

O horror da “Carne”, de Mariana Enriquez

The horror of “Carne”, by Mariana Enriquez

Diogo Pablos Florian

Universidade Estadual de Londrina (UEL)

diogo.pablossf@uel.br

<https://orcid.org/0009-0005-3879-7718>

RESUMO

Mariana Enriquez, desde 1995, com a produção de sua primeira novela, vem ganhando cada vez mais espaço na cena literária com narrativas que vão do fantástico ao grotesco, do horror à denúncia social. O objetivo do trabalho é analisar o conto “Carne”, presente em *Os perigos de fumar na cama* (2009), considerando três perspectivas de investigação: a da literatura fantástica e de horror, a noção antropológica dos processos rituais e a do duplo na literatura. Para tanto, no que tange o fantástico tradicional e contemporâneo, utilizo como principal fundamentação teórica Todorov (2004) e Gama-Khalil (2013) e Riera (2024); para reflexões sobre o gótico e o horror, mobilizo os estudos de Nestarez (2022). Do ponto de vista do processo ritual, Turner (1974, 2008) é o aporte teórico, e sobre o duplo na literatura, Santos (2009) estabelece este papel.

Palavras-chave: literatura de horror contemporâneo; Mariana Enriquez; Carne.

ABSTRACT

Since 1995, with the production of her first novel, Mariana Enriquez has been gaining more and more ground on the literary scene with narratives that range from the fantastic to the grotesque, from horror to social denunciation. The aim of this paper is to analyze the short story “Carne”, from *Os perigos de fumar na cama* (The dangers of smoking in bed) (2009), considering three research perspectives: that of fantastic and horror literature, that of ritual processes and that of the double in literature. To this end, with regard to the traditional and contemporary fantastic, I use Todorov (2004) and Gama-Khalil (2013) and Riera (2024) as my main theoretical basis; for reflections on the gothic and horror, I mobilize the studies of Nestarez (2022). From the point of view of the ritual process, Turner (1974, 2008) is the theoretical contribution, and on the double in literature, Santos (2009) establishes this role.

Keywords: contemporary horror literature; Mariana Enriquez; “Carne”.

INTRODUÇÃO

Mariana Enriquez nasceu em Buenos Aires, no ano de 1973. Formada em Comunicação Social pela *Universidad de la Plata*, a escritora, além de romancista, é contista e escreve artigos para jornais de língua espanhola e inglesa¹. Como ficcionista, Enriquez se destaca na produção de romances e contos. No Brasil, a partir das obras publicadas pela Editora Intrínseca², nota-se um reconhecimento significativo da autora. De maneira recorrente e robusta, Enriquez compõe uma literatura que transita pelos temas do insólito e boa parte de sua obra se inscreve na chamada literatura de terror/horror. Vale ainda ressaltar que tanto os romances quanto os contos movimentam o cenário contemporâneo, o que abre espaço para que as temáticas atuais possam aparecer em suas narrativas, o que vai ao encontro, quando se trata da literatura insólita ou do fantástico contemporâneo, da proposta deste novo gênero: o monstro materializado dá lugar aos horrores que o ser humano agora é capaz de produzir e/ou experienciar.

Tratando inicialmente da literatura fantástica, é o autor Tzvetan Todorov que primeiro estabelece e sistematiza as discussões em torno deste gênero na literatura. Na obra *Introdução à literatura fantástica*, de 1969, o teórico búlgaro organiza as ideias representativas dessa tendência apontando que a literatura fantástica é uma noção que aparece e que se limita ao contexto do século XVIII e XIX. Na perspectiva de Todorov, o fantástico se manifesta mediante um acontecimento impossível. A narrativa do fantástico é construída em um mundo real, racionalizado, comum e crível, no qual nos vemos diante de uma situação inexplicável beirando o absurdo. A partir disso, dois caminhos são possíveis: i) em que o acontecimento é uma fantasia ou resultado da nossa imaginação, podendo ser esclarecido de maneira racional; ii) em que a situação não é questionada, faz parte deste cosmo ou é ignorada por ele.

Nessa esteira, sendo um ou outro, para Marisa Martins Gama-Khali (2013, p. 20): “o gênero fantástico acontece em função desta incerteza, que provoca o que Todorov designa de hesitação”. Desse modo, a hesitação, o medo e a indeterminação, por intermédio do sobrenatural, produzem o elemento fantástico. Isto é, diante de monstros,

¹ Jornalista e colaboradora em revistas, como: *Radar del diario Página/12*, *XT*, *La Mano*, *La Mujer de mi Vida* y *El Guardián*, *The New Yorker*, *Granta*, *McSweeney's* e *Electric Literature*.

² *As coisas que perdemos no fogo* (2017), *Este é o Mar* (2019), *Nossa parte da noite* (2021) e *Os perigos de fumar na cama* (2023).

demônios, seres alados e fantasmas, a hesitação frente ao sobrenatural é o que garantiria, na literatura, o fantástico e, por consequência, a manifestação do insólito. Segundo Lenira Marques Covizzi: "o insólito possui em seu interior e instiga no leitor o sentimento do inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal" (Covizzi, 1978, p. 26 *apud* Gama-Khalil, 2013, p. 28).

