enríquez, 2016, p. 147), a promotora se surpreende com a visita de uma “adolescente grávida, horivelmente magra” com “as pontas dos dedos queimadas, manchadas com o amarelo químico do cachimbo de crack” (Enríquez, 2016, p. 149). A garota diz para ela que o jovem desaparecido chamado Emanuel López “saiu da água” e as pessoas o haviam visto pela comunidade: “que caminhava devagar e que fedia” (Enríquez, 2016, p. 150), bem ao estilo do filme *Pet Sematary*¹³.

12 Gisela Heffes (2021, p. 350) nota que “nos últimos anos vemos a produção de uma escritura cujo espaço privilegiado é o campo,” como “um espaço reconfigurado e ressemantizado”, onde a “paisagem rural se torna um espaço já não ‘selvagem’ visto que é domesticado pelo uso ilimitado do monocultivo, seja o de soja ou trigo, e pela prática e uso do solo dos pampas como laboratório artificial onde a economia global e um estado em crescente desregulação intervêm, objetivando-o”. Essa “toxicidade discursiva” (Heffes, 2021, p. 351) que escapa dos confins dos ambientes urbanos pode ser vista na obra de Samantha Schweblin, Ana Llurba, Gabriela Cabezón Cámara, Claudia Aboaf e Selva Almada, por exemplo.

13 No romance de terror com o título brasileiro de *O Cemitério*, publicado por Stephen King em 1983, em um ato de desespero impensado, um pai de família enterra o cadáver do gato amado de sua filha em um antigo cemitério indígena. O gato (e logo outras vidas tiradas ao longo do romance) regressa dos mortos, mas inexplicavelmente modificado:

A visita da garota gera nela uma espécie de mal-estar que provoca sonhos terríveis à noite. No outro dia, decide ir sozinha investigar a Villa Moreno, um lugar abandonado pelo estado, sem serviços, e onde nem os táxis entram com tranquilidade (Enríquez, 2016, p. 153). De forma significativa, a promotora nota que a favela é rodeada pelo “rio mais poluído do mundo” – segundo “garantiam os especialistas” – e só a pessoa que fosse “muito desesperada ia morar ali, ao lado daquela fetidez perigosa e deliberada” (Enríquez, 2016, p. 153)¹⁴. Com a imagem do rio fedido, Enríquez faz uma denúncia não apenas das autoridades (in)competentes, mas também de todas as pessoas cúmplices desses processos de negligência “deliberada” – “a Argentina havia contaminado quase sem necessidade, quase por gosto, aquele rio que rodeava a capital” (Enríquez, 2016, p. 153). A esse respeito, possivelmente o pior “vilão” do conto são os cidadãos, representados pelos “motoristas” que passam por cima da ponte de cimento, da qual os policiais atiraram os jovens na água, os quais afirmam que “não tinham visto nada” (p. 155). De forma parecida aos seus outros trabalhos, neste conto Enríquez destaca os “pactos de indiferença” e “cumplicidade social” dentro do sistema capitalista atual: “se existe um horror latino-americano”, diz Enríquez em um bate-papo sobre

malevolente, agressivo e bruto. A influência do escritor estadunidense na obra de Enríquez é inegável: quando, numa entrevista de 2016, Ana Llorba pergunta a ela: “Que referentes literários... te induziram a se indagar sobre... as zonas mais mórbidas da sociedade atual?”, Enríquez responde “basicamente Stephen King; creio que é o melhor que faz isso” (Llorba, 2016, s.p.). Entretanto, é importante destacar, como fazem Prado e Ferrante em “A origem americana do terror argentino” (2020), que a obra de Enríquez vai muito além da derivação imitativa.

14 Esse rio não é uma criação da ficção: “O rio Matanza Riachuelo na Argentina é o rio mais contaminado da América Latina e um dos dez lugares mais contaminados do mundo. Seu fluxo se estende por 40 quilômetros desde sua nascente na Província de Buenos Aires até sua desembocadura no Rio da Prata, mais especificamente no bairro de La Boca (e a) contaminação do rio afeta seus habitantes já há mais de um século” (ARIAS, 2019, s.p.) Enríquez escreveu de maneira autobiográfica sobre esse mesmo rio em “Riachuelo”, da coletânea *Tales of Two Planets: Stories of Climate Change and Inequality in a Divided World* (2020).

a narrativa de terror argentina, “é o horror da desigualdade”, mas ao mesmo tempo o sistema exige a indiferença, já que “a vida não é possível com esse nível de empatia” (Enríquez, 2017b, s.p.). Nesse contexto, a personagem do padre é algo mais que simplesmente um “jovem e bem intencionado” (Enríquez, 2016, p. 148), já que ser bem intencionado claramente não é o suficiente. Por fim, o fracasso da busca individual por justiça da promotora demonstra que “a estrutura perversa-maligna não permite mudanças,” e que “é necessária uma reforma em todo um sistema social” (Pastorino, 2018, pp. 23-24).

De acordo com Prado e Ferrante, Enríquez estende sua crítica social “a partir da inserção de elementos próprios dos imaginários góticos e macabros trasladados à geografia e imbuídos de crenças populares das zonas periféricas da cidade de Buenos Aires” (2020, s.p.). O padre da favela explica à promotora que “ninguém ia à igreja”, já que “[e]m sua maioria, os habitantes da favela eram devotos de cultos afro-brasileiros” e erguiam “pequenos altares para [os santos pessoais] nas esquinas” (Enríquez, 2016, pp. 147-148). Dentro da favela, a promotora é testemunha de uma estranha procissão de moradores que se movem em uma massa silenciosa ao ritmo hipnotizante dos tambores, os olhos deles vidrados bem ao estilo *zumbi*. No centro dessa procissão está o corpo vivo-morto de Emanuel, que voltou do rio. Eleanor Hodgson (2019, p. 42) argumenta que o clímax do conto e a “imagem monstruosa de Emanuel” constituem uma imagem que “mescla o sobrenatural com o real”:

[N]ão é apenas um comentário sobre a imigração, mas [é sobre] o choque cultural que se manifesta entre comunidades de pessoas com diferentes compreensões do mundo. A caracterização de Emanuel como um monstro, uma manifestação do

“outro”, que é uma ameaça à vida humana, é um uso do gótico para descrever o contraste e o medo que realmente existe entre as diferentes classes sociais da Argentina. (Hodgson, 2019, p. 42)

Em outra entrevista, Enríquez diz que, mesmo considerando a grande heterogeneidade cultural devida à migração interna, na Argentina persiste “um *preconceito cultural*, difícil de cortar pela raiz, que desprestigia as lendas locais” (Enríquez apud Prado; Ferrante, 2020, s.p.)¹⁵. Como sugere Ramella (2019), “as crenças e os ídolos populares, a bruxaria e as superstições” têm sido de certo modo invisibilizados “pela razão instrumental e falo-logocêntrica” e a importância desses elementos na obra de Enríquez a ajuda a desestabilizar o “regime falo-logocêntrico de significação e representação” (RAMELLA, 2019, p. 136). Nesse contexto, a figura do padre representa uma cultura hegemônica que se converteu, para todos os efeitos, em uma espécie de *zumbi*: desprovido de vida, mas segue vivendo de todo modo, ainda que esteja desconectado das realidades sociais de seu lugar e época. “[O]primido por uma obscura desesperança” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 148) e fora de sintonia com os moradores da favela (até os insulta, chamando-os de “retardados imundos e infectos”), o padre acaba se matando com a arma da promotora porque “não se pode sair. Você também não vai sair” (ENRÍQUEZ, 2016, p. 158), ele adverte. Mas, antes de disparar em si mesmo, curiosamente, o padre retorna ao tema do rio envenenado:

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

15 Enríquez destacou seu interesse pelo ritualismo do religioso mais do que pela própria religião (por exemplo, em “Encuentros...”, 2020) e faz uso de personagens folclóricos como o Gauchito Gil e San La Muerte nas suas obras.

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. (Enríquez, 2016, p. 159)

Na mente desequilibrada do padre, a contaminação acumulada – longe de ser evidência de um crime ambiental em câmera lenta – é o que continua protegendo o *status quo* social, pelo menos até que “aquele garoto despertou” a agência do “que dormia debaixo d’água”, algo que estava “morto ou adormecido” debaixo de “camadas e camadas de sujeira” (Enríquez, 2016, pp. 157-158). “Isso não é batucada nenhuma”, diz o padre quando escutam o barulho dos tambores, notando que Emanuel quer dizer “‘Deus está conosco’. De que Deus estamos falando é que é o problema” (Enríquez, 2016, p. 159).

