

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

MARCOS ANTONIO LEITE JUNIOR

**OS FANTASMAS DA COLONIALIDADE QUE ASSOMBRAM A AMÉRICA
LATINA: O GÓTICO TROPICAL DE MARIANA ENRIQUEZ E CARLOS MAYOLO
LIDOS PELA ÓTICA DOS ESTUDOS CULTURAIS**

Aquidauana-MS

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

MARCOS ANTONIO LEITE JUNIOR

**OS FANTASMAS DA COLONIALIDADE QUE ASSOMBRAM A AMÉRICA
LATINA: O GÓTICO TROPICAL DE MARIANA ENRIQUEZ E CARLOS MAYOLO
LIDOS PELA ÓTICA DOS ESTUDOS CULTURAIS**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de mestre em Estudos
Culturais do Programa de Pós-Graduação em
Estudos Culturais da Universidade Federal de
Mato Grosso do Sul, Campus de Aquidauana.

Linha de Pesquisa: Sujeitos e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa

Aquidauana-MS

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

MARCOS ANTONIO LEITE JUNIOR

**OS FANTASMAS DA COLONIALIDADE QUE ASSOMBRAM A AMÉRICA
LATINA: O GÓTICO TROPICAL DE MARIANA ENRIQUEZ E CARLOS MAYOLO
LIDOS PELA ÓTICA DOS ESTUDOS CULTURAIS**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio da Silva Sousa – UFMS/PPGCult
Orientador

Prof. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci – UNILA
Examinadora Externa

Prof. Dr. Miguel Rodrigues de Sousa Neto – UFMS/PPGCult
Examinador Interno

Aquidauana-MS

2025

AGRADECIMENTOS

Estou muito satisfeito com meu percurso acadêmico até o momento, pois acredito que o mestrado me proporcionou muitas experiências valiosas. Cumpri todas as obrigações que se esperam de um mestrando do ponto de vista acadêmico, mas também conheci várias cidades do estado de Mato Grosso do Sul, conversei com muitas pessoas de áreas distintas e com pesquisas muito diferentes da minha. Também conheci pessoas que parecem ter saído de um dos livros de Mariana Enriquez ou de um filme de Carlos Mayolo. Essa, com certeza, é a parte mais divertida de estudar o gótico tropical morando em outro país tropical, no caso, o Brasil. As pessoas são góticas ou têm histórias divertidas para me contar sobre experiências sobrenaturais. Sendo assim, meu primeiro agradecimento vai para estas pessoas e aos seus saberes.

Agradeço aos docentes da graduação, em especial à professora Dulceli Estacheski pelo apoio, cuidado e ensinamentos.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro por meio de bolsa, e aos docentes do programa, em especial à professora Patrícia Zaczuk Bassinello, pela gentileza e pelas discussões acadêmicas. Agradeço ao Miguel Rodrigues e à Tereza Spyer pelas considerações, sugestões e críticas ao meu trabalho. Agradeço a minha turma do mestrado, em especial à Débora Carmo dos Santos por todas as discussões e momentos juntos.

À Marina Silva agradeço pela amizade, gentileza, apoio, interlocuções e ideias. Por todos os diálogos, muito obrigado. À Gabriela Farias agradeço pelos anos de amizade, pelo apoio, pelas conversas nos corredores da UFMS.

Agradeço aos meus amigos, amigas, colegas e outras pessoas que fizeram parte do meu cotidiano. À Maria Eduarda Barbosa por ser uma amiga única e especial de muitos anos. Ao Felipe Araújo pela amizade, empatia e compartilhamento de estratégias e planos. Ao Vitor

Santos pela amizade, apoio e presença. Vocês três se alegram com o desenvolvimento da minha pesquisa e com as minhas tentativas. Obrigado pela presença no meu cotidiano.

Muito obrigado à minha família, em especial aos meus pais, Rose e Marcos, que se dedicaram tanto por mim e pela minha formação, e aos meus irmãos, Ana e Pedro, porque somos tão diferentes e é sempre muito bom estar com vocês. Aos meus tios, Regina e Sérgio, e à minha avó, Rachel, agradeço por todas as conversas, apoio e ajuda.

Agradeço à Rejane Candado pelas histórias, pelo apoio e pelas longas conversas. Obrigado por repetir tantas vezes suas experiências no Norte do país e por me ajudar com a prática docente. Obrigado por me ensinar muito sobre História Indígena e Estudos Culturais, obrigado por ser uma referência para mim.

Agradeço ao meu orientador, Fábio da Silva Sousa, pelo apoio e incentivo, pelas horas de trabalho, diálogo e elaboração de diferentes projetos. Obrigado pelos outros suportes e pela escuta sensível. Obrigado pelas aulas na graduação, por me ensinar sobre a América Latina, pelos livros e pelos anos de orientação.

E, por fim, agradeço a Mariana Enriquez e Carlos Mayolo, já que passo tanto tempo falando sobre (e com) vocês.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é investigar o gótico tropical como ferramenta de denúncia e resistência na América Latina, por meio das obras “Nossa parte de noite”, de Mariana Enriquez, e “Carne de tu carne”, de Carlos Mayolo. O gótico tropical é uma vertente do gótico que trata das especificidades da América Latina, inserindo aspectos geográficos, históricos e culturais do país em que foi produzido, neste caso, Argentina e Colômbia. Por esse motivo, considera-se uma abordagem importante para identificar diversas violências que os povos latino-americanos ainda enfrentam, bem como as formas como resistem e sobrevivem. O trabalho discute principalmente os aspectos ligados às famílias ricas e sua atuação na manutenção da colonialidade. Assim, defendendo que o eurocentrismo e a colonialidade são pontos importantes para a análise, uma vez que essas famílias se perpetuam no poder a partir da violência em diferentes períodos: colonização do Sul Global, morte e roubo de terras indígenas, roubo de terras camponesas, exploração dos/as trabalhadores/as e, na atualidade, a manutenção da colonialidade na América Latina. A pesquisa se desenvolve a partir de uma perspectiva interdisciplinar dos Estudos Culturais e dialoga com os Estudos Descoloniais e o Feminismo Comunitário. Entre os/as autores/as estão: Douglas Kellner (2001), Raymond Williams (2015), Néstor García Canclini (2019), Aníbal Quijano (2005a, 2005b), María Lugones (2008), Breny Mendoza (2014, 2021), Rita Segato (2012, 2014, 2019), Julieta Paredes (2015) e Lorena Cabnal (2019). Conclui-se que Enriquez e Mayolo explicitam essas violências em suas obras; entretanto, os aspectos comparativos não se restringem apenas às dimensões estéticas. Em “Nossa parte de noite” e “Carne de tu carne”, a maior semelhança encontrada na reprodução das violências ocorre por meio de famílias latifundiárias que procuram se diferenciar a partir de uma linhagem longa e “especial”. Espera-se que o estudo contribua para as discussões interdisciplinares que envolvem os temas aqui apresentados.

Palavras-Chave: Mariana Enriquez; Carlos Mayolo; Gótico Tropical; Colonialidade; famílias latifundiárias.

ABSTRACT

The objective of this research is to investigate tropical Gothic as a tool for denunciation and resistance in Latin America, through the works “Our share of night” by Mariana Enriquez and “Bloody Flesh” by Carlos Mayolo. Tropical Gothic is a branch of Gothic art that addresses the specificities of Latin America, incorporating geographical, historical, and cultural aspects of the country in which it was produced, in this case, Argentina and Colombia. For this reason, it is considered an important approach to identify multiple forms of violence that Latin American peoples still face, as well as the ways in which they resist and survive. The work mainly discusses aspects related to wealthy families and their role in maintaining coloniality. Thus, I argue that Eurocentrism and coloniality are important points for analysis, since these families perpetuate themselves in power through violence in different periods: colonization of the Global South, death and theft of indigenous lands, theft of peasant lands, exploitation of workers, and, currently, the maintenance of coloniality in Latin America. This research develops from an interdisciplinary perspective of Cultural Studies and engages with Decolonial Studies and Community Feminism. Among the authors cited are: Douglas Kellner (2001), Raymond Williams (2015), Néstor García Canclini (2019), Aníbal Quijano (2005a, 2005b), María Lugones (2008), Breny Mendoza (2014, 2021), Rita Segato (2012, 2014, 2019), Julieta Paredes (2015), and Lorena Cabnal (2019). It concludes that Enriquez and Mayolo explicitly depict these forms of violence in their works; however, the comparative aspects are not limited to aesthetic dimensions alone. In “Our share of night” and “Bloody Flesh” the greatest similarity found in the reproduction of violence occurs through landowning elites seeking to differentiate themselves through a long and “special” lineage. It is hoped that this study will contribute to interdisciplinary discussions involving the themes presented here.

Keywords: Mariana Enriquez; Carlos Mayolo; Tropical Gothic; Coloniality; landowning elite.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Os antepassados incestuosos.....	58
Figura 2 – Maria Josefa.....	58
Figura 3 – O retrato de Enrique e a confissão do incesto.....	59
Figura 4 – Os irmãos escutam música e fumam.....	68
Figura 5 – O uso das roupas de Maria Josefa e Enrique.....	68
Figura 6 – Os irmãos ressuscitam.....	68
Figura 7 – Apresentação do cenário de “Carne de tu carne”.....	73
Figura 8 – Margaret e Andrés Alfonso cavalgam.....	73
Figura 9 – Plantas que cruzam entre si.....	75
Figura 10 – A folha oculta Margaret e o seu vampirismo.....	76
Figura 11 – Margaret se revela detrás da folha.....	76
Figura 12 – Margaret e Andrés Alfonso são mortos.....	77
Figura 13 – Os irmãos observam o vasto território.....	78
Figura 14 – A família Velasco durante a explosão de 7 de agosto de 1956.....	139
Figura 15 – uma mulher se aproxima dos Velasco.....	140
Figura 16 – A família se reúne e liga o rádio.....	140

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Carne de tu carne (1983).....	17
Tabela 2 – Léxico e informações importantes sobre a Ordem.....	19
Tabela 3 – Aspectos e termos da língua guarani.....	119
Tabela 4 – As famílias Reyes Bradford e Velasco: atuação, prática e violações.....	162
Tabela 5 – Aspectos comparativos do terror em Mayolo e Enriquez.....	167

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 01: OS FANTASMAS TROPICAIS DA COLONIALIDADE.....	23
1.1 Os Estudos Culturais: literatura e cinema na América Latina.....	23
1.2 Gótico tropical: hibridismo e denúncias.....	25
1.2.1 Os fantasmas da colonialidade ainda estão entre nós.....	33
1.3 Mulheres contestadoras: América Latina e as questões de gênero.....	37
1.4 Carlos Mayolo e O Grupo de Cali: cinema coletivo, irreverente e crítico.....	45
CAPÍTULO 02: OS VAMPIROS-CANIBAIS ATACAM CALI.....	57
2.1 A história de uma família incestuosa.....	57
2.1.1 Os fantasmas da família observam e aprovam o desejo incestuoso.....	62
2.1.2 Terror e ansiedade na Colômbia da década de 1950.....	65
2.1.3 A Direção de arte e o figurino: recursos da Mise-en-scène que explicitam o incesto...	67
2.2 O trajeto na selva colombiana: o gótico tropical.....	70
2.3 Vampiros-canibais na América Latina: colonialismo, colonialidade e porno-miséria.....	80
CAPÍTULO 03: O GÓTICO DE ENRIQUEZ EM UMA ARGENTINA TROPICAL..	86
3.1 Uma família que brinca de semideuses.....	87
3.1.2 A Ordem: esoterismo, ocultismo e violações para fazer a consciência sobreviver pela eternidade.....	90
3.1.3 Londres esotérica, psicodélica e mágica na década de 1960: a juventude contesta os mais velhos.....	98
3.2 Mulheres latino-americanas: lutas e resistências.....	104
3.3 Coleções indígenas e paisagem de Misiones na construção do gótico.....	108
3.3.1 Antropologia, saberes indígenas e coleções.....	109
3.3.2 San La muerte, língua guarani e as paisagens do nordeste argentino.....	114
3.4 O ocultismo e o sobrenatural: a casa mal-assombrada como chave de interpretação das memórias coletivas da sociedade argentina.....	122
CAPÍTULO 04: O MEDO NA PRODUÇÃO DE MARIANA ENRIQUEZ E CARLOS MAYOLO: ASPECTOS COMPARATIVOS.....	135
4.1 As ditaduras latino-americanas e o períodos de repressão para a formulação do gótico.	136
4.1.1 Violência e Colômbia na década de 1950.....	136
4.1.2 Os medos e traumas provocados pela ditadura argentina.....	143
4.1.3 A formulação do gótico a partir de memórias traumáticas.....	150
4.2 Famílias ricas, militares e poder.....	153
4.2.1 Vocês são ricos, mas não europeus.....	157
4.3 Gótico tropical: capitalismo, denúncias e meio ambiente.....	162
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
REFERÊNCIAS.....	172

INTRODUÇÃO

Na minha adolescência, eu gostava das aulas de História: aprendi sobre pessoas e culturas diferentes da minha. Sempre estudei em escolas públicas e acho que grande parte da docência se esforçou para ensinar aquilo que não estava nos currículos escolares. Mesmo assim, passei a me incomodar com a sensação de saber pouco sobre algumas histórias. Fora da escola, eu não ouvia muito sobre o conceito de “América Latina”. Diziam coisas estranhas a respeito dos países vizinhos; diziam que a língua de lá era fácil demais e, por isso, não precisava ser aprendida. Nem sempre os comentários eram negativos e pejorativos, mas, com certa periodicidade, demonstravam desconhecimento. Durante a minha graduação em História, percebi que deveria ter aprendido, ainda na infância, sobre a história dos povos indígenas e também sobre outras histórias. Ainda persisto nessa tarefa, mas, no campo interdisciplinar em que desenvolvo esta pesquisa, permito-me ir um pouco além do campo historiográfico. Sinceramente, gostaria de ter aprendido sobre a variedade de escritas encontradas na região da Mesoamérica, sobre literatura latino-americana e sobre espécies de animais e plantas do continente. Desde o meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (PPGCult), compreendi que não estamos falando exclusivamente de um apagamento historiográfico, mas sim de um epistemicídio que afetou todo o continente, uma vez que não se restringiu a uma área do saber ou a um local específico.

Mariana Enriquez e Carlos Mayolo realizam produções góticas com elementos latino-americanos (aspectos da geografia e da história, lendas e santos populares de seus países: Argentina e Colômbia). Seus artefatos culturais estão permeados de denúncias sobre a realidade das mulheres, dos trabalhadores e camponeses, sobre as cidades, sobre as relações coloniais, sobre as resistências, entre outras. O problema que direciona esta pesquisa interdisciplinar, no campo dos Estudos Culturais, é compreender como Enriquez e Mayolo reformulam o gótico (que aqui chamo de gótico tropical) para realizar denúncias próprias da América Latina. O objetivo da pesquisa é investigar o uso do gótico tropical como ferramenta de denúncia das violências presentes na obras: “Nossa parte de noite” (2021)¹, da escritora argentina, e o filme “Carne de tu carne” (1983), do diretor e ator colombiano.

¹ A data se refere a edição em língua portuguesa publicada no Brasil pela editora Intrínseca. O título original e o ano de publicação são: *Nuestra parte de noche* (2019). A escolha de utilizar somente a versão em português se deu devido ao acesso à obra no Brasil.

Diversos autores/as pesquisaram a obra de Enriquez e Mayolo por uma perspectiva do gótico tropical. Entre eles, destacam-se o trabalho de Marc Berdet (2016), “Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwod”; a dissertação de mestrado de Libia Alejandra Castañeda López (2020), intitulada “Tropicalizando la mirada gótica: una revisión decolonial de la mansión de Araucaima”; o artigo de María Inés Martínez (2009), “Incesto, vampiros y animales: La violencia colombiana em *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo”; e o denso estudo da hibridação do gótico na América Latina de Gabriel Andrés Eljaiek-Rodríguez (2012), “Selva de Fantasmas. Tropicalización de lo gótico en la literatura y el cine latinoamericanos”.

Em relação à produção de Enriquez, destacam-se as monografias de Nicole Garcés Núñez (2020), “La hibridación entre la fantasía del gótico tropicalizado y el relato factual En *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enriquez”; Andrés Felipe Zapata Betancur (2021), “Recorriendo el litoral argentino: un análisis sobre el viaje en *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enriquez”; e, por fim, Sara Becerril Matia (2020), “Terror y gótico en *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez: Una historia de vida y muerte”, na qual a autora apresenta as particularidades do gótico rioplatense. Embora o conceito de gótico tropical seja conhecido no Brasil, as produções citadas acima foram desenvolvidas no exterior, com exceção de Castañeda López, que realizou seu estudo no Brasil, na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), porém, todas as produções estão em língua espanhola.

Constata-se a possibilidade de realizar uma análise conjunta do livro de Mariana Enriquez, pois, em seu romance “*Nossa parte de noite*”, a América Latina e o terror são elementos que se unem, gerando singularidades e compreensões próprias sobre a região. Do mesmo modo, a partir dessa vertente, é possível dialogar com o filme “*Carne de tu carne*”, o qual é construído a partir de uma estética gótica e possui críticas importantes de sua época, que continuam sendo retomadas por artistas mais recentes, como é o caso de Enriquez. A análise conjunta do cinema (Mayolo) e da literatura (Enriquez), a partir do aporte teórico dos Estudos Culturais, visa apontar e discutir problemas sociais, históricos, culturais e políticos da América Latina, que nos assombram diariamente; estes problemas estão relacionados com o eurocentrismo, a colonialidade e a dependência histórica da região.

Além disso, nota-se a possibilidade de diálogo na linha de pesquisa “Sujeitos e Linguagens” do PPGCult. A interlocução de duas linguagens diferentes (cinema e literatura), produzidas em dois países (Colômbia e Argentina), não se afasta dos interesses de pesquisa propostos pela referida linha e, evidentemente, pelo programa. No entanto, pesquisar literatura e cinema de terror da América Latina e discutir o conceito de gótico tropical ainda não foram temas abordados por nenhuma das duas atuais linhas de pesquisa do programa. Entendo que essa interlocução me possibilita observar as relações de poder, as violências e as resistências na América Latina a partir do sobrenatural em narrativas ficcionais.

A bibliografia interdisciplinar presente neste estudo é constituída por autores e autoras dos Estudos Culturais latino-americanos. Além disso, procurei dialogar com o pensamento descolonial uma vez que este aponta o marco de violência iniciado em 1492, com a invasão dos territórios que hoje constituem a América. Este último identifica a colonialidade presente nas relações cotidianas.

Em 2021, comecei o desenvolvimento de um Trabalho de Conclusão de Curso sobre o livro “Nossa parte de noite”. Foi graças aos trabalhos de Nicole Garcés Núñez, Andrés Zapata Betancur e Sara Becerril Matia, citados anteriormente, que conheci termos como “gótico tropical” e “hibridação do gótico”. Pesquisando a origem do termo, cheguei, de modo mais preciso, à produção do grupo de Cali e aos filmes de Carlos Mayolo. No primeiro semestre de 2023, fiz a disciplina “Teorias e Métodos”, como aluno especial, e conheci o livro “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade”, de Néstor García Canclini. Também li a pesquisa de Eljaiek-Rodríguez, que me permitiu conhecer um pouco mais sobre sua ideia de “tropicalização” do gótico. Ao perceber que o conceito já era conhecido pela academia, porém pouco estudado no Brasil (diálogos com Carlos Mayolo), decidi realizar uma análise entre Mariana Enriquez e Carlos Mayolo.

Optei pela análise do gótico de modo cronológico, por isso, o filme “Carne de tu carne” e o gótico no cenário colombiano ocupam o segundo capítulo da dissertação. Há um capítulo dedicado ao filme e outro ao livro, para que seja possível conhecer as obras e compreendê-las individualmente. Foram escolhidos alguns trabalhos para incluir o estado da arte, mas algumas considerações precisam ser brevemente pontuadas. Em “Carne de tu carne”, os artigos acadêmicos tendem a chegar a conclusões semelhantes e permeiam os aspectos do período de *La Violencia*. Em ambos os capítulos, dei prioridade às bibliografias que inserem esses artefatos como pertencentes ao gótico tropical ou que enfatizem o

fenômeno da hibridez. O intuito não é realizar uma revisão exaustiva das produções anteriores, uma vez que as reflexões, olhares e conclusões são pertinentes e novas abordagens ainda estão em desenvolvimento (em especial estudos das obras de Enriquez), mas sim realizar uma análise conjunta das obras, e não estudá-las apenas separadamente.

Por último, observa-se que, tanto em Carlos Mayolo quanto em Enriquez, os/as pesquisadores/as apresentam as ditaduras em suas análises de modo muito bem organizado e contextualizado. Entretanto, dedicar parte de um capítulo para discutir esses períodos de modo mais aprofundado, possibilitando um olhar mais amplo e analítico do tema, ainda pode ser necessário. Por isso, foram colocadas lado a lado a ditadura argentina (1976-1983) e a de Rojas Pinilla (1953-1957), comparando a atuação de famílias ricas e o uso feito por Mayolo e Enriquez da repressão em seus respectivos países.

O filme “Carne de tu carne”, O grupo de Cali e Carlos Mayolo são pouco conhecidos pela comunidade brasileira. Logo, a pesquisa pode contribuir para o acesso e interesse da academia e do público em conhecer mais sobre o cinema latino-americano, algo já iniciado por Castañeda López (2020). No mesmo sentido, é preciso sempre lembrar-se dos/as autores/as contemporâneos/as, das narrativas que destacam as mulheres e outros grupos sociais, das novas temáticas abordadas em suas páginas e das possibilidades de leitura — questões enfatizadas nos livros de Enriquez. Por isso, este estudo visa possibilitar outras maneiras de entender o terror e o que há de peculiar e de hibridismo nas novas formas de se fazer o gótico.

Esta pesquisa bibliográfica apresenta uma abordagem interdisciplinar por meio dos Estudos Culturais. Em relação à descolonialidade, levo em consideração a crítica realizada por Leo Name e Tereza Spyer (2023), no artigo “Às vezes é feio, mas tá na moda! Potências, adições e limites decoloniais”, em que o autor e a autora apresentam contribuições anteriores e alguns limites à descolonialidade. Na presente pesquisa, reconheço a importância dos Estudos Culturais e do Feminismo Comunitário para entender a complexa rede eurocêntrica da qual os povos latino-americanos estão inseridos. A crítica realizada por Name e Spyer (2023) sobre o predomínio de homens na academia é encontrada também nos artigos de Brenny Mendoza. Sendo assim, além da supracitada autora, este estudo apresenta contribuições de María Lugones e Rita Segato. Não me pareceu suficiente e, por isso, incluo, ainda que de forma preliminar, análises de Julieta Paredes, Lorena Cabnal e de intelectuais feministas da Argentina. Esta tentativa não pretende incluir de modo equivocado essas

autorias à descolonialidade, mas realizar uma investigação interdisciplinar que traga contribuições para a crítica ao eurocentrismo na Colômbia e na Argentina.

A escolha do termo gótico tropical se dá por três razões. A primeira: porque este foi o nome utilizado por Carlos Mayolo e o Grupo de Cali; logo, existe uma preferência acadêmica pelo uso de “gótico tropical” para se referir às produções do grupo colombiano. A segunda razão está ligada à possibilidade e praticidade de pensar na produção de Enriquez e Mayolo. Mesmo se eu optasse por usar apenas o termo “gótico”, vez ou outra precisaria me referir ao gótico específico realizado pelo grupo de Cali, escolhendo palavras como: “gótico tropical”, “gótico colombiano” ou “gótico de Cali”, entre outras possibilidades. Por outro lado, alguns trabalhos já utilizam conceitos-chave como “gótico rioplatense” para se referir à obra de Enriquez. Para evitar o excesso de termos, gótico tropical me parece uma possibilidade viável. Por fim, o uso do termo parece abranger as diversas questões e problemas que suscitam e justificam este estudo melhor que outros conceitos presentes em algumas pesquisas acadêmicas: gótico, gótico pós-colonial, gótico sulista, gótico andino, gótico decolonial, entre outras (possíveis) leituras de obras góticas no continente.

Para análise do filme, foram escolhidos alguns aspectos da linguagem cinematográfica, como a direção de arte, o figurino, o som e a cenografia, pontos que já foram observados em alguns estudos, mas que procurei continuar o debate. As escolhas dessas técnicas foram motivadas por dialogarem com os principais eixos investigados: o canibalismo, o vampirismo, a família e o incesto, a violência contra determinados grupos e formas de resistir. Em “Nossa parte de noite”, toda a análise gira em torno das personagens e de suas atuações dentro do enredo. Enriquez constrói personagens complexos e menos homogêneos se comparados a “Carne de tu carne”. Suas atuações, gostos, maneiras de viver, medos e anseios, crenças, cobiças e desejos, entre outros, são, em maior ou menor grau, evidenciados no livro. Além disso, a casa mal-assombrada foi apontada no capítulo 3 para explicar um pouco melhor a ambientação gótica latino-americana, muito ligada à memória e à ditadura.

Este primeiro olhar para as obras foi importante para compreender melhor o gótico produzido por Mayolo e Enriquez e em quais aspectos elas conversam ou não. A escolha de observar famílias latifundiárias se deu devido ao controle e ao poder que possuem historicamente na América Latina, inclusive reproduzindo um olhar eurocêntrico na região. Os Velasco e os Bradford atuam de maneira semelhante e se diferenciam por aspectos

ocultistas/sobrenaturais: o incesto, o vampirismo, a seita ocultista, entre outros. Estudo questões indígenas porque os povos originários aparecem no livro e no filme (de alguma maneira, são representados ou esquecidos); mulheres, porque Enriquez enfatiza o protagonismo/antagonismo feminino na obra; e as ditaduras, porque são primordiais para a compreensão de parte significativa das obras.

Na década de 1970 surge o famoso grupo de cineastas, artistas e escritores na cidade de Cali, chamado “Grupo de Cali” ou “Caliwood”. Os integrantes mais conhecidos são Luis Ospina, Andrés Caicedo e Carlos Mayolo. O coletivo realizou diversos curtas e longas-metragens nas décadas de 1970 e 1980. Alguns de seus trabalhos são: *Pura Sangre* (1982), *Carne de tu Carne* (1983) e *La Mansión de Araucaima* (1986). Esta dissertação, por questões metodológicas e de tempo, visa investigar o filme “*Carne de tu carne*”, de Carlos Mayolo. Entretanto, é impossível não associar seu nome ao grupo supracitado, pois suas produções dialogam nas temáticas, na preocupação social e, inclusive, no trabalho colaborativo. Mayolo, por exemplo, atuou em alguns desses filmes, e outro ponto que comprova esse argumento é o termo gótico tropical, utilizado pelo grupo para denominar alguns de seus trabalhos.

O filme “*Carne de tu carne*” conta a história da família Velasco, pertencente à elite caleña, cujos membros têm um histórico de relações incestuosas. A trama se passa na região de Cali, conhecida pelo seu clima tropical. Seus integrantes se reúnem após a morte de Maria Josefa e, devido ao ocorrido, Andrés Alfonso se reencontra com sua meia-irmã Margaret, que foi morar nos Estados Unidos com a mãe. Os Velasco são donos de engenhos e, aos poucos, vamos conhecendo a relação violenta e exploratória que a família mantém com os/as trabalhadores/as locais.

Após uma explosão provocada em 7 de agosto de 1956, em Cali, durante a ditadura de Rojas Pinilla (1953-1957), a família busca refúgio em suas terras no campo. Nesse espaço, episódios sobrenaturais começam a acontecer. Desde o encontro dos irmãos até a atuação dos jovens deixa evidente não apenas a relação de cumplicidade, mas também pistas do desejo sexual. No refúgio, os irmãos iniciam uma relação incestuosa, que desperta o vampirismo. Eles se transformam em vampiros-canibais e atacam os camponeses e trabalhadores da região. Logo, é essencial compreender a família, o elitismo, os costumes considerados nobres e o cenário político como parte de um mesmo corpo. Margaret e Andrés Alfonso executam as

duas ações (o vampirismo e o canibalismo) e a junção explícita o acúmulo de poder, a violência e a exploração.

Para melhor compreensão, apresento uma tabela com informações adicionais a respeito do elenco, direção de arte, direção de fotografia, montagem e outros elementos essenciais para a realização do filme. Nomes confusos ou cuja veracidade não pôde ser comprovada, sobretudo em relação ao elenco, não constam na lista, uma vez que decidi utilizar apenas os dados fornecidos pela produção.

Tabela 1 – Carne de tu carne (1983)

Elenco	Nome	Personagem
	Adriana Herran	Margaret
	David Guerrero	Andrés Alfonso
	Santiago Garcia	Luis
	Sebastian Ospina	Benjamin
	Vicky Hernández	Julia
	Carlos Mayolo	Ever
	Lina Uribe	Ana
	Josue Angel	Enrique
Direção	Carlos Mayolo	
Diretor de fotografia	Luis Gabriel Beristain	
Direção artística	Miguel Gonzalez	
Montagem	Luis Ospina & Karen Lamassonne	
Música	Mario Gomez Vignes	
Assistente de direção	Isabella Barrero	
Roteiro	Jorge Nieto, Carlos Mayolo & Elsa Vasquez	
Produção	Betha de Carvajal & Fernando Berrosa	

O livro “Nossa parte de noite” contém um pouco mais de 500 páginas na edição brasileira e foi publicado no Brasil no ano de 2021, pela editora Intrínseca. Tradicionalmente,

costuma-se dizer que o romance narra a história de um pai chamado Juan, que procura salvar a vida de seu filho, Gaspar, dos interesses da Ordem, uma seita da família materna do garoto. A orelha do livro também menciona o percurso realizado pelos dois, de Buenos Aires às Cataratas do Iguaçu, na fronteira entre Argentina e Brasil, e o clima provocado pela ditadura argentina (1976-1983).

Os últimos anos de Juan são movidos pela tentativa de proteger Gaspar da Ordem. Para isso, conta com a ajuda de Tali e Stephen, membro inglês importante dentro da instituição secreta. Outro ponto importante é entender a complexa rede de dominação da Ordem, seita criada pelos Bradford e Mathers, cujo objetivo maior é conquistar a imortalidade. A sede está localizada em Londres, entretanto, seus membros estão espalhados pelo mundo. O interesse pelo ocultismo é uma característica comum entre os participantes. O deus Escuridão é uma espécie de nuvem negra que só pode ser manifestada, ao que tudo indica, através de um/a médium. Mulheres médiuns podem manifestá-lo em qualquer lugar; por outro lado, os homens médiuns encontram seu lugar de poder. O protagonismo e o antagonismo feminino são características marcantes da obra de Enriquez. Em “Nossa parte de noite”, Rosario, Tali, Mercedes, Beatriz Bradford e as meninas Adela e Vicky (esta última que mais tarde cresce, estuda medicina e continua participando ativamente dos acontecimentos do livro) são exemplos de personagens que ocupam e movimentam a trama.

Discorrendo um pouco sobre o livro, nota-se a presença de diversas visões a respeito do deus, da família Bradford e das personagens de modo geral. Porém, alguns pontos precisam ser suficientemente explicados. Em primeiro lugar, o deus cultuado pela seita é também um personagem da história, fato confirmado pela autora em uma entrevista concedida à *Intrínseca*². No mesmo momento, Enriquez menciona que o deus não é bom nem piedoso. Ao longo das páginas, o/a leitor/a poderá confirmar que a divindade se alimenta de humanos durante os rituais. Contudo, a Escuridão desempenha uma função passiva diante da ação executada por seu/sua adorador/a: ofertar pessoas como alimento ou sacrifício. A Escuridão não devora pessoas que não lhe foram entregues em forma de sacrifício; ela é convocada e instigada (manifestada por meio de um/a médium). Ou seja, durante um cerimonial em que o deus é invocado, torna-se evidente que manifestar a Escuridão diz respeito a uma força que surgirá em um espaço, sendo a decisão de jogar alguém em direção à divindade totalmente dos/das devotos/as. Além disso, a divindade pode dar salto em direção

² Para saber mais: ENRIQUEZ, M. Mariana Enriquez responde a perguntas sobre Nossa parte de noite. Youtube, [?]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qUqAcneLb9A>>. Acesso em 15 set. 2024.

às pessoas (mutilando e matando) e provocar delírios levando-as à morte caso alguém não intervenha, mas, nessas situações, participar da celebração é uma escolha, não uma imposição.

Em segundo lugar, a Ordem é mais violenta que seu deus. Quando Beatriz Bradford, ex-guerrilheira, retorna para a casa (ou seja, abandona a guerrilha) sua tia menciona que todos/as sempre retornam para a Ordem. Sendo assim, a seita é o maior exemplo desumanizador da narrativa, que não surge na atualidade, mas ganha forças com famílias ricas que chegam à América, dominam terras e violam o corpo e a mente de camponeses/as, indígenas e outros grupos sociais. A seita é protagonista de toda a violência presente na narrativa e se mistura com outras instituições e sistemas de violência descritos em diferentes momentos da história, como, por exemplo, a colonização africana; a cumplicidade com militares argentinos; a censura de informações; a aquisição de grande capital, entre outros.

A seguir, apresenta-se uma tabela com a explicação e a sintetização de algumas informações importantes para compreender termos particulares usados pela autora.

Tabela 2 – Léxico e informações importantes sobre a Ordem

Deus cultuado pela seita	Escuridão (nuvem negra cortante)
Cerimoniais	Encontro dos membros da Ordem para cultuar a divindade
Médium	Homem ou mulher que manifesta, durante o cerimonial, a Escuridão. Segundo Rosario, xamã ou sacerdote seriam termos mais apropriados.
Lugar de poder	Espaço em que o médium consegue manifestar a escuridão. Cada médium tem o seu lugar de poder. As mulheres médiuns podem se manifestar em qualquer lugar.
Os filhos de sangue/ o sangue	Os membros das famílias fundadoras da Ordem.
Os membros	Espalhados pelo mundo, desprezam reações e atitudes ciumentas, possuem conhecimentos diversos, inclusive de saberes populares.
Andrógino mágico	Parceiro sexual do mesmo sexo com a

	finalidade de contribuir para alguns rituais.
Mão da glória	Na narrativa: a mão esquerda de um enforcado. Poderosa para alguns rituais. Abria portas para lugares secretos. (Não é uma criação de Enriquez).
Prática de sacrifícios	Crianças guaranis e sequestrados da ditadura foram os principais relatos presentes no livro. Prática cometida e adorada por Mercedes.

Em todos esses trabalhos, nota-se uma atmosfera gótica, no entanto, alguns elementos não são idênticos ao gótico anglo-saxão, pois o gótico não é estático ou imutável. Em Mayolo e em Enriquez, encontramos aspectos de nossa história, geografia e cultura, como religiões e crenças populares, selvas, calor, ditaduras e colonialidade, entre outros. Em resumo, trata-se de um hibridismo. A discussão e compreensão do assunto para se referir ao gótico tropical ou outras formas de gótico é quase um consenso entre os/as pesquisadores/as, justamente por se tratar de uma mescla de elementos, como mostrarei no próximo capítulo. Além disso, a própria escrita/produção em língua espanhola, portuguesa e outras já demonstra que o gótico não é relevante apenas quando realizado em inglês.

No capítulo 01, intitulado “Os fantasmas tropicais da colonialidade”, meu objetivo foi conceituar e pensar como diferentes artistas fazem uso do gótico tropical para não apenas criar histórias góticas, mas também refletir sobre suas realidades e contextos latino-americanos. Também relatei a temática ao conceito de colonialidade de poder, de Aníbal Quijano, e à sua compreensão do novo padrão de poder que surgiu a partir da colonização em 1492. Em “Dom Quixote e os moinhos de vento da América Latina”, o autor peruano apresenta a ideia de “fantasmas da América Latina”. Por meio dessa analogia, nomeio o primeiro capítulo como “Os fantasmas tropicais da colonialidade”, com o intuito de apontar que, a partir do gótico tropical, evidenciam-se alguns desses fantasmas analisados por Quijano. Entretanto, a autora hondurenha Breny Mendoza cita que muitos teóricos descoloniais não trabalharam densamente com o conceito de colonialidade de gênero em suas teorias. Devido a isso, e para não invisibilizar as questões de gênero e sexualidade presentes em Mayolo e Enriquez, pertinentes para compreender a colonialidade na América Latina, apresento uma breve discussão sobre a questão de gênero, fundamentada em teóricas e ativistas do feminismo comunitário e dos estudos descoloniais. Os objetivos foram apresentar

uma ampla discussão realizada por mulheres latino-americanas, refletir sobre as críticas feitas aos estudos descoloniais quanto ao gênero e expandir a compreensão da pesquisa que me propus a realizar.

O capítulo 02, intitulado “Os vampiros-canibais atacam Cali”, investiguei o histórico do incesto em uma importante família da região, os Velasco. Grande parte da análise se dá a partir do incesto e da transformação de Andrés Alfonso e Margaret em figuras mitológicas. Alguns aspectos da linguagem cinematográfica, como movimento de câmera, enquadramento, direção de arte, cenografia e figurino, são analisados neste capítulo. Constata-se que esses elementos são coerentes com as escolhas do diretor e contribuem para a introdução do/a telespectador/a ao tema do incesto. Assim, insiro considerações a respeito do incesto e como ele é lido no filme, apresentando também aspectos da geografia local e geografia física como parte constituinte do gótico tropical. Por fim, faço um diálogo entre vampirismo, canibalismo e porno-miséria para refletir como esses conceitos enfatizam as relações de colonialidade em Cali.

No capítulo 03, “O gótico de Enriquez em uma Argentina tropical”, analiso a família Bradford e, para contextualização, os Mathers na Inglaterra. Em um segundo momento, estabeleço uma relação entre essas famílias e a Ordem, o ocultismo e algumas das violações realizadas pelos/as Iniciados/as da seita. Entretanto, esse grupo não é tão homogêneo quanto pode parecer à primeira vista, sendo identificadas algumas tentativas de tomadas de poder ou de dissolução da organização secreta. Depois, reflito sobre o nordeste argentino e Buenos Aires. No primeiro caso, foco nas crenças e no santo popular, na violência contra as mulheres e na atuação de Rosario como antropóloga. Já no segundo, analiso a história de algumas crianças que se perderam dentro de uma casa de bairro durante a redemocratização em Buenos Aires. Um dos principais pontos do capítulo é demonstrar outras experiências de ocultismo, descentralizando as mais explícitas pela Ordem.