A partir dos elementos que constituem o insólito e o fantástico na literatura, o foco deste trabalho é elaborar uma análise do conto "Carne", de Enriquez, considerando que o texto narrativo se aproxima da literatura fantástica, seja no chamado insólito ficcional ou, mais especificamente, no fantástico contemporâneo e a na literatura de horror [social].

Partindo das interpretações sobre o fantástico de Todorov, o artigo se estrutura da seguinte forma: primeiro, uma breve apresentação dos aspectos narrativos que compõem o texto com o intuito de mapear os seus aspectos estético-formais; na sequência, a conceituação e a noção de horror de Oscar Andrade Lourenção Nestarez (2022) presente no conto. Exploro a teoria dos processos rituais proposta pelo antropólogo Victor Turner (1974, 2008) para figurar um dos momentos de maior clímax do conto e como ele se relaciona com a interpretação proposta. Num último momento, relaciono também como o duplo se manifesta por meio de personagens e em trechos a partir do trabalho de Adilson Santos (2009). Em outras palavras, busco, por meio deste percurso, explorar o conto no que ele possui de mais rico, a saber, suas múltiplas camadas analíticas.

O HORROR E O CASO ENRIQUEZ

O conto "Carne", que faz parte de uma coletânea junto de outros 11 contos presentes no livro *Os perigos de fumar na cama* (2009), apresenta uma narrativa visceral e nua sobre o fanatismo e a obsessão em seu mais profundo exagero. Na história, após a morte de Santiago Espinho, um artista mundialmente conhecido, Julieta e Mariela, duas fãs incondicionais, desencadeiam uma série de atos em nome de sua idolatria ao cantor que beiram ao grotesco e ao horrendo. Para manterem viva sua veneração, foram capazes de ir até as últimas consequências, sendo esta a invasão ao cemitério no qual o corpo do cantor estava enterrado e dele beber o sangue e comer a carne, tudo em nome dessa paixão.

Considerando a narrativa, há três pontos importantes que valem a pena serem mencionados ainda que de forma introdutória: i) a forma narrativa e o narrador; ii) os espaços; iii) os personagens, pensando justamente em elementos estético-formais que garantam à análise uma linha coerente de construção reflexiva. O objetivo é que esses pontos sejam posteriormente alinhados aos temas em questão: ritos sociais, literatura de horror e o duplo, respectivamente.

No que se refere à narrativa enquanto forma, ela é desenvolvida em *media res*, ou seja, logo no início temos apresentação de um fato, uma situação ou acontecimento que faz parte da história, que está presente em algum momento do conto e que será retomado ao longo desenvolvimento da narrativa. Logo de início, temos:

Todos os programas, os jornais, todas as revistas e as rádios queriam falar com elas. As unidades móveis de televisão se instalaram do lado de fora da clínica psiquiátrica onde elas ficaram internadas durante mais de uma semana, mas não conseguiram nada. Quando elas receberam alta, os cinegrafistas as perseguiram correndo, alguns se embolaram nos cabos e muitos caíram na calçada, mas elas não fugiram. Apenas olharam com um sorriso que mais tarde foi descrito como “assustador” e “místico”, e partiram no carro dirigido pelo pai de Mariela, a mais velha. Os pais também não falavam: as câmeras só conseguiram registrar seus passeios nervosos pelos corredores da clínica, seus olhares temerosos e o choro da mãe de Julieta, a mais nova, quando saía de casa com uma sacola cheia de roupas (Enriquez, 2023, s/p)³.

Dessa forma, o conto se inicia com a narração sobre programas de jornais, rádio e revistas que estão do lado de fora de uma clínica psiquiátrica ao aguardo de duas meninas (as personagens que serão apresentadas futuramente) que fizeram algo que ainda não sabemos o que foi. Assim, a narrativa já antecipa um momento ou acontecimento do conto em que esta situação será novamente trazida e desenvolvida.

Enquanto elemento narratológico, o narrador de "Carne" é o que a teoria literária chama de narrador heterodiegético, isto é, um narrador que conta a história, mas que dela não participa: "É aquele que não é co-referencial com nenhuma das personagens da diegese, [...] não participa, por conseguinte, da história narrada" (Aguiar e Silva, 1988, p. 761 apud Franco Junior, 2009, p. 41). Este tipo de narrador demarca um espaço em que o leitor e a história estão distantes, sendo o narrador aquele capaz de contar o acontecido.

³ Neste trabalho, as citações diretas do conto são referentes ao seu formato *epub*, por isso, aparecem sem paginação.

É a voz fundamental do texto e é através dele que a narrativa é focalizada, mediada e apresentada.