Mais do que simplesmente uma crítica social, a visão do cadáver não morto invocado para fora da cripta do rio morto reconfigura explicitamente “O chamado de Cthulhu”, conto de 1928 do escritor estadunidense H. P. Lovecraft no qual um ente monstruoso escapa de seu “encarceramento de um éon” com um “voo de asas membranosas” (Lovecraft, 2013, p. 49) graças à devoção de um culto de morte apocalíptico. De fato, Enríquez disse explicitamente que “Sob a água negra” é “uma homenagem a Lovecraft e seus mitos. Ainda que tenha que reconhecer que é uma mescla um pouco assombrada” (Enríquez apud Navarro, 2017, s.p.). “Voltou da água”, diz a garota grávida à promotora, “estava na água” (Enríquez, 2016, p. 150). Além disso, ecoando o aspecto cefalópode do Cthulhu lovecraftiano, a promotora percebe que os dedos da garota, assim como os braços dos meninos

“disformes” da favela, são “magros e dedos de moluscos” (Enríquez, 2016, p. 160). Em um bate-papo sobre a narrativa de terror, Enríquez (2017b, s.p.) sublinha a diferença entre o horror “cósmico” de Lovecraft, que se baseia em uma alteridade radical e a experiência de uma certa impossibilidade epistemológica, e o terror baseado em fatores de “pressão fóbico-sociais” que são partilhados pelos leitores, o tipo de terror evidenciado na obra de Stephen King, por exemplo. Dabove questiona a maneira como neste conto “convergem temas sobre a ecologia, a desigualdade, a brutalidade policial, as construções de gênero, articulados a partir de uma trama que pode, ou pode não, ser de horror cósmico” (2018, s.p.). Em última instância, o objetivo *assombrado* de Enríquez em se comprometer com o horror lovecraftiano fracassa no sentido de que sempre retorna aos fatores de “pressão fóbico-sociais” em vez de insistir na incomensurabilidade cósmica sobrenatural.

Com uma mescla de medos sobrenaturais e reais incorporados no personagem Emanuel – nem vivo nem morto, mas retornado do rio – Enríquez oferece uma crítica da realidade social atual: de modo específico, o fato de que há algo na experiência “de certo argentino em geral que é o temor de se ser pobre” (Enríquez, 2017a, s.p.). O conceito de “monstrificação do social”, elaborado por Mabel Moraña (2017), é útil aqui para demonstrar o modo em que

As zonas ocupadas por setores sociais subalternizados por grupos dominantes (...) foram e seguem sendo *monstrificadas* como espaços residuais, cujas epistemologias – cuja racionalidade – assumem formas irreconhecíveis a partir de perspectivas que se pensam em si mesmas como centros ou núcleos epistêmicos, éticos e hermenêuticos. (Moraña, 2017, p. 13)

Pelo contrário, o que a narração de Enríquez mostra com clareza brutal é que abandonar os jovens mais vulneráveis dentro de um sistema cruel é um ato incrivelmente míope. É uma denúncia sobre a própria pobreza como a monstruosidade que, cedo ou tarde, sempre volta para o acerto de contas.

Entretanto, penso que talvez não seja possível deixar de lado essa *mescla um pouco assombrada* de horror cósmico: também quero sugerir que é importante deter-se no registro do horror ao (sobre)*natural* que provoca esse conto em relação à aparência de uma agência mais-que-humana. Talvez não se trate de um monstro cósmico ou sobrenatural, mas sim refletiria ansiedades culturais sobre as relações com o mundo da natureza, próprias das primeiras décadas do século XXI. Certamente, não é coincidência que dentro da paróquia abandonada a promotora descobre que no “lugar do altar havia uma estaca” e que “cravada na estaca, uma cabeça de vaca. O ídolo – porque era isso, Marina logo percebeu – devia ser recente, porque não havia cheiro de carne podre na igreja. A cabeça estava fresca” (Enríquez, 2016, pp. 156-157). Se Emanuel despertou uma vida não humana que dormia debaixo d’água, Enríquez nos convida a pensar que talvez seja menos monstro cósmico ou ídolo afro-brasileiro, e mais vinculado com vidas materiais dos animais que têm sido – assim como os próprios jovens – sistematicamente jogados no rio:

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”. (Enríquez, 2016, pp. 152-153, os itálicos do original foram omitidos na tradução)

As *fábricas abandonadas* aqui mencionadas nos remetem a outro momento do passado argentino – em específico *El matadero*, de Esteban Echevarría (1871), amplamente reconhecido como o texto fundacional da sua literatura –, ao mesmo tempo que dialogam com outras narrativas recentes, tais como *Nación vacuna*, de Fernanda García Lao (2020), *Cadáver exquisito*, de Agustina Bazterrica (2017) e as intervenções sobre a inclusão do gado e da carne nas representações culturais de Valeria Meiller (2019) na Argentina. De alguma maneira, cada um desses exemplos estabelece uma vinculação muito próxima não somente entre o consumo de carne e a violência político-religiosa¹⁶, como também o consumo de carne e a violência sexual (por exemplo, ver Skinner, 1999; Rossetti, 2015). A feminização da pobreza está destacada de modo deliberado em “Sob a água negra” pela ausência de homens na favela (além dos policiais) e no fato de que as “mulheres, gordas em sua maioria, com o corpo desfigurado dos alimentos quase unicamente à base de carboidratos” (Enríquez, 2016, p. 160). Como figuras grotescas, claramente as mulheres deste lugar – as mães dos filhos mutantes e disformes – são as primeiras

16 Como sugere o escritor argentino Juan José Saer ao se referir ao destino do navegador e explorador espanhol do século XVI, Juan Díaz de Solís, o canibalismo (real ou imaginário) foi “a cena primitiva da história do Rio da Prata” (1991, p. 43).

a pagar pelas consequências ambientais da produção industrial de gado, mas as últimas a colher os benefícios¹⁷.

De forma diferente de Fernanda Trías, que vem expressando de uma forma explícita sua preocupação crescente com temas ambientais, é correto afirmar que Enríquez não é uma escritora que tenha demonstrado uma consciência particularmente ambiental em suas obras¹⁸. No entanto, o que tratei de sugerir é que colocar o conto de Enríquez em diálogo com *Gosma rosa* pode nos ajudar a reconhecer um compromisso ambiental que é bastante mais ambivalente ou oblíquo, mas nem por isso menos inquietante. Para Enríquez, o “gênero de terror segue sendo tão popular porque nos ajuda a estar melhor preparados para os medos reais... na nossa vida diária” (apud Navarro, 2017, s.p.). No final da segunda década do século XXI, existem poucos *medos reais* mais aterrorizantes e universais que a crise climática e a extinção das espécies. As duas autoras reconheceram a influência das estruturas de sentimento de seu lugar e época sobre suas escritas:

17 Enríquez explica por que decidiu focar no tema do churrasco por uma lente de gênero em seu ensaio para *Words without Borders*, “The Art and Horror of the Argentine Asado”: “Escolhi o tema do churrasco... a carne como o bem nacional, mas em certo sentido também a desgraça nacional. Ou seja, as grandes propriedades com gado, os rios contaminados pelas indústrias de carne, a analogia totalmente sinistra da *parilla* (corte de carne) com as mesas de tortura da ditadura, a apropriação masculina do ritual do churrasco (apud Pomeraniec, 2021, s.p.). Entre outras coisas, o ensaio fala de um episódio do início de sua carreira como jornalista, quando a mandaram escrever uma reportagem sobre um caminhão cheio de gado vivo que virou perto de uma favela. Antes que as autoridades chegassem, os moradores foram pegar as vacas mortas ou moribundas para encher seus congeladores e realizar um grande churrasco. De tal maneira que transformaram um evento potencialmente trágico (pelo menos para os donos das vacas e o caminhoneiro envolvido, sem falar nas próprias vacas) em uma celebração de redistribuição de bens.

18 Trías admite ser vegetariana desde o ano 2000 e se interessar pelo “que nós como espécie estamos fazendo com as outras espécies (...) me parece que tenha chegado o momento de falarmos sobre isso, não é? Já não se celebra o dia 12 de outubro, entendemos esse dia como um grande massacre. Chegamos a esse ponto: a humanidade vai ter que levar em consideração o grande massacre das outras espécies” (Trías; Medina, 2020, s.p.).

por exemplo, Trías diz que “bebemos de uma consciência coletiva” (Trías; Medina, 2020, s.p.), enquanto Enríquez fala sobre uma *antena* que a impulsiona a escrever sobre temas latentes: “pensa que está escrevendo sobre algo muito pessoal, mas te conecta com algo que está se passando ao seu redor sem que você saiba” (Enríquez, 2018, s.p.). Como vou demonstrar logo adiante, talvez a reemergência da vida não humana em “Sob a água negra” ressoe menos com o “monstro misógino de pesadelo racial” do Cthulhu lovecraftiano, mas melhor com os “diversos poderes e forças tentaculares” indicados como a visão do *Cthulhuceno* de Donna Haraway (2015, p. 160). Como insiste a teórica, substituir o Antropoceno pelo conceito de Cthulhuceno nos oferece uma imagem metafórica, a qual tem a intenção de insistir nas conexões entre todos os seres vivos e entre toda matéria como uma forma de resistir ao excepcionalismo humano e ao individualismo, e comprometer-se com novas formas de contar histórias.

CUIDADOS MONSTRUOSOS EM *GOSMA ROSA*

“Nós temos um rio que dizemos ser *um mar* (...) porque o mar é um lugar ambíguo / tão ambíguo/ como uma mãe” (Simonetti, 2016).

Gosma rosa (2020) é um romance ambientado em uma “Montevidéu possível” (Trías; Medina, 2020, s. p.). Essa noção de *possibilidade* situa o romance dentro do gênero da ficção especulativa, mas, de alguma forma, ele também se anuncia de maneira gótica em suas primeiras linhas, lembrando o uso que Longueil faz da expressão *imaginação gótica* para descrever principalmente uma característica da *visão* e do *pensamento*. O romance é ambientado na escuridão de uma cidade portuária, com edifícios abandonados e janelas fechadas.