No capítulo 04, “O medo na produção de Mariana Enriquez e Carlos Mayolo: aspectos comparativos”, investiguei lado a lado as ditaduras argentina (1976-1983) e de Rojas Pinilla (1953-1957). A escritora e o diretor produzem cenas de medo a partir de um complexo sistema de elementos e símbolos. Inicialmente, analisei o tema da violência na Colômbia da década de 1950, contexto do regime ditatorial de Rojas Pinilla, em que se passa a história da família Velasco. Meu objetivo foi relacionar a primeira parte do filme à explosão de 7 de agosto de 1956. Em seguida, o terror ditatorial argentino e os mecanismos de violação e

desumanização de uma seita são trabalhados para compreender a obra “Nossa parte de noite”, de Mariana Enriquez. Posteriormente, realizo algumas comparações (semelhanças e diferenças) entre as duas linguagens quanto à memória, família, geografia, capitalismo e meio ambiente.

CAPÍTULO 01: OS FANTASMAS TROPICAIS DA COLONIALIDADE

1.1 Os Estudos Culturais: literatura e cinema na América Latina

A escolha de dois artefatos culturais importantes no campo dos Estudos Culturais (a literatura e o cinema) possibilita múltiplas formas de investigação. Em primeiro lugar, é preciso ter em mente que tanto o mundo das letras quanto o da sétima arte não são produções exclusivas do norte global, ainda que nomes como Dante Alighieri, Victor Hugo, Marcel Proust, Martin Scorsese e Steven Spielberg sejam considerados referências obrigatórias para quem se apresenta como conhecedor de literatura e cinema. Nesse sentido, seria um problema não conhecê-los — note-se o uso intencional do masculino genérico, que indica não apenas uma seletividade do norte global, mas também, em muitos casos, o predomínio masculino. Desconhecer os considerados grandes nomes (aqueles que compõem o cânone) autoriza determinados grupos a desvalidar os saberes que alguém possa ter sobre o assunto. Esse é um dos problemas do cânone quando se afirma como universal, ou seja, como leitura única para a compreensão do mundo. A socióloga australiana Raewyn Connell afirma que:

Na Austrália ou no Brasil, nós não citamos Foucault, Bourdieu, Giddens, Beck, Habermas etc. porque eles conhecem algo mais profundo e poderoso sobre nossas sociedades. Eles não sabem nada sobre nossas sociedades. Nós os citamos repetidas vezes porque suas ideias e abordagens tornaram-se os paradigmas mais importantes nas instituições de conhecimento da metrópole — e porque nossas instituições de conhecimento são estruturadas para receber instruções da metrópole (Connell, 2012, p. 10).

Em diálogo com a temática, a historiadora brasileira Ana Carolina Barbosa Pereira afirma: “Não se trata de assumir uma postura de recusa imprudente, ou de rejeição irrefletida de um cânone, mas de perguntar como se construiu, por que e de que modo se perpetua esse cânone” (Pereira, 2018, p. 90). Connell (2012) e Pereira (2018) nos convidam a refletir sobre o arcabouço de teóricos “universais” que carregamos em nossas produções acadêmicas; o mesmo vale para a literatura e o cinema. O cânone passa a servir de referência que delimita o que é um filme, um livro ou a arte de modo geral. No mesmo sentido, também define como estes devem ser produzidos, quais os espaços em que devem circular e quais as narrativas que serão contadas.

Em segundo lugar, não há problema em conhecer e gostar de produções europeias e/ou estadunidenses; o equívoco está na desvalorização de outras manifestações culturais. Assim,

seria um pensamento errôneo de minha parte afirmar que não há nomes latino-americanos reconhecidos internacionalmente. Na literatura, escritores como Machado de Assis e Gabriel García Márquez, além da escritora Clarice Lispector, são alguns exemplos. No entanto, internacionalizar um/a artista do Sul não significa, necessariamente, a valorização das produções culturais do Sul global. Os nomes citados anteriormente pertencem a um cânone e fazem parte dos nomes consagrados da literatura latino-americana.

O crítico galês Raymond Williams menciona um exemplo da definição de cultura que aprendeu em uma casa de chá, em Cambridge:

Lá estava a cultura em nenhuma das acepções que eu conhecia, mas em uma acepção especial: como um sinal externo e enfaticamente visível de um tipo especial de pessoa, as pessoas cultivadas. Não eram, em sua grande maioria, particularmente eruditos, praticavam poucas artes, mas tinham essa coisa, e mostravam a você que a tinham. Acho que ainda estão lá, ainda se exibindo, mas até eles devem estar ouvindo os grosseiros ruídos que vêm de fora, de alguns eruditos e escritores a quem chamam — que conveniente pode ser rótulo — de jovens irados. Na verdade, não é preciso ser grosseiro. Trata-se simplesmente de que, se cultura é isso, não a queremos; vimos outras pessoas efetivamente vivendo a vida (Williams, 2015, p. 6-7).

Seguindo a citação de Williams, também me posiciono contra esse entendimento limitado e elitista de cultura. Convidar Mariana Enriquez, Carlos Mayolo e suas narrativas góticas para pensar sobre as denúncias da América Latina é um modo de trazer à tona as pessoas que, assim como eu, não estiveram e não estarão em uma casa de chá. O que Raymond Williams nos ensina é que não precisamos ser semelhantes aos/as participantes da casa de chá, considerando que essa concepção de cultura é um apego ficcional de um grupo elitista que deseja tomar para si a cultura. Como o autor menciona: “Se as pessoas da casa de chá continuam insistindo que cultura consiste em diferenças triviais de comportamento, em sua variedade trivial de modos de falar, não podemos fazer nada para impedi-las, mas podemos ignorá-las.” (Williams, 2015, p. 7). Podemos ignorá-las e, assim como Williams fez, recusar-nos a aprender essa concepção restrita de cultura.

Neste trabalho, não insiro Mariana Enriquez e Carlos Mayolo em um cânone “universal”. Entendo que a produção de Enriquez e Mayolo ajuda a compreender as denúncias e lutas da/na América Latina, mas conhecer o gótico não pode ser concluído a partir de apenas um conjunto de obras. Como mostrarei nas próximas páginas, o gótico e a América Latina não possuem apenas uma história: as narrativas góticas se reinventam desde

“O Castelo de Otranto³”, de Horace Walpole, e as terras quentes da América Latina possuem mais vozes do que se pode contar.

1.2 Gótico tropical: hibridismo e denúncias

Alguns/algumas pesquisadores/as já se preocuparam em discutir, de modo mais aprofundado, as origens, o conceito e algumas das produções pertencentes ao gótico tropical. Sendo assim, posso desenvolver como essa forma de criar o terror é pertinente para analisar os problemas sociais da América Latina. Em 1976, Álvaro Mutis publicou o livro “La mansión de Araucaima: un relato gótico de tierra caliente”. Na dissertação de mestrado “Tropicalizando la mirada gótica: una revisión decolonial de La mansión de Araucaima”, Libia Alejandra Castañeda López (2020) menciona que, a partir do subtítulo supracitado, Carlos Mayolo cunha o conceito de “gótico tropical”.

Por outro lado, na pesquisa brasileira, Daniel de Sá apresenta o termo e o utiliza como conceito central em sua abordagem de pesquisa, isto é, um modo de investigação crítica do livro “O Guarani”, de José de Alencar. Em “Gótico tropical: O sublime e o demoníaco em O Guarani” (2010), De Sá menciona que registrou os domínios “Gótico tropical” e “Tropical Gothic” na internet. Na análise do gótico na literatura e na pesquisa, são inegáveis o pioneirismo e as contribuições de Daniel de Sá, principalmente por romper com uma leitura tradicional de “O Guarani” e trazer à tona elementos do gótico na literatura brasileira. Destacam-se as possibilidades apresentadas por Sá já no início dos anos 2000, ao propor o gótico tropical como um modo de investigação que foge das alternativas tradicionais da crítica.

Entretanto, é fundamental recordar o movimento artístico e cultural desenvolvido na Colômbia e sua tarefa em criar um gótico tropical nas artes, protagonizado por Álvaro Mutis, pelo Grupo de Cali e por outros artistas da época. Pode-se dizer que o gótico tropical permite a criação do terror apoiada em elementos próprios da América Latina: o sol, o calor e os rios. Castañeda López afirma que “[...] el término gótico tropical es la reapropiación de representaciones del horror en América Latina.” (Castañeda López, 2020, p. 43).

O trabalho da autora é importante para minha pesquisa por revisitar o livro “La mansión de Araucaima”, de Mutis, e o filme homônimo dirigido por Carlos Mayolo, sob uma perspectiva descolonial. Castañeda López propõe uma investigação interdisciplinar e, a partir

³ Considerado pela crítica o primeiro romance gótico da história.

de uma bibliografia latino-americana, apresenta novas maneiras de estudar as narrativas góticas latinas (que também são tropicais). Ela aponta que o conceito de gótico é de difícil delimitação e apresenta uma definição que também é útil para o presente estudo: “[...] me refiero al gótico en el presente trabajo como un campo de estudio que remite a un repertorio compuesto por imágenes, arquitecturas, textos, paratextos, personajes y que delinea una estética particular.” (Castañeda López, 2020, p. 20). As particularidades das histórias, políticas, geografias e culturas da América Latina acentuam a produção gótica, o que desperta e provoca narrativas com uma “estética particular” e com propostas próprias de determinados lugares, como Buenos Aires, Cali, os Andes, o Nordeste brasileiro, entre outros.

O estudo de Gabriel Andrés Eljaiek-Rodríguez (2012), intitulado “Selva de fantasmas. Tropicalización de lo gótico en la literatura y el cine latinoamericanos”, apresenta uma definição de gótico que também é pertinente para esta dissertação. Segundo o autor:

El gótico, como se entiende y trabaja en esta disertación, atraviesa tiempos y espacios mutando y modificándose en el proceso, pero manteniéndose reconocible para un público — ilustrado o no en su historia — que carga y construye sus miedos en la medida que lee y/o observa textos y películas. Esto ha generando una tradición literaria y cinematográfica, y ha influido en la formulación de teorías que siniestramente retornan a él (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 32).

Por esta razão, observa-se em Eljaiek-Rodríguez (2012) e Castañeda López (2020) que o gótico na América Latina apresenta repertórios e particularidades, mas ainda assim é reconhecido como gótico, ou seja, mesmo com suas diferenciações e características próprias da América Latina, o/a leitor/a identifica que se trata do gênero gótico (Eljaiek-Rodríguez, 2012). Nesta vertente, não se exige a mesma construção do gótico anglo-saxão, mas isso não significa que os elementos que constituem as obras góticas tropicais deixem de ser importantes. Assim, se estamos tratando de um hibridismo, o gótico se apropria, se mescla e se reinventa, sem, contudo, se desprender completamente de sua forma mais tradicional e conhecida. A escolha dos cenários parte desse hibridismo e, no caso de Enriquez e Mayolo, inclui cemitérios, casas abandonadas, selvas tropicais, calor, rios, histórias regionais, santos populares, entre outros. Não significa que todos esses elementos e cenários devam estar presentes em cada obra, mas, de acordo com a bibliografia especializada, o regional, somado às questões sociais, constitui traços frequentes nos trabalhos incluídos nessa vertente.

A principal semelhança entre a produção de Enriquez e Mayolo está na criação do sobrenatural como estratégia: o medo não aparece apenas para entreter, mas como forma de

crítica. Esta reflexão está alinhada com os apontamentos de Douglas Kellner (2001), que entende que o ocultismo revela os medos da sociedade. Em seu estudo, o autor concluiu que filmes como *Poltergeist* “[...] expressam o medo de descer na escala social e contêm alegorias que giram em torno da ansiedade de perder o emprego, a casa e a família” (Kellner, 2001, p. 163). As produções analisadas estão vinculadas às ansiedades e problemas sociais, políticos, econômicos e culturais, caracterizando um terror denunciativo.

Embora o gótico tropical expresse os medos e as ansiedades da América Latina, não basta identificar a presença do terror e apontar as denúncias, pois isso seria equiparável a tratá-lo como forma exclusiva de entretenimento, argumento já rebatido por Kellner. É necessário decifrar e interpretar o ocultismo, pois a “[...] decodificação dessas alegorias sociais possibilita um diagnóstico crítico, com boa visão da situação de indivíduos pertencentes a várias classes e grupos sociais, como a juventude” (Kellner, 2001, p. 164). O ato de decodificar e interpretar as obras é um cuidado essencial nos Estudos Culturais, que não compreendem a literatura e o cinema apenas como objeto:

Pode-se objetar que as obras de arte *são objetos* que sobreviveram do passado. Na visão de Williams, esculturas, pinturas, construções podem até ser consideradas objetos, mas, no caso da literatura, da música, da representação dramática ou da dança, o que há são notações que têm de ser interpretadas de forma ativa, segundo convenções socialmente específicas (Cevasco, 2008, p. 149, grifo da autora).

O gótico tropical demonstra os impactos da colonialidade na América Latina (Castañeda López, 2020). Para Catherine Walsh: “É, de fato, com a iniciação da modernidade e da colonialidade na América Latina em 1492, como parte integrante do expansionismo e acúmulo de capital empreendidos pela Europa, que começa a luta contra a dominação e contra a dependência.” (Walsh, 2021a, p. 58). É nesse período que se inicia a modernidade, um momento que dificulta a diferenciação entre modernidade e colonialidade:

Essa incapacidade de identificar o nó histórico entre modernidade e colonialidade, nó que tem a sua origem não no século XVII na França, na Alemanha e na Inglaterra, mas sim na conquista das Américas e controle do Atlântico em 1492 e nos padrões de poder que o colonialismo e a escravidão suscitaram, ainda é ignorada por boa parte do pensamento crítico na Europa e também nas Américas (Walsh, 2021a, p. 60).

A colonialidade perdura até os dias atuais, e nossos saberes, práticas cotidianas e corpos são, muitas vezes, marcados pelo eurocentrismo: “Falar sobre a geopolítica do conhecimento e a posição geopolítica do pensamento crítico é reconhecer que, na maior parte

do planeta, o que ainda predomina são modos de pensar eurocêntricos.” (Walsh, 2021a, p. 57).

Chimamanda Ngozi Adichie, em seu livro “O perigo de uma história única”, relata que escrevia, ainda muito jovem, sobre aquilo que lia em livros desconexos de sua realidade. Seus personagens viviam em um clima distinto e possuíam hábitos, como a alimentação, totalmente diferentes da sua realidade. Criar histórias que não se pareciam com a sua vida não foi uma escolha da autora, pelo contrário, essa foi a única possibilidade apresentada. Algo semelhante ao que Walter Mignolo (2017) chamou de “reservatório da modernidade”, no qual não encontraremos uma saída: “[...] não podemos encontrar o caminho de saída no reservatório da modernidade (Grécia, Roma, Renascimento, Ilustração). Se nos dirigimos ali, permaneceremos presos à ilusão de que não há outra maneira de pensar, fazer e viver” (Mignolo, 2017, p. 17). A busca por referências, histórias e cultura no mundo europeu não permite encontrar uma saída. Chimamanda Ngozi Adichie mostra que temos uma história única de alguém, de um povo e de um país. Sua colega de quarto nos Estados Unidos se surpreendeu com seu inglês e ao descobrir que era a língua oficial da Nigéria (Adichie, 2009).

O gótico tropical conta suas próprias histórias, recriando narrativas e colocando-as no centro da discussão. Por isso, é importante não apagar ou invisibilizar essa manifestação de terror, já que não existe apenas um tipo de gótico. A multiplicidade que denominamos “Gótico” contribui para escapar de uma história única da América Latina. Júlio França, em seu texto “O sequestro do gótico no Brasil”, aborda essa tentativa de apagamento das produções góticas:

Da ideia de que aspectos geográficos podem influenciar – ou mesmo determinar – as características gerais das literaturas das nações do Norte e das do Sul deriva o preconceito de que a ficção gótica e literatura brasileira sejam incompatíveis. Tal perspectiva baseava-se, contudo, em uma concepção de Gótico limitada às suas formas e fórmulas setecentistas, isto é, tomava-o apenas como um estilo de época da literatura do final do século XVIII. Ignorava-se que a narrativa gótica consolida uma linguagem artística em constante renovação, resultante de uma visão de mundo plenamente afinada com os desafios do mundo moderno. (França, 2017, p. 112).

Segundo o autor, a crítica literária preferia obras realistas ligadas à identidade nacional; as obras góticas, por sua vez, não recebiam a mesma atenção (França, 2017). Esse fenômeno é apontado também por Castañeda López (2020), que faz a mesma crítica para outros países latino-americanos, observando que há uma confusão e difícil separação entre

gótico e fantástico: “En general, los relatos de terror latinoamericanos fueron asociados al rótulo de lo fantástico y del realismo mágico” (Castañeda López, 2020, p. 25).

Eljaiek-Rodríguez (2012) também reconhece as similaridades entre literatura fantástica e gótica, mas destaca suas diferenças:

Aunque comparten temáticas y autores, lo que diferencia a la literatura fantástica de la literatura gótica es el manejo intencionado del terror y del horror en el gótico, y su ligazón con lo sublime y lo ominoso, respectivamente. Tanto en las narraciones góticas como en las fantásticas se experimenta una irrupción en la cotidianidad de los personajes, sólo que en las góticas la irrupción puede llevar a experimentar lo sublime aterrador o lo ominoso aterrador, paralizante, transformando la totalidad de la vida de quienes han sufrido la interrupción (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 34).

A natureza e o sublime, que já são características do gótico, ganham ainda mais espaço nas produções da América Latina, com suas selvas exuberantes, flora e fauna diversificadas e com grande espaço para o desconhecido. Observa-se que, na produção contemporânea, é difícil apontar separações entre os gêneros, sendo que, em alguns casos, essa distinção pode ser desnecessária.

Na literatura contemporânea, por exemplo, há uma presença majoritária de escritoras que são constantemente incluídas em listas de narrativas do medo, como Mariana Enriquez (Argentina), Giovanna Rivero (Bolívia), Brenda Navarro (México), Monica Ojeda (Equador), Samanta Schweblin (Argentina), Ana Paula Maia (Brasil), entre outras. O protagonismo feminino, a violência, a morte, temáticas sociais e a adequação ao cenário regional são algumas das características recorrentes, ainda que cada obra e autora tenha suas individualidades. Criar e contar suas próprias histórias é, de fato, um elemento frequente nessas obras, justificando a forte presença do regionalismo, do gótico, do terror e da literatura fantástica, entre outros elementos.

Diante desse cenário, observa-se a difícil tarefa de agrupar e pensar todas as narrativas de medo latino-americanas. Torna-se preciso pensar nessas obras (góticas, de terror, realismo fantástico, híbridas, entre outras) como leituras que nos ensinam que os medos e temores da sociedade não se restringem apenas a obras realistas (Kellner, 2001; França, 2017), uma vez que ainda estamos cercados por preconceitos e pela rejeição àquilo que se afasta do “verdadeiro” e do “real”.

As convenções e os “maneirismos” da literatura gótica não são, portanto, fugas da realidade. Através de seus temas e figuras recorrentes, o Gótico

tornou-se uma tradição artística que codificou, por meio de narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade. Seu principal traço distintivo — a produção de prazeres estéticos negativos, como o sublime terrível da tradição burkeana, o grotesco, o art-horror etc. — é resultado direto da visão moderna de mundo que lhe enforma.” (França, 2017, p. 117).

O outro ponto é o hibridismo presente em muitas obras, ou seja, a mistura de gêneros: fantasia, gótico, realismo mágico e temáticas criativas, como mencionado acima:

La división de los hemisferios norte y sur establecida por la preponderancia de la razón y la emoción de los respectivos hemisferios, ayudaron a legitimar las diversas formas literarias emergentes y posibilitaron la circulación internacional de autores que presentaban rasgos fantásticos, góticos o realistas-mágicos. A su vez, la distinción entre el gótico y la literatura fantástica es menos habitual, por causa de las hibridaciones de los dos géneros a lo largo del siglo XX (Castañeda López, 2020, p. 26).

O hibridismo é muito mais comum do que imaginamos. Por esse motivo, embora esta pesquisa investigue o gótico tropical (construído como um gênero híbrido), diversas outras obras inserem, em menor ou maior grau, elementos góticos. Além disso, há presença do gótico em obras que nem costumamos atribuir ao gênero, como no livro “O Guarani”, estudado por Daniel de Sá (2010). O autor supracitado e França (2017) destacam que o gótico não está apenas naquilo que é visivelmente gótico.

Néstor García Canclini, em “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade”, apresenta um detalhado estudo sobre o fenômeno da hibridação cultural. Seus apontamentos são importantes para compreender elementos do gótico nas obras que pretendo estudar. Trabalhos como os de Eljaiek-Rodríguez (2012) e Castañeda López (2020), que optam por usar termos como “tropicalización” ou “tropicalizando” em seus respectivos títulos, evidenciam as modificações do gênero e de sua vertente, pois a constante “tropicalização” apresenta novos elementos para as narrativas.

Eljaiek-Rodríguez (2012) menciona o deslocamento do gótico, algo que está “fora do lugar”:

Esta tropicalización de lo gótico, como se afirma en la introducción, implica una apropiación de temas y personajes, así como una transformación y una transposición — un poner fuera de lugar: los fríos y lúgubres despeñaderos balcánicos o los bosques ingleses y centro-europeos son reemplazados por las calles de una ciudad colombiana de “tierra caliente” y por el paisaje cálido de las haciendas azucareras; los condes, condesas y lánguidos fantasmas, se reemplazan por fantasmas-vampiros caleños y hacendados-capos a cargo de un equipo de asesinos recolectores de sangre.

Lo gótico se traslada con una gran conciencia y conocimiento del género, permitiendo que las modificaciones puedan considerarse partes o ampliaciones del mismo — no obstante la desfamiliarización — al tiempo que puedan criticarlo e incluso burlarse de él y del entorno que lo recibe (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 129).

Para Canclini (2019), na atualidade, é possível que cada pessoa tenha a sua própria coleção, que se constrói de maneira híbrida e diversa:

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzolla, que mistura o tango com o *jazz* e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana (Canclini, 2019, p. 304)

A citação do autor aponta para duas características interessantes. A primeira é que podemos ter a nossa própria coleção, que se mescla, mistura e apresenta a hibridez. O segundo ponto indica que alguns artistas apresentam essa mistura na estrutura de suas produções. Assim, quem lê um livro de Mariana Enriquez ou assiste a um filme de Carlos Mayolo pode perceber essa mescla. Como é possível observar na citação de Eljaiek-Rodríguez (2012), o gótico se apropria de temas e personagens e os coloca “fora do lugar”. O frio não está presente, mas o calor também pode provocar o terror. Essa característica também se apresenta no denominado “gótico sulista”, como, por exemplo, no livro “Elementais”, de Michael McDowell. O calor de Alabama faz parte do sobrenatural. Lielson Zeni chama o gótico de McDowell de “gótico iluminado”⁴. Na ausência da neve, Enriquez e Mayolo apresentam um sol cansativo na beira do rio Paraná, em que os fantasmas transitam sua proximidade e em que a selva de Misiones esconde mistérios, ou então o calor de Cali e sua natureza exuberante, dominada por dois adolescentes vampiros.

O gótico tropical, na perspectiva teórica de Canclini, não seria compreendido como algo negativo: “A coexistência desses usos contraditórios revela que as interações das novas tecnologias com a cultura anterior as torna parte de um processo muito maior do que aquele que elas desencadearam ou manejam” (Canclini, 2019, p. 309). O gótico de Enriquez faz uso da cultura pop, de elementos de culturas indígenas, o inglês e termos em guarani transitam no meio das páginas majoritariamente escritas em espanhol. As províncias de Misiones e Buenos Aires, ou a cidade de Londres, carregam tradições, lendas, mitos, costumes e modismos de

⁴ Texto apresentado no final do livro “Elementais”, de Michael McDowell, publicado no Brasil pela editora Darkside.

uma geração que se envolve com o sobrenatural, com as colônias britânicas, com as ditaduras do Cone Sul, com a violência de gênero.

Embora Mariana Enriquez e Carlos Mayolo não produzam exclusivamente na fronteira, percebe-se que, em suas obras, a fronteira está presente em diferentes elementos: nas relações entre as personagens ou naquilo que transita e ganha novos significados. Ou seja, não existe apenas a transposição do gótico anglosaxão para a América Latina; chegando aqui, a autora e o diretor continuam desafiando suas composições: “A esses produtos híbridos, simulados, os artistas e escritores da fronteira acrescentam seu próprio laboratório intercultural” (Canclini, 2019, p. 322). O interesse da autora argentina por cemitérios ou seu gosto por música aparece de forma mais explícita em sua produção, tornando-se algo mais particular de seus livros, ou seja, não se trata apenas das consequências das memórias traumáticas da última ditadura argentina. Já Mayolo, com seu cuidado em retratar a cidade de Cali, cercada de conflitos políticos e de uma memória traumática envolvendo uma explosão, faz sua narrativa ganhar características fortemente políticas. No caso deste último, por ser membro de um grupo (o Grupo de Cali/Caliwood), o laboratório intercultural se torna mais evidente pelo trabalho coletivo e engajado ao longo de anos. Por outro lado, é igualmente possível observar os testes, as mesclas e as criações nos livros de Enriquez. Suas personagens transitam entre Corrientes, Buenos Aires e Londres, e não é possível separar as mesclas da autora.

Isso dialoga com a afirmação de Canclini sobre as diversas obras latino-americanas produzidas fora do país ou até mesmo do continente:

É sabido quantas obras da arte e da literatura latino-americanas, avaliadas como interpretações paradigmáticas de nossa identidade, foram realizadas fora do continente, ou ao menos dos países natais de seus autores. Desde Sarmiento, Alfonso Reyes e Oswald de Andrade até Cortázar, Botero e Glauber Rocha. O lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos (Canclini, 2019, p. 327).

Produzir fora do continente ou do país não inclui (ao menos nas produções analisadas nesta pesquisa) Enriquez e Mayolo, entretanto, é inegável a influência, os gostos e os costumes adquiridos em outros países. No gótico tropical, existe uma tendência em destacar elementos da cultura local e regional: santos populares; línguas de povos nativos; lendas e mitos; elementos geográficos/biomas, como o pampa argentino, os rios e florestas de

Misiones ou os campos e selvas próximos de Cali; elementos urbanos, como Buenos Aires e Londres; ou ainda o conflito entre a modernidade e o progresso advindo dos Estados Unidos e as crises estatais enfrentadas pela Colômbia, entre outros pontos.

Por outro lado, a produção desses artistas não abandona o rock inglês, a literatura europeia ou a admiração por personalidades famosas do norte global. Com isso, quero dizer que há também elementos de diálogo entre os próprios países, mas também entre diferentes lugares do mundo. Ainda argumenta Canclini:

Onetti o chama Santa María; García Márquez, Macondo; Soriano, Colonia Vela. Mas, na verdade, essas cidadezinhas, ainda que se pareçam com outras tradicionais do Uruguai, da Colômbia e da Argentina, estão redesenhadas por padrões cognoscitivos e estéticos adquiríveis em Madrid, México ou Paris (Canclini, 2019, p. 327-328).

Deste modo, defendo que o fenômeno da hibridação cultural e a teorização de Canclini são abordagens importantes, pois demonstram não apenas a complexa modernidade latino-americana, mas também indicam que o fenômeno se tornou mais comum do que se imagina, visto que:

[...] hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (Canclini, 2019, p. 348).

Se as hibridações fazem parte do nosso cotidiano, se as músicas recebem contribuições de diferentes estilos, e se as culturas são de fronteira, o gótico tropical se mostra parte da nossa literatura. Entre suas denúncias, uma se torna evidente: a colonialidade. A experiência colonial, e as consequências que ainda permanecem em nosso imaginário, ações e cotidiano, são, de algumas formas, apresentadas por Mariana Enriquez e Carlos Mayolo.

1.2.1 Os fantasmas da colonialidade ainda estão entre nós

Aníbal Quijano, no texto “Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina”, defende que a América Latina foi a primeira identidade histórica criada dentro da nova configuração mundial que conhecemos atualmente: “Nesse sentido específico, foi a primeira entidade/ identidade histórica do atual sistema-mundo colonial/ moderno e de todo o período

da modernidade” (Quijano, 2005a, p. 9). No texto, o autor menciona a presença de fantasmas que não podem mais ser ignorados. Em primeiro lugar, seria preciso identificá-los: “E não se poderia reconhecer e entender esse labirinto, ou seja, debater nossa história e identificar nossos problemas, se não se conseguisse primeiro identificar nossos fantasmas, convocá-los e contender com eles.” (Quijano, 2005a, p. 15).

Mariana Enriquez e Carlos Mayolo evocam os fantasmas da América Latina ao criar enredos com a presença de espectros, fantasmas, vampiros e zumbis, abrindo possibilidades para pensar numa América Latina que lida com sua própria história. Quijano (2005a) propõe:

Contudo, não somente é importante fazê-lo. É, literalmente, urgente. Porque, enquanto esse padrão de poder culmina sua trajetória de desenvolvimento e no próprio momento da exacerbação de suas piores tendências, com a planetarização de seu domínio, a América Latina não só continua prisioneira da colonialidade do poder e de sua dependência, mas sim, precisamente devido a isso, inclusive arrisca não chegar ao novo mundo que se vai configurando na crise atual, a mais profunda e global de todo o período da colonial/modernidade. (Quijano, 2005a, p. 15).

As narrativas de Enriquez e Mayolo, embora ficcionais e desprendidas do superestimado realismo, lidam com os problemas da América Latina, ou seja, reconhecem o passado e suas consequências na atualidade: “Para lidar com tais fantasmas e conseguir, talvez, que nos iluminem antes de desvanecer, é indispensável liberar nossa retina histórica da prisão eurocêntrica e reconhecer nossa experiência histórica.” (Quijano, 2005a, p. 16). O gótico tropical contribui para as histórias plurais latino-americanas (lembrem-se da discussão anterior, em que citei Chimamanda Ngozi Adichie) e, para Aníbal Quijano, esta é outra das consequências da colonialidade:

A vasta e plural história de identidades e memórias (seus nomes mais famosos, maias, astecas, incas, são conhecidos por todos) do mundo conquistado foi deliberadamente destruída e sobre toda a população sobrevivente foi imposta uma única identidade, racial, colonial e derogatória, “índios”. Assim, além da destruição de seu mundo histórico-cultural prévio, foi imposta a esses povos a idéia (sic) de raça e uma identidade racial, como emblema de seu novo lugar no universo do poder. E pior, durante quinhentos anos lhes foi ensinado a olhar-se com os olhos do dominador. (Quijano, 2005a, p. 17).

Um outro exemplo, apenas para ilustrar melhor, é a concepção falsa que temos sobre o Oriente, construída pelo Ocidente e disseminada por todo o mundo como verdadeira e única, tese defendida pelo autor pós-colonial Edward Said em sua obra “Orientalismo: o oriente

como invenção do ocidente”. O autor conclui seu prefácio da edição de 2003 com a afirmação de que “[...] os terríveis conflitos reducionistas que agrupam as pessoas sob rubricas falsamente unificadoras como ‘América’, ‘Ocidente’ ou ‘Islã’, inventando identidades coletivas para as multidões de indivíduos que na realidade são muito diferentes uns dos outros” (Said, 2007, p. 25). Em seguida, o autor enfatiza seu desejo pela mudança: “[...] não podem continuar tendo a força que têm e devem ser combatidos; sua eficácia assassina precisa ser radicalmente reduzida tanto em eficácia como em poder mobilizador” (Said, 2007, p. 25).

Por este motivo, Quijano (2005a, 2005b) e Said (2007) nos mostram — por perspectivas diferentes — a Europa como criadora e homogeneizadora de identidades/espacos. De todo modo, trata-se de um olhar de superioridade por parte do europeu branco/normal/ocidental: “O oriental é irracional, depravado, infantil, ‘diferente’; o europeu é racional, virtuoso, maduro, ‘normal’” (Said, 2007, p. 73).

A identidade, a modernidade, a democracia, a unidade e o desenvolvimento são, segundo Quijano (2005a), alguns dos fantasmas da América Latina. Muitas vezes, estes são os temas centrais das obras góticas de Enriquez e Mayolo. Quando as ditaduras influenciam o processo criativo de ambos, é possível identificar a presença de vivências autobiográficas, resultado de suas experiências durante períodos ditatoriais. Castañeda López (2020) apontou em sua dissertação a presença autobiográfica na produção de Mayolo. O mesmo pode ser encontrado em Enriquez, em relação à ditadura e aos grupos elitistas: o dinheiro, a fortuna e a cor da pele não foram capazes de torná-los europeus; no entanto, estes ainda violam grupos subalternos.

Do mesmo modo, a ideia de modernidade faz com que as pessoas acreditem que a Europa possibilita o que há de melhor: vida, organização, democracia, conhecimento, moda, entre outros. Isso expressa duas coisas mais evidentes: a colonialidade já comentada até aqui e a própria modernidade, na qual “[...] os europeus imaginaram também serem não apenas os portadores exclusivos de tal modernidade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas” (Quijano, 2005b, p. 122).

Dito isto, é preciso discutir melhor as palavras-chave apresentadas ao longo do capítulo, são elas: modernidade/colonialidade/descolonialidade. Para Walter Mignolo, trata-se de uma tríade que “[...] nomeia um conjunto complexo de relações de poder” (Mignolo, 2017,

p. 13). Discutir e problematizar as relações de poder é justamente o que me proponho a fazer a partir de artefatos culturais latino-americanos. Para o autor, a colonialidade “[...] equivale a uma ‘matriz ou padrão colonial de poder’, o qual ou a qual é um complexo de relações que se esconde detrás da retórica da modernidade (o relato da salvação, progresso e felicidade) que justifica a violência da colonialidade” (Mignolo, 2017, p. 13).

Nesse sentido, a descolonialidade “[...] é a resposta necessária tanto às falácias e ficções das promessas de progresso e desenvolvimento que a modernidade contempla, como à violência da colonialidade” (Mignolo, 2017, p. 13). Aníbal Quijano (2005b) menciona que a Europa se considera a protagonista da modernidade, no entanto, algo que nos ensina Mignolo (2017) é questionar se realmente precisamos fazer parte da modernidade:

Mas também se poderia responder com a mesma contundência, a ideia de modernidade é uma ficção na qual o eurocentrismo se funda e devemos tratá-la como tal; o que torna irrelevante a necessidade de sermos modernos. Hoje diríamos que mais que “nos modernizar” a orientação é para “nos naturalizar”. Isto é, na medida em que o discurso constitutivo da modernidade separou ser humano e natureza, cultura e natureza, e nos fez esquecer que somos (nossos corpos necessitam de água e alimentos) natureza. Por isso, a tendência hoje é a de naturalizar-nos mais que nos modernizar (Mignolo, 2017, p. 26).

Por fim, seguindo a bibliografia deste trabalho, reconhece-se os limites da descolonialidade e algumas de suas críticas. A crítica ao predomínio da autoria masculina foi a que mais me atentei. Leo Name e Tereza Spyer (2023) apresentam algumas contribuições e fragilidades do pensamento descolonial. A crítica ao eurocentrismo (que não nasce no pensamento descolonial) e o debate sobre raça são dois dos aspectos positivos considerados relevantes (Name; Spyer, 2023).

Por outro lado, os autores refletem outras contribuições que vieram antes, como o pensamento pós-colonial. Neste trabalho, ao reconhecer algumas fragilidades, sigo uma abordagem interdisciplinar, reconhecendo a importância dos Estudos Culturais e do feminismo comunitário para compreender a violência e o eurocentrismo. A ausência de mulheres e pessoas pretas também é considerada ao procurar dialogar com mulheres latino-americanas, ainda que o mesmo não possa ser dito em relação ao segundo grupo. A dissertação não conseguiu estabelecer pleno diálogo com autoria preta, mas se desafiou a trazer o pensamento latino-americano.

Durante a colonização e a instauração da colonialidade, as mulheres foram violadas de diferentes maneiras, surgiram formas sistêmicas de violência próprias da modernidade, e as mulheres indígenas continuam, no século XXI, lutando por seus saberes, corpos e territórios (como apontam autoras do feminismo comunitário). Isso significa que é fundamental que os estudos descoloniais considerem as múltiplas formas de violência, incluindo a colonialidade de gênero, sem deixar de lado as críticas e propostas apresentadas por intelectuais e ativistas indígenas.

1.3 Mulheres contestadoras: América Latina e as questões de gênero

É pouco provável ler os livros de Enriquez sem dar ênfase ao protagonismo e antagonismo feminino. Isso porque gênero e sexualidade são amplamente trabalhados tanto pela escritora supracitada quanto por Mayolo. Nesse sentido, é importante lembrar que, ao assumir uma postura descolonial, também me comprometo a não invisibilizar temáticas, grupos sociais e teóricas que combatem toda forma de violência contra as mulheres e suas intersecções. Assim, as categorias de gênero e sexualidade são importantes e constituem parte significativa do corpo teórico deste trabalho.

Este estudo apresenta contribuições de autoras do pensamento descolonial, do feminismo comunitário e de outras pensadoras da América Latina. Mariana Enriquez ou Carlos Mayolo não são indígenas nem fizeram/fazem parte das lutas e da produção teórica de grupos indígenas. Entretanto, em suas obras, a violência e resistência de grupos indígenas aparecem em maior ou menor grau. Enriquez apresenta personagens indígenas complexos, sobretudo mulheres indígenas, e o território e corpos dessas personagens estão em constante ameaça. O intuito é compreender que essas intelectuais e ativistas apresentam caminhos importantes, que divergem ou acrescentam considerações à descolonialidade, abrindo espaço para a construção de saberes plurais, em que a temática indígena não seja invisibilizada. O caminho epistemológico, que pode parecer contraditório em um primeiro momento, se encontra ou se complementa em outros.