Com relação aos espaços na narrativa do conto "Carne", temos, por exemplo, a cidade urbana, a clínica psiquiátrica, o quarto de hotel, escola, boates, bar, trem, escritório, cemitério. Todos estes espaços fechados produzem, em alguma medida, um efeito de tensão. Neste caso, os espaços se configuram como elementos fundamentais para a ambientação, a construção, a condução e para o efeito estético que a narrativa intenciona causar. É a atmosfera dos espaços na literatura de horror que produz um momento de aflição em que o horror a todo momento circunda. Segundo Nestarez (2022), o cenário para Edgar Allan Poe, para a literatura gótica e, posteriormente, para a literatura de horror, passa a ser um elemento estrutural da narrativa, dando ao texto camadas sensoriais mais profundas. O castelo dá lugar à casa, ao quarto de hotel. O calabouço, às clínicas, ao metrô. É em torno destes ambientes modernos que o horror se apresenta, conforme Luciana Colucci: "a produção de um efeito de sentido, propiciando uma atmosfera extremamente tensa e horripilante que trabalha com nossos medos mais profundos e desconhecidos" (2008, p. 4).

Em se tratando dos personagens, é importante destacar dois pontos: em primeiro lugar que mais do que o acontecimento em si, são os personagens e a maneira como eles se comportam que darão a tônica e o ritmo da narrativa e, conseqüentemente, do horror presente na história. Em segundo lugar, são os personagens que conferem a dimensão da importância da narrativa assustadora, segundo Nestarez: "pois eles são as vítimas do verdadeiro horror da ficção. Cabe a nós, leitores, testemunharmos seus suplícios, experimentando, de maneira espetacular, o medo seguro que tanto de nós buscamos em tais histórias" (2022, p. 54).

O horror enquanto uma "vertente autônoma" (Nestarez, 2022) no campo literário estabelece sua origem com o gótico. *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, figura na história da literatura como o início do gótico. Porém, o gótico não se limita à literatura, porque pode, a título de exemplo, ser associado aos bárbaros ou ao estilo gótico na arquitetura. Uma das características apontadas por Nestarez (2022) sobre o gótico, principalmente ao falar do texto de Walpole, refere-se ao *locus horribilis*. Para Júlio França (2022, p. 21), "a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações dos

personagens que lá vivem". Essa ambientação, segundo Nestarez (2022, p. 23) é marcada por: "castelos assombrados, calabouços gotejantes, esqueletos que voltam à vida, aparições espectrais, entre outros elementos narrativos". Outros dois elementos constituem, ainda segundo Nestarez (2022), o gótico: o passado e a monstrosidade.

Dessa maneira, o gótico e o horror apresentam como efeito estético o medo, o choque ou a repulsa. O texto, assim, procura estabelecer vínculos afetivos a fim de que o medo se manifeste como componente essencial da narrativa de horror. Contudo, até o século XX, a materialização do medo se dava principalmente na monstrosidade, ou seja, seres maléficos não humanos que incorporaram essencialmente o mal. Somente ao longo do século XX que o medo passa a transpor essa materialização do mal e a penetrar no tecido social mais cotidiano. É o que Júlio França e Marina Sena (2020) chamam de gotização do real:

O mal está em todos os lugares, as ameaças são onipresentes e não se concentram claramente em um único monstro ou vilão – ou em um único *locus horribilis*. Nesse novo ambiente surgem outros tipos de narradores além dos paranóicos: narradores cínicos, ou apáticos, profundamente insensibiliza-dos que se assemelham, por sua vez, aos próprios personagens de grande parte das narrativas novecentistas: frios, desumanizados e brutalizados pela vida (França; Sena, 2020, p. 21).

Nesse sentido, diante destas mudanças, o *corpus* da literatura gótica se modifica e passa a ser compreendida a partir de uma nova noção: a da chamada literatura de horror.

Acompanhando essas transformações, a própria literatura fantástica também se modifica. David Roas é um dos teóricos contemporâneos que sistematizou o fantástico no século XX considerando uma nova época social, histórica e cultural. Para o autor, o sobrenatural continua sendo o elemento fundamental da narrativa fantástica. Contudo, o sobrenatural aqui é de outra ordem. O sobrenatural não depende exclusivamente de monstros e seres estranhos, vampiros ou bestas, mas agora, dentro de uma realidade crível, de uma inquietação provocada por um acontecimento que fere a realidade, aquilo que Roas chama de *transgressão do real*. Para Roas, a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural. Segundo o autor,

O fantástico nos coloca dentro de dois limites do mundo que conhecemos e depois o rompe com um fenômeno que, devido à sua dimensão impossível, altera a maneira natural e habitual com que os eventos ocorrem nesse espaço codificado. Porque o objetivo do fantástico é desestabilizar os códigos que

elaboramos para entender e representar o real⁴ (Roas, 2019, p. 31, tradução minha).