Uma narrativa em primeira pessoa de uma protagonista sem nome nos insere dentro desse “buraco infecto da velha arquitetura” com uma “igreja neogótica” (Trías, 2022, pp. 185-199)¹⁹. São esses espaços que ecoam com os bairros da “aristocracia vinda de baixo” (Trías, 2022, p. 13) que aparecem em muitas das histórias de Mariana Enríquez, evocativos de tropos góticos. Sem entrar em discussões sobre a relação entre a literatura fantástica e a literatura gótica da região (ver, por exemplo, Ordiz, 2014; Goicochea, 2014, p. 16), quero sugerir que *Gosma rosa* pode estar relacionado com a tradição literária gótica no uso de tropos como o confinamento, o monstruoso, a figura do duplo, a neblina e o medo opressivo do contágio por um “inimigo [que] era invisível” (Trías, 2022, p. 10)²⁰. É difícil encaixar especificamente esse romance dentro de uma categoria genérica (às vezes ele demonstra características de literatura fantástica, da ficção distópica ou apocalíptica e até da ficção climática), mas não se pode negar que nele reina uma atmosfera sinistra de *déjà vu* que podemos definir como gótico: uma sensação de estranheza, de algo que “não nos é totalmente revelado” (Trías apud “Conversatorio...”, 2020). Na verdade, o fantasmagórico se revela na própria estrutura do romance, nos fragmentos de diálogos incorpóreos e descontextualizados que

19 Nota de tradução: os trechos citados do romance seguem a tradução para o português brasileiro de Ellen Maria Vasconcelos para a Editora Moinhos, publicada em 2022. Por esse motivo, a data de referência às citações do romance será 2022. O número de paginação se refere ao formato digital (Edição Kindle).

20 Muitos leitores notaram que *Gosma rosa* demonstra uma presciência impressionante em relação ao ano em que foi publicado, demonstrando a capacidade antecipatória da literatura: o romance narra como “na televisão, diziam que a contaminação tinha se estendido, mas não informavam para onde. Ajude-nos a evitar as aglomerações! Não se dirija ao Hospital de Clínicas a menos que esteja doente (...) *Colabore com a saúde de todos*” (Trías, 2022, p. 64). Por sua vez, Trías afirma: “Não previ o futuro, simplesmente observei o presente” (apud Montoro, 2021, s.p.). Embora já tivesse terminado de escrever o romance antes do início da pandemia de COVID-19 em 2020, em diversas entrevistas, Trías reconhece a forma como deve lidar com a realidade social e epidemiológica como horizonte de leitura.

aparecem entre os capítulos como vozes fluando no éter, tão fantasmagóricos quanto o clima opressivo²¹. Por sua vez, Trías admitiu que com esse romance “queria recuperar a poética do horror” (Tanzi, 2020, s.p.).

A poluição, as mudanças climáticas e a extinção de espécies fazem parte do cotidiano da protagonista, pois estimulam a disseminação de uma nova espécie de algas altamente tóxicas para a vida humana. Acima de tudo, o espaço urbano onde a protagonista se move é separado dos espaços periféricos onde vivem *os que estão dentro* – pessoas que tiveram a opção de migrar para o interior do país, escapando dos ventos vermelhos (Trías, 2022, pp. 17-18). Em contraste com a existência crua e estéril dos poucos moradores “convivendo com a doença” (Trías, 2022, p. 17) na “cidade em ruínas” (Trías, 2022, p. 14) do litoral, no interior “não param de se reproduzir” (Trías, 2022, p. 19). Esta cidade abandonada, com os seus “contêineres transbordados” e “praias que agora são proibidas” e marcadas com fita amarela como “zona de exclusão” (Trías, 2022, pp. 7-8), é distópica, mas não é apenas uma visão futurista: infelizmente, é uma paisagem cada vez mais reconhecível para os/as leitores/as locais (ver, por exemplo, De Armas, 2019). Neste sentido, Trías partilha com Enríquez o interesse em lançar luz sobre as injustiças daquilo que Rob Nixon chamou de “violência lenta” (2011), resultado quase invisível de uma distribuição geográfica desigual dos riscos ambientais.

21 Trías insiste que este elemento arquitetônico do romance foi muito deliberado: ela queria que esses fragmentos *flutuassem* entre a página branca, dando a mesma sensação de estarem envolvidos em neblina. Como sussurros nos ouvidos dos leitores, essas vozes fantasmagóricas separam os capítulos, mas ao mesmo tempo confundem a linha do tempo, às vezes lembrando o que aconteceu; às vezes como um prenúncio do que está por vir; e por vezes como um convite a questionar se são conversas imaginadas (“Conversatorio...”, 2020, s. p.).

Anunciando uma certa consciência antropocênica desde seus primeiros parágrafos, a narradora de *Gosma rosa* percebe que os ocupantes, do que antes era um hotel, deixaram as luzes neon do letreiro acesas, para sentirem que “[eles] ainda podiam fazer algo caprichoso, meramente estético, ainda podiam modificar a paisagem” (Trías, 2022, p. 7). Este reconhecimento de uma certa futilidade, face às forças da natureza, está ligado à compulsão humana de ultrapassar os limites, tanto epistemológicos como ontológicos, da alteridade. Isto é algo que já está prenunciado nas epígrafes como uma preocupação central do romance: isto é, a impossibilidade de reduzir a lacuna da alteridade torna-se evidente no paralelismo entre as relações interpessoais ambivalentes e as relações dos humanos com o mundo mais-que-humano. Por exemplo, a imagem da “multidão de caranguejos” na areia, onde a protagonista sentiu “pela primeira vez... que existia algo incompreensível, maior do que nós” (Trías, 2022, p. 9), mais tarde isso vai lembrá-la explicitamente de sua mãe: “me gerava o mesmo desassossego, o mesmo medo primitivo” (Trías, 2022, p. 16). Este medo, por sua vez, é expresso em termos góticos numa imagem da sua mãe como uma casa mal-assombrada, “cheia de esconderijos e portas falsas” (Trías, 2022, p. 46). Ao mesmo tempo, há um jogo no romance entre o pessoal (afeto e memórias) e o público (memória cultural) no que diz respeito à paradoxal paralisia do tempo em momentos de crise e luto. Finalmente, há um paralelo claro entre relacionamentos românticos e filiais tóxicamente codependentes e a codependência monstruosamente alienada que cultivamos com outras espécies: em ambos os casos, é um relacionamento que muitas vezes se expressa como uma compulsão para consumir o outro. Desde as relações tóxicas que a narradora mantém com a mãe e o ex-marido

— “sempre quis me devorar de algum modo” (Trías, 2022, p. 40) — até a relação com o “menino dinossauro” (Trías, 2022, p. 209) Mauro, da mordida do peixe carnívoro *pacu*, à nova fábrica de processamento que existe apenas para produzir a chamada *gosma rosa* e alimentar a população, o ato de consumir o outro se converte em metáfora para diagnosticar uma doença cultural.

Nesse sentido, o romance questiona os limites da monstruosidade: Mauro é repetidamente chamado de “menino monstruoso” (Trías, 2022, p. 206) por todos ao seu redor: ele é um “animalzinho galopante” (Trías, 2022, p. 60), um “anfíbio monstruoso” (Trías, 2022, p. 147) com uma “linguagem incompreensível” (Trías, 2022, p. 70). Sente uma certa afinidade com os “dinossauros carnívoros” e com as piranhas que “comem” (Trías, 2022, pp. 47-48). No entanto, a narradora – encarregada da tarefa de cuidar deste monstinho – tem consciência de que não é a criança, mas sim a sua doença que é o verdadeiro “monstro” (Trías, 2022, p. 158). Passou longos períodos trancada no apartamento com Mauro, escondendo-se do nevoeiro que espregueia lá fora: “vivía para a síndrome” que os assola por dentro, “para tentar esgotar esse animal insaciável e acessar, talvez por um momento, o verdadeiro Mauro, o que estava detrás da fome” (Trías, 2022, p. 69). A narradora não consegue se livrar “da imagem de Mauro se devorando a si mesmo, cravando os dentes em sua própria carne” (Trías, 2022, p. 102). A síndrome “tinha fome e era capaz de matá-lo” (Trías, 2022, p. 181) e por isso “tinha que cuidá-lo, para protegê-lo de si mesmo” (Trías, 2022, p. 71). O texto nos convida a questionar a monstruosidade de Mauro, principalmente em cenas que demonstram seus comportamentos *normais* de criança (brincar com seus blocos de Lego®, desenhar, dar beijos e abraços, mas também ter acessos de raiva escandalosos). Justapostas aos comportamentos

de outras crianças do romance (por exemplo, a crueldade casual de um grupo de crianças enterrando um pobre cachorro faminto), essas cenas demonstram o potencial monstruoso de todas as crianças. Mas, sobretudo, a condição de Mauro enquanto bebê, “um futuro monstro, incapaz se saciar” (Trías, 2022, p. 56), é, de certa forma, a condição de todos os bebês nas sociedades capitalistas que eventualmente se tornam humanos adultos, impulsionados pelo desejo constante e insaciável de consumir. A propósito, a pergunta “Como será sentir fome constante?” (Trías, 2022, p. 56) tem a sua resposta na visão do futuro distópico que o romance apresenta.