Neste mesmo sentido, esta dissertação se compromete a escutar e discutir o pensamento e as propostas de algumas teóricas e intelectuais indígenas. Em “Nossa parte de noite”, por meio das personagens: Tali, Rosario, Leandra, Beatriz, entre outras, percebe-se que as mulheres (seja indígena ou não) sofrem diariamente uma série de opressões e violações do corpo, da mente e de suas cosmovisões (em especial a guarani, para o caso das

mulheres indígenas), retratadas na mescla entre terror, medo, colonialidade do poder e de gênero, entre outros elementos. Por outro lado, a partir dessa atmosfera do medo, muitas personagens lutam contra a violência e em favor de suas vidas.

Uma crítica central para os estudos descoloniais atuais é realizada por Breny Mendoza (2021), que aponta que o conceito de colonialidade de gênero, proposto por Maria Lugones, apesar do reconhecimento, não é amplamente discutido e repensado por alguns autores descoloniais:

A recepção do conceito *colonialidade de gênero* de María Lugones é um caso paradigmático. Inspirada parcialmente nos escritos do Grupo Modernidade/Colonialidade, Lugones atribui ao *gênero* o mesmo poder explicativo que Quijano atribui à *raça* dentro de sua conceitualização da *colonialidade do poder*, de forma que ele passa a ser compreendido igualmente como um construto social e colonial. Entretanto, apesar do reconhecimento público dedicado a Lugones, são poucos os teóricos decoloniais que incorporam o conceito *colonialidade de gênero* como fundamento central da teoria decolonial que eles constroem. Sem dúvida, a teoria feminista tem inspirado certos teóricos decoloniais em suas reflexões, mas não consegue ser reconhecida por completo como teoria “séria” por si só (Mendoza, 2021, p. 293, grifo da autora).

Neste caso, evidencia-se, segundo a reflexão de Breny Mendoza (2021), as vezes em que os teóricos poderiam dialogar com o conceito de Lugones, mas optam por deixá-lo em posição secundária ou fora de suas análises. Assim, o conceito de Lugones também é considerado importante por trazer novas sujeitas para o pensamento descolonial:

El concepto de *colonialidad del género* de Lugones es quizá uno de los aportes más importantes del entremundo de la intelectualidad indígena y los estudios descoloniales liderados sobre todo por hombres intelectuales mestizos y blancos de América Latina, muchos de ellos trabajando dentro de la academia estadounidense (Mendoza, 2012, p. 61, grifo da autora).

Maria Lugones critica o conceito de colonialidade do poder, de Aníbal Quijano, por considerar que sua análise a respeito do gênero é limitada. A autora aponta que as reflexões de Quijano sobre o sexo se restringem ao biológico: “Pero para Quijano, el sexo parece ser incuestionablemente biológico” (Lugones, 2008, p. 83). Por essa razão, cunha o conceito de colonialidade de gênero, o qual entende que as sociedades da *Abya Yala* não eram organizadas/hierarquizadas por gênero. Segundo Lugones, as mulheres de cor⁵ seguem sendo violadas, inclusive pelos homens de sua própria comunidade:

⁵ Para Lugones (2008) as mulheres de cor são mulheres não brancas.

Sobre todo, ya que es importante para nuestras luchas, me refiero a la indiferencia de aquellos hombres que continúan siendo víctimas de la dominación racial, de la colonialidad del poder, inferiorizados por el capitalismo global. El problematizar su indiferencia hacia las violencias que el Estado, el patriarcado blanco, y que ellos mismos perpetúan contra las mujeres de nuestras comunidades, en todo el mundo, es el resorte que me lleva a esta investigación teórica (Lugones, 2008, p. 75-76).

No entanto, embora reconhecido, o conceito de Lugones recebeu algumas críticas de outras autoras latino-americanas. Não é objetivo deste trabalho mapear todas essas críticas⁶, mas destacar alguns pontos de encontro entre diferentes autoras e como tais reflexões contribuem para compreender os impactos da colonialidade na América Latina. Para Julieta Paredes (2015), ao lado de outras feministas comunitárias, a maior forma de dominação é o patriarcado. Esse conceito, entretanto, não é compreendido da mesma maneira por todas as correntes do feminismo:

El Feminismo maneja diferentes conceptos de patriarcado, pero lo común es que se refiera a relaciones de dominación de los hombres hacia las mujeres, confundiéndose, a nuestro juicio, con el concepto de género. El feminismo comunitario en cambio conceptualiza el patriarcado de una manera diferente. Se trata de un concepto que nos interesa analizar porque nos sirve para posicionarnos como feministas comprometidas con las luchas de liberación de nuestros pueblos (Paredes, 2015, p. 105-106).

Como demonstrei, Lugones (2008) afirma que o novo sistema moderno/colonial de gênero tem como cúmplices os homens das comunidades, que, embora também inferiorizados pela colonialidade do poder, violam as mulheres ao se aliarem aos homens europeus. Muitas autoras concordam com Lugones; segundo Paredes (2015), os homens avançaram em direitos, enquanto as mulheres não. A diferença entre ambas está na forma de nomear e compreender a opressão: para Lugones, trata-se da colonialidade de gênero, associada à invasão europeia; para as feministas comunitárias, desenvolvida (neste texto) sobretudo por Paredes, o conceito central é o patriarcado.

Ao analisar o pensamento de Paredes e das feministas comunitárias, nota-se que: “El patriarcado se recicla y se nutre de los cambios sociales, incluso de las revoluciones, porque estas revoluciones y procesos sociales no han sido contruidos, tampoco, desde, para y con las

⁶ Catherine Walsh (2021b) aponta algumas críticas e diferenças de pensamento entre Maria Lugones e distintas teóricas, para saber mais: WALSH, C. Sobre o gênero e seu modo-muito-outro. *Epistemologias do Sul*, v. 5, n. 2, p-188-201, 2021b.

mujeres” (Paredes, 2015, p. 106). Assim, em sua análise, o patriarcado é uma forma de opressão que sobrevive e ganha novos modos de atuação, pois se recicla: “El patriarcado afina sus tentáculos, corrige sus formas brutales de operar y relanza las opresiones con instrumentos que son cada vez más sutiles y difíciles de detectar y responder, instrumentos que confunden, engañan y precisan de mayor agudeza de análisis” (Paredes, 2015, p. 106).

Na teoria de ambas, observa-se a exclusão das mulheres de uma agenda política, pública e coletiva de pautas relevantes para a comunidade. Emprestando o termo “reciclar”, utilizado por Paredes, torna-se evidente que não é possível falar em uma sociedade justa para as mulheres enquanto a colonialidade de gênero e o patriarcado seguem se reinventando e, conseqüentemente, sobrevivendo (ou seja, se reciclando). O conceito de patriarcado, formulado por Paredes, difere da compreensão de colonialidade de gênero proposta por Lugones, e não tem em 1492 o marco inicial de sua atuação na América Latina:

Para Cabnal, Paredes e outras feministas comunitárias indígenas, o problema do patriarcado e a opressão de gênero não pode estar limitado à colonialidade e à invasão colonial, e tampouco suas manifestações e expressões podem ser entendidas unicamente como vindas do marco moderno/colonial (Walsh, 2021b, p. 195).

Porém, é possível verificar que, em ambos os casos, os dois cumprem função semelhante de violação, opressão e morte de mulheres. Do mesmo modo, a colonialidade de gênero também se recicla e sobrevive de novas formas. Tanto é assim que Mendoza (2021) apontou a desvalorização do conceito de Lugones⁷ e a presença da colonialidade dentro do próprio pensamento descolonial. O tema, amplamente comentado, não foi lido com precisão ou com o cuidado merecido entre os autores da teoria descolonial. Ignorar o conceito supracitado ou não realizar uma análise do gênero com o mesmo comprometimento e responsabilidade acadêmica com que se investigam outros pontos da colonialidade pode revelar a própria colonialidade de gênero presente na vida de homens estudiosos da teoria descolonial. Mendoza constata que: “Ainda que sejam incluídas algumas autoras feministas em suas antologias e elas sejam citadas em muitos dos seus trabalhos, a análise do gênero ainda ocupa um espaço inicial na teoria decolonial” (Mendoza, 2021, p. 293). Logo, tornam-se urgentes novas reflexões a respeito do gênero, sexualidade, patriarcado e violência contra as mulheres nos estudos descoloniais. Nesse mesmo sentido, o patriarcado trabalhado

⁷ Porém, é preciso recordar que Mendoza aponta que o grupo modernidade/colonialidade foi mais receptivo às teorias feministas em comparação ao grupo de Estudos Subalternos do Sudeste Asiático (Mendoza, 2021).

por Paredes torna-se um ponto-chave na discussão, pois, mesmo com a presença de mulheres intelectuais e artistas, continua-se a preferir as produções masculinas, supervalorizadas e referenciadas em nossos trabalhos e em nosso cotidiano público e privado.

O cotidiano de algumas personagens de “Nossa parte de noite” demonstra a necessidade de dialogar com o feminismo comunitário. Leandra e sua filha Tali são mulheres importantes no desenvolvimento da trama, possuem saberes muito específicos, falam guarani e cuidam de um templo ao santo São Morte. Além disso, pode-se incluir Marcelina, que, embora sua imagem esteja na maior parte do tempo direcionada à subserviência, ensinou guarani a Rosario, característica que a destaca como profissional. A escuta e o silêncio dentro do lar dos Bradford, traduzidos como uma qualidade da “empregada leal”, constituem uma forma de Marcelina resistir e sobreviver a um ambiente assassino e a pessoas cruéis. Mercedes é uma latifundiária que sequestra crianças guaranis, e as únicas personagens indígenas nomeadas e relevantes para o enredo são mulheres, as quais protegem seu corpo e território. A existência de Leandra e Tali, o perigo e a ameaça de suas vidas, demonstra as vozes indígenas que lutam pela liberdade de seus corpos e territórios.

Rita Laura Segato também realiza críticas à compreensão de gênero de María Lugones, uma vez que identifica a presença do patriarcado nas civilizações dos povos originários. Entretanto, há diferença entre o que Segato (2014) chamou de patriarcado de baixa intensidade, próprio do mundo aldeia⁸, e o patriarcado que conhecemos na atualidade, denominado de patriarcado de alta intensidade:

En cada una de estas localidades, las mujeres sufren formas particulares de agresión y desposesión; su subjetividad y su corporalidad cambian de significado y pasan a ser agredidas y apropiadas de forma nueva. Las jerarquías de género propias de la vida en comunidad, que he descripto como “patriarcado de bajo impacto” [...] se transforman en el patriarcado moderno, de alto impacto, y de muy ampliada capacidad de daño (Segato, 2014, p. 597).

No mesmo sentido defendido por Lugones e Paredes, Segato entende que a cumplicidade entre o homem do mundo aldeia e o homem branco europeu resulta em uma série de opressões às mulheres da comunidade. O olhar masculino passa a objetificar o corpo feminino, em um processo que ela denomina de olhar pornográfico:

⁸ Conceito utilizado pela autora para se referir a América dos povos originários antes da invasão e colonização europeia.

As mulheres e a mesma aldeia formam parte agora de uma externalidade objetificada para o olhar masculino, contagiado, por contato e mimese, com o mal da distância e exterioridade próprio do exercício de poder no mundo da colonialidade. A posição dos homens tornou-se, dessa forma, simultaneamente interior e exterior, com a exterioridade e capacidade objetificadora do olhar colonial, simultaneamente administrador e pornográfico (Segato, 2012, p. 120)

O gênero e o patriarcado podem não ter sido introduzidos pela modernidade; por outro lado, Segato aponta outros crimes como sendo próprios desse período: “Assim como as características do crime de genocídio são, por sua racionalidade e sistematicidade, originárias dos tempos modernos, os feminicídios, como práticas quase mecânicas de extermínio das mulheres são também uma invenção moderna” (Segato, 2012, p. 121). A discussão é importante por demarcar aquilo que tem origem na modernidade. Preocupada com a realidade dos povos indígenas da América, a autora identifica a presença do patriarcado, contudo, alguns crimes apontados como pertencentes e exclusivos de povos “bárbaros” são, na realidade, resultados da modernidade:

Isto nos permite concluir que muitos dos preconceitos morais hoje percebidos como próprios do “costume” ou da “tradição”, aqueles que o instrumental dos direitos humanos tenta combater, são em realidade preconceitos, costumes, tradições modernos, isto é, oriundos do padrão criado pela colonial/modernidade. Em outras palavras, o suposto “costume” homofóbico, assim como outros, é já colonial/moderno e, uma vez mais, encontramos-nos com o antídoto jurídico que a modernidade produz para sanar os males que ela mesma introduziu e continua propagando (Segato, 2012, p. 126).

Em um contexto mais específico, como o da Argentina, o patriarcado e o machismo são evidenciados por algumas estudiosas. Ana María Fernández (2012) aponta que muitos casos de suicídios envolvendo mulheres argentinas são ambíguos e deixam margem a possibilidades de encobrimento de feminicídio. A autora apresenta três modalidades: 1) encobrimento com a participação deliberada de agentes de organismos oficiais; 2) o peso do patriarcalismo para que não se investigue; 3) indução ao suicídio.

A primeira modalidade refere-se àqueles casos que são encobertos por algum médico ou outros profissionais que falsificam um laudo, por exemplo:

Para transformar un homicidio en un suicidio, se debe contar con la anuencia de algún médico que firme el certificado de defunción, personal policial que sepa alterar la escena del crimen, fiscales y jueces que no investiguen debidamente, que los diarios instalen de entrada la idea de suicidio o

accidente, etc. Por lo tanto es una acción más factible para varones con poder, relaciones y recursos económicos (Fernández, 2012, p. 63).

Segundo a autora, esses casos envolvem homens com alto poder aquisitivo. A segunda modalidade, “O peso do patriarcalismo para que não se investigue”, refere-se a situações em que o feminicídio não é levado em consideração no momento da investigação:

Es importante diferenciar estos casos de las situaciones explicitas de encubrimiento, consignadas líneas arriba. Si el marido mata a su mujer y luego llama llorando a la policía y dice “Mi mujer se suicidó”, muchas veces a nadie se le ocurre ir más allá. No se investiga si esa muerte estuvo antecedida de violencia de género. Se desmiente, es decir se ignora, se transforma en algo impensable, que pudiera no ser verdad lo que este hombre ha manifestado (Fernández, 2012, p. 64).

A última modalidade ocorre quando existe um desgaste emocional e psíquico pelas mulheres vítimas de diferentes agressões. Trata-se de uma indução ao suicídio, em que o ambiente desgastante, às vezes com a presença de armas, induz ao suicídio (Fernández, 2012). A autora compartilha tanto os casos de meninas e mulheres jovens que se suicidam após sofrerem estupros incestuosos, por exemplo, quanto mulheres que, por muitos anos, estão inseridas em um espaço violento:

Es necesario entonces establecer una categoría específica dentro de suicidios, los casos de *suicidios inducidos*. Allí habrá que incluir tanto los de estas jóvenes victimas de violaciones y o abusos incestuosos como el de mujeres que se suicidan luego de años de maltrato y violencias de todo tipo, donde él no la mató materialmente, pero la indujo (Fernández, 2012, p. 65, grifo da autora).

A partir do exposto por Fernández (2012), percebe-se que as investigações de mortes de mulheres na Argentina (e muito possivelmente em outros países) precisam ser melhor conduzidas e fiscalizadas, uma vez que algumas ocorrências são encerradas sem considerar o feminicídio como hipótese. Em relação ao suicídio, alguns registros podem se encaixar como suicídio induzido, o qual, segundo Fernández (2012), é pouco sistematizado.

Em diferentes setores da vida, essas violações marcam a vida das mulheres, como, por exemplo, nas profissões e cargos que exercem. Eleonor Faur (2006) aponta a necessidade de repensar as divisões de trabalho e benefícios (como a licença maternidade e paternidade) de forma mais igualitária, pois, em muitos países da América Latina, como é o caso da Argentina, as licenças são desiguais. Algumas atividades podem ser realizadas pelos pais, como aponta a autora:

Si bien es legítimo que este tipo de licencias se originen en el reconocimiento de que las mujeres necesitan cierto tiempo para la recuperación física luego de un parto, y para la lactancia materna, el cuidado y la atención de niños/as pequeños/as supone una serie de actividades que pueden ser realizadas tanto por hombres como por mujeres, y que no concluyen al tercer mes de vida de un bebé. Desde esta perspectiva, sería deseable que los permisos parentales en general, y las licencias para hombres en particular, tuvieran una duración más extendida. De algún modo se requiere de un cambio de enfoque que permita superar la visión “biologicista” y “politizar” la maternidad y la paternidad, con miras a una sustantiva ampliación de permisos para el cuidado que implique su democratización entre géneros (Faur, 2006, p. 134).

Deste modo, Faur (2006) demonstra a necessidade de repensar as licenças maternidade/paternidade, tornando-as mais equilibradas e desfazendo a concepção errônea da mulher como responsável exclusiva pelos filhos e filhas e pelo trabalho doméstico.

Dito isto, é preciso levar em consideração algumas críticas aos estudos descoloniais. Breny Mendoza, como tentei evidenciar, critica os poucos diálogos profundos com María Lugones e seu conceito. Destaco a necessidade de escutar outros/as pensadores/as da América Latina e suas teorias, pois essas vozes e pensamentos também são formas de descolonizar e criar novos caminhos para a região. Por esta razão, chamo atenção para não se universalizar os problemas e suas soluções. Se faço uma crítica ao cânone universal, seja nas artes ou na academia, é preciso considerar que a descolonialidade não será capaz de solucionar, de uma só vez, com apenas um conjunto restrito de textos e propostas, todos os problemas da América Latina. Logo, quando descrevo a urgência de debater este tema por uma perspectiva interdisciplinar e descolonial, é porque entendo as possíveis contribuições para a sociedade e para novas pesquisas que possam surgir a partir desta dissertação. Isso não significa que vá contribuir simultaneamente para as necessidades da Bolívia, México e de todo o Brasil.

Pensar o gênero na América Latina não é uma tarefa simples, sobretudo quando se deseja construir uma sociedade que não exclua as mulheres de *Abya Yala*, como nos apontou Julieta Paredes. Breny Mendoza (2012) aponta uma semelhança entre teóricas como Lugones, Segato e feministas comunitárias:

En este punto coinciden tanto Lugones como Segato, y las feministas indígenas y africanas, aunque parten de distintas premisas, no comparten el mismo vocabulario y en muchos otros aspectos no están de acuerdo. Todas concuerdan en que la colonialidad y el género occidental han significado la pérdida del poder social de las mujeres, lo que ha sido mortal para las indígenas, africanas y afrodescendientes en América Latina, pero debemos agregar también a las mestizas pobres (Mendoza, 2012, p. 67).

As teóricas latino-americanas concordam que a invasão colonial fez surgir relações complexas e violentas em Abya Yala. Além disso, como a autora afirma: “A conceitualização da *colonialidade de gênero* de Lugones é útil porque precisamente situa o *gênero* em relação com a razão genocida da *colonialidade do poder*” (Mendoza, 2021, p. 313, grifo da autora).

Catherine Walsh (2021b), a respeito das contribuições do conceito de Lugones, ressalta: “Nesta perspectiva a suposição de que o gênero e o patriarcado são construções coloniais é válida no sentido de que demarcam um modelo global de poder que começou com a intromissão ocidental que iniciou com a invasão espanhola” (Walsh, 2021b, p. 200). Concordando com outras pensadoras e ativistas da América Latina, Walsh (2021b) argumenta que, a partir da colonização, a concepção de gênero e a dominação patriarcal se estenderam a nível global.

Breny Mendoza vai além da discussão sobre a existência ou não de gênero nas sociedades de *Abya Yala*. Segundo a autora, o corpo de homens e mulheres foi desumanizado no contato entre povos originários e europeus (Mendoza, 2012). Nesse sentido, a descolonialidade deve estar atenta: “Más importante aun, entonces, para la descolonización es cómo la comprensión de género occidental sirvió para la deshumanización tanto de mujeres como de hombres del mundo colonizado” (Mendoza, 2012, p. 56).

Para finalizar, seria preciso perguntar: “¿Es a través de una concepción de género occidental la única forma en que las mujeres pueden ser subordinadas a los hombres?” (Mendoza, 2012, p. 56). Há estudos que procuram responder a essa pergunta; sendo assim, a maior preocupação deste trabalho é apontar as múltiplas violências, lutas e resistências que as mulheres enfrentam diante de todas as tentativas de dominação patriarcal, sejam elas anteriores ou posteriores à colonização. Os corpos desumanizados retratados em Enriquez e Mayolo lutam pela sobrevivência e resistem à colonialidade de poder e de gênero.

1.4 Carlos Mayolo e O Grupo de Cali: cinema coletivo, irreverente e crítico

A colonialidade também está presente na vida dos/as artistas da América Latina. O eurocentrismo e a homogeneização das artes marcam a trajetória de escritores/as, atores e atrizes, cineastas, entre outros. Assim, muitos/as artistas acessam apenas referências europeias, sempre validadas e reconhecidas como arte. Por outro lado, outros/as artistas acessaram pouco ou nada às regras eurocêntricas (como o domínio da norma culta na fala e

na escrita, o conhecimento profundo das artes do norte global, entre outros elementos). Um exemplo são os/as escritores/as que não escrevem de acordo com o registro formal da língua portuguesa. Há inúmeros casos de artistas que desafiam a colonialidade, as regras de escrita, publicação, filmagem, criação de roteiros, entre outros. Isso não está relacionado com cuidados de produção e filmagem, revisão de escrita ou aquisição de conhecimentos técnicos (que podem ser europeus); o que se evidencia é que sempre associamos que escritas, produções artísticas e filmagens alternativas ou periféricas não se destinam a compor as publicações e exibições nacionais e internacionais. Vale lembrar que não possuir vivências e saberes do mundo europeu ou atender a critérios específicos determinados por um grupo não significa que o/a artista não possua outros saberes e suas próprias vivências. Esta é uma questão importante para se pensar e compreender a descolonialidade.

Carlos Mayolo e Mariana Enriquez conhecem as regras e normas eurocêntricas mencionadas, uma vez que acessaram (e, no caso de Enriquez, ainda acessam) a literatura, o cinema e a música do norte global. Porém, mesmo conhecendo esse universo, ambos não pertencem a ele. Ao criar histórias a partir do gótico tropical, vertente que foge de sua origem anglo-saxã, observa-se, em maior ou menor grau, críticas e subversões que evidenciam *Abya Yala*. Por esse motivo, nas próximas páginas conheceremos mais sobre um importante grupo de cineastas colombianos e o processo criativo de Mayolo.

Retomar, ainda que brevemente, a história do grupo é necessário, pois, como já mencionado, eles escolheram o uso do termo “gótico tropical” para denominar suas obras. Realizaram um esforço para produzir o gótico na Colômbia da segunda metade do século XX, observando e analisando o trópico. Para evitar o uso de múltiplos termos para se referir ao gótico, optei pelo uso do termo estudado e discutido por outros/as pesquisadores/as. Do mesmo modo, defendo que Mariana Enriquez coloca o gótico fora do lugar, expressão de Eljaiek-Rodríguez (2012), e pensa nos trópicos em seus sentidos cultural, político, social e econômico.

Na cidade de Cali, na década de 1970, surge o famoso grupo de cinema “O Grupo de Cali”, cujos integrantes e líderes eram Carlos Mayolo, Andrés Caicedo e Luis Ospina (Castañeda López, 2020). Como pretendo demonstrar, o grupo partia de sátiras, paródias e de uma estética gótica e regional para realizar críticas ao contexto colombiano, marcado por problemas sociais, culturais e políticos do período, os quais, em certa medida, são comuns a diversos países da América Latina. Em diversos trabalhos acadêmicos, o grupo de Cali é

evidenciado como parte da história do país. Seus integrantes são igualmente reconhecidos: Liz Dahyana Tobón López (2013), que investigou as inovações e a importância do grupo para o cinema colombiano/latino-americano, afirma que Carlos Mayolo é um dos diretores de cinema mais reconhecidos do país. Além disso, o grupo é conhecido pela estética gótica tropical e pela “pornomiseria”. O documentário “Agarrando Pueblo” faz uma crítica a filmes/documentários que retratam uma América Latina miserável e, com isso, lucram com narrativas distorcidas.

No texto “Qué es la pornomiseria?”⁹, Luís Ospina e Carlos Mayolo mencionam que o cinema independente retrata a pobreza de modo diferente, como denúncia; entretanto, quando o tema ganhou a atenção de outros cineastas, a miséria passou a assumir a forma de espetáculo (Ospina; Mayolo, 2015). Percebe-se que “Agarrando Pueblo” realiza uma denúncia pertinente aos estudos descoloniais: a forma como o norte global explora os países da América Latina por meio de uma visão falsa, estereotipada e superficial dos países do sul. Deste modo, tomando certos cuidados metodológicos e de tempo de criação dos autores, a pornomiseria é um conceito útil para a descolonialidade, pois confirma o olhar que se tem para os países não europeus; a pobreza e a miséria, como mencionam Ospina e Mayolo (2015), se tornam um espetáculo lucrativo.

Rita Segato (2012) afirma que muitos problemas foram gerados pela própria modernidade e a colonização e exploração dos países do sul deixaram marcas profundas nas sociedades dos povos originários. A miséria tornou-se parte do sistema colonial/moderno, sendo a colonialidade do poder um conceito importante para a investigação, uma vez que a exploração da América Latina gerou uma dependência histórica, como adverte Quijano (2005a, 2005b). Por outro lado, o gênero também tem um papel relevante para a porno-miséria, pois as mulheres são retratadas como inferiores em relação aos seus companheiros e, como menciona Lugones (2008), as mulheres não brancas não são classificadas dentro dos mesmos padrões de feminilidade:

También es parte de su historia, que en el Occidente, sólo las mujeres burguesas blancas han sido contadas como mujeres. Las hembras excluidas por y en esa descripción no eran solamente sus subordinadas sino también eran vistas y tratadas como animales, en un sentido más profundo que el de la identificación de las mujeres blancas con la naturaleza, con los niños, y con los animales pequeños. Las hembras no-blancas eran consideradas

⁹ Para saber mais: OSPINA, L; MAYOLO, C. qué es la porno miseria? **Hambre | espacio cine experimental**, 2015. Disponível em: <https://hambrecine.com/wp-content/uploads/2015/02/porno-miseria.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2025.

animales en el sentido profundo de ser seres «sin género», marcadas sexualmente como hembras, pero sin las características de la femineidad (Lugones, 2008, p. 94).

Estes homens também não são apresentados com todos os atributos da masculinidade, ou seja, são inferiorizados em relação aos homens do norte global. A porno-miséria apresenta os impactos da colonialidade do poder, mas esta não pode ser entendida desvinculada da colonialidade de gênero:

Por lo tanto, «colonialidad» no se refiere solamente a la clasificación racial. Es un fenómeno abarcador, ya que se trata de uno de los ejes del sistema de poder y, como tal, permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, y la subjetividad/intersubjetividad, y la producción del conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas. Para ponerlo de otro modo, todo control del sexo, la subjetividad, la autoridad, y el trabajo, están expresados en conexión con la colonialidad. (Lugones, 2008, p. 79).

A crítica à porno-miséria realizada por Ospina e Mayolo também constitui uma denúncia à colonialidade do saber e do ser, uma vez que o norte global presume saber muito sobre nós, América Latina. Além disso, sente-se no direito de contar nossas histórias a partir de um recorte irreal, como menciona Tobón López (2013).

Gracias a esta idea, critican la exageración de la pobreza latinoamericana en las producciones filmicas del momento. Además, denuncian el interés de mercantilizar el infortunio para llamar la atención de un público extranjero. Con este propósito, el filme reproduce el trabajo de un grupo de cineastas que intenta escudriñar en la realidad del país para mercantilizar la penuria sudamericana en el extranjero. (Tobón López, 2013, p. 83).

Na atualidade, o conceito nos é útil não apenas para mapear a presença da porno-miséria, mas também para evitar reproduzi-la, pois outros espaços do mundo também se aproximam da realidade denunciada pelos cineastas. A porno-miséria faz parte de um discurso de poder da colonialidade:

Precisamente a Mayolo y a Ospina no les interesó construir un discurso sobre la verdad acerca del miserabilismo en Latinoamérica. Al contrario, se aprovechan de esta imagen para aclarar que este concepto fue una herramienta financiera para muchos cinematógrafos. Así, la Pornomiseria es más reveladora como símbolo de dominio que como discurso de verdad (Tobón López, 2013, p. 90).

Ao estudar o tema, percebe-se que as reflexões e posicionamentos políticos do Grupo de Cali os acompanharam por todos os seus trabalhos. Mesmo que não seja o foco desta dissertação, vale a pena citar a *ley del sobreprecio* e o curta-metragem “Asunción” (1974),

que tem como protagonista uma empregada doméstica, Asunción, que se revolta contra seus patrões:

Asunción fue protagonizada por Mariana Restrepo, la empleada domestica de Carlos Mayolo. La dramaturgia del personaje se produjo respetando la posición personal de la “artista”. Precisamente, la concepción de la rabia domestica de la protagonista fue usada en el cortometraje. Así, para documentar la furia de una mujer autentica, se emplearon sus sentimientos, sus deseos internos y su psicología personal. Por ello, Asunción parte de una base real: de los pensamientos y acciones de mujeres legítimas, que reflejan sus emociones y actitudes ante las opresiones de la vida diaria (Tobón López, 2013, p. 58).

O contexto de produção evidencia a realidade das mulheres trabalhadoras de Cali, uma vez que denuncia a desumanização, a violência, a humilhação e a exploração a que estavam submetidas: “En Cali durante la época del setenta, las empleadas domésticas eran sometidas a largas y arduas labores serviles sin retribuciones económicas favorables. Además, sus empleadoras se caracterizaban por maltratar y criticar su trabajo” (Tobón López, 2013, p. 62). “Asunción”, realizado alguns anos antes de “Agarrando pueblo”, demonstra que a linha de pensamento do Grupo de Cali era coerente e se ampliou ao longo do tempo. Suas produções apresentam denúncias, mas também possibilidades de luta contra a colonialidade. No curta-metragem, como menciona Tobón López (2013), vemos uma mulher que alcança sua emancipação; já em “Agarrando pueblo”, fica a reflexão para o/a telespectador/a: pensar a América Latina a partir do sul.

Em “Hazlo a tu mismo: una mirada punk al Cine de Jairo Pinilla”, Sara Paola Lengua Salinas apresenta o diretor de cinema de terror Jairo Pinilla. Influenciado pelo *Do it Yourself* (DIY) e pelo movimento punk, Pinilla teria produzido, segundo Lengua Salinas (2019), um cinema totalmente diferente do que era conhecido e realizado no país. Até aqui, já é possível perceber que o cinema colombiano não se dissocia das lutas e questões políticas, sociais e culturais enfrentadas pelo país ao longo de sua história. Ao procurar produzir um cinema nacional, dois elementos ocuparam o foco das narrativas:

Colombia es un país multicultural que ha luchado por conocer y hacer cine que sea propio de sus conocimientos, vivencias e idiosincrasia. Sin embargo, es más que evidente que su historia ha sido narrada desde dos puntos de vista. En el primero, somos ese país que se burla de los demás y de su propia desgracia; marcando así un tipo de visión relajada en la que todo está permitido. Por otro lado, tenemos lo liminal y lo que se encuentra por fuera, enmarcado en una extrema violencia de víctimas y victimarios de la que el país no ha podido salir; estigmatizando así el cine colombiano en dos vertientes nada rentables (Lengua Salinas, 2019, p. 5)

As duas vertentes supramencionadas teriam provocado o que a autora chamou de cinema estigmatizado, ou seja, uma visão incompleta retratada em filmes. Por isso, seria impossível criar histórias múltiplas apenas a partir da comédia e da violência, pois estaríamos reproduzindo uma história única da Colômbia. Jairo Pinilla teria revolucionado o cinema colombiano, conseguindo realizar algo que outros cineastas não teriam feito:

Para muestra de lo anterior tenemos películas como: “María” (1922), “Chircales” (1972), “El río de las tumbas” (1965), “La pena máxima” (2001), “María llena eres de gracia” (2004), entre otras; todas ellas representando el costumbrismo, la tradición, la comedia y la tragedia. Entre ellas cabe resaltar el trabajo de Mayolo y Ospina en la creación de ese “gótico tropical” que pretendía vampirizar burgueses entre cafetales, palmeras y casas de campo. Aunque se menciona que “el Río de las tumbas” fue una gran película de terror, no dejó por fuera la “colombianidad” y la representación de la misma de manera romántica (Lengua Salinas, 2019, p. 5-6).

No estudo de Lengua Salinas, evidencia-se a crítica da autora aos diretores de cinema que não romperam com elementos que reforçam alguns estereótipos da Colômbia, um ponto que pode ser refletido e modificado pela produção audiovisual contemporânea. Entretanto, ainda que o país enfrente o problema exposto, é importante reconhecer certas irreverências em espaços que parecem homogêneos. A partir do devido cuidado, é válido e necessário o exercício de novas formas e novos focos narrativos, como fez Jairo Pinilla, mesmo sem receber o apoio necessário: “Por todo lo anterior, se puede evidenciar que, a pesar de que Jairo Luchó de mil maneras para captar el interés de FOCINE, ellos estaban enfrascados en el cine tradicional que se hacía en Colombia y así cerraron la puerta al terror; que solo cogió fuerza hasta el siglo XXI” (Lengua Salinas, 2019, p. 58). Este exercício é sempre demorado, prolongado e pode não ocorrer no modo e tempo que esperamos. Assim, a autora apresenta a importância de Pinilla, pois o próprio público rejeitava as produções mais estereotipadas da Colômbia, produzidas pela FOCINE:

Se tuvo en cuenta la fama de las películas y el impacto generado en el público, quien estaba acostumbrado a un cine colombiano más del corte dramático y violento de FOCINE en donde el país se mostraba miserable, desangrado y en llamas ardientes de poder, lujuria y pobreza. Ese tipo de cine que el país aclamaba, según los poderosos e intelectuales, pero que la gente parecía rechazar con vehemencia (Lengua Salinas, 2019, p. 65)

A crítica de Lengua Salinas (2019) recai sobre a postura da FOCINE, que rejeitou as propostas e inovações de Pinilla, mantendo a produção de filmes que reforçam sempre a mesma narrativa, ressaltando a violência e a pobreza. Assim, a reflexão da autora aponta para a reprodução de uma história única: “Sumado a esto, el cine parecía, y aún parece, haber creado toda una cultura y un único relato alrededor del país y lo que se supone ser colombiano. Siempre entre perpetrador y perpetrado” (Lengua Salinas, 2019, p. 65-66). Pinilla, nessa perspectiva, apresenta outras histórias de seu país.

Em relação à violência, amplamente retratada nos filmes colombianos, a autora destaca: “Sin embargo, este es el factor diferencial de Pinilla, el salirse de ese tipo de estética y narrativa tan común en el cine colombiano y que hasta ahora parece tomar fuerza para llegar a este público” (Lengua Salinas, 2019, p. 66). Dessa forma, ao analisar os filmes do grupo de Cali e, mais especificamente, de Carlos Mayolo, evidencia-se a busca por modos regionais e híbridos de fazer terror (gótico tropical), com ênfase nas problemáticas atuais do país e, inclusive, da América Latina. O esforço de apresentar um terror produzido na Colômbia ressalta o olhar gótico de Carlos Mayolo sobre os medos e ansiedades dos grupos sociais. Como Daniel de Sá menciona: “Ter um olhar gótico sobre o mundo é se interessar pelo desconhecido e misterioso, por aquilo que não quer se revelar ou que não se deixa ver” (Sá, 2019, p. 11).

Além disso, do ponto de vista artístico, o gótico tropical constituiu uma grande inovação para o cinema colombiano, sendo que o grupo de Cali continua a ser citado devido às diversas produções artísticas atuais que apresentam elementos do gótico tropical:

Por su parte, el “grupo de Cali” representó un hito dentro de la cinematografía nacional. Sus realizaciones desenfrenadas en medio de un contexto histórico caótico y tremendamente violento, con seguridad alimentó las narrativas que hoy conocemos como “góticas tropicales”. Los tres de Cali y sus colegas creativos, avivaron el fuego que atizó la expansión de la cinefilia y la profesionalización del quehacer cinematográfico regionalmente. Nuestros problemas estructurales fueron alegorizados y parodiados, logrando así nuevas maneras de representación, actualizándolos y brindando nuevos horizontes sobre las interpretaciones de sus obras. (Castañeda López, 2020, p. 91).

Um outro ponto a se considerar é o uso dos mesmos estereótipos como forma de crítica e subversão. Ou seja, embora pudesse parecer o mesmo ou inovar pouco, ainda assim apresentava críticas. Segundo Tobón López (2013):

[...] la parodia, la sátira y la ironía se convierten en instrumentos para resaltar y redefinir los estereotipos desarrollados en el cine colombiano del momento. Al usar los mismos supuestos del sistema de significado reinante en la cinematografía de la época, sus filmes subvierten el lenguaje de los cineastas del momento. (Tobón López, 2013, p. 2).

De acordo com as reflexões da autora, o uso de paródias, ironias e sátiras serve como recurso para ingressar nos filmes do período. O cinema do Grupo de Cali e o gótico tropical também evidenciam produções artísticas com estéticas mais próximas da América Latina, isto é, uma arte nossa. Assim, percebe-se que, mesmo com as dificuldades que o cinema nacional tem enfrentado, a reprodução de certas narrativas, como foi exposto por Lenguas Salinas (2019), levou outras vozes a produzirem filmes e documentários alternativos, inclusive utilizando os mesmos problemas, violência e estereótipos como forma de denúncia; este é o caso do cinema de Carlos Mayolo e do Grupo de Cali.

Os desafios, ao pesquisar um/a artista, consistem em tomar cuidado para não colocá-lo como fundamental em relação a outros/as artistas que muitas vezes ainda nem conhecemos. Por isso, no início desta dissertação, mencionei que não desejo que Carlos Mayolo e Mariana Enriquez sejam lidos como exclusivos ou de importância maior em relação a outras escritoras e diretores de cinema. Na realidade, o trabalho deles/as é um convite para entender a América Latina e a colonialidade; sendo assim, podem ser colocados ao lado de outros livros, filmes e artistas.