O fantástico, assim, impõe o sentimento de estranheza, incerteza, dúvida: "Desta forma, o fantástico, que antes era perceptível apenas diante do sobrenatural, passou a integrar as narrativas que cuidavam de eventos meramente cotidianos, aparentemente banais, acessíveis a todos os homens onde estivessem" (Maciel, 2021, p. 27). Vale ressaltar que, neste quesito, para que o efeito estético do medo seja alcançado, é necessária a verossimilhança na estrutura narrativa para que o conflito real *versus* sobrenatural aconteça.

Isso vale quando se trata do elemento do horror. Contudo, é fundamental estabelecer uma distinção. Para Nestarez (2022), terror e horror são pares taxonômicos. O terror se caracteriza pela ideia ou pela fantasia, imaginação, de algo que está por vir, mas ainda não aconteceu. Em nossa estrutura mental, manifesta-se um sentimento de perigo que não se realizou. Ficamos em alerta, em pânico, ao que pode vir.

Já no horror, sua manifestação se dá a partir de um acontecimento real dado, da vida concreta. A experimentação do horror é resultado da perda do quadro de referência e de um deslocamento de um único evento. Nestarez (2022) define então, dessa forma, os efeitos do território de horror: "o território do horror, ou seja, do arrepio e do estremecimento, alcança reações como a inquietação, a aflição, o assombro, a repulsa, o incômodo, assim como o pânico e o alarme, além de outras tão comumente associadas a narrativas assustadoras" (2022, p. 44).

“CARNE É COMIDA, CARNE É MORTE. VOCÊS SABEM QUAL É O FUTURO”⁵

Um outro viés de leitura que agrega à análise do conto "Carne" parte do diálogo com a Antropologia, especificamente a Antropologia dos processos rituais. Victor Turner, autor das obras como *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura* (1974) e *Drama*,

⁴ Do original em espanhol: "Lo fantástico nos sitúa dentro dos limites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con um fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos e ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real" (Roas, 2019, p. 31).

⁵ Enriquez, 2023, s/p.

campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana (2008), trata nestes livros sobre a concepção dos ritos de passagem e a sua importância sobre as representações simbólicas para a organização e o cotidiano das comunidades. Segundo Turner, o "rito de passagem é todo processo de transformação no qual há algum tipo de mudança de lugar, estado, posição social de idade" (Turner, 1974, p. 116), e é justamente a transformação de alguma coisa em outra aquilo que caracteriza o conto. O ponto central ou clímax da narrativa se dá a partir de um ato ritualístico (o ato de Julieta e Mariela se alimentarem do corpo e sangue de Santiago), em que nada mais se mantém como é e que após o acontecimento tudo se reconfigura; e é desta perspectiva que aproximamos conto e rito.

Outro elemento de relevância é aquele em que o rito, independentemente da sua natureza simbólica, pressupõe uma relação com o elemento mágico, isto é, sobrenatural. Neste ponto de vista, rito e conto também são aproximados, uma vez que o elemento que os une é o insólito.

Turner, seguindo a proposta elaborada pelo antropólogo Van Gennep, diz que o rito de passagem (*rites de passage*) se divide em três momentos: a separação, a margem (ou o limiar) e a agregação. No primeiro momento, acontece a separação. Aqui, o comportamento do sujeito se afasta da condição normativa em que até então ele estava inserido e compartilhava. Assim sendo, o indivíduo vivendo no interior de uma comunidade ou de um agrupamento que possui normas e regras estabelecidas para o bom convívio social acaba por, a partir de sua ação ou atitude, ser retirado dela. Sua condição de sujeito se torna outra, vaga e flutuante, como se não pertencesse mais àquela estrutura. No conto, a separação se dá depois que Julieta e Mariela empreendem o ato de horror (do ponto de vista da comunidade), isso em dois momentos, logo em seguida, quando são levadas à clínica psiquiátrica, e ao fim da narrativa, quando permanecem escondidas em seus quartos.

Turner (1974) diz que, quando os sujeitos são deslocados de sua estrutura comum, eles passam a habitar um lugar, chamado "antiestrutura". Neste espaço, a identidade se perde e qualquer subjetividade individual fica sujeita à dubiedade. É como se o sujeito não possuísse mais nenhum status reconhecido, nem por ele mesmo nem por sua própria comunidade:

As características que demarcavam o sujeito são abandonadas e ele encontra-se como uma entidade que não se situa nem aqui nem lá; estão no meio e entre

as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. Assim, a liminaridade é comparada à morte (Turner, 1974, p. 117).

E a liminaridade ou a margem confere o segundo momento do processo ritual. Depois do ato de loucura (do ponto de vista de quem tenta dar um mínimo de sentido baseado na linha convencional a que vinculamos à sociedade ocidental), as duas personagens são submetidas ao afastamento. Vejamos no conto: "as garotas foram levadas em um carro de patrulha para a delegacia e lá foi decidido que seriam internadas em uma clínica particular" (Enriquez, 2023, s/p). O afastamento para o ambiente clínico corresponde a este momento ritual no qual as personagens buscam ser "reclassificadas ou remodeladas e assim se apresentarem investidas de uma nova forma, capacitadas para assumirem uma nova situação de vida" (Turner, 1974, p. 118). O autor define então:

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificação que normalmente determina a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (Turner, 1974, p. 117).