Mauro não é o único monstro do romance: a maternidade, em particular, não é apenas caracterizada como um “campo minado” (Trías, 2022, p. 56), mas é uma condição particularmente ligada à monstruosidade. No que a própria Trías descreveu como um “jogo de espelhos”, a mãe de Mauro é uma sósia sinistra da mãe da narradora, enquanto esta repete a função de sua própria babá de infância, Delfa, em seu papel de cuidadora de Mauro. A narradora e Delfa se veem na posição de cuidar de crianças que, de alguma forma, foram abandonadas pelas próprias mães. Mesmo assim, possivelmente a *mãe* mais monstruosa do romance é a nova fábrica de processamento de carne: “uma boa mãe, provedora” (Trías, 2022, p. 90). A fábrica nasceu como resposta ao problema da fome humana insaciável, uma vez que o novo produto proteico, oficialmente denominado “Carnemais”, é “usado para acompanhar refeições” (Trías, 2022, p. 68)²². Ecoando o papel insidioso da linguagem e do eufemismo no romance *Cadáver Exquisita* (2017), *Gosma rosa* oferece uma crítica

22 Igualmente é com a síndrome *Prader Willi*, Trías admite que encontrou a inspiração literária enquanto trabalhava como tradutora médica: em inglês, gosma rosa é conhecido como *pink slime* (Trías; Medina, 2020, s. p.).

ao uso de terminologias técnico-científicas que funcionam para manipular a opinião pública: como no romance de Bazterrica, o distanciamento da realidade de que esse produto já foi vida – ou vidas – reflete o mecanismo que Carol Adams chama de “referente ausente” (2015). Esse mecanismo é visível quando “aparecia o desenho de uma vaca que pastava em uma linda colina”, na caixa de hambúrgueres congelados, enquanto dentro da caixa há um “hambúrguer ressecado, chato e duro como uma sola de borracha” (Trías, 2022 p. 191).

A indefinição deliberada das fronteiras entre quem come e aquilo que comem neste romance também nos faz questionar os limites da empatia, fraturando “as divisões tabu entre carnivorismo e canibalismo” e impondo “a triste realidade de que ‘somos todos carne’” (Del Príncipe, 2014, p. 5). Aquilo que a ecofeminista australiana Val Plumwood chama de “dinâmica da predação” governa a “ordem comestível e ecológica” de todas as relações (apud Keetley; Sivils, 2018, p. 7). Como dizem Keetley e Sivils,

(...) os nossos corpos, que nunca estão verdadeiramente separados do ambiente não humano, irão inevitavelmente se decompor e se transformar em alimento. Contudo, as relações de poder humanas têm uma grande influência na determinação de como e quando um corpo se transforma em alimento. (2018, p. 9)

O que foi dito acima torna-se explícito de uma forma particularmente grotesca no romance de Bazterrica; e de forma mais oblíqua – mas não menos eficaz – em *Gosma rosa*.

Segundo David del Príncipe, o consumo de carne tem um “papel instrumental” (Del Príncipe, 2014, p. 5) na construção da monstruosidade, uma vez que o “ato de comer carne implica uma

quebra das distinções entre humanos e não humanos e entre a vida e a morte, o que sugere um estado monstruoso de corporalidade entre espécies e liminaridade ontológica” (Del Príncipe, 2014, p. 5). Com o objetivo de oferecer uma crítica à “privação total (...) dos direitos dos animais na sociedade moderna, que ilustra como os animais são colocados num vazio continuamente preenchido pelos discursos hegemônicos dos humanos” (Del Príncipe, 2014, p. 7), Trías nos convida a considerar a monstruosidade do processo de pecuária intensiva através da empatia imaginativa. Depois do incêndio catastrófico que destrói a nova fábrica de processamento, a narradora diz: “Pensei nos animais: ninguém os considerava vítimas. Tinham se salvado de se converter em gosma rosa, mas não haviam sobrevivido ao fogo” (Trías, 2022, p. 158). Da mesma forma, Trías convida os leitores a reconsiderarem a imagem da mulher que produz os *nuggets* de frango na fábrica, colocando-a na mesma posição desumanizada e ultraprocessada que eles (Trías, 2022, p. 153).

Na sua essência, *Gosma rosa* denuncia uma falha fundamental nos cuidados maternos, sociais e ambientais: expõe o sentimento de terror que acompanha a constatação de que não estamos sendo cuidados pelas pessoas que deveriam cuidar de nós. Isso se reflete não só na destruição da nova fábrica, mas também no paralelo entre a mãe que salta de um edifício abraçada ao filho (Trías, 2022, p. 200), e na ideia de *Mãe Natureza* que se expressa através da mutação de uma alga que mata humanos. Aliás, o “vento vermelho [que] começou a fazer seus estragos com os animais” (Trías, 2022, p. 18) e agora persegue os humanos, poderia ser lido na tradição de vingança de *Gaia*, visualizada como uma mãe cansada de carregar os seus filhos “parasitas” e decide livrar-se deles (Hugonny, 2020, p. 27). Expostos

ao vento vermelho, os “contaminados” gradualmente vão sendo “despelado[s]” (Trías, 2022, p. 21), tornando-se “carne viva”, deixando os seus corpos “à flor da pele” (Trías, 2022, p. 22) no melhor estilo de ecovingança. Ao longo do romance, as forças da natureza demonstram uma atuação sinistra: por exemplo, a narradora diz que “as algas me encurralavam” (Trías, 2022, p. 64). Essas forças são humanizadas de certa forma, como quando os infelizes mergulhadores “deviam recolher amostras do solo, das algas, do mistério que dormia no leito do rio” e são expulsos “pelo estômago” do rio (Trías, 2022, p. 162). Os medos relacionados com a “profunda indiferença” (Trías, 2022, p. 154) da natureza para com as vidas humanas poderiam ser entendidos em termos ecofóbicos, mas, além disso, pode ser lido no romance um registro afetivo de ecoansiedade sobre as perdas da natureza que é própria das estruturas de sentimento do Antropoceno:

Quem poderia ter imaginado o buraco auditivo de uma cidade sem insetos, sem zumbidos, mas também sem buzinas, sem o ruído seco do elevador ou o murmúrio de vozes longínquas, sem toda a artificialidade daquilo que — agora entendo — chamávamos vida. (Trías, 2022, p. 169)

Esse sentimento econostálgico – ou *solastálgico* no neologismo de Albrecht *et al.* (2007) – expressa-se desde o espetáculo catastrófico dos peixes mortos na praia até o desaparecimento gradual “dos pássaros” que “nos deixaram sozinhos com o vento vermelho” (Trías, 2022, p. 75) em termos claramente antropocêntricos²³. O romance é narrado no passado a partir de um momento futuro, refletindo a

23 A palavra solastalgia — formada pela combinação da palavra latina *sōlācium* (consolo) e a raiz grega *algia* (dor, sofrimento) — descreve a angústia emocional ou existencial causada pela mudança ambiental percebida negativamente: é “a nostalgia que se sente quando ainda está em casa” e o entorno de seu lar está mudando de maneiras angustiantes (ALBRECHT *et al.*, 2007, s.p.).

noção de um fim dos tempos apocalíptico na perspectiva de um *nós* exclusivamente humano.

Ao mesmo tempo, porém, a curiosa suspensão temporal do romance no presente ajuda Trías a oferecer uma visão que vai além do ecofóbico e do antropocêntrico. Escrita a partir de uma mistura gramatical entre o passado e o futuro, *Gosma rosa* posiciona-se entre o *já acontecido* que nos levou a este momento e o *ainda não* de um futuro distópico. O texto está repleto de referências a esse posicionamento liminar ou estase temporal, por exemplo: “o começo nunca é o começo. O que confundimos com o começo é só o momento em que entendemos que as coisas mudaram” (Trías, 2022, p. 34); “Um final é só a constatação de que alguma coisa mais começou” (Trías, 2022, p. 183); e em imagens como a da cobra que troca de pele (Trías, 2022, p. 110) ou a do paciente transplantado renal (Trías, 2022, p. 218). Mas esta liminaridade é indicada sobretudo na figura central da própria narradora, presa num momento de luto pessoal e ambiental, entre um passado circunscrito e um futuro aberto: “Chegaria o momento”, diz a narradora, em que “não sobreviveria no mar nenhum animal que não fosse uma mutação” (Trías, 2022, p. 188). O curioso uso do futuro do pretérito aqui, quando o resto da narrativa é escrito no pretérito perfeito ou futuro simples, implica que o futuro ainda não está escrito: que ainda há uma janela de esperança (por mais minúscula que seja) de que as coisas *poderiam* ser diferentes. O caráter especulativo do romance de Trías demonstra o potencial ético e estético das narrativas que olham simultaneamente para frente e para trás: trata-se, como sugere a escritora Lidia Yuknavich, de “infiltrar-se no tempo presente com a imaginação para libertá-lo do *status quo*” (Kehe, 2017, s.p.). É nesta

posição de liminaridade consciente que uma espécie de esperança cautelosa pode ser localizada em ambas as narrativas.