Na segunda metade do século XX, ocorreram migrações de diferentes partes do país para a cidade de Cali, fato que a tornou um centro cultural expressivo (Tobón López, 2013). Preocupado em estabelecer relações entre o urbano, o espaço e o cinema, Llorca (2012) aponta as contribuições do grupo em transformar Cali em um centro cinematográfico: “La actividad realizada por Caicedo, Mayolo y Ospina, volvió a Cali un centro cinematográfico a partir de una producción crítica acompañada de publicaciones y cineclubes.” (Llorca, 2012, p. 378). Vale ressaltar que a exclusão social e o consequente crescimento das periferias não impediram as múltiplas manifestações culturais, na realidade esse seria um pensamento equivocado: “Precisamente el desconocimiento cultural y la exclusión social, no lograron impedir la reproducción de la identidad cultural popular. Al contrario, este proceso generó abundantes características para la reproducción de la visualidad y la sonoridad en Cali.” (Tobón López, 2013, p. 18).

O contexto de Cali (migração e exclusão social) demonstra as particularidades e a expansão da cultura visual na cidade. Deste modo, percebe-se que os bairros da periferia, as histórias e as pessoas são parte da experiência coletiva de fazer cinema em Cali: “[...] las experiencias colectivas y heterogéneas producen un profundo efecto en la cinematografía de Cali. A partir de su experiencia, los barrios populares de la periferia, despliegan la visualidad y la sonoridad como efecto de las costumbres y prácticas colectivas.” (Tobón López, 2013, p. 20). Entre os exemplos, podemos citar o Grupo de Cali, uma vez que seus integrantes fizeram cinema nesse espaço plural e com demandas específicas. Além disso, Joaquín Llorca defende que o grupo promoveu atividades artísticas importantes:

La importancia de El grupo de Cali radica en la realización de una obra colectiva que se consolidó con la fundación del Cineclub de Cali (1971) y la revista Ojo al cine (1974). El símbolo de esta reunión fue Ciudad Solar, una vieja casa del fotógrafo Hernando Guerrero sede del Cineclub de Cali, improvisada residencia de artistas y sala de exposiciones. Además de Caicedo, Mayolo y Ospina, acogió a artistas como Óscar Muñoz, Fernell Franco, Édgar Negret, Pedro Alcántara, Feliza Bursztyn, Carlos Rojas, todos ellos reunidos por la curaduría del crítico Miguel González (Llorca, 2012, p. 375).

De fato, ao estudar a obra de Mayolo e do Grupo de Cali, percebe-se a coletividade e, como menciona Llorca (2012), a criação de espaços de encontro, cineclubes e uma revista para divulgação, por exemplo, a *Ciudad Solar*¹⁰, criada em 1971 (Tobón López, 2013). A criação deste espaço demonstra a coletividade, a produção de arte e a cultura independente:

Al crear este lugar, formaron una colectividad dedicada al arte y la cultura. Por ello, este sitio se convirtió en una expresión creativa de la comunidad de artistas caleños. Su modelo independiente, liberaba la imaginación y ampliaba las posibilidades particulares y colectivas de los artistas. Este cúmulo de experiencias creativas, estableció una vida en comunidad. (Tobón López, 2013, p. 26).

¹⁰ “Ciudad solar se crea en 1971, gracias al trabajo de Carlos Mayolo, Luis Ospina y Andrés Caicedo, Hernando Salcedo Silva, Miguel Suárez, entre otros. Este fue un espacio que se abrió como sala de exposiciones, cine club y laboratorio de fotografía. Este lugar fue muy reconocido por distribuir el arte y la cultura en la ciudad de Cali.” (Tobón López, 2013, p. 25).

Da mesma maneira, a revista *Ojo al Cine*¹¹ demonstra a preocupação do grupo não apenas em participar de espaços culturais coletivos, mas também em propagar informações para o público. A revista é considerada um trabalho intelectual relevante para o país:

Como vemos, *La Revista Ojo al cine* es uno de los trabajos intelectuales más importantes de la década del setenta en Colombia. Marcó una generación interesada por la cinematografía. Además, puso énfasis en crónicas sobre personajes, directores, historias y países que aproximaron la actividad cinematográfica internacional y nacional a la ciudad de Cali” (Tobón López, 2013, p.28, grifo da autora).

A criação de espaços coletivos, revistas e cineclubes, enfatizados por Llorca (2012) e Tobón López (2013), comprova que o Grupo de Cali foi importante para a história da cidade e do país, demonstrando, de maneira prática, a relevância do acesso à cultura e do uso da arte como ferramenta de denúncia, crítica e irreverência: “Este grupo refleja en sus composiciones creativas la problemática social del momento; el desarrollo narrativo de sus producciones filmicas cuestiona la dinámica social y cultural de los años setenta en la ciudad de Cali.” (Tobón López, 2013, p. 21).

Carlos Mayolo (e o Grupo de Cali) foi influenciado por sua história e contexto local (Colômbia/América Latina) em seu processo criativo. Carlos Mayolo nasceu em 1945, em um contexto de violência e confronto no país. Além disso, em 1953, ocorre um golpe de Estado, e o tenente-general Rojas Pinilla assume o poder, como será detalhado no próximo capítulo. O filme “Carne de tu Carne” retrata justamente este cenário:

Así también, diversos autores (GONZALEZ MARTINEZ, 2015; SUÁREZ, 2015; SUÁREZ, 2009) valoran el trabajo del director Carlos Mayolo como autobiográfico al retratar fragmentos de memorias infantiles, como ocurre en *Carne de tu carne*, que utiliza la explosión del 7 de agosto en Cali de 1956. O bien, el incesto en la familia, retratado ya sea como una provocación al establecimiento de las élites, o como fragmento de la memoria familiar burguesa de la cual Mayolo hacía parte, tal como mencionan Sandro Romero Rey y su amigo Luis Ospina en una entrevista con Katia González Martínez (2015). (Castañeda López, 2020, p. 45-46, grifo da autora)

A cidade de Cali e a cultura visual específica demonstram um pouco melhor as influências de sua infância, bem como da vida adulta, em seu processo criativo e crítico:

¹¹ “La Revista Ojo al cine se crea con la participación de Andrés Caicedo, Ramiro Arbeláez, Carlos Mayolo, Luis Ospina, entre otros colaboradores. Para la época, la revista era una guía cinematográfica clara para expertos y novatos cinéfilos. La edición número 1 se publicó en 1974; la número dos en 1975; en 1976 la 3 y 4 en una edición en conjunto con portada y contraportada de los números anotados. La número 5, la última edición de la revista fue publicada en 1976. Y finalmente la revista número 6, iba a contener un homenaje a Andrés Caicedo, pero nunca fue publicada. Esta revista fue un ícono clásico de la redacción cinematográfica en el país.” (Tobón López, 2013, p. 27).

Luis Ospina y Carlos Mayolo crecieron en una ciudad plural, donde el ambiente conflictivo creó una cultura resistente, unas mentes fisgonas y una comunidad crítica. Estas características específicas, construyeron un contexto cinematográfico interesado por la ciudad. Gracias a ello, estos dos vallecaucanos unieron sus curiosidades en un grupo cinematográfico con carácter provinciano: El Grupo de Cali. (Tobón López, 2013, p. 21).

Suas vivências e histórias são elementos tão presentes em seu trabalho, e no do Grupo de Cali, que evidenciam não apenas uma preferência pelo retrato de sua cidade, mas também um objetivo de vida:

A partir de la década del setenta, su labor estuvo dedicada a las historias, el panorama y a las tradiciones de Cali. Por ello, la pasión por la ciudad, transformó su cámara en una herramienta para mostrar las contradicciones sociales y culturales de la época. En esta medida, la trayectoria profesional de estos artistas, refleja la responsabilidad y entrega a su ciudad: el terruño que los inspiró a constituir lo que hasta ahora se conoce como *Caliwood*. (Tobón López, 2013, p. 22, grifo da autora).

O Grupo de Cali teria terminado quando Mayolo e Ospina seguiram caminhos individuais: “Aunque nunca se constituyeron oficialmente como un grupo su ‘disolución’ viene a mediados de la década de 1980 cuando Ospina y Mayolo abandonaron la ciudad y emprendieron proyectos individuales. Caicedo murió en 1977” (Llorca, 2012, p. 375-376). A partir da discussão apresentada, pode-se concluir que o Grupo de Cali conseguiu realizar um trabalho irreverente, particular e contínuo, uma vez que suas reflexões se estenderam ao longo de seus filmes e documentários. O gótico tropical e a pornô-miséria são conceitos importantes para compreender a América Latina e demonstram os esforços de Carlos Mayolo, e dos demais integrantes do Grupo de Cali, de olhar profundamente para a América Latina e, mais especificamente, para a Colômbia.

O presente capítulo concentrou-se em enfatizar a importância da valorização da literatura e do cinema da América Latina, em um movimento que não se limita ao cânone e que não reproduz as exclusões do próprio cânone. Em seguida, apresentei o conceito de “gótico tropical” como uma vertente híbrida que nos ajuda a compreender os fantasmas da América Latina e outras denúncias trabalhadas por Enriquez e Mayolo. Por fim, propus discutir a produção de filmes e curta-metragens do Grupo de Cali, com ênfase em Carlos Mayolo. Esses jovens colombianos, do final do século XX, realizaram um movimento

interessante para o cinema, concebido como um espaço coletivo, humano, irreverente e emancipador.

CAPÍTULO 02: OS VAMPIROS-CANIBAIS ATACAM CALI

O presente capítulo objetiva demonstrar como Carlos Mayolo realizou denúncias importantes a partir do gótico tropical. Neste momento, foco em discutir como os arquétipos do vampirismo e do canibalismo expõem as relações coloniais na cidade de Cali, sobretudo entre famílias dominantes, camponeses/as e trabalhadores/as da região. Antes disso, é importante mencionar que parte deste percurso já foi abordada em outras pesquisas, as quais chegaram a conclusões semelhantes. A maioria desses estudos realiza uma comparação entre o terror presente no filme e o período de *La Violencia*, mais especificamente entre os anos da ditadura de Rojas Pinilla. A explosão de 7 de agosto de 1956 seria o estopim para os episódios sobrenaturais, para o incesto e para a transformação dos irmãos em vampiros-canibais. Esta interpretação não está errada; entretanto, algumas abordagens se tornaram repetitivas e deixaram de lado o gótico e as relações de colonialidade tão explicitadas no filme.

Por esse motivo, pretendo estabelecer um diálogo entre alguns trabalhos que desenvolveram análises importantes a respeito do filme colombiano, apontando a maneira como o vampirismo e o canibalismo demonstram as relações coloniais em “Carne de tu carne”.

2.1 A história de uma família incestuosa

A primeira cena em que vemos María Josefa mostra-a muito doente, em seu último momento de vida, ao lado de seu neto Andrés Alfonso. Na parede do quarto, diversos quadros preenchem o espaço até a cabeceira da cama de Maria Josefa. Para Maria Inês Martínez (2009) e Gabriel Eljaiek-Rodríguez (2012), o movimento de câmera e o enquadramento nos quadros e em alguns personagens já evidenciam indícios das relações incestuosas praticadas pela família. Ou seja, os próprios recursos da linguagem cinematográfica dialogam com a sensação de segredo e mistério familiar.

Do mesmo modo, observa-se que as mesmas estratégias (o uso de um porta-retrato, uma palavra, um enquadramento, entre outros) expõem os segredos da família a partir da ambientação gótica, reformulando-a e incorporando elementos tropicais. Torna-se evidente, por meio das imagens a seguir, que o movimento de câmera apresenta o cenário, os antepassados e introduz os atuais membros da família Velasco. No quarto estão presentes

Andrés Alfonso e Maria Josefa, sua avó. Na cabeceira, encontra-se uma fotografia de Enrique, que manteve uma relação incestuosa com sua irmã, Maria Josefa.

Figura 1 – Os antepassados incestuosos



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Figura 2 – Maria Josefa



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Figura 3 – O retrato de Enrique e a confissão do incesto



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Martínez (2009) entende que o movimento de câmera, do alto da parede até a cama da avó (figura 1 e 2), evidencia as relações incestuosas ao longo de toda a história da família Velasco. Além disso, a autora aponta que o enquadramento em Andrés Alfonso e no porta-retrato de seu tio (figura 3) expressa um ato confessional, no qual, ao segurar a mão de sua avó, Maria Josefa confessaria o amor por seu irmão.

Es así como Andrés Alfonso y la foto de Enrique quedan superpuestos en el mismo plano y en ese momento la abuela se dirige al adolescente, quien parece suplantar a su tío abuelo y le dice: “Enrique: hermano mío, carne de mi carne, sangre de mi sangre.” Una vez que ha confesado su inclinación amorosa, la abuela se queda inmóvil y se oye una música estridente señalando el alcance fatal de las palabras pronunciadas (Martínez, 2009, p. 63).

O uso de recursos sonoros, que a autora denomina “música estridente”, funciona de maneira semelhante para indicar algumas mudanças no entorno familiar. Com a morte de Maria Josefa, novas personagens entram em cena (Ana e Margaret); entretanto, trata-se apenas de alterações superficiais, pois as ações mais profundas dos Velasco permanecem inalteradas, como o incesto e a exploração dos/as trabalhadores/as.

Eljaiek-Rodríguez (2012) aponta que o enquadramento funciona como presságio, indicando que o sobrinho-neto seria o próximo a praticar incesto, de modo que a transmissão da maldição ocorre pelo toque das mãos de Maria Josefa e de seu neto, Andrés Alfonso.

[...] el nieto, único miembro de la familia presente cuando la mujer expira, se hace depositario de la maldición/tradición – consanguinidad y deseo de sangre – que pasa a través de las manos de su abuela. En el encuadre, el Andrés está ubicado entre su abuela moribunda y la foto de su tío-abuelo, recibiendo el don de manos de sus familiares (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 132-133).

As análises de Martínez (2009) e Eljaiek-Rodríguez (2012) se complementam ao compreenderem o incesto como tradição na família Velasco, presente desde o início da narrativa. A direção de arte e a cenografia reforçam a visualidade gótica e a tradição familiar: inicialmente, há pouca iluminação; os móveis de madeira parecem pesados e rígidos, contrastando com os lençóis brancos, que sustentam a ideia de confissão e redenção de Maria Josefa. A sensação de observação despertada pelos diversos quadros na parede indica ao público aquilo que ainda deve ser revelado.

Para Martínez (2009), o ambiente escuro e o movimento de câmera atuam como reveladores do segredo familiar: “Todo esto sucede en la habitación oscura de la abuela, lo cual sugiere que la cámara penetra en los secretos más íntimos y soterrados de las relaciones familiares.” (Martínez, 2009, p. 64). Por outro lado, também sugere aquilo que nem mesmo a câmera consegue captar, ou seja, não sabemos, no início, sobre os próximos passos da família, o desenrolar da narrativa e a complexidade dos relacionamentos familiares. Ao apresentar o quarto, os integrantes que chegam após o grito do garoto anunciando a morte da avó, o corpo de Maria Josefa e Andrés Alfonso chorando, percebe-se que a montagem solta pequenas pistas que serão compreendidas posteriormente.

A montagem evidencia o segredo da avó confessado ao neto (Martínez, 2009) e/ou a maldição transmitida ao neto (Eljaiek-Rodríguez, 2012). Essa interpretação pode ser unificada ao considerarmos a angústia que María Josefa sentiu nos últimos momentos de sua vida, quando sua doença ou condição se une à paixão proibida por seu irmão. Martínez (2009) menciona que a personagem teve sonhos eróticos com seu irmão nos últimos momentos de sua vida:

Dado el encadenamiento de imágenes, el espectador puede suponer que la abuela soñaba antes de morir con momentos felices de su juventud, cuando estaba enamorada de su hermano Enrique. Lo que parece un delirio de la abuela moribunda, es al mismo tiempo un sueño erótico, en donde la abuela habla de éste, revelándole a Andrés Alfonso la relación incestuosa que tenía con su hermano (Martínez, 2009, p. 64).

O sonho ou delírio de Maria Josefa revela e transmite a maldição para seu neto, Andrés Alfonso. O apontamento de Martínez (2009) é relevante, pois o erotismo se concentra nos dois irmãos (Andrés Alfonso e Margaret); contudo, ao longo da narrativa, o relacionamento proibido entre Maria Josefa e Enrique tende a ser esquecido. Considerando que na parede do quarto estão exibidas fotografias de diversos familiares e que Maria Josefa morreu desejando (sexual e afetivamente) o irmão e confessando o incesto ao neto, o/a telespectador/a consegue construir uma temporalidade da família Velasco. No momento de sua morte, Maria Josefa pode não ter tido um sonho erótico com Enrique, como indica a autora, mas em outros momentos, o desejo pelo irmão ocorreu e foi confessado.

Em seguida, entram duas personagens cruciais para o desenrolar da trama: Carlos busca no aeroporto Ana, sua ex-esposa, e Margaret, filha de Ana com o atual marido. O enterro e a abertura do testamento são os motivos que reuniram a família. No início da narrativa, tudo indica que Ana e Carlos se separaram definitivamente, considerando que ela se casou com outro homem e mudou-se para outro país. No entanto, após a leitura do testamento, quando todos vão se deitar, Ana dorme na mesma cama que Carlos; além disso, ele parece manter controle e influência sobre o patrimônio financeiro dos Velasco. Conforme Martínez (2009): “La situación familiar de Ana es ambigua: parece estar dividida entre Carlos, su primer esposo (con quien todavía mantiene una relación) y James, un ingeniero que vive con ella en Estados Unidos” (Martínez, 2009, p. 64).

À medida que as cenas avançam, percebe-se também um conflito entre as duas irmãs. Martínez (2009) indica que Carlos poderia ter uma relação íntima com Julia, sua ex-cunhada. Esse possível relacionamento é confuso e pouco desenvolvido, mas, ainda assim, tanto o caso entre Ana e Carlos quanto os conflitos entre as irmãs são elementos trabalhados pelo enredo. Essa sensação de incompreensão evidencia a complexidade das relações familiares: mesmo aqueles que não cometem incesto possuem vínculos instáveis.

Vale ressaltar que Carlos Mayolo não apresenta uma visão moral ao caracterizar os Velasco; pelo contrário, o fato de se exibirem como morais e tradicionais evidencia suas contradições internas. A análise de Eljaiek-Rodríguez (2012), ao retratar os Velasco como portadores de uma maldição, expõe justamente aquilo que não deve ser revelado publicamente, ou seja, os segredos da família.

Na noite em que a família se reúne para a abertura do testamento, os irmãos herdam os engenhos de açúcar de sua avó. A divisão dos bens evidencia a influência e o controle que Carlos ainda exerce dentro da família, mesmo após o término do relacionamento com Ana:

La ambigüedad de estas relaciones es más clara con la lectura del testamento de la abuela, manipulado por Carlos y el abogado Meneses. En ese documento Carlos y Ana heredan la finca de La Emma con el objetivo explícito de unirlos de nuevo, a pesar de que Ana vive fuera del país, con otro hombre y además tiene una hija de él. De hecho, Ana no parece tener ninguna objeción al testamento y ni siquiera cuestiona su autenticidad. En cuanto a los hijos, Margaret (hija de Ana y James) y Andrés Alfonso (de Ana y Carlos), heredan partes iguales de los ingenios azucareros que poseía la abuela (Martínez, 2009, p. 64).

Assim, não apenas as ambiguidades são expostas, como reflete a autora, mas também o poder e o controle permanecem nas mãos de Carlos e de seu núcleo familiar principal: Ana (ex-esposa), Margaret (enteada) e Andrés Alfonso (filho). Além disso, é pertinente considerar que para Carlos é vantajoso manter-se próximo de Ana, visto que ela é a mãe dos dois jovens que herdaram os engenhos.

Outro evento importante ocorrido na noite da abertura do testamento é a exibição de um vídeo com os antepassados da família, incluindo a avó María Josefa, recém-falecida. Para Eljaiek-Rodríguez (2012), o momento tem como objetivo apresentar ao/a telespectador/a os antepassados da família:

Gracias a esta visibilización Mayolo le da al espectador cada vez más datos para informarse sobre esta familia: imágenes sobre el presente de la narración en la lectura del testamento, y sobre el pasado en la proyección de la película casera donde personajes y espectadores pueden conocer a los muertos de la familia Velazco. Entre ellos se destacan una monja, un médico (interpretado por Luis Ospina), un escritor y María Josefa, a quién sólo habíamos visto en su lecho de muerte (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 136).

Assim, este pequeno filme dentro de “Carne de tu carne” une a família para assistir ao vídeo e, de certa forma, indica que terão de passar muito tempo juntos após essa noite. Na madrugada de 7 de agosto de 1956, uma forte explosão matou inúmeras pessoas na cidade de Cali. Os Velasco se refugiaram no campo, e os irmãos iniciaram uma relação incestuosa.

2.1.1 Os fantasmas da família observam e aprovam o desejo incestuoso

Adiante, pretendo apontar o papel do incesto em *Carne de tu carne*, embora este tema seja retomado em outros momentos, pois pode ser pensado sob diferentes perspectivas. Neste primeiro momento, concentro-me apenas em contextualizar algumas considerações sobre o incesto dentro do filme.

Vale destacar que o olhar sobre o incesto é múltiplo e não deve ser homogenizado. É comum que os estudos foquem em casos configurados como abuso sexual incestuoso, geralmente envolvendo menores de idade. No entanto, não é possível se limitar apenas a esses casos. A definição de incesto apresentada por Amazonas, Oliveira e Melo (2009), embora o filme não se trate de um abuso sexual, pode contribuir para a compreensão do incesto em “Carne de tu carne”:

[...] o incesto é concebido como um problema fundamentalmente familiar, em que todos os membros, de alguma maneira, testemunham consciente ou inconscientemente o que ocorre na família. Testemunham algo que necessita ser conservado em segredo. A necessidade de manter o abuso incestuoso em segredo tem a função de manter a estrutura familiar (Amazonas; Oliveira; Melo, 2009, p. 86)

O incesto cometido por Margaret e Andrés Alfonso parece, por um lado, ser apoiado pela família (Martínez, 2009), mas, por outro, não fica muito evidente como os Velasco lidam com sua história, com a criação dos/as filhos/as, entre outros aspectos. Carolina Orrego (2011) menciona que, na Colômbia, há muitos casos de incesto, sobretudo em algumas regiões, em que o relacionamento entre membros de uma mesma família teria origem desde o período da colonização espanhola. Segundo a autora, a proibição do incesto responderia a questões econômicas e à necessidade de alianças entre famílias:

Dadas las contradicciones, es preciso pensar en que la prohibición del incesto obedece a órdenes económicos, el temor por incurrir en él es necesario para darle continuidad a las alianzas entre familias y personas, de otro modo, si no hubiera ninguna sanción o temor del incesto, la posibilidad de hacer relaciones económicas por fuera del núcleo familiar sería disminuida. Así es como el establecimiento de la prohibición se hace necesario para regular el orden social y cultural de una comunidad (Orrego, 2011, p. 4).

Sendo assim, como se proíbe o incesto? Os meios de comunicação tornam-se ferramentas importantes para explicitar que o incesto é proibido:

Muchas de las percepciones sobre el incesto se dan a partir del lenguaje, funcionando, este, como herramienta de comunicación. A su vez, los medios de comunicación usan el lenguaje para hacer el reconocimiento de las

figuras que hacen parte de las definiciones de la práctica incestuosa, del tratamiento que se le dé a estas definiciones dependerá la construcción de identidades que reafirmaran la *peligrosidad* de la trasgresión a la prohibición del incesto (Orrego, 2011, p. 5, grifo da autora).

A união incestuosa dos irmãos, como demonstrarei ainda neste capítulo, permite que a violência seja explicitada ao máximo. O relacionamento se iniciou na casa do tio dos adolescentes, Enrique. Por este motivo, o personagem assume papel de destaque: além de ter se apaixonado pela irmã, também era considerado comunista e a “ovelha negra” da família. Enrique vivia isolado, mas recebeu a visita de seus sobrinhos após a explosão em Cali e o deslocamento dos irmãos para a região rural. Martínez (2009) defende que os jovens sentiam maior liberdade na casa do tio; longe da família, o incesto podia se concretizar.

Com a morte de sua irmã e as recordações do passado, Enrique confessa o seu amor por ela, mostra alguns de seus pertences guardados (como cartas) e explica suas memórias para Margaret e Andrés Alfonso, que, em um mesmo enquadramento, estão vestidos com as mesmas roupas que foram de Maria Josefa e Enrique, respectivamente. Triste e inconformado, o tio morre, e os irmãos vasculham os pertences da família. Com as informações coletadas e sozinhos, os irmãos se beijam e começam a fazer sexo no chão.

Durante a relação, passam a ser observados pelos antepassados da família, que aparecem no filme em forma de fantasmas. Os espectros aprovam o incesto e, posteriormente, se transformam em animais: um porco, um ganso e uma cabra. Para Eljaiek-Rodríguez (2012), a transformação dos fantasmas em animais demonstra o desejo sexual animal dos jovens. Martínez (2009) aponta que haveria uma cena de orgia entre os irmãos e os fantasmas da família, mas ela não foi realizada por questões financeiras:

Es interesante tener en cuenta que el guión de la película preveía una escena de una orgía de los adolescentes y sus difuntos antepasados. Aunque dicha escena no pudo realizarse por razones de presupuesto, Mayolo la transcribe en sus memorias. Esta escena es importante porque revela de manera explícita la importancia de la participación de la familia en el incesto de los jóvenes (Martínez, 2009, p. 69).

Carolina Orrego (2011) também descreve como os meios de comunicação podem contribuir para o imaginário do incesto como uma monstrosidade. No que concerne a “Carne de tu carne”, a opção do diretor em torná-los figuras míticas contribui para essa visão generalizada da monstrosidade. Essa correspondência é bastante direta, pois, quando se tornam vampiros:

La monstruosidad se concibe como la característica que identifica al cuerpo incestuoso, tal identificación lo ubica por fuera de su humanidad, es decir, deja de ser humano y pasa a ser *monstruo*, un ser sobre el que se puede imponer el peso del castigo moral, penal y social para evitar reincidencias y procurar una sociedad en donde no ocurran estas conductas. Por esta razón, el encierro y el aislamiento de los *no humanos* hacen parte de los mecanismos de castigo y control (Orrego, 2011, p. 9, grifo da autora).

Um outro imaginário comum é a justificação do incesto como pecado. Orrego (2011) menciona que, tanto criminalmente quanto religiosamente, existem mecanismos que procuram impedir o incesto.

El delito y el pecado representan aquellos mecanismos que funcionan en torno a la trasgresión de la prohibición del incesto. El castigo, como finalidad de estos mecanismos, se instaura como forma de control para las prácticas incestuosas, un control que se posiciona en aquellos cuerpos que se revelan ante las normativas de acción política, económica o sexual (Orrego, 2011, p. 9).

Margaret e Andrés Alfonso são corpos que transgridem ao desafiar os campos religioso e jurídico, mas tais mecanismos não aparecem no filme e não representam uma preocupação identificada na família. Em outras palavras, os Velasco não se preocupam com o fato de que suas ações possam constituir um pecado. Um exemplo que comprova essa afirmação é a presença de uma freira entre os fantasmas que observam e aprovam o ato sexual dos herdeiros. Por outro lado, outras personagens do enredo demonstram inquietação; entretanto, essa preocupação surge em função do desenvolvimento da monstruosidade. Assim como plantas que crescem de modo irregular quando cruzam entre si, uma das personagens teme as consequências do envolvimento amoroso dos jovens. Por fim, embora o filme reproduza o imaginário da monstruosidade, é importante destacar que Mayolo não se preocupou em alterar, de forma direta ou objetiva, a percepção das pessoas sobre o incesto.

2.1.2 Terror e ansiedade na Colômbia da década de 1950

Douglas Kellner (2001) analisa alguns filmes de terror estadunidenses. Vale atentar-se ao que o autor menciona sobre a retratação da classe trabalhadora: “No entanto, a classe trabalhadora foi frequentemente apresentada como ameaça à classe média [...] foi muitas vezes estigmatizada em gêneros como os filmes de terror” (Kellner, 2001, p. 165). “Carne de

tu carne” retrata a década de 1950, em que o mal emerge da família; entretanto, a classe trabalhadora continua carregando o estigma do “outro” e do “inferior”.

O monstro produzido no interior das famílias é uma característica da década de 1970: “Os filmes terror da década de 1970, por exemplo, exibiam monstros produzidos na vida familiar e, por isso, poderiam ser vistos como socialmente críticos, ao articularem por vias cinematográficas as críticas à família feitas pelos movimentos políticos da década de 1960” (Kellner, 2001, p. 166-167). Essa característica se assemelha ao tipo de crítica realizada por Carlos Mayolo à família colombiana, já que o mal é interno e afeta moradores, trabalhadores e outros grupos historicamente minorizados.

Considerando o exposto, “Carne de tu carne” mescla as preocupações e ansiedades da sociedade de Cali. Por um lado, o filme se apropria do imaginário de terror comum da década de 1970 relatado por Kellner (2001), ou seja, a monstruosidade dentro do próprio lar; por outro, evidencia as crises da época retratada: a explosão de Cali, a violência de um governo autoritário e o medo de perder o domínio, já que os Velasco desejam se diferenciar dos demais. Kellner (2001) aponta filmes do período que expressavam o receio de um declínio social e econômico; em “Carne de tu carne”, vemos mecanismos para que isso jamais ocorra, como a exploração de mão de obra, a violência e a morte de diferentes grupos historicamente minorizados. Além disso, Mayolo consegue expressar o contexto da década de 1980 em seu país, evidenciando as dificuldades de se fazer cinema, a falta de recursos e outros obstáculos.

De modo semelhante ao observado por Kellner (2001) ao estudar o filme “Poltergeist”, em que os eventos sobrenaturais fazem a família se fechar para a resolução do conflito, em “Carne de tu carne” ocorre algo equivalente. A partir da explosão em Cali, Martínez (2009) aponta que os Velasco tornam-se mais introspectivos. A autora dialoga com Claude Lévi-Strauss para compreender o incesto presente na obra:

La situación endogámica de los Velasco no debe analizarse como una obsesión de transgresión dentro de la teoría psicoanalítica, pues ésta no es un asunto que obedece simplemente a una pulsión, sino que está vinculada a una disfuncionalidad con respecto a las reglas sociales que le impide a la familia interactuar de manera recíproca con el resto de la sociedad; por eso en *Carne de tu carne*, la historia familiar del incesto está profundamente arraigada a la historia del período de La Violencia (Martínez, 2009, p. 69, grifo da autora).

Martínez (2009) não defende que o incesto em “Carne de tu carne” decorra apenas de uma pulsão ou da vontade de transgredir. A autora associa a relação ilícita ao período de La Violencia, à preservação dos bens e do patrimônio e à ausência de práticas socializadoras. Contribuindo para o debate, Eljaiek-Rodríguez (2012) aponta o incesto como um constrangimento no interior da família.

Vale observar que, em ambos os casos, o incesto afeta diretamente a classe trabalhadora. Diferentemente de *Poltergeist*, os Velasco não solucionam seus problemas internos; inclusive, em algumas leituras do filme, o relacionamento entre membros da família é incentivado:

El video también revela la promiscuidad de las relaciones entre Andrés Alfonso y Margaret, que se remontan a la infancia y que parecen haber sido estimuladas por la familia. Los dos niños se vestían como hermanos gemelos y jugaban en el columpio, en donde el uno caía encima del otro, además la tía Julia los pone juntos para que se besen. Como se verá luego, la promiscuidad de los niños en el video y la permisividad de la familia con respecto a ésta revelan una actitud similar a la complicidad que tienen los difuntos antepasados con el incesto de los jóvenes (Martínez, 2009, p. 64).

O recurso do vídeo exibido por Mayolo dentro do próprio filme torna-se cada vez mais primordial na narrativa, por exemplificar os acontecimentos subsequentes: não apenas apresenta os antepassados da família, mas também funciona como um meio de expor o passado e indicar a permissão para que o incesto ocorra (Martínez, 2009; Eljaiek-Rodríguez, 2012).

2.1.3 A Direção de arte e o figurino: recursos da *Mise-en-scène* que explicitam o incesto

Outro recurso da linguagem cinematográfica que se destaca é a construção e a modificação dos figurinos, cuidadosamente desenvolvidos para atender e dar sentido à narrativa. O uso das roupas, as cores e a mudança exagerada no final do filme indicam que os irmãos alcançaram o limite máximo de suas ações e práticas, refletindo, simultaneamente, o contexto histórico do período retratado. O conjunto de imagens a seguir exemplifica essa estratégia:

Figura 4 – Os irmãos escutam música e fumam



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Figura 5 – O uso das roupas de Maria Josefa e Enrique



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Figura 6 – Os irmãos ressuscitam



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Na sequência de imagens, é possível perceber como a direção de arte e a escolha dos figurinos foram estratégicas para acompanhar o desenvolvimento das personagens. Algumas das trocas de roupas realizadas são intencionais e conferem sentido à mensagem que Mayolo desejava transmitir. Na figura 4, observa-se os irmãos reunidos em um quarto, pouco antes da abertura do testamento. No canto inferior direito, aparece a capa do álbum *Ray Anthony's Campus Rumpus*. Os dois dançam a música “Love Me Tender”, de Elvis Presley. Os móveis de toda a casa são de madeira, escuros e tradicionais, entretanto, o quarto é claro, contrastando com as cores vibrantes de suas roupas. Esses elementos, somados à iluminação, conferem à fotografia uma tonalidade jovial.

Inversamente, na sala de estar, durante a leitura do testamento, inicialmente apenas para os adultos, a iluminação é mais escura e fechada, e todos estão vestidos de preto, denotando luto e seriedade. Andrés Alfonso veste-se como um típico adolescente de sua classe: camisa branca de botão, longa, e sapato social, distanciando-se das roupas da classe trabalhadora, que, no contexto do filme, enfrenta o sol e o trabalho braçal. Margaret usa um vestido predominantemente roxo, cor mais chamativa e expositiva em comparação a Andrés Alfonso. Vale ressaltar que Margaret é associada à modernidade, com influências dos Estados Unidos:

Desde el momento en que los medio hermanos se encuentran en el aeropuerto, renuevan la amistad que tenían en la infancia y las refuerzan construyendo un mundo aparte. Ellos se reúnen en diferentes espacios de la casa para fumar, bromear, leer, jugar, hacerse cosquillas, oír música y bailar. Margaret trae de Estados Unidos la moda y la cultura liberal del fin de los años 50, los cigarrillos Camel y la música. Los hermanos disfrutaban oyendo el Rock and Roll con “See You Later Alligator” de Bill Haley y bailan románticamente “Love Me Tender” de Elvis Presley. La mezcla delicada de juegos infantiles y eróticos sirve a Mayolo para poner en la relación de los jóvenes una buena dosis de complicidad e intimidad que va preparando al espectador para el acercamiento íntimo de los hermanos y la consumación de sus relaciones incestuosas que tendrán lugar después de la explosión en la casa del tío Enrique (Martínez, 2009, p. 64-65).

Os jovens fumam e se desconectam da realidade familiar. Se, para Martínez (2009), os Velasco se fecham entre si, essa característica é ainda mais visível em Margaret e Andrés Alfonso ao longo do enredo. Observam-se interações pontuais entre os irmãos e outras pessoas; eles não desenvolvem amizade com jovens de sua idade (a juventude não é retratada no filme), não conversam de forma profunda com seus familiares e não parecem sentir falta da socialização. Conforme Martínez (2009), os jovens criam um mundo à parte; a introspecção, ou talvez seja mais apropriado dizer isolamento, é uma característica marcante

nos dois. O diálogo mais profundo que ambos têm é com o tio Enrique, considerado traidor, comunista e incestuoso.

A segunda figura está ligada ao percurso que os jovens realizaram na selva. O contato com a natureza, a vegetação e a neblina desperta, no enredo, a tropicalização do gótico. Após a longa caminhada, ambos chegam à casa do tio Enrique, que os recebe com entusiasmo. Devido ao estado de suas roupas, os irmãos buscam algo seco e limpo. Margaret veste um vestido branco, que Enrique reconhece e aponta como pertencente a sua irmã. Semelhantemente, Andrés Alfonso veste calça e camisa largas para seu tamanho, pertencentes ao tio. Vestir as roupas de Maria Josefa e Enrique transmite a ideia de continuidade, ou seja, os irmãos assumem e perpetuam o histórico do incesto (Martínez, 2009; Eljaiek-Rodríguez, 2012).

O vestido de Margaret lembra uma roupa de noiva; nas cenas seguintes, a relação dos jovens é consumada. A cor branca também contrasta com outras cores utilizadas para manipular e modificar o figurino da personagem. Por exemplo, ao se tornar vampira, o sangue vermelho nos lábios, nas mãos e em todo o vestido se torna mais evidente, denotando o vampirismo. Da mesma forma, os ataques à comunidade, o refúgio na selva, a morte e o enterro dos irmãos são reforçados pela escolha do figurino, sobretudo de Margaret, pela facilidade de demonstrar sujeira e manchas.

A cor preta muitas vezes é associada ao terror, ao movimento gótico e aos vampiros. Entretanto, se esses vampiros não estão confinados a um castelo — pelo contrário, percorrem selvas em uma região tropical da Colômbia, possuem características animais, são enterrados na selva e ressurgem do espaço — o uso de roupas que evidenciam rasgos, sujeira e desgaste se torna uma escolha adequada.

Após serem mortos e retornarem à vida (figura 3), ainda é possível reconhecer as roupas originalmente pertencentes a Maria Josefa e Enrique, embora agora extremamente sujas. Percebe-se a transformação das personagens a partir dos figurinos, da maquiagem e da direção de arte, que enfatizou a atmosfera gótica e os elementos tropicais para a construção da identidade gótica (tropical).