O terceiro momento ritual é denominado de agregação ou retorno. Neste último ato, o sujeito que se encontra fora da estrutura, ou seja, na antiestrutura social, retorna a uma condição minimamente estável. Assume-se, então, a tarefa de ser reincorporado ao meio estrutural que anteriormente vivia. A sociedade, neste terceiro ato, exigirá um comportamento digno da nova condição. Quando se retorna, se retorna ao mesmo lugar, mas não da mesma forma. Espera-se que o sujeito "se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos" (Turner, 1974, p. 117). No conto de Enriquez, essa agregação se dá de uma dupla forma: i) do ponto de vista normativo, no qual se espera que haja uma agregação à moral e aos valores comuns à sociedade em questão. Neste trecho, tem-se a expectativa em relação ao retorno: "Os vizinhos, sim, falavam e diziam o previsível: boas meninas, adolescentes um pouco rebeldes, que horror, isso não pode acontecer de novo" (Enriquez, 2023, s/p); ii) na espera que as fã, principalmente as espinhosas, depositavam nas duas personagens, tendo em vista o ato antropofágico consumado.

Enquanto isso, em todo o país, em cada cibercafé, as espinhosas se reuniam diante da tela do computador, porque os e-mails começaram a chegar. Nenhuma delas poderia jurar que fossem de Julieta e Mariela, não sabiam se elas tinham acesso à internet em seu isolamento, mas todas sabiam, ou desejavam, e guardavam o segredo com muito zelo. “Os e-mails falavam de duas garotas que logo completariam dezoito anos e se libertariam de pais e médicos para tocar as canções de Carne em porões e garagens. Falavam de um culto subterrâneo imparável, de Elas As Que Tinham Espinhos no corpo. As fãs esperavam com glitter nas bochechas, as unhas pintadas de preto e os lábios manchados de vinho tinto pela mensagem que lhes desse a data e o local da segunda vinda, o mapa de uma terra proibida (Enriquez, 2023, s/p).

Desse modo, Julieta e Mariela, a partir do ato ritual antropofágico de se alimentar do corpo e do sangue de Espinho, reproduzem e representam simbolicamente o processo ritual, em que a estrutura do cotidiano social se altera, tendo em vista como as duas saem da condição de normalidade social a partir do ato consumado, passam a transitar na antiestrutura e com isso a serem vistas como uma coisa incerta, rodeadas de mistério, na busca de sentido para o que realizaram e a reintegração, considerando as expectativas das fãs que as aguardavam, como uma união sagrada entre elas e Espinho, na espera de um ser quase divino.

"ELAS AS QUE TINHAM ESPINHO"⁶

O conto de Enríquez apresenta, sob um terceiro viés de análise, um dos temas que, segundo Santos (2009), no século XVIII, ganhou maior destaque na produção literária da época: o duplo.

O tema não é restrito somente a este século. Sua aparição remonta desde o período clássico grego até os tempos atuais, mas somente no século XVIII, principalmente com o romantismo, é que o termo "duplo" ganha proeminência na literatura (Santos, 2009, p. 52).

Em "Carne", o duplo aparece representado nas três personagens principais da história, Julieta, Mariela e Santiago Espinho, em quatro momentos distintos: na apresentação de Santiago Espinho, na descrição inicial de Julieta e Mariela, no ato ritual antropófago e na repercussão dele. Para fins de análise, mobilizo duas concepções de duplo na literatura: o homogêneo e o heterogêneo. Ambas aparecem na narrativa e, com

⁶ Enriquez, 2023, s/p.

isso, o insólito marca o seu lugar na história do conto. Contudo, vale fazer ao menos duas considerações: primeiro, de que o duplo aqui mobilizado é o duplo da manifestação artística e literária e que pode se manifestar de formas distintas. De acordo com Santos (2009), a manifestação artística do duplo se dá a partir da figuração de "sósias, irmãos (gêmeos ou não), a sombra, o reflexo na água ou no espelho e a imagem captada pelo(a) quadro/retrato/fotografia" (p. 55). Para o escritor, essa representação é dotada de simbolismo, como a seguir:

O duplo simboliza o idêntico e aparece retratado através de gêmeos ou de sósias: dois personagens dotados de identidade própria e sustentando uma subjetividade autônoma, apresentam perfeita semelhança física e, às vezes, até comportamental, a ponto de dificultar a sua identificação (Santos, 2009, p. 68).

No conto, há a figura do sósia, porque as personagens principais são confundidas como irmãs. Nas aparições de Julieta e Mariela, temos este indício. No texto, elas acabam sendo confundidas como uma pessoa sob duas óticas. A primeira é pelo narrador: "Julieta e Mariela moravam a dez quarteirões de distância uma da outra e o suicídio do Espinho as uniu tanto que começaram a se parecer fisicamente" (Enriquez, 2023, s/p). Dessa forma, pondera-se então que a semelhança física surge a partir de um evento de outrem, e a visão vertical do narrador para as personagens lhes confere proximidade. É interessante pontuar que o narrador estabelece um ponto de comparação físico (dez quarteirões) para uma situação de união quase sensorial, porque começaram a se parecer, levando à metáfora de uma absorção mesmo, muito próxima ao que o rito permite: uma performance coletiva.