LIMINARIDADE, LOUCURA E MUTAÇÃO: RUMO A UMA ÉTICA DO CUIDADO PARA O ANTROPOCENO

“Era como o assunto do coioote e do papa-léguas, disse, quando o coioote seguia correndo mais além do precipício, com as patas girando a toda a velocidade no ar. Enquanto o coioote não olhava para baixo, enquanto não notasse que estava no ar, sem que houvesse terra abaixo dele, ele não começava a cair”. (Trías, 2022, p. 183)

Ambas as protagonistas funcionam como figuras liminares, simultaneamente ligadas às gerações passadas e arautas de um futuro possível, e, por isso, convidam-nos, como leitores/as, a habitar uma consciência estranha e ambígua do momento atual como o Antropoceno. Especificamente, ambas as histórias refletem o processo interno das protagonistas enquanto tentam libertar-se das atitudes do passado, algo que é particularmente bem representado através da *mochila* de livros (não lidos) da mãe que o narrador carrega em *Gosma rosa* (Trías, 2022, 12). Esta tentativa de libertar o legado do passado se alinha com o parricídio, outro tropo tipicamente gótico (embora no caso de *Gosma rosa* fosse propriamente dito um matricídio). Em “Sob a água negra”, a promotora lembra a forma como seu pai, com um “gesto pomposo de professor de química”, lhe dava explicações técnico-científicas sobre a toxicidade do rio: “A anóxia, dizia” (Enríquez, 2016, p. 153). Este uso de termos científicos para explicar processos naturais lembra a crítica ao uso de linguagem eufemística em *Gosma rosa* e ressoa com a lógica racionalista de produção que já opera em nossas sociedades, onde “todo inconveniente tem um

nome técnico, insípido, incolor e inodoro” (Trías, 2022, p. 37). Tanto o pai químico de Enríquez, quanto a figura do “agrônomo” em Trías são representativos das gerações anteriores, cúmplices de modelos de produção cada vez mais eficientes e destrutivos. Em ambas as histórias, curiosamente, a figura do taxista masculino representa a atitude das gerações anteriores: em “Sob a água negra”, o taxista que deixa a promotora na periferia da favela verbaliza medos sociais relacionados à marginalidade e à pobreza; enquanto isso, em *Gosma rosa* os taxistas formam uma espécie de coro de homens típicos que refletem valores típicos da sociedade.

Segundo Chris Baldick (2009), “para alcançar o efeito gótico, uma história deve combinar uma terrível sensação de *herança no tempo* com uma sensação claustrofóbica de *confinamento no espaço*” e “essas duas dimensões reforçam-se mutuamente para produzir uma impressão de descendência ‘doentia rumo à desintegração’” (Baldick, 2009, p. xix, ênfase minha). Quando *Gosma rosa* abre, a narradora está à espera de “outro mês de confinamento” (Trías, 2022, p. 8) – ela está “[à] espera de nada” (Trías, 2022, p. 83) – refletindo um certo aprisionamento tanto na esfera temporal como no espaço. A situação de imobilidade da protagonista se alinha com a síndrome de Mauro, algo que “o mantinha em um eterno presente, um aqui e agora feito de fome e de ansiedade” (Trías, 2022, p. 160). Na tradição gótica anglo-saxônica, pelo menos, as brumas e a névoa como *miasma* são frequentemente arautas de uma indefinição das fronteiras entre o bem e o mal. Mas há aqui uma reviravolta importante que representa a forma como o gótico latino-americano se enquadra no clima da região. Em vez de ser associado a forças nefastas ou misteriosas, a neblina – e a falta de visão e clareza associadas a ela – protege e dá

conforto à narradora. Enquanto houver nevoeiro, as pessoas estão a salvo dos ventos que trazem toxicidade juntamente com a “claridade” (Trías, 2022, p. 84)²⁴. O vento e a claridade anunciavam “os breves minutos em que as coisas voltavam a ser tangíveis, ainda que isso significasse a iminência do vento” (Trías, 2022, p. 35). A este respeito, quero argumentar que a narradora ecoa ansiedades particularmente pertinentes à nossa era contemporânea como um ponto de virada:

[Se] algo caracterizava o confinamento, era justamente essa sensação de não tempo. Existíamos em uma espera que também não era a espera de nada concreto. Esperávamos. Mas o que realmente esperávamos era que não acontecesse nada, pois qualquer mudança podia significar algo pior. Enquanto tudo estivesse quieto, eu podia me manter no não tempo da memória. (Trías, 2022, p. 83)

Aqui, o uso do pronome plural nos desafia como leitores/as contemporâneos/as do Antropoceno. A ambígua sensação de conforto ou segurança que advém do confinamento e da *falta* de visão é indicativa de uma certa relutância em ver para além do momento atual: o espetáculo catastrófico dos peixes mortos amontoados na praia é contrastado com os pássaros que desapareceram “aos poucos” e “deixaram-nos sozinhos com o vento vermelho (...) e quando a primeira pessoa se deu conta, o resto de nós também não lhe deu importância” (Trías, 2022, p. 75). Os medos da natureza que outrora nos moveram – “escorpiões, carrapichos, águas-vivas, ondas

24 Identificando-se com variações regionais do modo gótico – por exemplo, o *gótico de Santa Cruz*, o *gótico tropical* ou o *gótico andino* exemplificado na obra de Mónica Ojeda –, Trías escolhe de forma deliberada situar seu romance na cidade cinza e *apagada* de Montevidéu: senti a necessidade de voltar ao Uruguai. Sempre fico na cidade velha e a ideia que faço de Montevidéu. Imaginava o porto fundido à neblina. Associo a Montevidéu essa cor cinza das ruas ou o inverno e levei isso ao extremo com todo acinzentado e névoa, que somente se levanta com esse vento vermelho que é a doença. Só se pode sair quando a cidade dorme nesse acinzentado (Trías apud “Mugre rosa...”, 2020, s.p.).

gigantes” (Trías, 2022, p. 76) – já não são os perigos que realmente ameaçam as nossas vidas. Tal como as primeiras testemunhas que viram as algas vermelhas mudarem a cor do rio para um vermelho ameaçador, tirando fotos do fenômeno “belo” (Trías, 2022, p. 58), não estamos preparados para compreender o que os danos que já causamos ao rio realmente significam para o planeta, nem que o medo que *deveríamos* sentir não vem da natureza, mas das consequências que resultam da nossa falta de cuidado com ela. Guillermo Duff (2013, p. 57) destaca que na literatura gótica o local de confinamento “deixa de ser um simples pano de fundo misterioso que exacerba os medos primários dos personagens e se torna mais um personagem nas histórias”. Eu diria que, para Trías, o confinamento vai muito além da casa da narradora ou da própria cidade portuária: a casa mal-assombrada que se tornou estranhamente sinistra e cada vez mais *unheimlich* (inquietante) para os humanos é a própria terra.

Imediatamente após encontrar na praça a estátua do infeliz mergulhador – que, numa ironia particularmente vingativa (já que comercializou bolinhos de algas marinhas quando jovem), é uma das primeiras pessoas a morrer devido à sua recém-descoberta toxicidade – a narradora se depara com uma “Mulher-estátua” viva que está presa entre a “paralisia e a inércia” (Trías, 2022, p. 130). Em outro jogo de espelhos do romance, essa mulher reflete a própria imobilidade ou incapacidade de agir da narradora. Depois, a narradora encontra outro duplo perturbador no “moribundo” e monstruoso pássaro engaiolado (Trías, 2022, pp. 171-172). “Quem precisa tanto de você?”, pergunta ela ao pássaro, aparentemente sem perceber a ironia da semelhança com suas próprias gaiolas emocionais nas relações pessoais com Mauro, Max e sua mãe. Aliás, depois de abertas as portas da sua gaiola

metafórica, tal como o pássaro, a protagonista não sabe para onde voar, pois “O mesmo mar envenenado nos unia” (Trías, 2022, p. 183). Podemos estender o jogo do espelho para compreender a narradora liminar de *Gosma rosa* como uma espécie de duplo perturbador para nós mesmos/as, leitores/as deste texto no Antropoceno. Poderíamos dizer que, tal como ela, também nós nos sentimos mais confortáveis em *não* ver claramente o que realmente está a acontecer: oprimidos/as pelas crises climáticas, pelo colapso dos ecossistemas e pela extinção de espécies, estamos presos/as no mesmo lugar, sem sequer sermos capazes de representar nossa situação *real* como algo que está acontecendo conosco no presente, e não simplesmente um produto de especulação distópica²⁵.

Entendida nesses termos, talvez a figura do duplo sinistro da obra que mais nos deva incomodar seja a mãe de Mauro, que no final do romance “espera” (Trías, 2022, p. 220) por um futuro simbolizado pela chegada de um novo bebê, como se a figura da criança ainda fosse nos salvar do desastre ou nos dar alguma esperança. É uma situação que se resume ao momento *Looney Tunes* que escolhi como epígrafe para esta seção: “Enquanto o coioote não olhava para baixo, enquanto não notasse que estava no ar, sem que houvesse terra abaixo dele, ele não começava a cair” (Trías, 2022, p. 183). Esse momento suspenso também é sinalizado na forma como Trías brinca com os tempos gramaticais para chamar a atenção para o texto como uma espécie de relato de testemunha ocular. A narradora oferece na primeira pessoa o seu testemunho sobre este momento crucial da história: “Assim que teve início a nova história oficial. Quando se lê livros de história,

25 Como sugere Dolores Pruneda-Paz (2021, s.p.), “a literatura de terror [está atravessando] uma época de reposicionamento”, já que os contextos globais de emergência sanitária, crise climática e extinção de espécies “expande as margens de interpretação do presumivelmente fantástico e as possibilidades do real”.

tende-se a esquecer que alguém esteve ali. Alguém de carne e osso, e, nesta história, esse alguém sou eu” (Trías, 2022, p. 163); e depois diz: “eu olhava”, testemunhando “algo que ainda não conseguíamos entender” (Trías, 2022, p. 164).