2.2 O trajeto na selva colombiana: o gótico tropical

A América Latina é composta por diferentes vegetações e climas; entre eles, o sol, as florestas densas e o calor são aspectos compartilhados por muitos países do continente. Nesse

contexto, Carlos Mayolo utiliza a geografia local para construir suas histórias góticas à luz do sol, do calor e das florestas. Vale ressaltar que isso não implica o descarte da noite; entretanto, não se depende exclusivamente da noite, das sombras ou da escuridão.

Sergio Iván Arroyave Arrubla, em seu estudo sobre a malária e a construção de territórios desiguais no México e na Colômbia, menciona a visão negativa dos trópicos como um espaço “impossível” de ser habitado:

Tales dinámicas de apropiación territorial han sido mediadas por la traducción contradictoria de la imposibilidad de vivir “adecuadamente” en el trópico, pero de la necesidad de su explotación de sus riquezas, lo que ha conllevado a diversos intentos de colonización de las tierras cálidas (Arroyave Arrubla, 2019, p. 108-109).

Em diálogo com outros autores, Arroyave Arrubla (2019) menciona que o território tropical foi historicamente almejado para a exploração. O gótico tropical permite realizar profundas reflexões sobre esse processo, justamente porque algumas produções literárias e cinematográficas apontam para as consequências do descuido com a natureza. A selva, as doenças tropicais e outras características dos trópicos compõem o terror e os medos de diferentes povos. Segundo a pesquisa de Arroyave Arrubla (2019), o pouco investimento em medicina também contribui para as desigualdades nos trópicos, já que outras doenças e especializações receberam maior atenção: “Las Enfermedades tropicales son poco valoradas por la medicina y al mismo tiempo han sido olvidadas por grupos sociales que inciden en las políticas de impacto y atención a dichas poblaciones que habitan y por tanto aportan a la construcción de territorios tropicales.” (Arroyave Arrubla, 2019, p. 111)

Assim, a malária e outras doenças tropicais não foram tratadas de maneira a solucionar a realidade, permitindo a contínua estigmatização dos trópicos:

Una idea interpretativa se puede sugerir de los dos procesos sobre la erradicación y control de la malaria en México y Colombia, estas se basaron en la configuración e identificación de un enemigo externo, no humano, el mosquito así las redes creadas de investigación, tecnología, recursos económicos y humanos estuvieron dirigidos a su eliminación o en su defecto el control. Es decir, se escogió una estrategia que implicaba asumir la posibilidad y la supremacía del dominio del ser humano sobre la naturaleza; pero tal estrategia sirvió para el mantenimiento de las desigualdades sociales y territoriales de los trópicos. (Arroyave Arrubla, 2019, p. 113-114).

Ainda a respeito da exploração e da desigualdade nos trópicos, Fernando Estrada Gallego, em seu artigo “Estrategia y geografía política del conflicto armado en el Valle del

Cauca”, explica como a geografia física da região do Valle del Cauca foi determinante para os conflitos internos entre grupos paramilitares e guerrilheiros, gerando uma economia da guerra, sobretudo por meio do contrabando de drogas. O autor concentra parte de suas reflexões no início dos anos 2000, entretanto, os conflitos armados no país acompanham toda a história da Colômbia.

Em “Carne de tu carne”, por exemplo, conhecemos o período de *La Violencia* e o golpe militar de Rojas Pinilla, na década de 1950. É possível observar como a geografia da região forneceu recursos não apenas para si, mas também para outras partes do país:

La geografía del Valle del Cauca se caracteriza por sus marcados contrastes entre la extensa llanura verde y las cordilleras Central y Occidental. Fue una región que, durante el siglo XIX y la segunda mitad del siglo XX, produjo gran variedad de alimentos destinados a cubrir las necesidades de hacendados feudales, poblaciones locales y otras regiones del país. Después de los años 50, la distribución agropecuaria del Valle ofreció mayor complejidad geográfica. La gran variedad agrícola fue reemplazada por extensas hectáreas de caña de azúcar, los pequeños propietarios migraron hacia las ciudades intermedias y se emplearon como corteros o trabajadores de las haciendas y los ingenios azucareros (Estrada Gallego, 2010, p. 38).

No filme, o domínio sobre a natureza continua sendo uma estratégia utilizada pela família Velasco: Carlos e os *pájaros*¹² roubavam e assassinavam os/as moradores/as das terras da região; a família era proprietária de engenhos açucareiros e os próprios adolescentes, como demonstrei, transitam pelo interior da selva e passam a dominar a área. Entretanto, outros grupos e sujeitos (camponeses/as e trabalhadores/as da região) também circulam e buscam maneiras de sobreviver.

Observa-se, no filme, que os irmãos vampiros atacam a comunidade à luz do dia. Logo nas primeiras cenas, o/a telespectador/a é apresentado/a ao cenário em que a história se passa: a luz do dia, o clima quente e o gramado são alguns dos elementos presentes na cena. Esse artifício utilizado pelo diretor reforça a ideia de um filme produzido nos trópicos. No contexto, o espaço está marcado pelos elementos já apontados anteriormente: violência intensa, assassinatos de pessoas, exploração da mão de obra, entre outros pontos.

¹² Grupo paramilitar que atuou na região de Valle del Cauca, envolvidos com o roubo de terras e inúmeras mortes.

Figura 7 – Apresentação do cenário de “Carne de tu carne”



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

A figura 7 introduz a narrativa cinematográfica gótica tropical, desvinculada dos elementos clássicos do gótico anglosaxão; não se utiliza a noite como elemento principal para o desenvolvimento da trama. O terror e o ambiente sombrio já estão evidenciados no cotidiano da população e nas marcas deixadas pelo período de *La Violencia*. A presença da selva e das cordilheiras acompanha o trajeto realizado pelos irmãos. Os jovens cavalgam e mapeiam o território, contemplando o espaço geográfico, a conversa e a liberdade.

Figura 8 – Margaret e Andrés Alfonso cavalgam



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Quando a câmera se distancia, a densa vegetação ocupa o cenário (figura 8), e a forte neblina ofusca os irmãos, mas não completamente:

Su entrada a este espacio selvático, así como su movilización por el mismo, está marcada también por la presencia de la neblina, normal en las selvas húmedas y en los páramos, pero cuyo aumento y densidad es cada vez mayor a medida que los hermanos pasan más tiempo en la fincas y en los terrenos de su familia. La niebla, literaria y cinematográfica, marca el espacio de lo desconocido – las casas embrujadas casi siempre están rodeadas de un niebla espesa, además de las zonas balcánicas en donde los vampiros suelen escoger su residencia - así como la llegada de lo que es potencialmente aterrador, como la niebla que preside y envuelve a fantasmas, monstruos o vampiros (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 140).

Se, por um lado, há introspecção com outras pessoas, entre os jovens existe diálogo e descobertas. Andrés Alfonso conta histórias e lendas regionais, como a da “Madre monte”, que, segundo o relato do jovem, trata-se de uma mulher que, após matar seus filhos, os comeu. Ele ensina à irmã que algumas plantas ardem quando toca e parece conhecer melhor as dinâmicas da região e da família.

A natureza não está presente apenas nos trajetos dos jovens; também se manifesta em outros momentos, sendo dois particularmente significativos e que conectam todo o enredo. O primeiro refere-se à revelação de sua paixão como algo proibido e impossível para a natureza. O segundo, mais notório, relaciona-se à perpetuação do mal e da violência. No primeiro caso, em uma conversa com os caseiros, Margaret pergunta por que a planta nasce daquela maneira (figura 9), e a mulher responde que o cruzamento entre a mesma espécie resultou em determinada mutação. Porém, o tom e o olhar da senhora evidenciam um alerta: ela não falava apenas da planta, mas diretamente a Margaret e Andrés Alfonso.

La esposa del mayordomo parece conocer la historia de incesto de la familia, o por lo menos intuirlo al responderle a Margaret sobre el por qué de la extrañeza de los anturios de la Ema: “porque se cruzan entre ellos, y por eso se degeneran”. Su respuesta y mirada delatan conocimiento y desagrado sobre la historia familiar, al mismo tiempo que informa sobre la proximidad del incesto y los resultados del mismo (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 143-144).

Neste caso, não se trata de uma leitura moralista da sociedade. Carlos Mayolo utiliza o incesto como forma de crítica à exploração e violação de determinados grupos sociais. Vale ressaltar que o diretor faz uso das plantas como recurso simbólico para alertar sobre o tema do incesto. A mutação das plantas, ou seu desenvolvimento irregular, transmite um significado para os habitantes da região. A relação entre Andrés Alfonso e Margaret

desencadearia uma série de acontecimentos sobrenaturais na área, afetando os/as moradores/as e trabalhadores/as locais.

Figura 9 – Plantas que cruzam entre si



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Um outro ponto interessante que deve ser considerado é que a natureza oculta segredos e mistérios. Carlos Mayolo utiliza a selva como recurso para ocultar o perigo iminente. Em uma das cenas em que o caseiro e sua esposa retornam da casa da parteira, carregando um bebê recém-nascido, o homem se aproxima das árvores para urinar, ouve um grito e a imagem apresentada ao/a telespectador/a é a de uma grande folha (figura 10). No entanto, por trás da folha, revela-se Margaret, a jovem vampira. Seu cabelo está despenteado, os olhos arregalados e a boca suja de sangue. O sangue indica que este não seria seu primeiro ato cruel: ambos já haviam se transformado em monstros capazes de aterrorizar toda a comunidade. Ademais, é importante lembrar que o mal não é inerente à natureza; os irmãos apenas sabem se locomover por ela e utilizá-la conforme preciso.

De manera similar a lo que ocurre con la neblina, la naturaleza refleja e informa (sobre) las transformaciones de los hermanos. El entorno natural de la familia Velazco parece estar así, influyendo parte de la maldición o siendo influido por ella. En cualquiera de los dos casos juega un papel importante, análogo al que juega en las narraciones góticas europeas, en donde los desfiladeros, montañas, pantanos y bosques, así como los castillos o mansiones influyen y permean a los personajes monstruosos o fantasmagóricos, al tiempo que son expansiones de los mismos, hasta el punto de poder controlarlos (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 144).

Margaret se transforma ao longo das cenas (figura 11) e ganha um estilo brutal. Eljaiek-Rodríguez (2012) aponta que a menina adquire características animais.

Figura 10 – A folha oculta Margaret e o seu vampirismo.

Figura 11 – Margaret se revela detrás da folha



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Deste modo, é possível apontar a despreocupação com a natureza e com os grupos sociais da região, conduta que parece coerente com o comportamento da família. Alguns estudos indicam que o relato de Madre Monte funciona como uma referência explícita ao canibalismo, sobretudo relacionado a Margaret, que rouba bebês e transita pelo interior da selva (Martínez, 2009; Eljaiek-Rodríguez, 2012). Entretanto, por se tratar de um ser místico que protege o ambiente e se vinga daqueles/as que degradam sua casa, constata-se que Mayolo denuncia tanto os padrões da família Velasco quanto de diferentes agentes sociais. No início do filme, a explosão em Cali já evidencia uma atuação imprudente dos seres humanos em relação ao seu meio. Pergunta-se: é adequado, do ponto de vista humanitário, carregar e manter explosivos no centro de uma cidade?

O uso de lendas por Mayolo valoriza as histórias locais da Colômbia (presentes também em outros países) e funciona como um elemento de medo e de gótico. Eljaiek-Rodríguez (2012) menciona uma relação entre Madre Monte, La Llorona e Margaret:

Lo que podría reconocerse como una confusión entre la mujer penante y el espíritu protector del monte tiene sentido cuando más adelante en la película, vemos a Margaret – ya casi transformada en vampiro - buscando niños para cuidarlos y/o chuparles la sangre (a la Llorona se le imputa el robo de niños, ya sea para reemplazar sus hijos muertos o para alimentarse de ellos) y casi fusionada con la naturaleza, cubierta de hojas y musgo, emitiendo sonidos animales (la Madremonte es descrita como una mujer con características animales y vegetales). En su transformación entonces, se fusionan estos dos personajes de las leyendas populares colombianas con personajes del gótico literario y cinematográfico (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 141).

A mescla cria algo novo, pois Margaret não é representada como uma moça frágil ou como a típica donzela em perigo. Ela já possui conhecimento sobre o meio que a cerca:

Su papel en la película subvierte y pone fuera de lugar las dos imágenes femeninas tradicionales de las narraciones góticas, la heroína y la villana, convirtiéndolas en una sola. Es heroína debido a que es víctima de circunstancias que la preceden y que la ponen en situaciones extremas para ella (cometer incesto, ser perseguida y asesinada) y es villana porque acoge dichas situaciones y las transformaciones consecuentes y se regodea en ellas: disfruta la transgresión y su paso por estadios animales hasta convertirse en vampira. Es a la vez Mina y Lucy, solo que esta vez se mueven por la selva tropical (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 143).

Margaret não se encaixa em papéis fixos, como vilã, heroína ou donzela. No entanto, é preciso ter cuidado para não atribuir a ela toda a culpa ou responsabilidade, desviando ou isentando seu irmão. Embora a garota seja quem roube os bebês e assuma a frente em determinados momentos, a posição, em certos momentos, de observador torna Andrés Alfonso igualmente participativo.

Em certo momento, a noite adquire importância, pois é durante esse período que os irmãos são mortos e enterrados (figura 12). Nesse episódio, o caseiro arrasta e sepulta Margaret e Andrés Alfonso, e a esposa, com o bebê no colo, concorda com a ação, entendendo que estariam mais seguros. No entanto, na manhã seguinte, o casal desperta entre as folhas e a terra (figura 6).

Figura 12 – Margaret e Andrés Alfonso são mortos.



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

O contraste entre a noite e o dia evidencia que o mal não precisa permanecer oculto na escuridão, assim como os desejos dos irmãos não. Em Mayolo, tanto a noite quanto o dia intensificam as violências e os impulsos surgidos de relações incestuosas. O dia revela o grotesco, permitindo observar com detalhes a desumanização das personagens (figura 11), as

formas de opressão e as desigualdades presentes na narrativa. Enquanto os Velasco tomavam café da manhã, reunidos e alheios aos acontecimentos, inúmeras outras famílias enfrentavam as consequências da madrugada de 7 de agosto de 1956. Dessa maneira, a luz do dia expõe de forma crua os recortes sociais e políticos de Cali na década de 1950.

Os vampiros-canibais passam a percorrer as selvas tropicais, exploradas pelos Velasco. Entretanto, os habitantes da região demonstram conhecimento para enfrentar o espaço denso da selva que abrigava o casal de vampiros. De fato, diante da crueldade e do perigo iminente, um desses trabalhadores da região consegue assassiná-los. Tal episódio evidencia que a classe camponesa e trabalhadora não deve ser vista como passiva frente à violência.

Figura 13 – Os irmãos observam o vasto território



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo (01:24:45)

Mesmo após serem mortos e enterrados, o casal desperta; a câmera se abre e o filme termina. A neblina, a imensidão da natureza e a presença dos dois juntos evidenciam a construção do gótico a partir de elementos da geografia e da paisagem colombiana, sem perder a estética gótica, mas reformulando-a, ou seja, adotando formas híbridas para a produção do terror. Para Eljaiek-Rodríguez (2012), o retorno dos jovens demonstra a violência como continuidade: embora a morte dos dois se assemelhe a outras narrativas, o retorno dos irmãos evidencia que a violação e a opressão de diferentes grupos ainda não terminou:

Siguiendo la tradición gótica, los hermanos deben morir luego de ser infectados, para completar así su transformación. Deben ser enterrados para regresar a la vida como vampiros, como muertos vivientes. Esta es la labor

de Florentino, van Helsing involuntario que mata a los hermanos para rescatar a su bebé y luego los entierra en el monte, bajo una vegetación tropical y húmeda. Lo que debería ser el final de la vida de los personajes y de la película, se convierte en una continuación indirecta, que invita a pensar que la tradición/maldición de la familia Velazco, en vez de eclipsarse con el asesinato de los dos herederos, se expande, ahora bajo formas más brutales y explícitas, pero también más difíciles de erradicar, ya que la muerte no es una posibilidad para ellos. El vampirismo ejercido por la familia se hace literal y visceral al tiempo que se immortaliza, entrando a ser parte de la tradición monstruosa del Valle del Cauca y de los terrores de sus habitantes (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 149).

No mesmo sentido, evidencia-se que matá-los não solucionou o problema. Como aponta Eljaiek-Rodríguez (2012), a morte não representaria mais um obstáculo para eles; por isso, a violência e a opressão tornam-se ainda mais difíceis de serem combatidas. A partir do exposto, observa-se que o gótico tropical adquire características regionais e específicas de um determinado lugar, ou seja, não se limita apenas à utilização da vegetação tropical. Aspectos políticos, sociais e a história que um povo mantém com seu território são elementos centrais no filme gótico de Mayolo. Estrada Gallego (2010) observa que o espaço geográfico do Valle del Cauca foi modificado pelos conflitos armados da região, não apenas em uma década específica, mas ao longo de toda a história colombiana. Para o autor:

Las agrupaciones paraestatales fueron modificando los sentidos de pertenencia de las poblaciones, los sentidos comunitarios, el modo de vida de núcleos familiares, los recuerdos y la historia del Valle del Cauca. La redistribución geográfica propiciada por la guerra, impuso cambios fundamentales a la economía y a la demografía poblacional, de modo que la región cambió así como la mentalidad de su gente (Estrada Gallego, 2010, p. 38).

Observar “Carne de tu carne” atualmente permite perceber o histórico de violações no Valle del Cauca, por isso, a geografia física e a geografia política são áreas que contribuem para a compreensão do gótico tropical. Os diversos conflitos armados no país geraram uma economia da guerra e provocaram modificações no espaço geográfico e na vida das pessoas (Estrada Gallego, 2010).

Os Velasco lucravam com a geografia do Valle del Cauca, com a vegetação, com a mão de obra, com a terra e com o contexto de *La Violencia*. As desigualdades geradas nos trópicos — como a malária, apontada por Arroyave Arrubla (2019), e os conflitos armados que criam uma economia de guerra e alteram o espaço social, mencionados por Estrada Gallego (2010) — são problemas profundos da sociedade colombiana que persistem até os

dias atuais. Mayolo captura essas questões da década de 1950, que ainda não foram solucionadas no século XXI.

A crítica, a sátira e a paródia de Carlos Mayolo são realizadas por meio do gótico tropical. Nesse sentido, é importante ressaltar que, para os Velasco, a constante reconfiguração do espaço, o domínio e a opressão de grupos, a violência e as doenças tropicais constituem fatores benéficos para a família. Pode-se ainda afirmar que habitar a região não é uma escolha aleatória; trata-se de um posicionamento estratégico dos Velasco para a manutenção contínua das desigualdades e do acúmulo de riquezas.

2.3 Vampiros-canibais na América Latina: colonialismo, colonialidade e porno-miséria

Com o início da relação incestuosa e a transformação dos irmãos em vampiros-canibais, é importante analisar melhor a escolha do diretor de situar os vampiros em Cali e o que eles significam dentro da narrativa. Os vampiros são comuns em histórias góticas e estão associados à aristocracia. “Drácula”, de Bram Stoker, é a história gótica de vampiro mais conhecida no mundo. Eljaiek-Rodríguez (2012) aponta que as histórias de vampiros existiam na América Latina desde o século XIX:

En este panorama gótico latinoamericano del siglo XIX, aparecen también relatos que tienen como protagonistas a figuras tan icónicas como el vampiro y el muerto resucitado, inmortalizadas en Europa a través de *Drácula* y *Frankenstein*. Con respecto al vampiro, cabe destacar el cuento “Tristan Cataletto” (1893) de Julio Calcaño, publicado cuatro años antes del *Drácula* de Stoker (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 48-49, grifo do autor).

A contribuição do autor é interessante por apontar que a figura do vampiro está presente na criação artística há muitos anos, seu uso foi se modificando em alguns períodos e, ainda na atualidade, é repensado para compor as narrativas de livros, filmes e séries.

Como vimos anteriormente, em “Carne de tu carne”, o vampirismo é utilizado, de forma similar, como uma metáfora para grupos ricos que se perpetuam no poder. Entretanto, entende-se que o colonialismo, a colonialidade e os trópicos são elementos novos acrescentados na obra de Mayolo. O uso do vampirismo já havia aparecido em outros momentos na produção do grupo de Cali, como no documentário citado no primeiro capítulo, “Agarrando pueblo”, também conhecido como “Los vampiros de la miseria”, e, em segundo lugar, no longa-metragem “Pura Sangre”.

No primeiro caso, percebe-se que o vampiro aparece totalmente como metáfora. Não há a presença de um vampiro como conhecemos ou como ele se popularizou, entretanto, há o seu significado, que precisa ser interpretado. O grupo chama atenção para documentaristas que lucravam com o exibicionismo de imagens específicas da América Latina. Os vampiros da miséria se alimentam do sofrimento de outras pessoas: “Los inescrupulosos cineastas son representados como vampiros que, sin chupar literalmente la sangre de sus víctimas, expresan su sufrimiento y dolor en pro de conseguir imágenes más vívidas y patéticas para su documental” (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 126).

Já em “Pura sangre” (1982), de Luis Ospina, um senhor rico dependia do sangue de outras pessoas para sobreviver devido a uma doença rara. Percebe-se que o vampirismo foi uma metáfora usada pelo grupo para apontar a exploração presente na América Latina, e não surgiu em “Carne de tu carne”; as produções anteriores introduziram a ideia. É importante entender que o vampirismo e o canibalismo ganham especificações no contexto latino-americano: a exploração das terras, do trabalho, do corpo e das culturas latino-americanas.

Além disso, a porno-miséria e a produção do gótico tropical possuem uma ligação quase inseparável, pois o pensamento do grupo se construiu ao longo de todos os seus trabalhos. Alguns artigos que estudam as produções de Caliwod apontam os longas-metragens da década de 1980 como pertencentes ao gênero “gótico tropical”: Pura Sangre (1982), Carne de tu carne (1983) e La Mansión de Araucama (1986) (Eljaiek-Rodríguez, 2012; Berdet, 2016). Entretanto, a porno-miséria não desaparece dessas produções. Marc Berdet (2016) defende que o gótico tropical surge como uma crítica à porno-miséria:

Este género tan particular proviene de una crítica a la *pornomiseria*, la “pornografía de la miseria”. Mayolo y Ospina hicieron con su película paródica, *Agarrando pueblo* (1977), una crítica corrosiva de películas miserabilistas filmadas en América Latina, que transformaban la miseria del pueblo en mercancía para poder exportarla a los países “desarrollados” (Berdet, 2016, p. 37, grifo do autor).

É preciso pensar que a porno-miséria não está presente apenas no exibicionismo da pobreza como forma de lucro, mas, nesta dissertação, entende-se que ela também está interligada à manutenção dos espaços coloniais, de modo que permaneçam em condição

propícia à exploração. Em “Carne de tu carne”, as relações estabelecidas pelos Velasco permitem a continuidade da porno-miséria e da colonialidade.

Em seguida, menciono um pequeno trecho do filme para compreender as relações coloniais e a presença da colonialidade na região caleña. Em um primeiro momento, vemos alguns homens envolvidos em uma escavação. Finalmente encontram algo, trata-se de uma tumba indígena. Quando a câmera se aproxima, vemos ossos humanos e ouro. Em seguida, na mudança de cena, vemos os “pájaros” amontoando os corpos de camponeses mortos. Para Eljaiek-Rodríguez (2012), isso demonstra que o domínio e a exploração da família não haviam se iniciado recentemente:

La historia colombiana ha enunciado – y construido - esta época como el punto de partida de la guerra que aún se desarrolla en Colombia, ubicándola como el inicio de la maldición que asola al país, idea que *Carne de tu carne* desarrolla claramente. Al mismo tiempo, la película sugiere de manera muy rápida que el problema tendría raíces más antiguas, que se remontarían a la explotación indígena y que podrían verse en el presente de la película en forma de una maldición derivada de la profanación de tumbas. Una sola escena da cuenta de esta idea: la mano momificada de un indígena, enterrado en la tumba, queda en posición de espera y pedido cuando el jefe de los asesinos extrae una pieza de oro (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 135, grifo do autor).

Como citado em outro momento, Eljaiek-Rodríguez (2012) elabora de modo mais denso a ideia de uma maldição familiar. Não sigo esta linha interpretativa, mas a maldição é interessante de ser refletida se entendermos que ela está na família, enquanto quem sofre verdadeiramente são os outros. Além disso, a maldição funciona, para o autor supracitado, como uma ferramenta de tradução, pois o vampirismo estaria no sangue:

Mayolo transporta y trasforma el mecanismo de “vampirización”. A diferencia de los relatos tradicionales de vampiros, en la película no hay un ente que se pueda considerar como el origen de la maldición/infección; no hay un conde o extraño forastero que venga a chupar la sangre o a buscar a su amor perdido, transmitiendo el mal. La maldición circula por la sangre de la familia completa: es transferida por la sangre, por una sangre que es linaje, que es tradición infectada por el incesto, pero también por una historia infame de explotación e injusticias (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 147).

Embora o filme trabalhe pouco a questão indígena e se volte para a década de 1950, essa cena específica ajuda a construir uma temporalidade que explicita a exploração indígena. Os planos que contrastam a caça e o roubo de artefatos indígenas e, em seguida, a morte de

camponeses e o roubo de suas terras demonstram as relações coloniais em que diversos sujeitos ficaram sem direito algum à moradia e não foram plenamente reconhecidos como humanos.

Como mencionam algumas intelectuais, a partir da colonialidade de gênero, homens e mulheres foram desumanizados e considerados inferiores (Lugones, 2008; Mendoza, 2012). Percebe-se que, na hierarquia estabelecida no filme, os Velasco se consideravam superiores. Nesta perspectiva, o vampirismo não se aproximaria de uma maldição, mas sim de mais um recurso que permite a exploração e a violência. Ser vampiro ou canibal é uma ferramenta a mais para determinar quem é inferior e a partir do que se define essa inferioridade. Ser vampiro e canibal os marca como diferentes, mas a diferença é justamente o que certas classes buscam. Neste caso, faz sentido pensar no incesto como prática introspectiva e de preservação dos bens, como mencionado por Martinez (2009).

Nenhuma etnia indígena é representada no filme, apenas seus artefatos, ouro e restos mortais, o que sugere que Carlos Mayolo optou por representar um imaginário popular e comum para muitas sociedades, ou seja, a existência de indígenas apenas no passado. Ainda que possa surgir o argumento de que esses grupos indígenas estariam sendo representados pelos sujeitos exibidos em cena, este não parece ser um argumento válido; não se trata especificamente disso (o núcleo de atores e atrizes, de certa forma, conseguiu expressar bem as relações de exploração e violência naquele período), mas o que precisa ser observado para compreender melhor o filme é como os indígenas foram representados. Os artefatos valiosos poderiam não ser de origem indígena; o diretor poderia ter escolhido tesouros ou peças não relacionadas às pessoas indígenas, mas ele optou por esses. Por quê? A sugestão é que Carlos Mayolo teve a intencionalidade de demonstrar um choque e impacto entre o passado e o presente — em quais momentos há menção a povos indígenas, como ela aparece e quando deixa de aparecer. Outra possibilidade é pensar que entre os grupos subalternizados, a questão indígena continuou em segundo plano, ou seja, pouco discutida.

É significativa a representação do ouro ao lado de artefatos indígenas e, após isso, a mudança de plano para a violência e morte de camponeses, pois representa a série de opressões que o continente sofreu. O ouro e outros metais preciosos despertaram a atenção dos europeus para o continente. A exploração dessas terras matou inúmeros grupos indígenas, os quais também foram vistos como força de trabalho, ou seja, de forma lucrativa. A atuação dos atores que representavam “los pájaros” tensiona a imagem de pacificação nos territórios

latino-americanos, pois esses homens mataram e reuniram os corpos sem demonstrar remorso ou arrependimento. Em seguida, foi entregue a Carlos Velasco um doce com as orelhas de alguns dos assassinados.

Para Berdet (2016), a montagem (morte dos/as camponeses e a oferta do doce) anuncia a explosão de Cali:

Éste, asqueado, lo corre con vehemencia: aunque estas violencias sirven para enfatizar la explotación, no tienen cabida en este cómodo salón, antecámara de su conciencia. Este montaje representa también una anticipación, a manera de miniatura, de toda la película que parte de un hecho histórico: la explosión, el 7 de agosto de 1956, de un convoy militar cargado con dinamita en el centro de Cali (Berdet, 2016, p. 40).

Ofertar um doce com partes do corpo humano revela o ponto máximo da violência no período, mas também das relações coloniais (Berdet, 2016), em que as terras são de interesse de grupos dominantes e os corpos usados como força de trabalho são descartáveis de maneira cruel, desumanizados e vistos como categoria inferior. Isso também pode despertar um alerta para a exploração que se iniciou há séculos, como mencionou Eljaiek-Rodríguez (2012), e para a persistência desse tipo de violência, em que a colonialidade não terminou.

É neste contexto que a metáfora do vampirismo e do canibalismo se faz presente. A família Velasco construiu sua fortuna a partir da exploração do outro. Nesta perspectiva, o filme se aproxima de “Agarrando pueblo”, em um sentido menos literal da palavra vampiro, em que aqueles/as que estão em posição de domínio e poder usam a miséria como lucro (os Velasco se perpetuaram como família dominante). Nesta etapa, o vampirismo em si não é exibido, mas, logo no início do filme, sabemos que Carlos Velasco tem condutas criminosas e cruéis; talvez seja o maior vampiro da narrativa. Ainda que não chupe o sangue, suga a força de trabalho dos demais.

Na segunda parte do filme, o vampirismo e o canibalismo estão em evidência: Margaret e Andrés Alfonso se tornam vampiros-canibais e saem atacando e amedrontando a população, de forma semelhante ao filme “Pura Sangre”. Os filmes do Grupo de Cali, que se inserem no gênero gótico tropical, compartilham este gótico híbrido, e o vampirismo acaba denunciando os limites do poder e da violência gerada no período:

En las tres películas, las figuras vampíricas y espectrales, reconocibles como tales, funcionan en un entorno diferente al tradicional: el hacendado de *Pura Sangre* es un vampiro a pesar de vivir y matar en Cali y de tener el mote de “El monstruo de los Mangones” y los jóvenes de *Carne de tu carne* terminan

siendo muertos vivientes que vampirizan a los campesinos y a su propia sangre (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 128, grifo do autor).

Entretanto, essa denúncia parece se expandir a um tempo maior do que o próprio filme tenta demonstrar. Seus próprios membros tinham a compreensão de que vinham de uma linhagem muito antiga e distinta. Por esse motivo, entende-se que os vampiros de “Carne de tu carne” e das demais produções do grupo estão associados às relações coloniais e à constante presença da colonialidade na América Latina.

CAPÍTULO 03: O GÓTICO DE ENRIQUEZ EM UMA ARGENTINA TROPICAL

Mariana Enriquez é uma escritora e jornalista argentina reconhecida internacionalmente por seu trabalho literário. Publicou seu primeiro livro, “Bajar es lo peor”, aos 21 anos. Entre suas obras publicadas posteriormente destacam-se: “Como desaparecer completamente”, “Alguien camina en tu tumba: mis viajes a cementerios”, “La hermana menor: un relato de Silvina Ocampo”, “Las cosas que perdimos en el fuego”, “Este es el mar”, “Los peligros de fumar en la cama” e “Nuestra parte de noche”. No Brasil, a Editora Intrínseca publicou, respectivamente, “As coisas que perdemos no fogo”, “Nossa parte de noite”, “Este é o mar” e “Os perigos de fumar na cama”, totalizando mais de 48 mil exemplares vendidos. Somente “As coisas que perdemos no fogo” alcançou a marca de 11,4 mil exemplares vendidos¹³.

Entre os autores de terror, Stephen King é uma das grandes referências de Mariana Enriquez. Segundo a escritora, King aborda, em seus livros, algumas questões da sociedade estadunidense. Entretanto, não se trata de uma cópia direta do terror ou das temáticas abordadas. Enriquez explica que adapta King ao contexto argentino, ela cita alguns exemplos: o medo da pobreza, a automutilação, o machismo, o corpo feminino, a anorexia, a indiferença social, entre outros¹⁴. Deste modo, em relação a King e a outros autores/as, observa-se o reconhecimento de algumas limitações do gênero na América Latina, e, mais especificamente, na Argentina. Outra diferenciação importante refere-se ao fato de Enriquez ser mulher. Em diversas entrevistas, a escritora aborda abertamente a escolha de não ter filhos. A pergunta sobre o tema é frequente, mas, segundo Enriquez, o incômodo parte mais de terceiros. De sua parte, a autora mostra-se confortável com a decisão¹⁵.

¹³ Agradeço a equipe Intrínseca que, cordialmente me disponibilizou os dados.

¹⁴ Para saber mais: ENRIQUEZ, M. Para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca | Caja Negra. Entrevista concedida a Julio Leiva, no canal Filo News, YouTube, 23 fev. 2022. Vídeo online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vyq0MEcRDng>. Acesso em: 3 ago. 2025.

¹⁵ Para saber mais: ENRIQUEZ, M. MARIANA ENRIQUEZ : La Reina del Terror | Entre libros con Gonzalo Heredia. Entrevista concedida a Gonzalo Heredia, no canal Blender, YouTube, 22 jan. 2025. Vídeo online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tqbRAyDCa3g>. Acesso em: 3 ago. 2025.

Demorei a decidir se mencionaria o tema da maternidade, especialmente na introdução do capítulo em que busco contextualizar informações do trabalho literário de Enriquez. No entanto, considerando que os entrevistadores continuam a fazer essa pergunta, que o público a escuta, que eu, enquanto pesquisador, presto atenção às respostas, e que Enriquez segue respondendo de maneira assertiva e segura, o tema merece ser destacado. Escrevo sobre o tema por três motivos: primeiro, porque Enriquez respondeu repetidamente a questionamentos sobre ser ou não mãe; segundo, porque ela demonstra contentamento por não ter filhos; e terceiro, porque suas respostas conduzem a caminhos interessantes relacionados a crianças e ao universo do terror.

Vale ressaltar que, independentemente de ser ou não um incômodo para a autora, é relevante perceber como certas perguntas são frequentemente direcionadas a um determinado gênero. Nas entrevistas, a pergunta pode ser esperada, mas o constante questionamento no cotidiano provavelmente gera desconforto para muitas mulheres. Comecei a pesquisar Carlos Mayolo em 2023, até o momento eu não sei se ele foi ou não pai, mas descobri sem pesquisar que Enriquez não é mãe. Por outro lado, há um benefício perceptível nas respostas de Enriquez: sua evidente felicidade em não ser mãe e, portanto, não precisar assumir o trabalho constante de cuidado que a maternidade (e espera-se que também a paternidade) exige. Assim como existem representações positivas e negativas sobre a maternidade, é justo que se reconheça o mesmo quando a escolha é não ter filhos, esta foi a escolha da autora.

Ainda nesse contexto, é importante destacar os caminhos que Enriquez percorre em relação à maternidade. Embora (eu) não mencione o tema com profundidade, é relevante lembrar que suas personagens são mães que fogem do padrão esperado ou crianças que não se encaixam no imaginário da infância sagrada, seguindo as próprias palavras da autora a respeito de crianças e universo de terror. Por se tratar de uma autora contemporânea, é possível estabelecer um contato mais próximo com ela, seja por entrevistas ou pelo seu perfil no Instagram. Enriquez deixa muito explícito seu gosto por futebol, tênis, música e livros, sendo fã do tenista sérvio Novak Djokovic e apreciando visitar cemitérios ao redor do mundo. Há, portanto, muitos assuntos possíveis de serem dialogados com a escritora.

3.1 Uma família que brinca de semideuses

Os Reyes Bradford são uma importante família da Argentina que, a princípio, se parecem com outras famílias ricas, mas se distinguem por suas práticas ocultistas e devoção ao deus Escuridão. A Ordem funciona como um elemento de diferenciação e prestígio. Como menciona Rosario:

O que aprendi, com os anos, é que a pátria da fortuna é monótona. As propriedades, os campos, as empresas que outros administram para nós, as velhas casas escuras, as novas casas iluminadas, as peles encarquilhadas das mulheres que passam os verões no sul da França ou da Espanha ou da Itália, a prataria, os gobelinos, as pinturas, as coleções de arte, os jardins, as pessoas que trabalham para nós e sobre quem nada sabemos. Não importa que seja Buenos Aires ou Londres. Não importa, tampouco, que nossas famílias sejam as fundadoras da Ordem. Ser rico nos iguala a todos os ricos. Sermos fundadores da Ordem nos diferencia do mundo inteiro (Enriquez, 2021, p. 292).

A descrição dada pela personagem possibilita compreender que sua família buscou elementos que os individualizam no mundo. A construção da riqueza dos Bradford ao longo dos séculos deve ser observada: “Como eles ficaram ricos? O de sempre: saques, sociedades com outros poderosos, entender de qual lado ficar durante as guerras civis e se aliar a políticos poderosos” (Enriquez, 2021, p. 293). A riqueza foi construída por meio de acordos e negociações; entretanto, descobrimos no mesmo parágrafo que os Bradford chegaram à Argentina na década de 1830. A mudança de continente também estava ligada à acumulação de riqueza, incluindo terras que antes pertenciam a povos indígenas.

As terras e as plantações de erva-mate são parte significativa da fortuna da família, que remete aos grandes aglomerados de terra e à exploração da mão de obra. Ao participarem da Campanha do deserto, os Bradford foram recompensados pelo governo. Entre os filhos de William Bradford:

O que veio para a Argentina participou da *Campanha do Deserto* e recebeu terras do governo como recompensa por suas ações militares. As terras mais férteis do mundo. *Além de um assassino de indígenas muito eficiente*, ele também era um pesquisador do ocultismo e nunca se cansou de procurar a Escuridão nos pampas. Não a encontrou, não soube como invocá-la, embora fosse capaz de tentar os métodos mais cruéis sem remorsos. Morreu gritando seu fracasso na quinta de Chascomús, onde hoje descansamos e cavalgamos (Enriquez, 2021, p. 295, grifo nosso).