A segunda ótica sobre as duas é a do responsável pelo cemitério, que significa uma horizontalidade na narrativa também, pois é uma perspectiva direta de um personagem para outro. Para o zelador, então:

Essa semelhança mimética havia surpreendido o zelador do cemitério que as encontrou de madrugada, quando tentavam pular o muro. "Ainda estava escuro", disse, "mas em nenhum momento pensei que fossem ladrões, dava para ver que eram meninas, e ao me aproximar vi também que eram gêmeas" (Enriquez, 2023, s/p).

Percebe-se também que no início do trecho o acesso é dado novamente pelo narrador, que as descreve em uma "semelhança mimética", o que pode conferir a elas uma intenção dupla de criação, além da associação mais direta para a imitação.

Nesse sentido, a representação do duplo se dá pela perspectiva da homogeneidade. Sua figuração simboliza-o como concepção unitária: dois seres, distintos em sua identidade/subjetividade que "apresentam perfeita semelhança física e, às vezes, até comportamental, a ponto de dificultar a sua identificação" (Santos, 2009, p. 68).

Ademais, num terceiro momento, em uma visão coletiva e dúbia, o conto elabora uma repercussão da massa sobre o ato de antropofagia (ou canibalismo, simplesmente) performado pelas meninas. Como Espinho Santiago era uma figura pública e mítica para uma parcela deste público, suas fãs mais fervorosas chamavam-se de *espinhosas* e tiveram uma reação peculiar sobre o ocorrido. O que se espera de uma narrativa mais plana ou linear seria se sentissem aversão ou repulsa ao vilipêndio de seu ídolo; ao contrário, o conto de Enríquez atribui mais uma camada de profundidade ao fato, visto que, para as espinhosas, isso suscitou uma sensação de inveja à originalidade de Julieta e Mariela.

As adolescentes passaram a ser lidas por elas como heroínas, porque levaram a cabo algo que a arte de Espinho suscitava: "Se tens fome, come do meu corpo. Se tens sede, bebe dos meus olhos" (Enriquez, 2023, s/p), conforme trecho da música. Dessa maneira, as espinhosas em declaração quase que uníssona afirmam: "Tenho inveja delas. Elas o entenderam!" (Enriquez, 2023, s/p). Esta afirmação sacramenta a ideia de que o duplo homogêneo se reafirma na unidade do ser, ou seja, tornando Julieta/Mariela e Espinho parte da mesma coisa, uma transfiguração outra a partir do ato antropofágico. Atesta-se isso neste trecho: "Julieta e Mariela estavam mais próximas do Espinho do que qualquer uma delas; tinham-no em seu corpo, em seu sangue" (Enriquez, 2023, s/p).

O duplo heterogêneo surge no conto "Carne" na apresentação de Santiago/Espinho. A estrela do rock em ascensão que saía dos subúrbios argentinos e ganhava cada vez mais exposição mundial aparece pela primeira vez na descrição feita pelo narrador. Primeiro Santiago, que a imprensa definia como "gênio, pretensioso, artista inclassificável, produto comercial para hipnotizar meninas alienadas, futuro da música argentina, idiota voluntarioso" (Enriquez, 2023, s/p). Em seguida, Espinho, o astro da música, como era conhecido por seus fãs, sujeito misterioso que aparecia pouco, falava

pouco. Interessante notar aqui o seguinte: no decorrer da narrativa e em diversas situações que envolvem o personagem, ora ele é denominado de Santiago ora de Espinho pelo narrador.

Especificamente sobre as ocorrências em que o personagem é chamado de Espinho, elas estão ligadas principalmente à sua aura musical e mística. É como se a divisão entre Santiago e Espinho fosse uma separação entre o homem comum e o músico, entre o mundano e o sagrado. As situações incomuns nesse sentido, estão ligadas a Espinho. Quem desaparece, quem é encontrado morto, quem tem a tumba vilipendiada, seu corpo profanado e tornado alimento ritual? É Espinho. E essa relação de Espinho com a figura mística e sagrada fica evidente:

As fãs — porque eram em sua maioria garotas, o que aumentava o desprezo dos detratores — choravam em encontros espontâneos nas ruas, organizavam marchas e recitavam as letras de *Carne* em uma litania extática, ajoelhadas diante de pôsteres do Espinho presos com fita adesiva a monumentos e árvores em todas as praças de Buenos Aires, como se rezassem para um deus moribundo (Enriquez, 2023, s/p).