Há uma clara reorientação em relação ao passado na renegociação das atitudes de gênero, evidente na revisão que ambas as obras empreendem de um tropo gótico conhecido como a “donzela em perigo”, uma figura “tímida” e “hesitante” que “permite o desenvolvimento de dois outros motivos centrais complementares da literatura gótica, o tema da proteção androcêntrica e o motivo do resgate” (Snodgrass apud Duff, 2013, p. 26). Em “Sob a água negra”, apesar do seu ambiente algo gótico – “Odiava a escuridão daquele edifício centenário” (Enríquez, 2016, p. 144) – a promotora é uma mulher independente que se recusa a compreender de acordo com os termos da sociedade: quando os seus colegas se referem a ela como “bem conservada” (Enríquez, 2016, p. 154), não a “lisonjeavam, pelo contrário, a ofendiam: não queria ser bonita; queria ser forte, de aço” (Enríquez, 2016, pp. 154-155). Longe de ser uma mulher que precisa de resgate, é ela quem se dedica a salvar os outros²⁶. Da mesma forma, a protagonista de *Gosma rosa* se recusa ou resiste a permanecer casada com Max e a ter os próprios filhos, apesar da pressão da mãe, que tinha “adotado o discurso da santidade da mãe” (Trías, 2022, p. 20). Em vez disso, ela desiste do seu trabalho na publicidade (no qual manipulava a linguagem para beneficiar a cultura dominante) para assumir um papel de invisibilidade, cuidando da criança monstro. Ao contrário do seu

26 Por exemplo, “antes, sua investigação ajudara um grupo de famílias que morava perto de um curtume a ganhar um processo contra a fábrica de couro que jogava cromo e outros dejetos tóxicos na água”, causando câncer e outras “mutações” estranhas nas crianças (Enríquez, 2016, p. 147).

ex-marido, que é o representante *por excelência* do racionalismo masculino – ao procurar “separar-se de seu corpo, essa máquina indomável do desejo, sem consciência nem limites, repugnante e ao mesmo tempo inocente, pura” (Trías, 2022, p. 9) — a narradora de *Gosma rosa* acaba aceitando sua condição de estar corporalmente enraizada no lugar. Além de abraçar sua corporalidade, de certa forma rejeita seus vínculos superficiais com a sociedade e reafirma seu parentesco com o rio poluído: o “porto, mistura de algas e gasolina derramada. Esse cheiro era meu” (Trías, 2022, p. 214), diz²⁷. No final do romance, ela recusa ser realocada pelas autoridades, caminhando sozinha para o futuro, sem “rumo nem plano” (Trías, 2022, p. 218). Finalmente, ela percebe que não pode “deter um futuro que já está aqui” (Trías, 2022, p. 220). Em sua essência, este é um romance sobre o luto e, especialmente, sobre o *processo* de luto. Os fragmentos de texto que separam os capítulos e assim permitem um momento de suspensão, refletem a tendência melancólica de se apegar ao que já está morto em vez de olhar para frente. Nesse caso, o luto pessoal da protagonista em relação às suas relações afetivas ocorre em conjunto com o luto coletivo por um mundo que foi – e ainda está em processo de ser – completamente destruído.

Guillermo Duff (2013, p. 85) sugere que “é significativo que o prisma através do qual se examinam os personagens góticos seja, em muitos casos, o de um narrador racional que observa e julga o excesso do grotesco a partir da perspectiva da normalidade”. Fazendo referência ao tropo gótico fundador da derrubada da razão – e à ideia

27 Em uma entrevista, Trías admite que [o] rio é inseparável do meu imaginário literário – ainda que não esteja presente, ainda que não escreva nem uma palavra sobre ele – porque é inseparável do imaginário da minha infância (...) Sou, além disso, da geração do “rio contaminado”. Se falou disso durante anos, da água contaminada das praias de Montevideú. Não era recomendada para banhistas (Trías apud Litvan, 2013, p. 11-12).

de que muitas vezes são as figuras femininas que demonstram excesso de sensibilidade e uma imaginação descontrolada – as protagonistas encontram-se renegociando a dicotomia entre razão e desrazão, sendo rotuladas como loucas ou estúpidas, especialmente pelas gerações anteriores. A mãe da narradora de *Gosma rosa* pergunta a ela: “O que quer me provar com isso, filha? O quanto te fizeram sofrer que você já não se importa nem com a própria vida?” (Trías, 2022, p. 15). Em “Sob a água negra”, o padre diz à promotora: “Te mandaram a *puta grávida* deles e isso foi suficiente para te convencer a vir? Não achei que você fosse tão estúpida” (Enríquez, 2016, p. 158, destaque do original); e então, “não se faça de *burra*. Você nunca foi burra” (Enríquez, 2016, p. 159, destaque do original). Ao longo de ambas as histórias, o foco ou narração em primeira pessoa acompanha de perto esse processo interno de dúvida ou oscilação entre a *razão* e a lógica dos sonhos. Em “Sob a água negra”, quando a jovem grávida visita a promotora em seu escritório, a razão lhe diz que a menina estava mentindo, mas havia algo na história que parecia estranhamente real, como um “pesadelo vivido” (Enríquez, 2016, p. 151). Esse “algo” faz com que ele tenha um sonho vívido e perturbador com o menino afogado, após o qual “acordou com o nariz gotejando cheiro de carne morta e um medo horrível de encontrar aqueles dedos inchados e infecciosos entre os lençóis” (Enríquez, 2016, p. 151). O foco no processo mental da promotora a mostra em uma batalha constante para manter sua sanidade. De certa forma, enquanto “funcionária do poder Judiciário” (Enríquez, 2016, p. 154), Marina Pinat é tão cúmplice do sistema como o seu pai ou o padre, o que se reflete no fato de as letras cósmicas e lovecraftianas escritas sobre a igreja “mas continuava sem sentido para ela” (Enríquez, 2016, p. 157). Contudo, à medida que a batalha

entre razão e desrazão continua em sua mente (um processo de oscilação mental que é sinalizado pelo uso de itálico e parênteses), ela surge com outro tipo de conhecimento.

Talvez seja por isso que escolheram a promotora em primeiro lugar: “Vim contar”, diz a grávida com dedos deformados, “porque a senhora tem que saber. O Emanuel quer conhecer a senhora” (Enríquez, 2016, p. 150). Por que ele “quer conhecer a senhora” exatamente? Talvez a sua posição liminar – associada a figuras do passado, mas desejando efetuar mudanças – possa ser entendida como uma orientação ambígua em direção à possibilidade de um futuro alternativo. Em *Gosma rosa* há um rio morto que, por sua vez, demonstra uma agência alternativa: “a água do rio que inchava como um polvo” (Trías, 2022, p. 20); o rio tinha “respiração” (Trías, 2022, p. 219) e lambe “o muro como a língua de um gato” (p. 220). Os rios ganham vida de uma forma impossível em ambos os textos, proporcionando assim o que Pettinaroli e Mutis (2013, p. 6) chamam de “um espaço distinto para a negociação simbólica da consciência crítica que molda memórias e subjetividades coletivas (...) uma arena para lidar com e mediar a crise de representação causada por mudanças políticas, culturais e epistemológicas”. Esta crise de representação é também, claramente, intergeracional. Por exemplo, em uma conversa com a mãe perto do início de *Gosma rosa*, a narradora diz o seguinte:

Ela me mostrou os novos brotos das plantas, o que ela considerava um milagre, o triunfo da vida sobre essa morte de ácido e escuridão. Contei-lhe que em Chernobyl agora havia mais animais do que jamais houve, e até os que estavam em perigo de extinção se reproduziram, graças à ausência de humanos. Minha mãe não interpretou como uma ironia, mas —

outra vez — como o triunfo da vida sobre a morte.
— *Humana*, mãe. Sobre a morte humana. — É um detalhe — disse, e apontou para a porta da cozinha.
— Está com fome? Fiz carolinhas. (Trías, 2022, p. 14, ênfase no original)

A visão apocalíptica e o luto pelos “últimos peixes” desmentem o fato de, na realidade, “alguns poucos [peixes] se adaptaram” (Trías, 2022, p. 36)²⁸. Os “parentes longínquos” do atum enlatado que a narradora come com tão sensual abandono são “mutações desconhecidas” que já “nadavam em nosso rio” (Trías, 2022, p. 188). A narradora admite a beleza que vê no “musgo avermelhado” — presumivelmente uma consequência dos ventos vermelhos mortais — crescendo num edifício fechado com tábuas: “tinha minúsculas folhas redondas e gordas, inchadas de água” (Trías, 2022, p. 170). Tal como os doentes crônicos que são rejeitados pela sociedade, mas que, no entanto, “guardavam nele o segredo das algas” nos seus corpos (Trías, 2022, p. 27), estes são os monstros mutantes que se tornam um símbolo pós-humano de esperança.

Da mesma forma, os últimos parágrafos de “Sob a água negra” oferecem-nos uma visão de esperança cautelosa e ambivalente, centrada sobretudo na figura da procuradora atravessando uma ponte sobre águas mortas, mas estranhamente vivas:

Correu (...) tentando ignorar que a água negra parecia agitada, porque não podia estar agitada, porque

28 Nesse aspecto, a maneira como a narradora se nega a se mobilizar para além do seu luto encontra ecos na personagem do “doente resistente” proposta por Ella Soper (2013, p. 747) no contexto da figura de “animais finais”. De acordo com Soper (2013, p. 747), uma postura efetiva melancólica que “resiste ao consolo” ou ao encerramento, demonstra “as formas em que o luto para além dos limites sociais prescritos pode culminar em atos de resistência aberta” e “poderia ser uma práxis ética totalmente adequada ao trabalho do luto que as autorias e os/as ecocríticos/as estão cada vez mais convocados/as a realizar” no contexto do presente “evento de extinção massiva”.

aquela água não respirava, a água estava morta, *não podia* beijar as margens com ondas, *não podia* se agitar com o vento, *não podia* ter aqueles redemoinhos nem a corrente nem a enchente, *como era possível* uma enchente se a água estava estagnada. Marina correu até a ponte e não olhou para trás e tapou os ouvidos com as mãos ensanguentadas para bloquear o ruído dos tambores. (Enríquez, 2016, p. 162, grifos meus)

Cito diretamente esse fragmento do texto para iluminar a maneira pela qual até a própria linguagem fica desequilibrada por sua falta de pontuação. Mas o que é particularmente interessante aqui é a repetição da frase “não podia”. A razão que dita o que é possível entra em conflito com o que a promotora vê com os próprios olhos ao tentar atravessar a ponte. O gesto de esperança que encontro nesta história (por mais fugaz e ambígua) é que, com um pé de cada lado e suspenso num tempo liminar que ecoa o momento do *Coite* em Trías, existe a possibilidade de que, antes de chegar ao outro lado, a promotora abra os olhos e abaixe as mãos ensanguentadas para desbloquear os ouvidos e dar lugar ao que é *possível*.