A Campanha do Deserto marcou a violência, expulsão e morte de inúmeros grupos indígenas nos pampas argentinos. Este genocídio precisa ser observado, pois, por muitos

anos, o Estado argentino (e o chileno, do outro lado da cordilheira) ocuparam, por meio de diferentes estratégias, terras indígenas. A constante menção de povos indígenas por Enriquez relembra as tentativas de não associação desses grupos étnicos na história do país, o que hoje sabemos ser uma mentira:

A construção e a consolidação dos Estados latino-americanos no século XIX se deram através do contato e do conflito com os povos indígenas controladores das terras. Entre os países da região, dois deles não costumam ter associados às suas histórias os povos indígenas: a Argentina e o Chile (Passetti, 2021, p. 56).

Antes da Campanha do Deserto, a região já registrava inúmeros avanços, negociações e acordos entre grupos indígenas e colonos (Passetti, 2021). Na década de 1870, ocorreram as campanhas do deserto:

Em 1878, vencia uma série de tratados com caciques e, nova política do general Julio Argentino Roca colocou em execução a lei de ocupação territorial de 1867. Nas chamadas Campanhas do Deserto (1878-1879), o Exército argentino ocupou os pampas até os rios Negro e Limay traindo caciques aliados, atacando indiscriminadamente [...] (Passetti, 2021, p. 66).

Participar da campanha, assassinar grupos indígenas e roubar suas terras permitiu que os Bradford fossem beneficiados e recompensados, tornando-se latifundiários. Este acontecimento também marca um ponto sensível da história do país e reflete conflitos com o Chile. Os dois países entraram para a história das relações internacionais ao disputarem, ao longo dos séculos, seus limites fronteiriços, inclusive com a atuação de intelectuais latino-americanos que buscavam legitimar a posse das terras (Passetti, 2020).

A Campanha do Deserto e as disputas entre Chile e Argentina pelos limites fronteiriços tentam excluir determinados sujeitos desse território. Não apenas isso: essa história segue em desenvolvimento. Passetti (2021) conclui seu texto mostrando que a violência continua presente; do mesmo modo, os movimentos de resistência, autonomia e soberania de seus territórios fazem parte de suas lutas diárias:

Desde o final do século XX e com muita força no século XXI, ganharam proeminência e destaque os movimentos indígenas do Wall Mapu, seja em terras sob o controle do Estado chileno, seja naquelas sob a bandeira argentina. Organizados em torno de suas comunidades, passaram a reivindicar o controle de terras outrora sob os cacicados, além de autonomia diante do Estado e oposição aos projetos de exploração intensiva dos recursos naturais e de implementação de monoculturas para a exportação. Suas ações de política direta, muitas vezes com a interrupção das unidades produtivas e da infraestrutura, têm sido classificadas e combatidas como “terrorismo”, levando a inúmeras mortes e prisões de indígenas e à manutenção de uma tensão que parece jamais deixar aqueles povos viverem

tranquilos em suas terras. Para eles, aquela guerra secular contra o invasor está apenas em uma nova fase (Passetti, 2021, p. 67).

Parte dos recursos e bens da família surgiu devido à morte e ao roubo de terras indígenas, tanto no passado quanto no presente. Aliado a isso, a busca incessante pelo encontro da Escuridão se intensificou com o apoio e a premiação, por parte do Estado, de terras anteriormente pertencentes aos povos originários. O domínio territorial e financeiro permitiu e possibilitou à Ordem avanços em suas práticas desumanizadoras. Enriquez oferece, por meio do sobrenatural, um novo recurso para refletir sobre a violência que recai na vida cotidiana dos/as moradores/as.

Um olhar lucrativo para a América Latina não é particular aos Bradford, pois os Mathers também possuíam propriedades e negócios na Argentina. Como menciona Rosario:

Quando eu era pequena, Florence Mathers se hospedava no apartamento da libertador apenas o tempo suficiente para se recuperar da viagem e depois aceitava nosso convite para ir à casa de Chascomús. Não sei quantas propriedades ela tem nos pampas, certamente muitas: cria cavalos e gado. Ela gosta do campo argentino, do vazio e da tristeza dos fins de tarde, do eterno cheiro de queimado das folhas no outono e de fumaça dos churrascos noite e dia (Enriquez, 2021, p. 292).

Por este motivo, a América Latina não deixou de ser lucrativa também para os Mathers, que mantinham negócios no país.

3.1.2 A Ordem: esoterismo, ocultismo e violações para fazer a consciência sobreviver pela eternidade

Thomas Mathers e William Bradford, amigos ingleses, compartilhavam o interesse pelo esoterismo e já tinham ouvido falar sobre o fenômeno que provoca metamorfose na língua e nas mãos durante certos ritos. Este interesse em comum os teria levado até o primeiro médium da Ordem, conhecido como “O jovem escocês”, que morreu ao ser explorado ao máximo. Todas as pessoas que ocupavam esse cargo morriam devido às limitações do corpo, que não suportavam o contato com a divindade. Os membros da Ordem buscavam uma maneira de preservar a consciência pela eternidade, ou seja, buscavam a imortalidade. As pistas eram dadas durante os cerimoniais, e os escribas anotavam as palavras confusas, lentas e complexas ditas pelo deus. Atualmente, todo o arquivo transcrito é mantido e preservado na sede da Ordem, em Londres.

Ao longo dos anos, a Ordem avançou, ainda que pouco, ao encontrar algumas médiuns. Olanna (Aquele que traz a noite ou A serpente da Lua) foi uma garota africana encontrada por George Mathers durante as colônias britânicas na África. A garota foi trazida a Londres e manifestou a Escuridão até morrer de exaustão, pouco tempo após sua chegada. Posteriormente, seu crânio foi roubado de seu túmulo e usado em reuniões e rituais importantes da Ordem.

Neste período, é possível perceber algumas diferenças: o cerimonial que ocorreu em 31 de outubro de 1919 recebeu membros importantes que usavam máscaras e aguardavam ansiosamente que a serpente trouxesse a noite. No momento de êxtase e da chegada da nuvem cortante, homens ejaculavam e mulheres menstruavam; Olanna se enfraquecia, e a ambição de Christopher Mathers, pai de George e líder da Ordem, aumentava. Rosario menciona que, naquele período, o cerimonial era sexual.

Após a morte da médium, George Mathers retorna à África ao lado de sua esposa, que estava grávida, mas ambos morrem por doenças tropicais. Christopher entrega a liderança da Ordem ao filho caçula, Charles, que ficou responsável por guiar a nova médium, Encarnación, uma jovem da Catalunha. Em um contexto de guerra, a garota foi mantida em cativeiro e estuprada diversas vezes. Quando conseguiu escapar, matou todos os homens e mutilou seus órgãos genitais. Em seguida, a moça grávida, suicidou-se. O único sobrevivente foi Pedro Margarall, que havia saído por um instante antes do ocorrido. Ao retornar a Londres, Pedro e Florence se casaram, tendo juntos dois filhos: Stephen/Esteban (como preferia ser chamado na Argentina) e Eddie.

Rosario adota uma postura crítica ao chamar de estupro a violência à qual Encarnación foi submetida:

A menina foi estuprada várias vezes, e eu digo estupro, apesar de a Ordem chamar de magia sexual. O cerimonial não exige nenhum tipo de magia sexual, e Charles sabia disso. Deixou-se levar pela ambição, cedeu à perversão de integrantes da Ordem que disputavam o poder e caiu na voragem demente da guerra (Enriquez, 2021, p. 324).

Charles foi até a Espanha, em 1939, durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), porque buscava um novo médium. Entretanto, percebe-se as violência cometidas por seus integrantes. A Ordem amenizava os crimes chamando-os de magia sexual. A construção do pensamento de Rosario é interessante, pois traz à tona que a ação não era necessária, mas e se fosse? o estupro seria aprovado por outros membros? Por uma grande maioria sim, pois os

“excessos” cometidos eram justificados por um “bem maior”: encontrar a imortalidade. Vale observar que a magia sexual não precisa, necessariamente, ser uma violência sexual (ainda neste capítulo apontarei o caso do andrógino mágico), mas dificilmente no caso do médium seria possível dissociá-la. Encarnación era uma adolescente, uma menina menor de idade que, entre tantas violações, foi estuprada.

A Ordem se enfraqueceu porque Encarnación matou vários membros importantes naquele dia. Florence, filha de Charles, assume a liderança e modifica alguns aspectos da Ordem. Retornamos, então, para a atualidade, momento em que os acontecimentos do livro se passam. O caminho para fazer sobreviver a consciência é o mesmo: deve ser ditado pela Escuridão que se manifesta por meio do médium. Os filhos do sangue continuam gerenciando a Ordem e buscam freneticamente um novo xamã. A família Bradford se destaca, encontra Juan Peterson, e o garoto se torna um médium poderoso. Quando finalmente é interpretado o modo de sobreviver pela eternidade, Peterson se indigna: sua consciência deveria ser passada para o corpo de seu filho, Gaspar, ou seja, o menino morreria.

Diante de seus feitos, Juan conseguiu um acordo que lhe permitiu invocar a Escuridão apenas uma vez por ano, o que lhe proporcionou tempo suficiente para proteger Gaspar. Os dois viviam juntos em um bairro de Buenos Aires e, aos poucos, o pai tornou-se mais introspectivo, dedicando mais tempo aos estudos do ocultismo. Em alguns momentos, Gaspar lidou com diferentes faces de seu pai: amoroso, amigo, introspectivo, agressivo e violento. Mesmo com a liberdade em relação aos/às médiuns anteriores, ambos eram frequentemente monitorados.

O mais importante é compreender que a Ordem é uma instituição secreta que também usava a fé para manter o poder, o controle e a dominação.

Um culto que não oferece benefícios para sempre, ou ao menos durante um tempo extraordinariamente longo, não edifica uma fé. E crença não se discute. Florence acreditava. Precisava acreditar, não apenas por seu próprio poder, mas porque tinha destruído seu filho no processo. Hermes é o deus da escrita, mas também é o deus das falsificações, pensei [...] (Enriquez, 2021, p. 330).

Por isso, encontrar um médium era uma tarefa primordial para manter, ao menos em parte, o poder e o domínio. Florence vai muito longe em sua ambição e tenta transformar seu filho caçula, Eddie, em um médium. Os procedimentos não deram certo, e o garoto

enlouqueceu. Em uma conversa entre Rosario, Stephen (irmão de Eddie) e Juan, os jovens questionam um pouco sobre a história frustrada de Eddie:

O que eles buscaram com Eddie é o estado de hiperia, isto é, ligar um número excessivo de neurônios em seu sistema nervoso. Juan nos olhou. Me disseram que ele foi estuprado com restos humanos. Quem te disse isso?, perguntei horrorizada. Mercedes, respondeu Juan, e Stephen engoliu seco. Não sei, mas, se Mercedes disse, é possível. Porque ela te contaria isso durante sua convalescência? Porque ela é uma merda, eu disse. Enfim, eles conseguiram o estado de hiperia em meu irmão, e por isso está louco. O estado de clarividência, quando é permanente, é loucura (Enriquez, 2021, p. 340).

No fragmento anterior notamos que dentro da Ordem haviam práticas que não eram compartilhadas entre todos os membros, principalmente entre os filhos de sangue mais jovens (Stephen e Rosario). Florence e Pedro submeteram seu filho a práticas de violação que afetaram sua psique. Mais que isso, observa-se que Mercedes falava sem desconforto que Eddie foi estuprado com restos mortais para Juan, pois a mesma é descrita no livro e por sua filha, Rosario, como uma mulher extremamente cruel. O acontecimento e fala de Mercedes também comprovam que as violações sexuais ainda são uma realidade dentro da instituição. Ainda que Florence tenha criticado e repensado algumas condutas realizadas durante os anos de liderança de seu pai, ela e Pedro violaram Eddie para manter o controle e poder. Florence acreditava que o garoto se tornaria poderoso:

Começou a conversar com ele, a explicar que ele seria a porta, que seria o sangue que trazia a noite, que seria o médium, que ficariam de joelhos diante dele e que agora doía mas quando fosse tocado então tudo valeria a pena e ninguém iria substituí-lo nunca, ela o havia escolhido, seria o único, não podia duvidar disso. Seria como um deus. O Oferecimento final (Enriquez, 2021, p. 343, grifo da autora).

Todas essas práticas constroem o universo assustador de Enriquez, em que, na Argentina, na Inglaterra e em outros cantos do mundo, uma seita atua criminosamente em busca da sobrevivência eterna. Para isso, contavam com pessoas com o mais alto nível de instrução em diferentes áreas: medicina, história, antropologia, entre outras.

Além disso, a devoção pela Escuridão não era cega nem irracional, como explica o pai de Rosario:

Uma vez papai entrou para me dar oi com seu uísque no dia depois de um Cerimonial e eu perguntei: como podemos seguir depois disso, como vocês conseguem, o mundo é estúpido, as pessoas que ignoram tudo são

desprezíveis. E ele me respondeu algo que às vezes repito em voz alta, de tão certo que é. É que depois disso não acontece nada, filha. No dia seguinte sentimos fome e comemos, queremos tomar sol e nadamos, temos que fazer a barba, que receber os contadores e visitar as plantações porque queremos continuar a ter dinheiro. O que acontece é real, mas a vida também é (Enriquez, 2021, p. 317)

Sabiam que o que acontecia durante o Cerimonial era real e que não se tratava de um mito, mas precisavam conciliar isso com outras funções: trabalho, família, lazer. Ao mesmo tempo, revela-se que podiam lidar bem com as ações negativas realizadas pelos membros, algumas já citadas aqui. A noção que possuíam a respeito de conhecimentos ocultistas permitia que separassem os dois mundos, pois à Ordem pertenciam os saberes ditados pela Escuridão; por isso, trata-se de uma instituição secreta, o que desperta um sentimento de superioridade entre seus membros. Conforme observou Rosario, o outro que ignora (aquele que não sabe) é desprezível.

Pode-se, então, assumir que estamos lidando com um grupo que não se diferencia dos demais apenas pela posição econômica, mas também pela cultura. A Ordem guarda para si diversos saberes e possui profissionais nas mais diferentes áreas, pois o status está na diferença cultural. Raymond Williams menciona que:

Tudo o que outras pessoas, em situações diferentes, podem sentir mais objetivamente como a desigualdade econômica ou política, em meu itinerário pessoal foi principalmente ressentido como uma desigualdade de cultura: uma desigualdade que também era, em um sentido óbvio, uma não comunidade (Williams, 2015, p. 49).

A busca frenética pela descoberta de como fazer a consciência sobreviver pela eternidade também funciona como um jogo de saberes reservados a um seleto grupo. Williams (2015) argumenta que: “A meu ver, ainda é o modo mais pertinente de continuar o debate sobre cultura, porque em toda parte, mas muito especificamente na Inglaterra, cultura é a maneira pela qual se revela a classe, o fato de existirem grandes divisões entre os homens” (Williams, 2015, p. 49).

Por fim, convém destacar que Mariana Enriquez criou uma seita que carrega algumas inspirações de outras ordens iniciáticas, na qual os membros cultuam um deus impiedoso. Entretanto, a escolha de cultuá-lo é exclusiva de seus/suas adoradores/as. Alguns ultrapassaram os limites, como Florence, em sua tentativa de transformar seu filho em um médium poderoso, ou ainda Mercedes, que buscava manifestar a Escuridão de outras formas.

Para isso, mantinha em cativeiro crianças guaranis e outras pessoas sequestradas e, por meio de atos cruéis e de extrema violência, conseguia, por um instante, receber a divindade, ou algo semelhante a ela, pois alguns não acreditavam que aquela aparição fosse a mesma desvelada pelo médium.

Porém, nem todas as ordens iniciáticas e organizações secretas fazem uso do ocultismo como sinônimo de perversidade e crueldade. Os saberes ocultistas aprendidos e preservados pela Ordem eram usados para atingir um objetivo: preservar a consciência, não importando como. O mesmo não é válido para outras experiências de esoterismo que extrapolam os limites propostos pelo livro “Nossa parte de noite”.

Daniela Cordovil, que estuda a sexualidade na religião Wicca, aponta algumas semelhanças entre a Wicca e outras ordens. A autora observa que:

No interior dessas ordens, que eram largamente disseminadas na Inglaterra e na França do século XIX, praticavam-se rituais de iniciação onde o neófito era desnudado, vendado e jurava fidelidade diante de um altar com ferramentas mágicas repletas de conteúdos simbólicos (Cordovil, 2017, p. 89)

A Ordem também se inicia na Inglaterra, embora o ritual de iniciação não seja idêntico. Percebe-se, em algumas passagens do livro, que a nudez é descrita e faz parte do desenvolvimento da trama, sobretudo em relação ao médium e à sua vulnerabilidade diante dos cerimoniais, ou então em algum ritual em que a magia sexual se faz presente. Além disso, os devotos deveriam acreditar no Livro (manuscrito que continha as informações ditadas pela Ordem e transcritas pelos escribas), ou seja, deveriam acreditar que a Escuridão falava, que algumas pessoas a compreendiam e que as líderes estavam fazendo a correta interpretação da maneira de fazer sobreviver a consciência.

Deve-se reconhecer que a Ordem apresenta um posicionamento mais liberal e democrático a respeito das sexualidades desviantes e dos corpos andrógenos, incentivando que seus membros tivessem parceiros do mesmo sexo, prática útil para a concentração de energia em certos rituais, denominada andrógino mágico. Essa parece ser uma prática recorrente entre algumas ordens iniciáticas, que evoluiu ao longo do tempo e ainda se encontra presente atualmente:

De um símbolo de perversão e sexualidade desviante, como era tido em finais da Idade Média e início do renascimento, o corpo nu e a sexualidade foram ressignificados pela nova religião para tornar-se fonte de poder e

autoconhecimento [...] a influência de doutrinas orientais como o Tantra e das ordens iniciáticas foi importante para essa mudança de comportamento diante do sexo, que daria origem a novos e mais radicais desdobramentos na segunda metade do século XX (Cordovil, 2017, p. 91).

Quando falamos da seita criada por Enriquez, não é possível inseri-la em um grupo militante ou político em favor das sexualidades diversas, mas, ao longo dos anos, percebe-se algumas modificações de pensamento dentro da Ordem. Por seu caráter heterogêneo (disputas, pensamentos, posicionamentos diferentes, a presença da juventude), seria mais apropriado afirmar que alguns de seus membros se colocam publicamente em debates e concordam ou defendem determinadas pautas. Entretanto, o fato de a Ordem apresentar comportamentos desviantes ou não se encaixar dentro do padrão esperado não significa que seus integrantes estejam preocupados com certas lutas, sobretudo as interseccionais, em que a classe social é um marcador em evidência. A juventude (Rosario, Stephen, Laura, entre outras) pensam e se comportam de modo diferente se comparados aos membros mais experientes, por exemplo: Mercedes e Florence.

A partir dos rituais e das relações amorosas, percebe-se a magia sexual de uma maneira positiva, ou seja, não relacionada a casos de estupro e outras violações do corpo. Os andróginos mágicos permitem a proliferação de uma energia benéfica em certos momentos. O casal Juan e Rosario era bissexual e mantinha parceiros que os acompanhavam em determinados rituais. No caso de Juan, em um dos cerimoniais, o médium marcou as costas de Stephen, tornando-o um de seus companheiros. Rosario também manteve, durante sua estadia em Londres, um relacionamento com Laura.

Cordovil (2017) menciona que:

Um tema que assumiu certo destaque no interior da chamada alta magia foi a magia sexual, uma corrente de ensinamentos esotéricos surgida no final do século XIX, que prega a utilização da energia ligada à sexualidade, obtida por meio do ato sexual ou da masturbação, para obter efeitos mágicos através de rituais específicos (Cordovil, 2017, p. 89)

No interior da Ordem, a magia sexual ocupa uma posição importante. Juan fez uso desse artifício em momentos não ligados diretamente à instituição. No caminho para Misiones, local em que se encontraria com Mercedes e outros membros, Juan utilizou a magia sexual quando Andrés, um fotógrafo, se mostrou interessado por ele:

Não precisou dizer a ele para engolir até a última gota, Andrés o saboreou com uma voracidade preocupante. De todas as coisas que alguém poderia usar para lhe fazer mal, nada era mais conveniente que o sêmen, e Juan não queria deixar uma sobra em lugar algum. Foi até a porta do armazém para vigiar se ninguém entraria enquanto o fotógrafo se masturbava em um canto. O fotógrafo não tinha nenhuma possibilidade de saber o que realmente estava acontecendo. A dupla corrente, era como chamavam na Ordem. Ele, como todos, sempre havia tido parceiros de ambos os sexos: o andrógino mágico. Os rituais, é claro, eram complexos e tinham pouco a ver com um encontro como o que ele havia dito com o fotógrafo, mas Juan, como sempre, caminhava à beira da heresia e do perigo. Além do mais, ele gostava (Enriquez, 2021, p. 71).

Conforme se pode constatar no fragmento anterior, a magia sexual era praticada pelos membros da Ordem que tinham parceiros sexuais do mesmo sexo. Entretanto, essa forma de energia era complexa e séria, não se assemelhando ao que ocorreu entre Juan e Andrés. Este primeiro precisava da dupla corrente para realizar uma determinada evocação. Por isso, permitiu que o fotógrafo fizesse sexo oral nele. No entanto, esta não era a única razão: Juan também gostava de fazer sexo com homens, comprovando que a prática não era exclusiva para fins mágicos e esotéricos.

Outro fato que comprova isso é que Juan manteve um relacionamento com Stephen. Em um dos capítulos, ambos têm relações sexuais, enquanto Pablo, amigo de Gaspar, os observa secretamente. O menino percebe uma energia e temperatura diferentes dentro da casa e acaba sendo expulso quando é flagrado. Este seria outro exemplo da dupla corrente criada para um ritual. Por outro lado, nem todos os encontros ou momentos juntos seguiam esse propósito. Rosario chegou a chamar Stephen de “esposo pacificador”, incorporando-o, em certa medida, dentro de seu relacionamento.

É preciso considerar que a filosofia da Ordem não era homogênea, e seus membros não possuíam o mesmo grau de suposta “elevação” e “distinção” em relação ao resto do mundo. Rosario, embora não se incomodasse com a presença de Stephen, sentiu-se em alguns momentos secundária, enciumada e incomodada. Esses sentimentos, desprezados dentro da organização secreta de sua família, não estavam direcionados ao sexo ou a Stephen, mas sim à necessidade de se manter no poder, de controlar e de derrotar sua mãe. Por isso, Rosario menciona e descreve (de forma que chega a ser repetitiva na narrativa) que encontrou o médium, que deseja fazer da Ordem um espaço diferente, e outras falas que, por um lado, são corajosas, e, por outro, mantêm a reprodução de algumas hierarquias e violências.

Ainda é preciso estudar melhor a juventude da Ordem e seus caminhos de contestação, visando lutar e derrubar o poder da velha liderança. Algumas verdades passaram a ser questionadas ou invalidadas por alguns dos jovens, caminhos para mundos alternativos foram descobertos, e o ocultismo ganha força na narrativa.

3.1.3 Londres esotérica, psicodélica e mágica na década de 1960: a juventude contesta os mais velhos

Este tema diverge um pouco da proposta do trabalho, entretanto, ele se justifica diante da compreensão da juventude, dos pensamentos diversos dentro da Ordem e de algumas tentativas de dissolução ou modificação da Ordem. Compreender esse momento contribui para entender os diferentes ocultismos na narrativa, os pensamentos desviantes da Ordem, os conflitos pelo poder e também nos aproxima da análise de algumas personagens.

Rosario muda-se para a Inglaterra para estudar antropologia. Em Londres, aproxima-se de Stephen e do universo da seita, visto que é lá que se concentra a sede da Ordem, incluindo o Livro, a biblioteca, as relíquias e outros artefatos. A juventude de sua mesma classe circulava por uma Londres esotérica, psicodélica e mágica da década de 1960, como é possível observar no trecho a seguir:

O mundo se parece com a Ordem, dizia Stephen, e, obviamente, não estava se referindo ao mundo em sua totalidade, mas sim ao nosso, o da juventude boêmia e herdeira, libertina e poderosa, que tinha inventado a cena de Londres nos anos sessenta. Posições políticas radicais, hedonismo, promiscuidade sexual, roupas estranhas, garotos com dinheiro demais: isso era *parecido* à Ordem. Mas o espírito da época, o cânone hippie, isso sim era idêntico (Enriquez, 2021, p. 327, grifo da autora).

Isso indica que havia uma juventude semelhante aos padrões de comportamento encontrados dentro da Ordem. Naquela época, podiam passar quase despercebidos/as pelas ruas de uma Londres noturna, ocultista e dominada por jovens ricos/as que compartilhavam interesses semelhantes: “Nunca foi tão fácil se camuflar, dizia Florence, e por isso, em parte, permitia que os Iniciados jovens participassem do ambientalismo esotérico” (Enriquez, 2021, p. 327).

Cabe acrescentar que esse padrão de comportamento comprova uma visão mais positiva do ocultismo de modo geral, em um espaço no qual diferentes pessoas se interessavam pelo esoterismo. Não se tratava apenas de pessoas ricas, ao longo do livro, encontramos personagens de realidades sociais e econômicas diversas que também exibiam

comportamentos semelhantes. Leandra, mãe de Tali, tinha um templo ao santo São Morte, e seus saberes e crenças divergiam do padrão cristão.

Destaco jovens ricos, especialmente entre os Iniciados jovens da Ordem, porque o capítulo é contado a partir do olhar de Rosario. É importante ressaltar que, da pluralidade de vertentes ocultistas, nem toda a cidade fazia parte dessa Londres de “garotos com dinheiro demais”, e a experiência de uma vida noturna, ocultista e mágica não abrigava exclusivamente uma classe social:

Uma grande parte do modo de vida inglês, de suas artes e aprendizado não é burguesa em nenhum sentido dado. Há instituições, e significados comuns, que não são, de modo algum, produtos exclusivos da classe média comercial: e há obras de arte e conhecimento, partes de uma herança inglesa comum, que foram produzidos por muitos tipos diferentes de pessoas, incluindo muitas que detestavam a mesma classe e sistema cuja produção hoje se orgulham em consumir (Williams, 2015, p. 11).

Se está descrito que Rosario e seus amigos podiam viver uma Londres esotérica porque esse estilo de vida era semelhante ao da Ordem, parece, ao mesmo tempo, que a autora pluraliza a cena londrina; entretanto, na prática, ocorre o contrário. Mariana Enriquez não afirma que determinados lugares sejam exclusivos de uma classe, mas na narrativa se constrói um ambientalismo esotérico e ocultista fortemente associado à Ordem, em que se destacam riqueza, poder, controle e experiências desumanas. Dessa forma, é necessário reforçar o que existe além disso: espaços hippies, casas de tarot, pubs e outros locais que compõem o cenário londrino, mas que não se mostram exclusivos ou dominados por uma única classe social.

O que precisa ser compreendido é que a própria narrativa demonstra heterogeneidade cultural e de sujeitos, mas o tom provocado pela autora sugere que a Ordem se sobressai sempre. Assim, temos uma experiência intencional de cultura elitista e excludente, pois essa seria uma das premissas da seita: o domínio e a exclusão. Isso se evidencia no pensamento de Stephen, que considera Londres maravilhosa e o resto da ilha pouco interessante. O personagem não leva em consideração outras experiências culturais ou modos de vida no interior do país, e talvez não se preocupe em compreender as relações desiguais de acesso à cultura: “Devemos aplaudir, encorajar e estimular a tendência a se construírem centros de recreação regionais, pois a cultura é ordinária, não deveríamos ter que ir a Londres para isso” (Williams, 2015, p. 24).

Ainda durante a infância, Rosario aprendeu a história da Ordem e foi questionada pela prima a respeito da veracidade das afirmações contadas. Beatriz contestou a prima: “As lágrimas arderam meus olhos e quis bater nela, mas, em vez disso, perguntei por que então eles mentiriam para a gente. A inglesa controla todos eles, respondeu” (Enriquez, 2021, p. 296). No edifício em que viviam, cada núcleo familiar herdou um dos andares: seu tio, Jorge Bradford, morava no terceiro andar; a família de Rosario, no quarto; e a família de Beatriz, no quinto. Os pais de Beatriz tiveram uma postura drástica e se mudaram do prédio. Registra-se que os próprios integrantes da família questionavam ou se afastavam em certos momentos da instituição, o que não configurava um problema:

Minha mãe diz que é preciso deixá-los partir porque sempre voltam, voltam chorando, com o rabo entre as pernas, porque a Escuridão é um deus com garras que fareja, a Escuridão te alcança, a Escuridão deixa você brincar, como os gatos deixam suas presas brincarem por um tempo, só para ver até onde elas vão (Enriquez, 2021, p. 296).

Provavelmente, essa deliberação para que partam surge porque alguns dos Iniciados/as ou filhos/as do sangue, como Beatriz e sua mãe, podem necessitar de ajuda, sendo então obrigados/as, de um modo ou de outro, a retornar. Entretanto, é pouco provável que seja a divindade a obrigá-los/as a permanecer no culto. O retorno está correlacionado ao poder e controle mantidos pelas famílias. Anos mais tarde, quando Beatriz fez parte de uma guerrilha, seu marido morreu durante um confronto, e Betty precisou fugir com sua filha recém-nascida até a casa de sua tia, Mercedes. Contudo, foram as circunstâncias que a fizeram retornar. A mulher não se tornou uma adoradora da divindade, mas Mercedes tinha planos para Adela, sua sobrinha-neta.

Outro ponto interessante da conversa entre as duas primas é que Rosario sentiu vontade de chorar e se incomodou com as palavras de Beatriz. Desde a infância, a menina vivia em um universo inquestionável, maravilhoso e mágico, que um dia foi contestado por Beatriz, que carregava o sangue dos fundadores da seita. Somado a isso, Rosario cresceu com ódio de sua mãe, que jamais escondeu sua perversidade e planos cruéis. Pode-se afirmar que a antropóloga desejava derrotar sua mãe, mas jamais fechar a Ordem. Gostava de sua família: “Agradeço por ter nascido nesta família, mas não a idealizo, ao menos não tento. Todas as fortunas são construídas sobre o sofrimento alheio, e a construção da nossa, apesar de ter características únicas e insólitas, não é uma exceção” (Enriquez, 2021, p. 295).

Evidencia-se o esforço que Florence Mathers fez para manter o poder e controle da Ordem, como fica explícito na citação acima, quando Beatriz explica que “a inglesa controla a todos eles”, sendo “inglesa” a líder da Ordem. Isso explica a importância de encontrar um médium, mas também a necessidade de acreditar que havia uma forma de viver para sempre, como tentativa de controlar as pessoas pela fé.

Anos mais tarde, quando Rosario morou em Londres, os questionamentos e dúvidas persistiram por parte de seus amigos, sobretudo quando Juan vai ao país para realizar uma cirurgia. Rosario, Juan, Stephen e Laura se aliam, mas pensam, algumas vezes, de modos diferentes. Rosario deseja tomar a Ordem e derrotar sua mãe, acreditando que pode agir de forma diferente. Por outro lado, seu amigo:

Stephen diz que é preciso cortar o ciclo, parar a roda. E insiste que cada médium corresponde a seu tempo. Um camponês na revolução industrial, uma mulher negra nas colônias britânicas antes da descolonização, uma adolescente pobre na guerra cuja carnificina passa despercebida na carnificina geral. Nós somos isso, diz ele, e é possível que a Escuridão se alimente dessa dor e dessa exploração. Não quero que seja assim, disse a ele uma vez, e me respondeu que teria uma chance de tentar mudar se quisesse liderar. Mas eu sei que ele não acredita que isso seja possível (Enriquez, 2021, p. 324).

Para Stephen, era necessário fechar a Ordem, pois ele tinha consciência dos crimes cometidos por seus antepassados e pelas gerações atuais. Mesmo com Florence gerenciando a Ordem sob a alegação de ter mudado suas ações, a exploração e violação do corpo continuavam presentes. Alguns membros mantinham agendas que fugiam de condutas humanizadas e positivas, como é o caso de Mercedes, e da própria Florence e Pedro, que enlouqueceram seu filho. Com Juan como o atual médium, aos 17 anos (idade que possuía quando Rosario foi estudar no exterior), o garoto passa a perceber que possui acessos a lugares desconhecidos, sendo uma nova maneira para Rosario derrotar sua mãe.

Laura também tinha consciência de que muitas informações dentro da Ordem eram falsas:

O Livro contém fragmentos que não valem nada, disse. Existem passagens, teoricamente ditadas pela Escuridão, que são idênticas a fragmentos de grimórios que estão na biblioteca da Ordem. Ou até reproduzem de maneira mais ou menos fiel textos mais modernos, de ocultistas deste século. Há fragmentos da *Clavícula Salomonis*! “Ars Paulina” está inteira. É tosco. E por acaso a Florence não sabe disso?, eu perguntei. Ela repetiu. Florence é uma das escribas, pelo menos quando ela quer. É uma grande mulher, mas não é a primeira vez que se engana e, se reconhecer uma fraude, terá

também que reconhecer que o método ditado pela Escuridão para preservar a consciência pode ser falso. E isso ela não pode admitir, porque perderia seu poder (Enriquez, 2021, p. 329, grifo da autora).

Percebe-se que essas conversas e questionamentos eram perigosos, pois grupos que disputavam o controle poderiam entrar em conflito. Também demonstra que alguns membros não possuíam conhecimento teórico suficiente para compreender tais incoerências ou simplesmente não questionavam os escribas, Rosario, por exemplo, não havia notado essas inconsistências no Livro. Embora a organização valorizasse o desenvolvimento acadêmico e intelectual, o que a Escuridão ditava e o que era transcrito pelos escribas não era analisado criticamente por todos os membros, ou ainda havia uma tentativa de ajustar determinadas palavras e significados para manter a fé viva. Uma hipótese adicional é que, caso o cargo de liderança fosse passado a outro/a, muito provavelmente continuariam buscando novas maneiras de alcançar a imortalidade, adotando métodos ainda mais cruéis.

Os jovens supracitados concordavam que era necessário modificar certas ações, mas divergiam quanto ao posicionamento. A ideia de preservar a consciência neste plano e manter a Ordem viva atraía Rosario, que desejava agir de forma diferente. Entretanto, dificilmente seria possível cultuar a divindade e buscar a imortalidade sem ferir e violar inúmeras pessoas. Mesmo que escolhesse abandonar determinadas práticas, como fez Florence, poderia ser necessário adotar outras. Além disso, já na juventude, cresciam nela a ambição e a vontade de comandar, sentimentos difíceis de controlar após assumir o cargo de chefia. Vale ressaltar que a dissolução da Ordem não implicaria no fim de determinadas práticas. Diferentes membros poderiam assumir cultos e buscas independentes à divindade, continuando a procurar médiuns ou a usar métodos alternativos, extremos e cruéis. Admitamos: se Mercedes fosse expulsa da Ordem, deixaria de manter crianças em jaulas? Abandonaria rituais que adoeciam pessoas? Estaria disposta a perder poder e controle? Se Mercedes fosse assassinada, seria possível acreditar que ela seria a única pessoa contra a qual Rosario precisasse lutar?

Na casa de Rosario, em Londres, Juan havia encontrado um bosque misterioso que explorou algumas vezes ao lado de amigos íntimos e confiáveis. Tratava-se de um “outro lugar” acessível apenas a ele, por meio de uma porta de um cômodo específico. Esse segredo era mantido fora do alcance de Florence, pois Rosario acreditava que poderia controlar a Ordem ou negociar com suas líderes.

Um dia, Eddie foge de casa e se esconde no “outro lugar”. De madrugada, ataca e mata os jovens Iniciados do culto que estavam na mesma residência. Sobreviveram apenas Stephen, Juan e Rosario. Os dois últimos, junto a Eddie, retornam novamente ao “outro lugar” para finalizar o conflito. Eddie considerava Juan um usurpador que roubou seu lugar de médium por direito. Contudo, é preciso considerar que essa foi uma nova tentativa de eliminar membros do culto, visto que o garoto estava sendo orientado por alguém com motivos para se vingar. Encarnación, a adolescente estuprada que matou os homens da seita e em seguida se suicidou, guiava Eddie a seguir seus passos. Em meio ao confronto entre Juan e Eddie, a troca de palavras evidencia a ajuda de Encarnación:

— Disse que você estava no primeiro, mas não era verdade. Estúpida, estúpida.
 Ele se referia ao primeiro quarto, no andar de baixo, onde começou a atirar.
 — Quem te disse isso?
 — A garota grávida [Encarnación]. Ela não enxerga direito! Queimaram seus olhos.
 — Você conhecia este lugar? [o outro lugar]
 — Esta porta não, mas estive aqui antes. Em outro lado. Não tem limites. Não se deve abri-lo. Ela me indicou a porta. A garota grávida. Não se deve abri-la (Enriquez, 2021, p. 369).

Encarnación, diferentemente de Rosario, desejava pôr fim à Ordem. A morte de Juan era necessária, pois causaria um desequilíbrio e deixaria a seita sem um xamã capaz de invocar a divindade. Por outro lado, eliminar a nova geração de Iniciados/as impediria a continuidade do culto, pois não haveria ninguém para cultuar a Escuridão. “Os dois [Encarnación e Eddie] queriam deter a linhagem e os dois quase tinham acabado com a Ordem de diferentes maneiras: Encarnación acabou com os velhos, Eddie com os filhos. Não com todos, é claro” (Enriquez, 2021, p. 373).

Durante a luta corporal, Juan mata Eddie e o pendura em uma árvore ao lado de outros corpos já pendurados. Esse ato corresponde a um sacrifício, em que o garoto morto é a oferenda ao lugar: “Juan devia amarrar o pé direito de Eddie a um galho e deixá-lo cair” (Enriquez, 2021, p. 371). Rosario observa que a posição em que Eddie ficou pendurado remete ao arcano 12 do Tarô:

Dobrou a perna esquerda de Eddie de modo que ficasse atrás da que estava pendurada. Então o amarrou à árvore pela cintura com a corda; usou o restante para amarrar as mãos atrás do trono. Algumas versões do Tarô deixam as mãos soltas, mas lá, no Outro Lugar, parecia apropriado respeitar a versão tradicional (Enriquez, 2021, p. 372).