Além disso, essa divisão (seja ela dos nomes ou do mundano/sagrado) é a que torna possível a figuração do duplo heterogêneo, pois ela se assenta na chamada divisão radical do eu. De acordo com Santos (2009), o duplo heterogêneo se manifesta na cisão entre um "eu" e o "outro". Este outro é o que convém denominar de alter ego, ou seja, um segundo eu. Santos (2009) complementa dizendo sobre o outro:

Este outro pode apresentar-se de várias formas: como um ser complementar e/ou auxiliar; na condição de um substituto perfeito; na qualidade de protetor ou de ameaçador e perseguidor; como agente responsável por trazer à tona uma outra faceta até então desconhecida — seja ela a mais vergonhosa e/ou tenebrosa ou não; enquanto opositor e/ou inimigo etc. O modo particular como o relacionamento com o outro irá se dar vai depender do contexto e da forma como o "eu" irá julgá-lo (Santos, 2009, p. 71).

Como Espinho, o duplo manifesta-se como um fragmento, uma faceta, um "outro" que encarna uma figura metassagrada. Adquire um caráter ou vida própria, se materializa de forma distinta produzindo uma existência própria, descolada da sua gênese.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto da escritora argentina estabelece alguns pontos que possibilitam uma leitura crítica quando se trata da aproximação entre a narrativa literária e a realidade social. Com o desenvolvimento deste trabalho, foi possível identificar desdobramentos sociais como, por exemplo, a mediatização da vida, o culto ao ídolo, a excessividade do chamado *true crime* que abre margem para que sejam enaltecidos sujeitos desviantes e o fascínio ou a espetacularização da vida, todos esses temas que problematizam questões contemporâneas. O conto de horror, dessa maneira, sendo ele compreendido a partir do insólito ficcional, se vale do recurso da realidade social como componente do fantástico contemporâneo.

No curso do conto, destaca-se um momento essencial para a mudança de tom da narrativa e que ditará a atmosfera de horror que durante todo o restante da história é instaurada: o ato ritual de comer o corpo de Espinho. Neste momento, tendo em vista que ocorre um momento ímpar, inesperado a ordem comum das coisas, um colapso é estabelecido. O corpo consumido e transferido, mesmo que simbolicamente, as duas personagens, perde seu *status* de sagrado e, aos olhos da sociedade, ganha aspectos de abjeção. Julia Kristeva, em seu livro de ensaios *Powers of Horror* (1984), trata da noção de abjeto ou da abjeção como algo que produz uma tensão, um deslocamento, uma subversão a ordem social estabelecida. Para além do sagrado e do profano, da pureza e do impróprio, o abjeto e, no caso aqui do conto o corpo-abjeto, é aquele que perturba a estrutura de uma maneira a mudar completamente o rumo do que se entendia como a normalidade. Segundo Kristeva,

Não é a falta de limpeza ou de saúde que causa a abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O intermediário, o ambíguo, o composto. O traidor, o mentiroso, o criminoso com boa consciência, o estuprador sem vergonha, o assassino que afirma ser um salvador. . . . Qualquer crime, por chamar a atenção para a fragilidade da lei, é abjeto, mas o crime premeditado, o assassinato ardiloso, a vingança hipócrita são ainda mais abjetos, porque aumentam a exibição dessa fragilidade. Aquele que nega a moralidade não é abjeto; pode haver grandeza na amoralidade e até mesmo no crime que ostenta seu desrespeito pela lei - crime rebelde, libertador e suicida. A abjeção, por outro lado, é imoral, sinistra, ardilosa e sombria: um terror que dissimula, um ódio que sorri, uma paixão que usa o corpo para troca em vez de inflamá-lo, um devedor que o vende, um amigo que o apunhala⁷ (Kristeva, 1984, p. 4).

⁷ Do original em inglês: "It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior... Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but

Desta maneira, tem-se um desafio a normalidade e aquilo que parecia um ato sublime, sagrado, por parte das duas personagens, se transfigura em monstrosidade, o mundo social agora as percebe desta forma, algo que não se reconhece mais, que perde sua identidade e que se torna, socialmente, no próprio horror.

Ao realizar a análise do conto "Carne", considerando os três pontos de partida propostos, a saber: a literatura de horror, os processos rituais e as dimensões do duplo, foi possível dialogar e aproximar literatura, insólito e antropologia num mesmo campo interpretativo. Sobre o insólito e a literatura de horror, caracterizamos o conto de Enriquez no interior dessa perspectiva, pois o texto apresenta elementos estético-formais que conduzem ao ato de horror, ambientações opressivas e sufocantes e a figuração das monstrosidades incorporadas na ação humana.

Acerca dos processos rituais, o conto torna visível que o ato promovido pelas duas personagens não é simplesmente um ato de maldade e que o ritual de comer a carne de Espinho se inscreve numa busca de sentido e de eternizar a imagem do ídolo. Dessa forma, a transgressão se caracteriza como parte de uma performance sagrada e longe dos juízos humanos. Ao final, temos a representação sobre o duplo associado à forma como Santiago Espinho é apresentado no texto, sendo este o duplo heterogêneo; como Julieta e Mariela eram percebidas tanto pelo narrador quanto pelo coveiro e pelo ritual em que as personagens consomem o corpo e o sangue de Espinho se configurando como o duplo homogêneo.