Algas e peixes que sofrem mutações para sobreviver num ambiente aquático cada vez mais tóxico; e um jovem que *aprende* a nadar em águas contaminadas e desperta uma agência mais que humana num rio supostamente “morto”. Tudo se resume a isto: um futuro mutante, porque a vida de alguma forma encontra maneiras de continuar. “Sob a água negra” e *Gosma rosa* comprometem-se com o espectro perturbador de uma consciência antropocênica em tom ecogótico, onde o rio e os seres mutantes que ali vivem funcionam como atores narrativos no sentido de Jane Bennett em sua análise de materialidade vital (2009). Eles nos lembram que, como também nos recorda Donna Haraway, “nenhuma espécie, nem mesmo a nossa

arrogante... age sozinha; os conjuntos de espécies orgânicas, atores abióticos, são os que fazem história, do tipo evolutivo e de outros tipos também” (2015, p. 159). O rio morto, mas (impossivelmente) vivo – e as entidades que de alguma forma ainda sobrevivem dentro dele – lembram-nos da relação ontológica do animal humano com a Terra e outros seres materiais. Quando se trata de dar voz ao que não é humano, Bennett sugere “um toque de antropomorfismo (...) pode catalisar uma sensibilidade que encontra um mundo repleto não de categorias de seres ontologicamente distintas (sujeitos e objetos), mas de materialidade, ‘de composição diversa’” (2009, p. 99). Este é o poder narrativo do material, que nos convida a reconhecer a sua voz como “materialidade narrativa” (Iovino; Oppermann, 2014) para encorajar novos tipos de narrativas que tenham efeitos menos nocivos no mundo da natureza corporificada.

Uma ética de cuidado multiespécie pode descentrar os dualismos hierárquicos que posicionam os seres humanos no auge da soberania. As protagonistas de “Sob a água negra” e *Gosma rosa* optam por rejeitar a maternidade biológica (na verdade, as mães em ambas as histórias são figuras tóxicas, ausentes ou ineficazes) em favor de perseguir outros modelos de cuidado que não incluam apenas os seres humanos. Os velhos modelos persistem, por mais inadequados que tenham sido, como a igreja zumbi da história de Enríquez. O desafio é perceber se, no ato de ler essas histórias, é possível que nós, leitores/as, também sejamos encorajados/as a nos coordenarmos ao realinhamento ético que as protagonistas vivenciam, uma vez que, em última análise, as fontes mais palpáveis de terror em ambas as histórias são as figuras de autoridade que representam os remanescentes de sociedades fundamentalmente autodestrutivas e suicidas – os

verdadeiros vilões da história no século XXI. Na tradição do gótico feminino inaugurada pela escritora inglesa Ann Radcliffe, o horror se diferencia do terror porque

(...) longe de estabelecer uma ligação com o sublime, deixa o indivíduo imerso na mais profunda paralisia e impotência (...) tem uma origem impossível de determinar e dilui as fronteiras entre o subjetivo e o objetivo, entre o mundo interno do personagem e o externo, deixando o sujeito em estado de confusão. (Botting apud Duff, 2013, p. 55)

Habitando uma consciência antropocênica podemos continuar na confortável negação que não nos permite ver que “algo” está “terrivelmente mal” (Enríquez, 2016, p. 157), ou podemos passar pela confusão para enfrentar o horror de cuja criação fomos cúmplices.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, Carol. *The Sexual Politics of Meat: A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. London; New York: Bloomsbury Press, 2015.
- ALAIMO, Stacey. Trans-corporeality. In: BRAIDOTTI, Rosi; HLAVAJOVA, Maria (Orgs.). *The Posthuman Glossary*. London; New York: Bloomsbury, 2018. p. 435-438.
- ALBRECHT, Glenn et al. Solastalgia: The distress caused by environmental change. In: *Australas Psychiatry*, n. 1, v. 15, p. 95-98, 2007.
- ARIAS, Ariadna. El río Matanza, un lugar inhabitable para cinco millones de argentinos. In: *La Voz de Galicia*, 26 dez., 2019. Disponível em: <https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/sociedad/2019/12/26/rio-matanza-lugar-inhabitable-cinco-millones-argentinos/00031577370845628922369.htm>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- BALDICK, Chris; MIGHALL, Robert. Gothic criticism. In: PUNTER, David (Org.). *A New Companion to the Gothic*. West Sussex: Wiley Blackwell Press, p. 267-287, 2015.
- BALDICK, Chris. Introduction. In: BALDICK, Chris (org.). *The Oxford Book of Gothic Tales*. London: Oxford University Press, p. xi-xxiii, 2009.
- BARBAS-RHODEN, Laura. *Ecological Imaginations in Latin American Fiction*. Gainesville: University Press of Florida, 2011.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2009.

BRAIDOTTI, Rosi. *Posthuman Knowledge*. Cambridge: Polity Press, 2019.

CARTER, Angela. Notes on the Gothic Mode. In: *The Iowa Review*, n. 3, v. 6, p. 132-134, 1975.

DE ARMAS, Rosina. Cianobacterias en Uruguay: dónde, cómo y por qué se originan. In: *El Observador*, 2019. Disponível em: <https://www.elobservador.com.uy/nota/cianobacterias-en-uruguay-donde-como-y-por-que-se-originan-2019131172159>. Acesso em: 14 abr. 2025.

DECKARD, Sharae. Ecogothic. In: WESTER, Maisha; REYES, Xavier Aldana (Eds.). *Twenty- First Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, p. 174-188, 2019.

DEL PRÍNCIPE, David. Introduction: The EcoGothic in the Long Nineteenth Century. In: *Gothic Studies*, n. 1, v. 16, 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7227/GS.16.1.1>. Acesso em: 14 abr. 2025.

DILLON, Sarah. The Horror of the Anthropocene. In: *C21 Literature: Journal of 21st-Century Writings*, n. 1, v. 6, p. 5, 2018.

DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre, política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

DUFF, Guillermo. *Las huellas de la literatura “gótica” en las literaturas estadounidense y argentina*. 2013. 150f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2013.

ENCUENTROS EN LA PRÓXIMA FASE: con Mariana Enríquez, Ana Llurba y Ariadna Castellarnau. Livestream con Librería Gilamesh, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7QjdZpgpMZU>. Acesso em: 14 abr. 2025.

ENRÍQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.

ENRÍQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Tradução de José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

ENRÍQUEZ, Mariana. Conurbano: Mariana Enríquez (capítulo completo). In: *Canal Encuentro*, 2017a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BxcrZR02M>. Acesso em: 14 abr. 2025.

ENRÍQUEZ, Mariana. Narrativa de terror por Mariana Enríquez. In: *Flacso Argentina*, 2017b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4&t=667s>. Acesso em: 14 abr. 2025.

ENRÍQUEZ, Mariana. Mariana Enríquez & Guadalupe Nettel: The Dark and the Hidden. Entrevista com Peter Adolphsen no Louisiana Literature Festival. In: *Louisiana Museum of Modern Art*, 2018. Disponível em: <https://channel.louisiana.dk/video/mariana-enriquez-guadalupe-nettel-the-dark-and-the-hidden>. Acesso em: 14 abr. 2025.

ESTOK, Simon. Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, n. 2, v. 16, p. 203-225, 2009.

GALDOLFO, Elvio; HOJMAN, Eduardo. *El terror argentino: cuentos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception and Canon Formation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GHOSH, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

GOICOCHEA, Adriana Lía; GUZMÁN-CONEJEROS, Rodrigo. Derivaciones del modo gótico en la narrativa argentina. Las generaciones de postdictadura. In: *Anuario Pilquen. Sección divulgación científica del Curza*, n. 1, v. 1, 2016. Disponível em: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/anuariocurza/article/view/1844>. Acesso em: 14 abr. 2025.

GOICOCHEA, Adriana Lía. El modo gótico y una literatura sin fronteras. In: *Revista de literaturas modernas*, n. 2, v. 44, p. 9-30, 2014.

HARAWAY, Donna. The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (Eds.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 459-521, 2003.

HARAWAY, Donna. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. In: *Environmental Humanities*, n. 1, v. 6, p. 159-165, 2015.

HODGSON, Eleanor Marie. María Enríquez y el gótico urbano de Argentina. 2019. 78f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – University of Colorado Boulder, 2019. Disponível em: https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/pc289k00t. Acesso em: 14 abr. 2025.

HUGONNY, Julie. Do I look Inanimate to You, Punk? In: *Modern Language Studies*, n. 2, v. 49, p. 16-33, 2020.