Após o local receber o sacrifício, Juan tinha o direito de levar algo para si, e então cortou uma das mãos de Eddie e a entregou a Rosario. Assim, a mulher adquiriu sua própria mão da glória, artefato útil para rituais e momentos específicos. Esses acontecimentos são essenciais para compreender a complexa e difícil rede que os jovens buscavam questionar. Por um lado, eles estavam conscientes das dinâmicas de poder e violência da Ordem, e seus planos e atos de irreverência precisam ser considerados. Um exemplo que corrobora essa análise é que, anos mais tarde, Rosario morreu em um acidente de ônibus, um plano de sua mãe, como forma de retaliação por ter atrapalhado os planos da Ordem.

Entretanto, os planos da instituição não foram completamente apagados. Juan consegue proteger seu filho, e, anos mais tarde, o garoto, por iniciativa própria e encorajado a descobrir mais sobre a história de sua família, leva os membros da Ordem a uma excursão no “Outro Lugar”. Dessa vez, não há escapatória: eles ficam trancafiados no bosque.

3.2 Mulheres latino-americanas: lutas e resistências

Em 2004, Rita Segato esteve no México para analisar e discutir sobre os inúmeros casos de mortes de mulheres em *Ciudad Juarez*. Entretanto, os objetivos de Segato foram interrompidos por uma série de acontecimentos ocorridos no dia em que participaria de um programa de televisão local:

El compromiso inicial de nueve días para participar en un foro sobre los feminicidios de Juárez fue interrumpido por una serie de acontecimientos que culminaron, en el sexto día, con la caída de la señal de televisión de cable en la ciudad entera cuando comencé a exponer mi interpretación de los crímenes, en una entrevista con el periodista Jaime Pérez Mendoza del Canal 5 local. La estremecedora precisión cronométrica con que coincidieron la caída de la señal y la primera palabra con que iba a dar inicio a mi respuesta sobre el porqué de los crímenes hizo que decidiéramos partir, dejando Ciudad Juárez, la mañana siguiente para preservarnos y como protesta por la censura sufrida. Cuál no sería nuestra impresión al percibir que todos aquellos con quienes hablamos confirmaron que la decisión de irnos de inmediato era sensata. (Segato, 2019, p. 67-68).

A citação anterior demonstra como denunciar um sistema conflituoso de relações de poder e opressão contra as mulheres pode ser perigoso. A intelectual e ativista maya xinca Lorena Cabnal exemplifica essa situação. A autora relata ter sido vítima de violência sexual por parte de seu pai, um homem indígena de sua comunidade (Cabnal, 2019). Desde que passou a lutar pela proteção de crianças e mulheres contra a violência sexual, Cabnal começou a receber ameaças de morte, foi considerada uma traidora e deixou de ser reconhecida, por parte da comunidade, como mulher indígena.

En 2004 recibí mi primera amenaza de muerte proveniente de hombres en la comunidad que eran líderes de un partido político creado por militares del Frente Republicano Guatemalteco (FRG), cuyos fundadores son responsables del genocidio cometido durante la guerra contrainsurgente. Las denuncias que interpuse contra ellos fue por negociar con alimentos transgénicos el hambre de una comunidad —y de las mujeres en particular— a cambio del voto familiar. Lo denunciado me llevó a nunca más poder caminar sola por la comunidad dado que su amenaza fue que mi cuerpo iba a aparecer repartido en los caminos de la montaña. (Cabnal, 2019, p. 118).

Lorena Cabnal levanta reflexões importantes para os estudos da América Latina, ao evidenciar as múltiplas violências, inclusive sexuais, que crianças e mulheres indígenas sofrem diariamente. Além disso, de acordo com a autora, os homens indígenas não apenas não intervêm, como também reproduzem essa violência contra as mulheres de suas comunidades, justificando-se com o argumento de que “sempre foi assim”, o que implica que não há necessidade de mudança. Como consequência, as mulheres acabam sendo responsabilizadas:

Busqué en el gobierno indígena y sus respuestas eran: “así es la vida”, “siempre ha sido así”, “a las patojas tiernas —niñas entre 12 y 15 años— se las roban para familiar o para probar si les conviene”, “eso no es problema, hay patojas que les gusta y se huyen con los muchachos” o “hay hombres viudos o solos que necesitan una patoja y buscan cuál les gusta para su mujer, si no sale buena tienen derecho de dejarla y buscarse otra”, “la culpa la tienen las mujeres por no enseñarles a sus hijas a ser buenas mujeres, por eso los hombres las dejan y si las golpean es para que aprendan”. (Cabnal, 2019, p. 117).

As violações e os discursos controlados pela Ordem, bem como a extrema crueldade e perversidade praticadas por Mercedes, são evidenciados sobretudo na figura das pessoas desaparecidas durante a última ditadura argentina. Contudo, este não é o único caso: a literatura de Enriquez denuncia a realidade de mulheres e crianças na América Latina. Por outro lado, essas personagens são bem elaboradas e fundamentais para a compreensão dos enredos, pois resistem e encontram formas de lutar contra imposições e opressões.

Em “Nossa parte de Noite”, Leandra e sua filha Tali, mulheres indígenas, desempenham papéis centrais para as reflexões levantadas pela autora. Leandra era amante de Adolfo Reyes, e a relação do casal gerou Tali, meia-irmã de Rosario. A Ordem permitia que seus membros tivessem parceiros do mesmo sexo e não exigia monogamia; entretanto, Mercedes não suportava que Adolfo amasse outra mulher.

Por meio de rituais, Mercedes adoece Leandra, que morre algum tempo depois. A vilã não agia por amor obsessivo, mas pelo sentimento de superioridade e falta de empatia. A violência e a colonialidade se manifestam em dois aspectos: decidir sobre a vida de alguém considerado “inferior” e, ao mesmo tempo, saber fazer o “outro” sofrer e morrer. Embora Mercedes tenha violado diversas pessoas, incluindo a mãe de Juan e sua filha, neste caso ela fazia questão de demarcar de modo pejorativo a personagem Leandra: os termos “índia” e “bruxa” eram usados de maneira pejorativa para descrever a personagem.

Adolfo Reyes, mesmo não sendo o responsável direto pela morte de Leandra, não a impediu nem conseguiu ajudá-la, permanecendo ao lado de Mercedes; antes de qualquer história romântica, o matrimônio com Mercedes foi priorizado (ou esta foi a única escolha). Nesse mesmo sentido, Tali sofreu maus-tratos por Mercedes e, dentro da estrutura familiar (Mercedes, Adolfo e Rosario), foi considerada por alguns como bastarda e indesejada.

Mercedes representa o controle e a repressão de diversos grupos sociais, incluindo mulheres indígenas. Tali era considerada bela e amada por Juan, Rosario e Adolfo, mas não possuía espaço de dignidade nas relações familiares. No livro, Tali nasce de uma relação consensual entre Adolfo e Leandra; ainda assim, seu corpo, sua cosmologia e suas terras eram desrespeitados e violados:

Ese entronque patriarcal o convergencia patriarcal va a establecer un nuevo orden simbólico de propiedad sobre los cuerpos de las mujeres indígenas a partir de la concepción de un modelo económico de propiedad impuesto por los colonos tanto en los cuerpos como en la tierra. Por lo tanto, la violencia sexual masiva dirigida contra nuestras ancestras y abuelas y el nacimiento de hijos e hijas llamados “bastardos” —quienes en gran parte, con su herencia generacional, configurarán el mestizaje de hoy— terminan convirtiéndose también en formas ancestrales de violencia ejercidas desde el poder y la misoginia sobre los cuerpos.” (Cabnal, 2019, p. 114, grifo da autora)

O academicismo e os prêmios conquistados por Dr. Bradford não o tornaram um homem crítico acerca de algumas condutas, sobretudo em relação às mulheres. Considerava o nascimento de Tali um erro que não deveria ter ocorrido. Além do mais, quando reprovou uma das atitudes de sua sobrinha, Rosario, chamou-a de puta: “Depois temos que conversar sobre o seu comportamento no aeroporto. Você foi marcar seu território, como uma gata. Como uma puta. Senti os meus olhos se encherem de lágrimas diante do insulto e do desprezo, mas não disse nada. Entre nós havia uma guerra surda.” (Enriquez, 2021, p. 335).

Parte desse diálogo poderia ser fundamentado com o argumento de que a Ordem despreza comportamentos ciumentos e obsessivos ou que “os filhos de sangue” deveriam se portar mesmo diante de uma personalidade importante, o médium — que, ao mesmo tempo, considerando o histórico dos xamãs, ainda é alguém considerado inferior ou controlável. Entretanto, o próprio Jorge Bradford demonstrou carinho paternal por Juan e agiu de maneira exagerada ao se aproximar do deus, perdendo alguns dedos. Mais tarde, morreu ao entrar definitivamente na nuvem escura. Sofrer mutilações pelo deus ou ser marcado pelas garras do médium representa *status* e poder dentro da sociedade secreta.

Jorge encontrou o garoto Juan, mas quem presenciou a invocação da Escuridão em um lugar de poder foi Rosario, que se tornou guardiã e parceira do médium. Isso explica a guerra velada, ou guerra surda, entre tio e sobrinha. Assim, Jorge Bradford atacou Rosario e tentou reprimi-la por seus sentimentos e ações, quando não conseguiu se portar de maneira racional. Apesar de a mutilação ter trazido benefícios, ele deixou de exercer a profissão de médico cirurgião. Jogar-se na Escuridão não parece uma atitude racional para os “filhos de sangue”, que buscavam justamente o contrário: a sobrevivência.

Ao sistematizar as violências contra as personagens, observa-se que o relacionamento entre Juan e Rosario, por vezes, foi marcado por comportamentos agressivos e abusivos do primeiro. Foram registrados surtos de raiva, brutalidade e possessividade. Em relação ao filho, percebem-se comportamentos impositivos, violentos e sinais de irresponsabilidade afetiva. Além disso, algumas condutas que inicialmente parecem positivas carregam e reproduzem padrões patriarcais.

Rosario trabalhava enquanto Juan permanecia em casa, pois seu estado de saúde não permitia que trabalhasse. Para a época, essa inversão de “funções tradicionais” (homem provedor e mulher responsável pelo lar) pode ser considerada progressista. De acordo com Eleonor Faur (2006):

Uno de los pilares que ha marcado la construcción social de las identidades masculinas y femeninas en las sociedades modernas ha sido la prevalencia de una matriz de división sexual del trabajo que asigna al hombre adulto la responsabilidad de la provisión de ingresos familiares y a las mujeres las obligaciones de reproducción del mundo doméstico, incluyendo el cuidado y la crianza de hijos e hijas (Faur, 2006, p. 131)

Além disso, isso não significa que, em outra realidade, Juan aceitaria de bom grado essa divisão de trabalho. O médium dependia dos recursos financeiros de sua companheira.

Faur (2006) aponta que muitos homens aceitam que as mulheres trabalhem para não comprometer a renda familiar:

Así, emergen discursos en los que ciertos hombres sostienen que preferirían que la mujer no trabaje –para que pueda dedicarse plenamente a las actividades del hogar– pero lo aceptan – porque la situación económica hace necesario contar con un ingreso adicional–. En estos casos, se percibe un importante costo subjetivo para los hombres, que perciben cierto déficit de autoridad por no lograr aportar los recursos necesarios para el desenvolvimiento del hogar. La tensión entre imaginarios de provisión y de división sexual del trabajo en cánones tradicionales, en ocasiones se resuelve visualizando al trabajo femenino como un “aporte momentáneo” que podría ser modificado, en caso que el contexto permitiera rearmar el modelo de provisión tradicional, centrado en la figura masculina (Faur, 2006, p. 137-138).

Essa realidade se assemelha à de Juan, mas apresenta maior delicadeza, pois fora da Ordem ele não ocupava nenhuma profissão que contribuísse financeiramente para o lar. Entretanto, é preciso considerar primeiro as particularidades da família. Dentro do sistema secreto da Ordem, Juan ocupava um cargo de grande importância e não era visto como incapaz; seu poder era respeitado.

Na sua carreira de antropóloga, Rosario lidou com a presença majoritária de homens, o que evidencia como Enriquez expõe diferentes formas de machismo, patriarcado e violência ao longo da narrativa. Entre essas violações, destaca-se a violência contra as mulheres indígenas, temática que merece atenção e aprofundamento nos estudos sobre “Nossa parte de noite”. Cumpre salientar que essas mulheres não se mantiveram passivas diante das opressões. Tali rejeitou a formação elitista e tradicional que receberia em Buenos Aires, optando por viver no nordeste do país, próxima do rio e de sua própria cultura. Em relação ao Dr. Bradford, ela utilizou seus conhecimentos em rituais para castigá-lo. De forma semelhante, Rosario confrontou as líderes da Ordem, participou ativamente de uma academia predominantemente masculina e repudiou os comportamentos machistas e violentos de seu companheiro.

3.3 Coleções indígenas e paisagem de Misiones na construção do gótico

É importante assinalar que elementos da cultura local e da geografia física também desempenham papel significativo no gótico de Enriquez. Neste trabalho, pretendo destacar

alguns desses aspectos. Primeiramente, será discutido o papel da antropologia na narrativa, considerando a postura contraditória de Rosario em relação à sua vida acadêmica e à falta de engajamento com os povos originários. Em segundo lugar, serão abordados aspectos da geografia e da paisagem de Misiones, bem como elementos culturais, como o culto ao santo popular São Morte e o uso da língua guaraní, fundamentais para a construção do gótico tropical de Enriquez. Essas informações serão apresentadas de forma sucinta, servindo como alicerce para a compreensão do romance.

3.3.1 Antropologia, saberes indígenas e coleções

Neste momento, já deve estar evidente que Rosario mantinha uma relação complexa e ambivalente com a Ordem. Embora não desejasse o fechamento da seita de sua família, ela também possuía um vínculo profundo com os povos guaranis e as culturas locais — posições que, apesar de divergentes, foram conciliadas de alguma forma pela antropóloga. Seu interesse pela história e cultura local teve início na infância e se consolidou quando alcançou a maioridade, estudou antropologia e tornou-se reconhecida por seus estudos: “É especialista em antropologia simbólica, antropologia da religião e etnografia guarani [...] É autora do livro *Tekoporá: Explorações antropológicas sobre história, religião e ontologia guarani*” (Enriquez, 2021, p. 167, grifo da autora).

Rosario divergia de sua mãe, que mantinha crianças guaranis em cativeiro com o propósito de utilizá-las em rituais. No entanto, esse não era um caso isolado dentro da família. Seu pai, colecionador de arte, possuía uma extensa coleção dedicada ao santo popular São Morte em sua residência. Esse entrecruzamento de repertórios híbridos (religiões e crenças, obras de arte clássica e cultura local/regional) pode ser observado na família Reyes Bradford. Segundo Canclini:

Os países latino-americanos são atualmente resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de tradições indígenas (sobretudo nas áreas mesoamericana e andina), do hispanismo colonial católico e das ações políticas educativas e comunicacionais modernas. Apesar das tendências de dar à cultura de elite um perfil moderno, encarcerando o indígena e o colonial em setores populares, uma mestiçagem interclassista gerou formações híbridas em todos os estratos sociais. Os impulsos secularizadores e renovadores da modernidade foram mais eficazes nos grupos “cultos”, mas certas elites preservam seu enraizamento nas tradições hispânico-católicas e, em zonas agrárias, também em tradições indígenas, como recursos para justificar privilégios da ordem antiga desafiados pela expansão da cultura massiva (Canclini, 2019, p. 73-74).

A família apresenta um repertório que mescla tradições indígenas e populares. Embora sua residência principal estivesse localizada em Buenos Aires, a família transitava entre o urbano e o rural, possuindo propriedades nos pampas e em Misiones. A própria mobília de suas casas evidencia algumas dessas características híbridas. Em seu apartamento em Buenos Aires, Rosario relata: “Nunca gostei daquele edifício solene com seus móveis pesados e escuros, o piso de madeira tão cara que nunca podíamos usar sapatos para não danificá-lo e a coleção de arte do meu pai que não deixava um único espaço em branco nas paredes” (Enriquez, 2021, p. 291). Os móveis pesados e escuros, a madeira cara e as coleções de arte ilustram essa hibridização cultural.

Em Misiones, a mansão da família, construída no meio da selva, evidencia ainda mais essas formações híbridas:

[...] a casa de catorze quartos, com sua piscina olímpica, as telhas, as arcadas frescas e o jardim central, com uma fonte e orquídeas e salgueiros. Algumas das janelas tinham vitrais franceses; em volta da casa, Charles Blanchard havia plantado quinhentas espécies de plantas e tinha aberto trilhas que deveriam estar sempre limpas, para que a selva não voltasse, feroz, a cobrir tudo de novo (Enriquez, 2021, p. 94-95).

A casa foi construída no meio da selva, acompanhada de um extenso jardim e centenas de plantas, que se fundem às trilhas e à vegetação nativa, muito próxima do espaço residencial. A exuberância, o exagero e a própria presença da natureza refletem a riqueza, a sofisticação e a inserção da família em um espaço culto e culturalmente refinado. Por esse motivo, Zapata Betancur (2021) defende que Juan (o “selvagem”) dirigiu-se aos cultos em Puerto Reyes. Canclini, a respeito disso, diz que:

Ser culto, e inclusive ser culto moderno, implica não tanto vincular-se a um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernos, quanto saber incorporar a arte e a literatura de vanguarda, assim como os avanços tecnológicos, matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica (Canclini, 2019, p. 74).

Enriquez traduz o castelo para um espaço moderno e de vanguarda, denunciando questões recorrentes na América Latina: famílias latifundiárias, proprietárias de terras férteis e com influência na política local. A selva, o calor e o rio são elementos importantes para a autora e funcionam como o cenário no qual essas pessoas milionárias evocam um deus, buscando formas de prolongar a própria vida e usufruir de suas casas, riquezas e

propriedades. As inúmeras pessoas oferecidas ao deus são devoradas; o sangue mancha os rostos dos crentes, e partes mutiladas caem ao chão. Esse cenário evidencia, em parte, a exploração e a violência historicamente presentes no continente desde a invasão europeia.

A família vivia uma mescla curiosa de interesses: transitava entre a cosmologia e as tradições dos povos indígenas, apropriando-se de suas peças e simultaneamente praticando atos desumanos contra os guaranis. Enquanto Rosario organizava exposições de estátuas com a ajuda de sua irmã Tali, Mercedes mantinha crianças guaranis enjauladas, e Adolfo colecionava em sua residência peças do santo popular São Morte.

Apesar de contribuir para conceber uma beleza solidária acima das diferenças geográficas e de cultura, também geram uma uniformidade que esconde as contradições sociais presentes no nascimento dessas obras. As estátuas já não são invocadas, e nesses museus é impossível saber como e para que eram invocadas. Parece que as panelas nunca serviam para cozinhar, nem as máscaras para a dança. Tudo está ali para ser olhado (Canclini, 2019, p. 175)

A observação de Canclini a respeito da estetização do patrimônio, em parte, é válida para a situação encontrada nas exposições realizadas por Rosario, em que se nota o olhar, a admiração e a organização das peças para que sejam contempladas. Entretanto, pouco se percebe a realidade desses sujeitos (povos indígenas, população local que cultua o santo, entre outros).

Este é o mundo pelo qual, de alguma forma, Rosario é apaixonada e não deseja que acabe. Sua mãe é sua maior inimiga; Mercedes, como já foi falado em outras partes deste estudo, realiza práticas cruéis que não são necessárias (e se fosse necessário? Rosario, antropóloga, concordaria com as ações de sua mãe?). A antropóloga acredita que pode pôr fim a esses comportamentos ao se tornar a próxima líder da Ordem. É preciso tomar cuidado para não atribuir os crimes de Mercedes à sua filha. Entretanto, todos os membros são, de alguma forma, responsáveis — talvez não pelas condutas que um ou outro realiza em segredo, mas pelo que acontece nos espaços de convívio da seita e que são aceitos, ao menos, pela maioria. É difícil pensar em maneiras da coexistência da sociedade secreta e da paz e autonomia de todos os povos.

Mesmo que não fossem mais mantidas em cárcere crianças guaranis e que não fossem mais realizadas tentativas de trazer a Escuridão por meios cruéis, outras práticas ainda seriam exigidas, e algum corpo seria violado. O corpo do médium sempre será ferido ao trazer a

divindade, por exemplo. Ainda que algumas pessoas se sacrifiquem deliberadamente ao deus, é preciso pensar no que as leva a esse comportamento. Qual crença está sendo alimentada e o que ganham aquelas que morrem em nome de um deus?

Além disso, Rosario estaria disposta a abandonar a Ordem para que essas violações fossem abolidas? Durante a narrativa, a personagem não parecia estar disposta. Diante de sua formação intelectual e experiência dentro da seita, ela está ciente de que sempre haverá algum grau de violação. O corpo de seu filho, Gaspar, quando completasse a idade ideal, serviria de recipiente para que Juan pudesse viver, agora no corpo do garoto. O mesmo ocorreria com o passar do tempo: outros recipientes seriam necessários. Quando desse certo com o médium, a fila aumentaria, pois a imortalidade teria sido testada e aprovada. Como conseguiriam novos recipientes? Quem cederia seu corpo livremente?

Se abandonassem a ideia de imortalidade ou de fazer a consciência sobreviver em um novo corpo, ou até mesmo encontrassem uma maneira que não ferisse outras pessoas, não há nenhum fragmento no livro que indique que a Ordem realmente se contentaria em práticas esotéricas mais positivas, abandonando as disputas por poder, hierarquias e *status*. O que há de indício é que alguns membros não concordam com certas decisões e ações, mas esses também divergem entre si. Durante sua vida, Rosario também não aponta estar inclinada a fechar a Ordem em nome dos crimes cometidos ao longo de séculos, sobretudo, em casos mais pessoais, ligados aos povos guaranis.

Este é o problema que comprova ser mais sério, pois, enquanto antropóloga, embora tenha construído uma carreira reconhecida internacionalmente, não conseguiu proteger pessoas que faziam parte de seu cotidiano. Não há uma resposta decisiva de um contra-ataque; por exemplo, se ela denunciasse os crimes da família, provavelmente seria censurada e morta. Se saísse da Ordem, supostamente a Escuridão a buscaria novamente. Este último argumento, dado por sua mãe, a meu ver é falacioso, como expliquei anteriormente. Provavelmente, se estivesse em risco ou em uma situação difícil, a seita exigiria seu retorno em troca do favor prestado.

Além disso, defendo que Rosario e sua família podiam controlar os bens, e isso demonstra a desigualdade existente.

O patrimônio cultural funciona como recurso para reproduzir as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos que conseguem um acesso

preferencial à produção e à distribuição dos bens. Para configurar o culto tradicional, os setores dominantes não apenas definem que bens são superiores e merecem ser conservados; também dispõem dos meios econômicos e intelectuais, do tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens maior qualidade e refinamento (Canclini, 2019, p. 195-196).

A escolha de alguns bens já foi discutida neste trabalho; por exemplo, Leandra cultuava São Morte e, por conseguinte, Adolfo colecionava estátuas do santo. Entretanto, por fazer parte do esoterismo argentino, interessava à Ordem buscar comunicações em diferentes crenças. Por outro lado, Canclini aponta que grupos da elite possuem recursos para lidar com esses bens. É o caso da antropóloga, que possuía condições financeiras para estudar em qualquer país do mundo, frequentar aulas da universidade mesmo sob efeito de drogas, viajar pelo país e realizar diversas pesquisas de campo, entre outras questões. Não se trata de discutir o mérito ou a capacidade intelectual da personagem, mas sim de evidenciar que, ao fazer parte da família Bradford, ela podia escolher São Morte e determinadas crenças para integrar os bens que seriam preservados, conhecidos e lembrados.

Considero que Rosario tentou e planejou novas saídas, que resultaram em sua morte, mas seu plano não parece partir das premissas expostas aqui, ainda que, talvez, a proteção desses grupos fosse uma de suas prioridades. Além disso, seu próprio estudo não estava direcionado à autonomia, liberdade e paz dos guaranis. A personagem buscava correspondências entre religiões, crenças e cultos que contribuíssem para a Ordem. Na composição da personagem, observa-se um tipo de intelectual e uma antropologia despreocupada com os sujeitos e a realidade social deles. Rita Segato (2012) reflete sobre um tipo de antropologia rejeitada pelos povos indígenas e da qual se afastou:

Meu procedimento é a “escuta” etnográfica. Sou antropóloga de formação, uma profissão que, em alguns círculos e em algumas aldeias, se transformou quase em um palavrão, pois se por um lado esta disciplina pratica e emblematiza como nenhuma o distanciamento e a alienação que Castro-Gómez (2005) chamou de “hybris do ponto zero”, por outro encontra-se atualmente em um processo de isolamento disciplinar que raia o fundamentalismo (Segato, 2012, p. 107).

Embora Rosario tenha se consolidado academicamente, no que toca aos povos indígenas pouco ou nada foi feito junto a esses grupos. Em resumo, somente se tivesse vivido e tomado a liderança de Florence Mathers, anulando o prestígio e a influência de sua mãe (algo difícil, considerando sua origem; provavelmente Mercedes seria assassinada, presa em uma das portas que dão acesso a lugares desconhecidos ou até mesmo em um de seus

cativeiros, o que na prática significaria sua morte) seria possível comprovar um novo direcionamento da Ordem, ainda que apenas em relação a um grupo. Rosario, na liderança, poderia optar pela proteção efetiva dos povos guaranis, mas isso não implicaria o fim de outras violências.

Não duvido que a Ordem tomaria novos rumos a partir da liderança de Rosario, entretanto, aqui aponto a ambiguidade da personagem e também um tipo de antropologia pouco engajada com grupos sociais. A antropóloga conseguiu conciliar sua profissão e a Ordem por meio de seu interesse pela cosmologia guarani, pelo ocultismo e pela crença de que faria diferente quando assumisse o poder. Neste ínterim, perdeu-se ao não observar o complexo sistema de poder que decidiu desafiar, tornando-se, em parte, vítima da ambição e das disputas de poder. Por fim, vale reconhecer as transgressões, concessões e equívocos de Rosario.

3.3.2 San La muerte, língua guarani e as paisagens do nordeste argentino

Mariana Enriquez faz uso de crenças e santos populares, o que possibilita a construção de um ambiente esotérico e confere à narrativa uma regionalidade próxima ao cotidiano de muitos grupos. A atmosfera rígida da história expõe a realidade daquelas pessoas que buscam meios alternativos para lidar com suas angústias e medos. Em “Nossa parte de noite”, São Morte é o santo de maior destaque. Além disso, San La Muerte é conhecido também como Señor La Muerte, Señor de la Buena Muerte, San Justo, Santito, Mi Flaco, entre outros (Frigerio, 2017).

Foi no nordeste argentino (Corrientes, Misiones, Chaco e Formosa) que São Morte começou a ser adorado (Frigerio, 2017). Neste trabalho, foco principalmente em Misiones e Corrientes, porque a autora destaca essas regiões, entretanto, é válido observar que o culto tem influência guarani, pode ser visto no Paraguai (local em que Rosario e Tali tinham uma exposição em um museu) e ultrapassou a região litorânea, expandindo-se por todo o território nacional (López Fidanza; Galera, 2014).

Além dos estudos de Rosario e da coleção de seu pai, o santo aparece em outros momentos, como no templo cuidado por Leandra e, posteriormente, por Tali, e nos amuletos usados como símbolo de proteção. Nesta condição de “guardiã” ou “promesseira” do santo, Tali rogou pela saúde frágil de Juan. Durante a viagem de Buenos Aires para Misiones, Juan visita sua velha amiga, e a mulher pede para protegê-lo por meio de um ritual a São Morte.

Após o menino Gaspar dormir, os dois vão ao templo. Alguns procedimentos precisam ser realizados: ofertar uísque ao santo, acender sozinha todas as velas (por ser a guardiã) e também direcionar o suplicante, que deveria permanecer parado. Tali pede que Juan fique de joelhos. Em seguida, inicia uma reza:

Poderoso São Morte,
Eficiente advogado e protetor daqueles
Que te invocam,
Rogo por tua intercessão para que este doente
Recupere rapidamente a saúde.
Poderoso São Morte,
Até que chegue o momento final
Permita que viva plenamente
Para cumprir a missão que lhe foi confiada.
Que assim seja.
Amém (Enriquez, 2021, p. 53).

A reza ganha características específicas de acordo com a necessidade do pedinte: saúde, pois o homem queria proteger seu filho, e medo da morte, já que considerava que seria tomado pela Escuridão. Juan Martín López Fidanza e María Cecilia Galera (2014) descrevem algumas preces comuns:

El sujeto empieza a construir un vínculo personal y de intercambio con el Santo a partir de un pedido de intervención milagrosa en problemas concretos de su realidad cotidiana, principalmente en una situación crítica propia o de algún familiar (vinculada a la salud, lo económico-laboral, situación amorosa, etc.) y que requiere inmediata resolución (López Fidanza; Galera, 2014, p. 177).

Em contrapartida, outras pessoas buscavam vingança, acerto de contas e outras formas de causar prejuízo na vida de alguém (López Fidanza; Galera, 2014). Entretanto, nesses casos, algumas considerações precisam ser feitas:

El trabajo con fuerzas oscuras suele traer aparejada una serie de advertencias en el imaginario religioso, en donde el devoto – y en algunos casos quien le realiza el trabajo –, debe hacerse responsable de las contrapartidas que puede suponer su pedido y los castigos severos de los que puede hacerse acreedor en caso de no cumplir con lo prometido (López Fidanza; Galera, 2014, p. 177).

A presença de um santo que também pode ser usado para provocar danos e vinganças se atualiza no gótico de Enriquez, cercado pela violência ditatorial, pelo desaparecimento de pessoas e por espaços esotéricos tropicais do país. Em diferentes momentos, as personagens recorrem ao ocultismo quando necessitam de ajuda. A escolha do que pedir será delas. Em relação aos conflitos entre Juan e Mercedes/Ordem (decisão de usar o corpo de Gaspar como recipiente), o santo poderia interceder contra sua sogra e contra a Ordem, mas isso teria um

retorno para quem o invoca, uma vez que estes também estão amparados por suas próprias crenças, ritos, poder e capital, sendo uma disputa injusta.

Um dos pedidos de Juan foi que a amiga colocasse um amuleto de São Morte sob sua pele. Após a reza, Tali olhou sua coleção e escolheu seu favorito. Conforme consta no livro, a escultura representava o santo sentado em uma pedra, com os cotovelos apoiados nos joelhos e as mãos sustentando o queixo (Senhor da Paciência):

Voltou ao altar com o uísque e uma gilete que ela desinfetou com álcool. O corte, no ombro, devia ter menos de três centímetros, e Tali foi precisa, tentou não cortar muito fundo. A pele de Juan era delicada e imediatamente se abriu. Ela mal levantou a pele — ao contrário de todos os outros devotos em que ela havia enxertado o santo, Juan nem sequer se mexeu nem respirou fundo nem fez barulho algum, estava acostumado ao sofrimento físico — e inseriu cuidadosamente a escultura, que antes ela havia afundado em um copo cheio de álcool, embaixo do corte. Encheu a boca de uísque, cuspiu sobre o corte e disse algumas palavras em guarani. Ela também tinha ataduras limpas e, embora não fosse necessário porque a incisão era muito pequena e com sorte cicatrizaria rápido, fez um curativo (Enriquez, 2021, p. 53-54).

Alejandro Frigerio (2017) menciona que essa prática não é tão comum na região de Buenos Aires:

La idea del Santo como un payé ya no parece tan conocida en el Gran Buenos Aires —aun cuando un afamado tallador e intermediario privilegiado con el Santo continúa realizando incrustaciones de pequeños San La Muerte de hueso en el pecho o la espalda de devotos (generalmente, aunque no sólo, hombres)—. Quizás como eco de esta antigua concepción, pero más a tono con los tiempos modernos, su imagen se ha multiplicado en tatuajes de agradecimiento y protección en los cuerpos de sus fieles (fotografiados y compartidos con entusiasmo y apreciación en los grupos de *Facebook* dedicados al Santito), de igual forma, aparece en calcomanías o pinturas en coches y motocicletas (Frigerio, 2017, p. 257, grifo do autor).

A continuidade do culto segue viva no século XXI e ganha novas atualizações de usos em comunidades da internet (López Fidanza; Galera, 2014; Frigerio, 2017). A descrição de Enriquez, enquanto autora contemporânea, que associa o uso dos amuletos, do templo de São Morte e a proteção daqueles/as que necessitam, é válida e retoma a relação do santo com a região de seu surgimento. A autora também apresenta outro lado dos perigos e limitações da devoção na época da ditadura. Mesmo Tali, filha de homem rico, tomava certas precauções. Entretanto, ainda hoje há preconceitos e um olhar estigmatizado em relação aos cultos populares; contribui para isso o fato de que muitos criminosos são devotos de São Morte (López Fidanza; Galera, 2014).

Ainda na mesma perspectiva, observa-se um olhar de intolerância religiosa direcionado às crenças desviantes. López Fidanza e Galera (2014) mencionam que um criminoso católico não é marcado de modo pejorativo por sua religião:

La estigmatización criminalizante produce un efecto de refuerzo a la impugnación católico-céntrica, de tal modo que un crimen en el que esté implicado un creyente de una religión distinta de las mayoritarias pareciera una propiedad de la religión de dicho sujeto. En el caso opuesto, si el delito es cometido por un creyente católico, por ejemplo, lo que es puesto en cuestión es la responsabilidad de dicho individuo, sin mencionarse de a qué religión pertenece (López Fidanza; Galera, 2014, p. 185).

Embora nem todos os estudos utilizem conceitos como hibridismo para descrever a relação de São Morte com outras influências, vale recordar que, em Enriquez, o santo se mescla a uma narrativa híbrida. Na história, seu uso está muito próximo da cultura guaraní: a guardiã é uma mulher indígena e possui seu templo. Sua descrição é interessante: o santo de prata tem quase um metro, veste um manto preto e tem o crânio pelado. Segundo Frigério (2017), houve modificações do *Santito*, mas sua descrição mais tradicional é a seguinte: “[...] como un esqueleto parado con una guadaña en su mano derecha, o bien, sentado o acuellado sosteniendo su cabeza con las manos y los codos apoyados en las rodillas (imagen también conocida como Señor de la Paciencia)” (Frigério, 2017, p. 255-256). Esta descrição corresponde ao amuleto inserido no ombro de Juan e é um pouco diferente da estátua presente no altar de Tali.

Ao lado do santo, a língua guarani marca a identidade de Tali, pois, em muitos momentos (tanto em rituais quanto no cotidiano), a personagem usa palavras dessa língua. Na infância, Tali apresenta uma desobediência epistêmica ao não aceitar a educação da capital e retornar à sua vida em Corrientes, ficando aos cuidados de uma tia. Ela não abandonou seus costumes, crenças e língua. Tali frequentou festas típicas ao lado de Juan e Gaspar, com músicas locais e regionais, como o *Chamamé*. Tali é uma personagem que transgrediu para sua época e também demonstrou uma desobediência epistêmica:

A opção descolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta (por exemplo, veja o que acontece agora nas universidades chinesas e na institucionalização do conhecimento). Pretendo substituir a geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geo-política e a política de Estado

de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada). Dessa maneira, por “Ocidente” eu não quero me referir à geografia por si só, mas à geopolítica do conhecimento. Conseqüentemente, a opção descolonial significa, entre outras coisas, *aprender a desaprender* (como tem sido claramente articulado no projeto de aprendizagem Amawtay Wasi, voltarei a isso), já que nossos (um vasto número de pessoas ao redor do planeta) cérebros tinham sido programados pela razão imperial/ colonial. (Mignolo, 2008, p. 290, grifo do autor).

A relação da personagem com o guaraní aparece de forma mesclada com a língua espanhola (ou português, no caso da edição brasileira). Na narrativa, surgem algumas expressões ou termos em guaraní, o que pode ocorrer devido a limitações linguísticas, evidenciando os desafios de escrever longos diálogos nessa língua, ou porque o objetivo da autora não era produzir extensas falas em guaraní. Entretanto, em certas passagens, observa-se a mescla de maneira característica em Tali: “Deixa, *mitaí*, eu levo para você [...]” (Enriquez, 2021, p. 33, grifo da autora) ou ainda “Temos que ir até Corrientes para você ser atendido. *Nde tavy*, caralho” (Enriquez, 2021, p. 45, grifo da autora). Nota-se, assim, a hibridez linguística de Tali, que transita naturalmente entre espanhol e guaraní.

Estefanía Baranger, Leonardo Cerno e Yamila Irupé Núñez estudaram a língua mbyá guarani em Misiones e apontam o fenômeno:

Especialmente los jóvenes perciben su habla cotidiana y también la empleada en el salón de clases como más afectada por el español. “Los jóvenes hablamos todo mezclado, no hablamos bien ni guaraní ni castellano” (h, 42, entrevista 2022). No obstante, los hablantes reconocen que el ideal cultural es poseer un repertorio que incluya el uso tradicional: “en un aty [reunión política] se debe hablar en guaraní, no mezclado” (ibid). Las variedades “puras” son por su parte las más valoradas, atribuidas especialmente a los ancianos, y entre estos, a los líderes religiosos: “vos nunca vas a aprender mbyá de verdad hablando así con nosotros, vos tenés que ir al opy [casa de rezos tradicional] y ahí vas a escuchar el verdadero mbyá” (h 34 entrevista 2018) (Baranger; Cerno; Irupé Núñez, 2023, p. 77).

No estudo, observa-se a influência da língua espanhola. O entrevistado reconhece que não fala “bem” nem o espanhol nem o guarani. Entretanto, nesse caso, a mescla representa a continuidade da língua guarani. Apesar de a mescla não ser plenamente aceita em determinados contextos, ela ocorre e a hibridez faz parte do cotidiano dos/as falantes. Na introdução da edição de 2001 de “Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade”, Canclini menciona que o espanhol e o inglês não são línguas “puras”: as influências de línguas como o latim, o árabe e línguas originárias da América Latina

sustentam seu argumento sobre a hibridez. No Paraguai, há um fenômeno de hibridização da língua espanhola e do guarani muito conhecido chamado jopara (*yopará*).