Vale ressaltar que o conto de Enríquez apresenta duas características díspares com relação à literatura de horror e ao sobrenatural e uma em comum. Primeiro que, para ela, diferentemente do entendimento comum sobre o fantástico contemporâneo ou o neofantástico que tratam do fantástico como a erupção lenta e sutil na narrativa, o sobrenatural em Enriquez se manifesta como uma ruptura brutal que acaba como um assombro, um fantasma na narrativa. Diz Nestarez em uma entrevista publicada com a própria autora,

premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility. He who denies morality is not abject; there can be grandeur in amorality and even in crime that flaunts its disrespect for the law—rebellious, liberating, and suicidal crime. Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you” (Kristeva, 1984, p. 4).

Essa ruptura ocorre e volta a tornar-se agente do assombro. Mas não só: contribuem para o horror uma escrita hipnótica, a minuciosa construção de personagens e um poderoso subtexto social, relacionando poder e ocultismo (Nestarez, 2021, p. 14).

Em segundo lugar, com isso, o conto de horror produz aquilo que a autora chamou de reverberação, ou seja, após o ato de horror, uma atmosfera de estagnação pode surgir, contudo, permanece uma sensação, uma percepção incômoda até o fim da narrativa. Por fim, o ponto de toque entre o insólito ficcional e a literatura de Enriquez é a que versa sobre o aspecto social. Neste caso, tanto a teoria quanto a autora compartilham dessa característica. O horror não está mais nas figuras monstruosas e sim na própria condição humana.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Adrianna.; FURUZATO, Fabio Dobashi. Deixa ela entrar: a realidade como inquietação no fantástico. *Revista de Letras - JUÇARA*, Caxias, v. 2, n. 1, p. 189-205, 2018.

COLUCCI, Luciana. A filosofia do mobiliário: por uma poética do espaço gótico. In: CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 11, 2008. *Anais eletrônicos*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: https://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/LUCIANA_CAMARGO. Acesso em: 11 jul. 2025.

ENRÍQUEZ, Mariana. *Os perigos de fumar na cama*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. “Operadores de leitura da narrativa”. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Org). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

FRANCA, Júlio. O horror na ficção literária: reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Anais eletrônicos*. USP – São Paulo, Brasil, 2008. Disponível em: https://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf. Acesso em: 11 jul. 2025.

FRANÇA, Júlio.; SILVA, Daniel. Augusto. P. (Org.). *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022.

FRANÇA, Júlio.; SENA, Marina. *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira no século XX*. Niterói: Hugin Munin, 2020.

GAMA-KHALIL, Marisa. Martins. A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo? *Terra Roxa e Outras Terras*: Revista de Estudos Literários, [S. l.], v. 26, p. 18-31, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror*. Nova York: Columbia University Press, 1982.

MACIEL, Maria. Ellen. Souza. *Manifestações do fantástico na literatura brasileira contemporânea*. Tutóia: Diálogos, 2021.

NESTAREZ, Oscar. *Uma história da literatura de Horror no Brasil*: fundamentos e autoria. 2022. 197 p. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

NESTAREZ, Oscar. O horror que emana do poder: uma entrevista com Mariana Enriquez. *Literartes*, São Paulo, v. 1, n. 15, p. 13-24, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/193430>. Acesso em: 20 jul. 2024.

RIERA, Raquel. Breve percurso teórico pelo gênero fantástico. *Primeira Escrita*, Aquidauana, v. 10, n. 2, p. 6-16, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.55028/rpe.v10i2.18686>. Acesso em: 20 jul. 2024.

ROAS, David. El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de Literatura*, [S. l.], v. 81, n. 161, p. 29-56, 2019. Disponível em: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/482>. Acesso em: 14 jul. 2025.

SANTOS, Adilson. Um périplo pelo território duplo. *Revista Investigações*, [S. l.], v. 22, n. 1, p. 51-101, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1362>. Acesso em: 2 jan. 2026.

TODOROV, Tzvetan *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TURNER, Victor. *Drama, campos e metáforas*: ação simbólica na sociedade humana. Tradução de Fabiano de Moraes. Niterói: EdUFF, 2008.

TURNER, Victor. *O processo ritual*: estrutura e anti-estrutura. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

Recebido em: 22/07/2024

Aceito em: 16/07/2025

Diogo Pablos Florian: mestre e graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com segunda licenciatura em andamento em Letras/Língua Portuguesa. Desenvolveu pesquisas relacionadas à área de Relações Internacionais e Ciência Política. É professor na rede privada e pública de ensino nas disciplinas de Sociologia, Produção Textual e Literatura. Atualmente, doutorando em Letras - Estudos Literários na UEL. Tem interesse nas seguintes áreas de pesquisa: sociologia, teoria política, literatura argentina e poesia argentina.