IOVINO, Serenella; OPPERMAN, Serpil. *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press, 2014.

JOHNS-PUTRA, Adeline. My Job is to Take Care of You: Climate Change, Humanity and Cormac McCarthy's *The Road*. In: *MFS Modern Fiction Studies*, n. 3, v. 62, p. 519-540, 2016.

KEETLEY, Dawn; WYNN-SIVILS, Matthew. Introduction: Approaches to Ecogothic. In: KEETLEY, Dawn; SIVILS, Matthew (Eds.). *Ecogothic in Nineteenth Century American Literature*. London and New York: Routledge, p. 1-20, 2018.

LA DANTA LASCANTA. El Faloceno: redefinir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista. In: *Ecología política*, n. 53, p. 26-33, 2017.

LITVAN, Valentina. Escribir en la orilla. Encuesta a escritores actuales de ambos lados del Río de la Plata. In: *Cuadernos LIRICO*, n. 8, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/lirico.1021>. Acesso em: 14 abr. 2025.

LLURBA, Ana. Mariana Enríquez, colección de mujeres siniestras. In: *El Asombrario & Co.*, 25 jun. 2016. Disponível em: <https://elasombrario.publico.es/mariana-enriquez-coleccion-mujeres-siniestras/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

LONGUEIL, Alfred. The Word 'Gothic' in Eighteenth Century Criticism. In: *Modern Language Notes*, n. 8, v. 38, p. 453-460, 1923.

LOVECRAFT, Howard Phillips. The Call of Cthulhu. In: LUCKHURST, Roger (Ed.). *H.P. Lovecraft: The Classic Horror Stories*. London: Oxford University Press, p. 24-52, 2013.

MCBRIEN, Justin. Accumulating Extinction: Planetary Catastrophism in the Necrocene. In: MOORE, Jason W. (Ed.). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, p. 116-137, 2016.

MONTES, Graciela. El mundo como acertijo. In: *Brecha*, 18 maio 2001. Disponível em: https://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_069.htm. Acesso em: 14 abr. 2025.

MONTORO, Fernanda. No predije el futuro, simplemente observé el presente: Fernanda Trías. In: *El Tiempo*, 13 abr. 2021. Disponível em: <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/fernanda-Tr%C3%ADas-habla-de-su-nueva-novela-mugre-rosa-580416>. Acesso em: 14 abr. 2025.

MORAÑA, Mabel. *El monstruo como máquina de Guerra*. Madrid: Iberoamericana, 2017.

DESAYUNOS INFORMALES. *Mugre rosa*: la novela de Fernanda Trías situada en un Montevideo distópico. YouTube, 4 nov. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPJDCPvvLa4>. Acesso em: 14 abr. 2025.

NAVARRO, Elisa. Las obsesiones de Mariana Enríquez. In: *Zero grados*, 2017. Disponível em: <http://www.zgrados.com/las-obsesiones-mariana-Enriquez>. Acesso em: 14 abr. 2025.

NIXON, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

OLIVERA, Jorge. El miedo en la literatura uruguaya: en efecto de construcción narrativa. In: *Anales de literatura hispanoamericana*, n. 34, p. 43-69, 2005.

OLMEDO, Nadina Estefanía. *Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur*. 2010. 250f. Tese (Doutorado em Letras) – University of Kentucky, Estados Unidos, 2010.

ORDIZ, Inés Alonso-Collada. Civilization and Barbarism and Zombies: Argentina's Contemporary Gothic. In: ORDIZ, Inés; CASANOVA-VIZCAÍNO, Sandra (Orgs.). *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, p. 5-26, 2018.

ORDIZ, Inés Alonso-Collada. Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. In: *Revista Badebec*, n. 6, v. 3, 2014. Disponível em: <https://badebec.unr.edu.ar/index.php/badebec/article/view/73>. Acesso em: 14 abr. 2025.

OSORIO, Camila. Fernanda Trías: Consumimos hasta destruirnos a nosotros mismos. In: *El País Cultura*, 6 jan. 2021. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2021-01-06/fernanda-trias-consumimos-hasta-destruirnos-a-nosotros-mismos.html>. Acesso em: 14 abr. 2025.

PASTORINO, Agustina. *El mal social como fuente de terror*: un recorrido por la narrativa breve de Mariana Enríquez. 2018. 63f. Tese (Graduação) – Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <https://repositorio.udes.edu.ar/jspui/handle/10908/16623>. Acesso em: 14 abr. 2025.

PÉREZ-COTTEN, Ana Clara. Las autoras se hacen eco de la crisis ambiental en sus obras y toman posición política. In: *Telam Digital*, 30 ago. 2021. Disponível em: <https://www.agenciacomunas.com.ar/las-autoras-se-hacen-eco-de-la-tesis-ambiental-en-sus-obras-y-toman-posicion-politica/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

PETTINAROLI, Elizabeth; MUTIS, Ana María. Introduction: Troubled Waters: Rivers in Latin American Imagination. In: *Hispanic Issues On Line*, n. 12, p. 1-18, 2013.

Disponível em: <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/184426>. Acesso em: 14 abr. 2025.

PRADO, Esteban; FERRANTE, Lucio. Devenir americano del terror argentino: un diálogo crítico con Franco Bifo Berardi. In: *Recial*, Córdoba, n. 17, v. xi, p. 142-167, 2020.

PRUNEDA-PAZ, Dolores. Literatura argentina de terror: un fenómeno que crece al ritmo de premios y traducciones. In: *Infobae Cultura*, 17 set. 2021. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2021/09/17/literatura-argentina-de-terror-un-fenomeno-que-crece-al-ritmo-de-premios-y-traduccion/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

POMERANIEC, Hinde. Mariana Enríquez y un libro que desanda el camino de su obra de no ficción. In: *Infobae*, 17 jan. 2021. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2021/01/17/mariana-enriquez-y-un-libro-que-desanda-el-camino-de-su-obra-de-no-ficcion-todos-vivimos-entre-fantasmas/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

PUNTER, David. Introduction: Of Apparitions. In: BYRON, Glennis; PUNTER, David (Eds.). *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*. Basingstoke: MacMillan, p. 1-10, 1999.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Malden: Blackwell, 2004.

RAMELLA, Juana. El reencantamiento terrorífico del cuento argentino: Mariana Enríquez. In: *Boletín GE*, Mendoza, n. 23, p. 122-138, 2019. Disponível em: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1911>. Acesso em: 14 abr. 2025.

ROSSETTI, Lucía Caminada. Rituales políticos, sexuales y sagrados en la literatura del siglo XIX. El Matadero como espacio de transición y mezcla. *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. In: *Les Cahiers ALHIM*, Paris, n. 29, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/alhim.5268>. Acesso em: 14 abr. 2025.

SAER, Juan José. *El río sin orillas: tratado imaginario*. [S.l.]: Titivillus, 1991. [Edição digital].

SANDILANDS, Catriona. *The Good-Natured Feminist: Ecofeminism and the Quest for Democracy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

SEGATO, Rita Laura. Las nuevas formas de la guerra en el cuerpo de las mujeres. In: *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, n. 2, v. 29, p. 341-371, 2014.

SIMONETTI, Paula. En Montevideo. In: *La Pecera*, n. 15, 2016. Disponível em: <https://www.lapecerarevista.com/paula-simonetti>. Acesso em: 14 abr. 2025.

SKINNER, Lee. Carnality in “El matadero”. In: *Revista de Estudios Hispánicos*, Columbia, n. 2, v. 33, p. 205-226, 1999.

SMITH, Andrew; HUGHES, William. *EcoGothic*. Manchester: Manchester University Press, 2013.

SOPER, Ella. Grieving Final Animals and Other Acts of Dissent. In: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Oxford, n. 4, v. 20, p. 746-756, 2013.

SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books, 2006.

STRAß-SENOL, Hanna. A Living Death, Life Inside-Out: The Postcolonial Toxic Gothic in Robert Barclay’s *Meĵaĵ*: A Novel of the Pacific. In: HABJAN, Jernej; IMLINGER, Fabienne (Eds.). *Globalizing Literary Genres*. London; New York: Routledge, 2015. p. 228-240.

TANZI, Silvana. Yo quería recuperar lo poético en el horror. In: *Semanario Búsqueda*, 28 out. 2020. Disponível em: <https://www.busqueda.com.uy/Secciones/-Queria-recuperar-lo-poetico-en-el-horror-uc2079>. Acesso em: 14 abr. 2025.

TREXLER, Adam. *Anthropocene Fictions: The Novel in a Time of Climate Change*. Charlottesville; London: University of Virginia Press, 2015.

TRÍAS, Fernanda. *Mugre rosa*. Montevideú: Random House, 2020.

TRÍAS, Fernanda. *Gosma rosa*. Tradução de Ellen Maria Vasconcelos. Belo Horizonte: Editora Moinhos, 2022.

TRÍAS, Fernanda; MEDINA, Fernando. Con Fernanda Trías: oír con los ojos. In: *En Perspectiva*, 17 out. 2020. Disponível em: <https://enperspectiva.uy/en-perspectiva-radio/oir-con-los-ojos/fernanda-trias-autora-mugre-rosa/>. Acesso em: 14 abr. 2025.

VENTURA, Maria Virginia. Gótico en el Río de la Plata. In: *Revista Ardea*, Villa María, 2019. Disponível em: <https://ardea.unvm.edu.ar/ensayos/gotico-en-el-rio-de-la-plata/>. Acesso em: 14 abr. 2025.