Rosario e Tali estavam muito próximas do Paraguai e realizaram diversos trabalhos e estudos no país e nas fronteiras. É muito provável que as irmãs conhecessem o jopara e compreendessem outras variações da língua, como a falada no Paraguai. Isso demonstra não apenas o conhecimento linguístico, mas também a importância dos fenômenos de hibridez entre as culturas, tanto no culto a São Morte nos diferentes países (Paraguai, Argentina, por exemplo) quanto no uso do guarani em Misiones, Corrientes, Paraguai, Brasil, entre outros.

Convém assinalar que não desconsidero a importância de preservar a língua, de aprendê-la na escola ou em outras áreas de aprendizado e também parte do cotidiano. Entretanto, destaco nestes parágrafos a realidade linguística apresentada em “Nossa parte de noite” e como as personagens transitam entre culturas e espaços a partir dos usos e sentidos do guarani. Afinal, a realidade linguística, as diferenças e as percepções sobre o uso do guarani são observadas pelos/as falantes.

También los dialectos del Brasil se conciben como “puros” “poéticos” o “más tradicionales”, especialmente en el de São Paulo, que “es como el inglés británico; [en cambio] el mbyá de Argentina es como el inglés americano, y el del Paraguay es el más mezclado con guaraní paraguayo” (h, 28, entrevista 2022). (Baranger; Cerno; Irupé Núñez, 2023, p. 77).

A seguir, apresento alguns termos usados pela autora. A tabela foi elaborada durante a realização do trabalho de conclusão de curso em História. O objetivo é que ela contribua na experiência individual de leitura dos/as leitores/as.

Tabela 3 – Aspectos e termos da língua guarani

Termos em guarani	Tradução
Chamigo	Meu amigo
Chamiga	Minha amiga
Mitaí (mitã'i)	Menino/moleque
Angá	Há dois termos semelhantes que consegui

	acessar: Ánga - Alma Anga - pobrezinho/a Embora o termo apareça acentuado (Angá), creio que seja mais coerente traduzi-lo como: Pobrezinho. Também estou levando em consideração as variações da língua entre os países (Paraguai, Brasil, Argentina, Bolívia) e o possível acento na sílaba tônica para ajudar na pronúncia.
Nde tavy	Tá louco (gíria)
Ka'aru	Tarde
Chamamé	Estilo musical
Chamameceada	Festa de chamamé

Por fim, vale apontar que a geografia também é um elemento muito abordado pela autora. Primeiramente, observa-se um percurso realizado de carro por Juan e Gaspar, em que o itinerário, as paisagens e a vegetação destacam o gótico tropical (Zapata Betancur, 2021). Neste trabalho, optei por enfatizar alguns desses aspectos nas próprias cenas analisadas, como a descrição da mansão de Puerto Reyes, visto que, embora as cenas sejam diversas, o propósito da autora é basicamente o mesmo: a construção do gótico a partir de elementos do país. Entretanto, algumas considerações são úteis neste momento. Na fronteira com o Brasil, por exemplo, quando Juan passeia pelas Cataratas do Iguaçu ao lado de seu filho, recursos como a imensidão e o medo são usados pela autora para provocar temor e até pavor na criança:

Depois de andar duzentos metros pela passarela, com poucos turistas, Juan levantou Gaspar, que já estava correndo ao seu lado. Havia placas indicando que era proibido carregar crianças nos ombros, mas não nos braços. Mesmo assim, Gaspar ficava perigosamente alto em seus braços e estava inquieto. Ele olhava com precaução para a água que passava sob a passarela. Quando o barulho da Garganta do Diabo ficou alto e um bando de pássaros cruzou o céu sem nuvens em direção à margem brasileira do rio, Gaspar esperneou um pouco e disse, ansioso, assustado: me põe no chão (Enriquez, 2021, p. 91).

Acontece que o garoto havia lido uma placa que nomeava a catarata como “Garganta do Diabo” e, por isso, ficou com medo. Mesmo após a explicação de seu pai, Gaspar ainda duvidava, acreditando que nas águas poderia haver um monstro e que Juan seria capaz de jogá-lo. Embora ambos tenham permanecido juntos parte da vida, essas dúvidas sobre quem é o pai e seus comportamentos estranhos aumentam com o tempo. Para Nicole Garcés Núñez (2020), a descrição das águas e a reação do garoto demonstra o medo frente ao natural:

[...] cumplen una función meramente descriptiva de un espacio que forma parte de un cotidiano —un sublime natural o, como ya se ha propuesto, “miedo ordinario”—, por lo que la elección de vocabulario está sometida superficialmente al imaginario que requiere el género gótico, pero la motivación de fondo es diferente (Garcés Núñez, 2020, p. 51).

Também é válido apontar que o lugar em que se desenvolvem as principais cenas do gótico tropical está localizado no nordeste argentino. Porém, não é apenas o espaço que marca a narrativa, as próprias personagens são trazidas para a realidade argentina:

Los personajes son un punto importante para definir la novela dentro del gótico tropical. No vemos condes o reinas malvadas dentro de la narrativa, en cambio Enríquez nos presenta personajes muy propios de la región en la que se desarrolla la novela. Tali es una mujer que utiliza su sabiduría de manera más espiritual y “chamánica” por decirlo de alguna forma, ella se conecta con la selva que la rodea, dirige el templo de San La Muerte, una deidad que solo adoran pocos en la zona de Corrientes. Adolfo es un terrateniente, propietario de grandes hectáreas donde se siembra mate, Mercedes una mujer que soporta su matrimonio por conveniencia de poder y dinero, ambos son bastante clasistas, racistas, que se empeñan en mantener su poder en la zona de Corrientes sin importarles el bienestar de los otros. Y así todos los personajes son muy “tropicales”, figuras que se integran a su espacio geográfico, sin estos rasgos tan propios de las dinámicas latinoamericanas, el gótico tropical no podría funcionar tan bien como lo hace. (Zapata Betancur, 2021, p. 51-52).

Como expõe o autor, a região dominada pelos Bradford ressalta divisões de classe e também a exploração de trabalhadores/as, especialmente a população local e imigrantes. Além disso, evidencia a enorme propriedade dos Bradford, que usufruem do melhor da região: a natureza, as crenças e os serviços. Essas características particularizam a experiência do gótico argentino (Becerril Matia, 2020, p. 8). Somado a isso, diferente do que ocorre em Londres, onde o ocultismo parece pertencer aos “garotos com muito dinheiro”, no nordeste argentino encontramos outras vivências e práticas esotéricas: “[...] encontramos bastantes ejemplos de esta mezcla de elementos culturales. Este hecho, por un lado, reivindica el

género de terror como cultura popular, desterrando la interpretación como un producto elitista” (Becerril Matia, 2020, p. 16).

Além disso, para Garcés Núñez (2020), o trânsito entre os espaços, as paisagens e histórias evidencia a hibridação/tropicalização do gótico: o castelo que se torna uma mansão, o calor, as árvores e rios longos que conduzem ao desconhecido, e as casas abandonadas na vizinhança, ainda marcadas pelas memórias ditatoriais recentes:

Al ubicar a *Nuestra parte de noche* como participante de un gótico tropicalizado se espera que cumpla con las características de esta forma de extrañamiento. La más evidente, claro está, es la traslación de la narración hacia tierras latinoamericanas, particularmente a los sectores de Corrientes, Misiones y Buenos Aires en Argentina. De esta forma, se habla desde este territorio reconocido como un espacio otro —en el caso de Corrientes y Misiones no solo para el sector europeo u norteamericano, sino que para la Argentina misma— para contar sus propios problemas, con sus voces propias, incluyendo su historia y sus tradiciones. Al mismo tiempo, se evidencia una influencia del terror creado por el gótico clásico, utilizando tópicos, lugares, y las formas de extrañamiento conocidas para generar miedo [...] (Garcés Núñez, 2020, p. 49, grifo da autora).

A seguir, haverá um salto temporal do ponto de vista cronológico desta pesquisa. Trata-se de uma Buenos Aires da década de 1980, quando Juan cuida sozinho de seu filho. Entretanto, é possível identificar a presença do gótico no contexto urbano. O episódio mais proeminente envolve crianças que entram em uma casa mal-assombrada do bairro. Para Becerril Matia (2020), Enriquez atualiza o gótico e oferece uma interpretação política da ditadura argentina.

3.4 O ocultismo e o sobrenatural: a casa mal-assombrada como chave de interpretação das memórias coletivas da sociedade argentina

O capítulo “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986”, de “Nossa parte de noite”, mostra como o terror social se mescla às narrativas e particularidades das personagens, sobretudo das crianças Gaspar, Vicky, Adela e Pablo. A recente redemocratização do país e a memória coletiva da população são elementos centrais para a análise da casa abandonada da rua Villarreal. Como enfatiza Becerril Matia (2020), lugares abandonados não são novidade no gênero, mas Enriquez insere nesse espaço a conjuntura política do período, marcada pela ditadura e pelo desaparecimento de pessoas. Esse é um

ponto chave para compreender o gótico tropical: a autora não cria um elemento inédito, mas reelabora um tema sensível da memória social argentina.

No que se refere à casa, diferentes personagens relatam experiências com o edifício. Na passagem seguinte, Vicky percebe que sua mãe apresenta um comportamento irregular ao se aproximar da casa 504:

Uma tarde, depois da escola, Victoria acompanhou sua mãe até o supermercado e percebeu que ela não apenas se apressava ao passar pela calçada da casa abandonada, como realmente corria por aqueles ladrilhos amarelos, velhos e quebrados. Victoria lhe perguntou por quê. Ela riu.

- Eu sou uma boba! Essa casa me dá medo, não ligue pra mim.

- Por quê?

- Por nada, porque está abandonada. Não ligue pra mim, já disse. Tenho medo de que alguém se esconda lá dentro, um ladrão, qualquer coisa, mas são coisas da minha cabeça (Enriquez, 2021, p. 176).

Não apenas Lidia Peirano, mãe de Vicky, sentia incômodo: a vizinhança também apresentava reações atípicas ao se aproximar da casa. É possível identificar diferentes tipos de medo e, em alguns casos, eles se misturam. Alguém se esconder dentro de uma casa, por exemplo, é um temor que pode ser racionalizado e, em alguns estudos sobre a obra de Enriquez, classificado como “real”. O terror ditatorial é outro exemplo. Contudo, embora seja um medo real, ele não se apresenta de forma isolada. Lidia, por exemplo, parecia incapaz de explicar plenamente seu sentimento e tentava diminuir a situação: “Eu sou uma boba”. Ainda que quisesse tranquilizar a filha, observa-se que, na maioria dos casos, pais ou responsáveis orientam as crianças a tomarem cuidado e a lidarem com locais que, em determinadas ocasiões ou horários, possam representar perigo. Ou seja, imaginar alguém dentro da casa não é um temor ingênuo, e Lidia sabia disso. Por isso, sua resposta pode ser compreendida como a mais adequada para proteger a filha. Além disso, esse tipo de receio é socialmente legitimado, uma vez que a maioria das pessoas o considera justificável.

O imóvel, por sua vez, é descrito com características incomuns: “A casa às vezes parece sorrir. Os dois olhos fechados, as janelas tapadas com tijolos, dão a ela um aspecto antropomórfico [...]” (Enriquez, 2021, p. 177). A sensação de que a casa estava viva era percebida principalmente por Vicky. Em certa ocasião, a menina sentiu que ambas se observavam:

Teve a impressão de que elas olhavam uma para a outra, que suas janelas tapadas eram dois olhos quadrados que lhe diziam eu estive enganando você, eu me fiz de boba todos esses anos quando você passava pela minha calçada,

eu me escondi, mas agora quero que saiba, quero que conte que eu guardo algo aqui dentro (Enriquez, 2021, p. 177).

A sensação de que a casa estava viva é importante, pois não se distancia da construção do terror:

A primeira descrição da casa a apresenta, assim como a narrativa propõe, como algo “antropomórfico”, ou seja, com características humanas. Este é um detalhe relevante para a análise do horror da casa, pois o monstro apresentado nesse instante da narrativa não é humano ou sequer animado, mas um espaço ficcional descrito com características de humanas (Suleiman das Dores; Correia, 2023, p. 103).

A casa, para Vicky, não apenas poderia observá-la, como também enganá-la. Sob esse ponto de vista, o medo de Lidia não seria “bobo”; na verdade, ela, assim como toda a vizinhança, não teria sido capaz de perceber que a casa estava viva. Para Suleiman das Dores e Correia (2023), esse recurso funciona como um prelúdio para a introdução do espaço ficcional:

Essa passagem funciona como um prelúdio para o que será construído através do espaço ficcional da casa. Na primeira vez que a parte externa da casa é descrita, os elementos de horror ficam mais claros, o abandono e o descaso do local, assim como a descrição de detalhes feita a partir de expressões tais como “olhos fechados” e “parece sorrir”, geralmente utilizadas para seres animados (Suleiman das Dores; Correia, 2023, p. 103)

Inicialmente, apenas Juan Peterson, pai de Gaspar, estabelece uma relação distinta com a casa, já que consegue acessar seu interior. Vicky já o havia encontrado na rua. Até esse momento, o narrador havia indicado que ninguém era capaz de entrar na casa, no entanto, a situação se altera com Juan, pois, como médium, ele podia abrir a porta com facilidade:

E em algumas madrugadas seria possível ver Juan Peterson sair de sua casa, fechar a porta sem passar a chave e caminhar dois quarteirões, completamente sozinho, até a casa tapada da rua Villarreal; o vento frio da noite mexe seus cabelos e revela uma ferida em seu couro cabeludo, uma ferida recente, o sangue escorre pelo pescoço, para em seu ombro. A porta da casa tem um cadeado e a fechadura está bloqueada com cimento, mas, quando Juan pisa na grama queimada do jardim abandonado, assim que ele avança pelo caminho de ladrilhos amarelos, ajoelha-se, toca a ferida e deixa seu sangue na porta, a porta vibra e se abre para ele; a casa o espera (Enriquez, 2021, p. 190)

O interior da casa permanece um mistério tanto para os/as leitores/as quanto para a vizinhança: “Não é possível ver o interior da casa. As janelas estão tapadas com tijolos. Se os tijolos pudessem ser derrubados, se veria apenas escuridão” (Enriquez, 2021, p. 190). Cada

revelação acerca do imóvel intensifica a atmosfera sombria da história. A lógica, contudo, não explica todos os acontecimentos: pressupõe-se que, caso os tijolos fossem removidos, a luz externa penetraria no espaço, mas não é essa a informação confirmada pelo narrador.

O acesso de Juan àquele ambiente se dá por razões vinculadas ao ocultismo. A casa, entretanto, extrai sua vitalidade, já que em determinadas ocasiões ele saía de lá enfraquecido.

Juan sai antes que as primeiras luzes se acendam e volta para casa cambaleando; se alguém o visse, pensaria que está bêbado, mas ninguém o vê, a casa o protege, pelo menos até que chegue a sua casa onde geralmente desaba ao abrir a porta. Nem sempre ele volta destroçado, ofegante, da casa abandonada. Às vezes volta andando com tranquilidade, sem agitação, e se tranca em seu quarto (Enriquez, 2021, p. 191).

Se nem sempre Juan voltava debilitado da casa, entende-se que, em determinadas noites, as atividades realizadas naquele espaço eram mais intensas e exigiam maior esforço do médium. Além disso, como indicado na citação anterior, a casa parecia protegê-lo, ocultando sua entrada, sua saída e até mesmo o percurso de volta à residência. Um exemplo disso foi a tentativa de Gaspar de segui-lo: percebendo o ato do filho, Juan o castigou severamente. Não era possível seguir Juan Peterson, e o menino aprendeu essa impossibilidade de forma violenta e cruel.

O acesso à memória popular também funcionava como recurso para os que nutriam curiosidade diante dos mistérios da casa. Entretanto, as informações transmitidas circulavam de forma fragmentada e pouco coerente. O enigma permanecia, sobretudo em relação aos antigos proprietários. Comentava-se que haviam enlouquecido, mas a própria morte do casal ainda era cercada de incógnitas:

Turi, o dono da mercearia, dizia que não conhecia aquela história, mas sabia que, quando a velha morreu, foi encontrada na cama com dois esqueletos de gato a seu lado, um no lençol, o outro no travesseiro. O dono do bar do parque corroborou a história, mas garantiu que os esqueletos dos gatos estavam em volta da geladeira, cheia de fungos, pacotes de frios e de pão de forma fechados (Enriquez, 2021, p. 205).

As histórias se cruzam e partem de uma mesma base: em todos os relatos aparece um casal de idosos. Outro elemento constante é o terror, que pode funcionar como uma forma de lidar com medos e angústias (Kellner, 2001). Em alguns casos, a velhice também está associada à dificuldade de administrar a memória de maneira coerente segundo nossos critérios de verossimilhança: “A avó de Vicky tinha dito uma vez: quando mudamos para cá com seu avô, os donos, que já eram velhos... Vicky a interrompera quase gritando. Mas

quando você se casou era jovem, eles já moravam aqui? E eram velhos? Impossível, você está dizendo besteira” (Enriquez, 2021, p. 205).

A impaciência de Vicky decorre do fato de o relato da avó desafiar a lógica do real. No entanto, ao preferir acreditar que a avó dizia “besteira”, a menina rejeita a possibilidade de lidar com o sobrenatural. Em seguida, a avó procura justificar sua memória: “A avó hesitou e disse que achava que sim, que já eram velhos, sim, talvez fossem polacos. O que isso tem a ver com eles serem polacos? As pessoas loiras envelhecem mal [...] Não como você, Vicky, que é uma linda morena *criolla, mi negra*” (Enriquez, 2021, p. 205, grifo da autora).

Contudo, Hugo Peirano, pai de Vicky, oferece uma explicação pragmática, atribuindo a confusão à idade avançada da avó. A maneira como Enriquez constrói a memória das personagens dialoga com as políticas de (des)memória e esquecimento, bem como com a consolidação de políticas da memória a partir dos anos 2000, no governo do ex-presidente Néstor Kirchner (Bauer, 2011). As personagens podem não recordar acontecimentos passados de forma coesa e completa, mas, nos espaços coletivos, há um esforço de rememoração e compartilhamento. Vicky instiga sua avó e transmite a conversa ao pai, revelando essa circulação das memórias. Como observa Bauer (2011), ainda que governos de transição tenham promovido políticas de esquecimento, estas não precisam representar o ponto final da memória de um povo, pois em outros contextos podem ser substituídas por políticas mais favoráveis:

Estes debates têm demonstrado que, ao contrário do que objetivavam os governos transicionais das ditaduras civil-militares – a imposição do esquecimento e do silêncio –, algumas pessoas *não esqueceram* os crimes de lesa humanidade praticados. Neste sentido, as medidas reparatórias não necessitavam ser realizadas exclusivamente nesses processos, mas poderiam ser feitas depois de decorrido anos, quando as condições para sua concretização se tornassem possíveis (Bauer, 2011, p. 327, grifo da autora).

Observa-se que as personagens guardam para si memórias de um passado recente, como no caso da escola de Gaspar, que recebe constantes e falsas ameaças de bombas. Em uma dessas ocasiões, a diretora reúne os/as estudantes e explica que: “[...] a democracia havia se recuperado há pouco tempo e que poderiam perdê-la. Infelizmente, é preciso levar essas coisas a sério, porque passamos por tempos muito difíceis neste país.” Gaspar era capaz de compreender a fala da diretora: “Muitos garotos se entreolharam durante o discurso, não entendiam ao que a diretora se referia. Gaspar, sim” (Enriquez, 2021, p. 188).

Beatriz é outra personagem que enfrenta a memória sensível do passado recente, embora de maneira distinta das demais. Ela perdeu seu companheiro Eduardo, metralhado em uma manhã de resistência. Betty tornou-se uma mulher misteriosa, discreta, solitária, com uma personalidade que a diferenciava de outros pais. Embora sua filha Adela não soubesse detalhes sobre o pai, a presença dele, mesmo ausente, funcionava como um ponto de apoio para Beatriz, que lidava com as dores e traumas decorrentes dos acontecimentos.

[...] não somente a geração dos envolvidos diretamente com os eventos das ditaduras é afetada pelos traumas. A ausência de um familiar, por morte ou desaparecimento, as expectativas e as incertezas, as conseqüências no comportamento após sessões de tortura, a vigência do silêncio, atingem diretamente as gerações subseqüentes na vivência e na transmissão desses traumatismos (Bauer, 2011, p. 329-330).

Mesmo sem saber que seu pai se tornou um desaparecido político, a menina sofreu com sua ausência e recorreu à criatividade para construir a memória de um pai ausente. Nesse sentido, embora os colegas a considerassem mentirosa (por suas histórias exageradas e pouco convencionais, como a respeito da amputação de seu braço ou do paradeiro de Eduardo), percebe-se que este era um recurso que Adela encontrou para lidar com seus traumas. Assim, não se vê diretamente na garota uma menina que cresceu exigindo medidas de reparação, justiça ou verdade:

Desta forma, filhos e netos de desaparecidos políticos, ao atingirem determinada idade, passaram a questionar seus antepassados sobre suas próprias histórias e cobraram das administrações democráticas medidas reparatórias – penais ou simbólicas – para seus familiares que sofreram as estratégias de implantação do terror. Romperam com o pacto de silêncio existente em algumas famílias, que procuravam protegê-los, e evitavam que crescessem na lembrança das feridas dos pais, e, assim, passaram a militar diretamente nas causas pelos esclarecimentos e punições aos responsáveis pelas mortes e pelos desaparecimentos de seus pais, tios, etc. Muitas vezes, esta nova geração tornou-se beneficiária destas políticas, pois passaram a conceber-se, também, como vítimas, e exigirem soluções para si (Bauer, 2011, p. 329).

Isso não significa que Adela não tenha questionado e buscado informações sobre seu pai. Em primeiro lugar, a menina tinha grande curiosidade a respeito de histórias de terror e do passado ditatorial: ansiava por ir ao cemitério das geladeiras, espaço em que foram descartados os eletrodomésticos após o fechamento de uma fábrica, conforme explicou Betty a Gaspar. A menina menciona enfaticamente que existem tutores/as que deixam os cachorros presos dentro da geladeira para se livrar dos animais. A menina continua: “E dizem também

que existem bebês de mulheres que não os quiseram. E mortos. Desaparecidos. Me leva, Gaspar” (Enriquez, 2021, p. 181). Ao longo do capítulo, a garota se aprofunda cada vez mais em um universo de curiosidade, terror e mistério em busca de descobrir seu passado. O terror se mistura com a história do país; as narrativas de cachorros e desaparecidos introduzem a vontade desesperadora de Adela por se aventurar dentro da casa abandonada. Adela buscava por pistas que a levasse ao pai. Sendo assim, temos um outro modo de reivindicar o passado e a verdade a respeito das pessoas desaparecidas.

Como foi possível notar, o recurso da memória em diferentes personagens é um tema detalhado no capítulo de “Nossa parte de noite”. Alguns não podem esquecer, como é o caso de Betty, pois não é uma escolha se lembrar: “Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada [...] a lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra)” (Sarlo, 2007, p. 10).

A autora opta por um tipo de memória. Para, Garcés Núñez (2020) esses fragmentos se tropicalizam no interior das vivências e experiências das personagens:

La memoria se construye a partir de la propia narración de los hechos y de sensaciones, de mencionar el horror, de referenciar lo “no oficial”, usando la tropicalización del gótico para relatar una parte oculta de la sociedad, la que no solo se remite a lo sufrido durante la dictadura cívico-militar argentina, ya que no es la memoria de un periodo concreto lo que se busca visualizar, sino que es la memoria de los condenados, de los apartados, la que se puede extrapolar más allá de las fronteras argentinas (Garcés Núñez, 2020, p. 61).

Outros personagens querem saber dessas memórias e histórias (luta pelo não esquecimento e reivindicação pela verdade e justiça), como é o caso de Adela. Por este motivo, a memória das personagens estão profundamente ligadas à casa abandonada, visto que de alguma maneira as pessoas estão conectadas a este lugar. Adela é uma criança da revolução, nasceu em território de confronto e em um dos cerimoniais sofreu a amputação de um dos braços pela escuridão. A menina está ligada à escuridão e sua mãe não conseguiu esquecer o passado traumático e suas origens (era uma Bradford, possuía relação com a Ordem, embora não tivesse sido iniciada ao culto). A mistura entre Ordem, ditadura, memória e esquecimento abre espaço para o complexo cenário da Argentina pós ditadura. Adela é uma criança da revolução, do culto e da escuridão. Como menciona Markendorf e Jardim (2023) na análise do conto “A casa de Adela”¹⁶:

¹⁶ A história retratada no conto “A casa de Adela” possui algumas diferenças, como: narrado em primeira pessoa por Clara, irmã de Pablo; Gaspar não está presente; entre outras diferenças. Entretanto, a garota também

Em “A casa de Adela”, Mariana Enriquez utiliza os três elementos que compõem o objeto deste artigo – o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o locus horribilis ou locus horrendus – para expressar os medos, interditos e mal-estares da sociedade argentina, em especial pós-ditadura militar que governou o país de 1976 a 1983. De forma tão transgressora quanto política, a autora imprime, revela e denuncia medos, sombras, escuridão, fobias, traumas, recalques e monstros reais em um mundo cuja suposta lucidez esconde uma lógica perversa e insana (Markendorf; Jardim, 2023, p. 377-378).

Estes mesmos elementos podem ser encontrados na casa mal-assombrada de “Nossa parte de noite”. Além disso, é importante pensar na casa como uma personagem viva da narrativa, o qual possui uma posição ativa, como defende o estudo realizado por Suleiman das Dores e Correia (2023). Gaspar, Adela, Vicky e Pablo decidem entrar na casa abandonada. As garotas tinham uma ligação com o espaço, pois Vicky ouvia zumbidos e Adela procurava por pistas de seu pai. Após as férias, a segunda menina revelou alguns detalhes confusos que conseguiu descobrir por meio de uma conversa com sua mãe:

Eu aproveitei e tirei informações dela, porque ela nunca me fala dele. Ela me disse que ele foi assassinado, que é um desaparecido. Vicky e Gaspar respiraram fundo, mas trocaram um olhar: e se fosse uma invenção como a do braço e do dobermann? Então, continuou Adela, sua mãe não quis contar mais nada e se enfiou no banheiro (Enriquez, 2021, p. 255).

Adela contava versões fantasiosas sobre a amputação de seu braço, fazendo com que as crianças duvidassem dela. No entanto, por meio do estado de embriaguez de sua mãe, a menina descobre algumas informações de seu pai: o homem foi assassinado e soma aos inúmeros casos de pessoas desaparecidas. Betty sonhava frequentemente que o marido estava dentro da casa localizada na rua villarreal. Apesar dos questionamentos de Vicky e Gaspar, a garota estava convencida de que seu pai foi um guerrilheiro, isso faz com que se interesse em estudar mais sobre o período e por buscar pistas do paradeiro do homem.

No dia em que as crianças marcaram para entrar na casa, todos se reuniram e Gaspar foi o responsável por abrir a porta. O garoto podia abrir fechaduras trancadas por forças ocultas. Entretanto, mesmo sem esforço físico, Gaspar transpirava e sentia-se cansado, o que demonstrava a necessidade de um esforço mental, energético e espiritual. O interior da casa se mostrava muito diferente do esperado: “O que eles viam era impossível porque a luminosidade parecia elétrica, mas não havia lâmpadas penduradas no teto: havia buracos com cabos velhos que despontavam como galhos secos. Também cheirava a desinfetante”

desaparece no final da narrativa. Assim como em “Nossa parte de noite”, o evento muda radicalmente a vida das personagens. Em “A casa de Adela”, o personagem Pablo se suicida no início da vida adulta.

(Enriquez, 2021, p. 277). O sobrenatural e o inexplicável toma conta da narrativa, pois a partir deste momento os acontecimentos não podem ser racionalmente comprovados.

Adela explorava a casa sem medo, em um dos cômodos o grupo encontrou a presença daquilo que compõe o horror do ambiente: unhas, dentes e pálpebras. Porém, a garota possuía faro investigativo e estava determinada a descobrir mais informações sobre seu pai, mencionando: “Temos que pegá-los [...] Talvez algum seja do meu pai!” (Enriquez, 2021, p. 278). Sem temer e sem desejar abandonar a casa, Adela acreditava que alguns daqueles detritos humanos podiam ser de seu pai, devido ao que aprendeu sobre a ditadura, mas em seguida menciona algo que soou terrível para Gaspar: “Aqueles dentes podiam ser dele. Talvez eles prendessem muita gente aqui dentro. Muita gente. Você e eu lemos que os militares usavam casas comuns para torturar. Talvez tenham usado esta, e ninguém sabia. *Aqui há partes de muita gente*” (Enriquez, 2021, p. 279, grifo nosso).

A memória das torturas e das detenções durante o período ditatorial se une a algo que não era próprio da garota: “Aqui há parte de muita gente”. Segundo Gaspar, não havia sido dito por Adela, ou seja, alguém ou algo a usava. De fato, não parecia se tratar da garota, pois tinha uma força descomunal que os impediu de segurá-la. Assim, entrou em um quarto, acenou e a porta se fechou.

Vicky também tentou pará-la e tampouco conseguiu. Pablo simplesmente correu atrás dela, ofegante. E então os três a seguiram por um corredor extenso que tinha várias portas de cada lado, um corredor impossivelmente extenso, era impossível que existisse naquela casinha, metros e metros, com o chão de madeira um tanto sujo, mas não abandonado, e as paredes com um papel com flor-de-lis. Os três viram Adela abrir uma porta que devia levar a outro cômodo. Parecia um corredor de hotel, Gaspar disse a si mesmo. Antes de entrar, ela se virou e acenou com sua única mão. Ninguém a deteve, porque planejavam segui-la. Não podiam imaginar que depois do aceno ela iria fechar a porta. Ou que alguém iria fechar a porta (Enriquez, 2021, p. 280).

A porta não foi aberta, nem mesmo somando a força de todo o grupo. Diferentemente da porta de entrada, esta outra permanecia fora do alcance de Gaspar. Deixar o lugar não foi uma tarefa fácil, pois o ambiente se transformou em algo totalmente diferente, a luz apagou e somente Gaspar conseguia enxergar com ajuda de uma lanterna. Além disso, Vicky estava sendo atormentada pelo zumbido da casa e por vozes: “É que eu não aguento mais o zumbido e ainda por cima agora eles estão falando! Vocês não estão ouvindo alguém falar?” (Enriquez, 2021, p. 282).

Gaspar rastreou uma janela sem possibilidade de fuga, a imagem visualizada funcionava como uma armadilha, por isso, o menino concluiu que a casa era uma armadilha:

[...] a lanterna iluminou uma janela, e o que havia do outro lado era impossível. Gaspar não queria parar para ver, mas parou: do outro lado do vidro sujo via-se a lua acima das árvores, muitas árvores, um bosque tranquilo, como se a casa estivesse em uma colina, em um local mais alto que permitisse ver aquela paisagem, aquele panorama. O bosque não lhe pareceu bonito. Poderia ser também uma pintura muito detalhada, pensou. Uma pintura de uma janela que dava para um bosque. Era isso. A pintura também tinha algo de desagradável, parecia uma armadilha. *A casa inteira era uma armadilha* (Enriquez, 2021, p. 282, grifo nosso).

Todos sentiram a presença do sobrenatural, a experiência com o ocultismo e as armadilhas. As crianças precisaram administrar o terror, o medo e as violências para salvarem suas vidas. Após as dificuldades, Gaspar, Vicky e Pablo conseguem abandonar o lugar. Luís, tio de Gaspar, recém-chegado do Brasil para adotá-lo, havia ficado bravo pelo sobrinho ter entrado na casa. Porém, menciona que compreendia que o garoto buscasse por uma válvula de escape, devido ao estado sensível de Juan:

Seu tio se sentou a seu lado enquanto ele devorava algumas empanadas no restaurante da clínica, que era tão bonito e tinha um menu tão bom quanto um restaurante comum. Era evidente que não sabia o que dizer, mas primeiro pediu desculpas por ter se irritado, disse que “entendia”, que estavam fazendo “travessuras”, que era normal ele tentar “escapar” do que estava acontecendo. Tio, disse Gaspar, Adela escapou de mim. Tentei segurá-la na casa, e ela se soltou. Eu a deixei ir. Ela quis entrar, e eu a levei, e isso foi errado, mas ainda por cima eu a deixei ir. A culpa não é sua, não faça isso com você mesmo, disse seu tio. Alguém a levou. Por minha culpa, disse Gaspar. De quem mais seria a culpa? (Enriquez, 2021, p. 285).

Nesta leitura, as “travessuras” foram vistas como uma fuga da realidade difícil, mas também podem ser pensadas como forma de enfrentamento da realidade. Gaspar sentia que poderia encontrar Adela com a ajuda de seu pai. No entanto, não foi possível, Juan faleceu no hospital e Gaspar vivenciou o luto. Deste modo, a partir da figura da casa observa-se o poder, controle e memória, pois como menciona Bauer (2011): “Sobre a Argentina, hoje em dia, qualquer intervenção sobre a memória transforma-se em uma questão de poder e política, parte pela dimensão da repressão e dos efeitos residuais das estratégias de implantação do terror.” (Bauer, 2011, p.338). Na narrativa, a família Reyes Bradford e a Ordem são retratadas como organismos de controle e poder. Com o desaparecimento de Adela, sua mãe aparece nos noticiários, vai até as escavações e se encontra com a jornalista Olga Gallardo. Porém, Betty

sabe que sua filha não está ali, mas busca pelos restos mortais de seu marido, pai de Adela. Na conversa em que Gallardo escondia um gravador, Betty menciona:

Não o esconda. Pode me gravar se quiser. Não tenho nada a perder. Além do mais, se eles não quiserem que esta conversa se torne pública, ela não se tornará. Controlam outras regras. Não estão mais nervosos. Já sabe que aqui perto fica a casa da minha tia, Mercedes Bradford. É minha tia, que fique claro, não quero aparecer como filha daquele monstro. Minha mãe e meu pai são muito diferentes dela, apesar de tudo (Enriquez, 2021, p. 409).

O poder da Ordem não se restringia ao período ditatorial, e como foi possível elucidar na citação anterior, podiam controlar as informações que seriam publicadas. Somado a isso, a personagem não se importou em confessar que era sobrinha de Mercedes, mas se expressa com cuidado para que não pensem que a mulher era sua mãe. Neste sentido, ser sobrinha a coloca em um lugar mais distante e menos ruim. Contudo, Betty era uma integrante da família e o terror fazia parte de seu cotidiano.

Beatriz sabia que Juan havia entregado Adela para salvar Gaspar. Sua filha desapareceu e o menino ficou protegido e oculto. Apesar da revolta e indignação, Beatriz acreditava que Juan salvou Adela, uma vez que a criança, marcada pela Escuridão, era importante para a seita:

Juan me traiu e trocou a minha filha pelo filho dele. Ele a entregou. O dele está salvo. Em troca da minha. Embora eu às vezes pense que ele também a salvou, de alguma forma. Quando ela se perdeu na casa, ele a salvou. Minha filha não a terá mais nem irá usá-la. Eles o odeiam por isso também. Havia planos para Adela. Mas onde ela está! E seu filho vive tranquilo. É injusto, Olga. Posso te falar, Olga? É injusto (Enriquez, 2021, p. 413).

Por conseguinte, ainda que de modo injusto e difícil de ser compreendido, Juan teria cumprido o trato e protegido Adela da Ordem. Entretanto, não se sabe em que lugar a criança foi transportada. Beatriz expressou indignação por estar distante de sua filha. Em certa medida, Juan também ficou longe de seu filho, pois faleceu. Mesmo em seu plano inicial, quando descobriu que o objetivo de Mercedes era usar o corpo de Gaspar como incipiente para que o médium continuasse vivo, Juan desaprovou e decidiu marcar o garoto com um sinal que o afastasse, até mesmo dele e de Rosario. Porém, os acontecimentos não saíram conforme o esperado, a mãe do garoto foi assassinada e, pouco tempo após protegê-lo, Juan morreu no hospital. O garoto ficou oculto para toda a sua família materna, sem os pais, mas vivo e na companhia de seu tio paterno. Já Adela foi mandada para um outro lugar

(inacessível), sem que fossem escolhas de Betty e da menina. Neste sentido, percebe-se que mãe e filha tiveram suas vidas decididas por pessoas e instituições poderosas: Ordem, militares e Juan. Mesmo que Juan se considerasse usado pela Ordem, e este argumento é verdadeiro, vale ressaltar que ele possuía dons, detinha grande conhecimento a respeito de magia e acessava outros espaços e dimensões. Realidade oposta a de outras pessoas, ou seja, ele também pode ser apontado, neste caso, como um agente de poder e de violação contra a vida de ambas.

Todo este controle está apoiado ao ocultismo e terror, segundo Kellner (2001) este recurso pode ser encontrado em filmes populares de terror:

O amplo panorama dos filmes populares de terror reflete a ressurgência do oculto na sociedade contemporânea, indício de que as pessoas já não controlam a vida cotidiana. Quando as pessoas percebem que já não exercem controle sobre sua própria vida e são dominadas por forças poderosas que estão fora delas, sentem-se atraídas pelo ocultismo. Por conseguinte, durante as fases de crise socioeconômica, quando os indivíduos têm dificuldade de lidar com a realidade social, o oculto se torna uma modalidade ideológica eficaz que ajuda a explicar as circunstâncias desagradáveis ou os acontecimentos incompreensíveis com a ajuda de mitologias religiosas ou sobrenaturais (Kellner, 2001, p. 165).

O ocultismo e o terror de Enriquez cumpre um papel político e se introduz a um cenário complexo e violento. É deste modo que Betty transita entre dois espaços e se sente aflita por ambos: a experiência ditatorial e o deus cultuado pela sua família. Na infância de Adela, Betty foi apresentada como uma mulher elegante e inteligente, mas a marca do terror já a assombrava; em uma viagem com os Peiranos (família de Vicky), o desconforto com os militares se fazia presente:

Quando foram parados na estrada para mostrar os documentos do trailer, por exemplo, Betty se debruçou na janela e disse ao policial que sim, podia pedir a carteira de motorista e o documento, mas de forma alguma sua identidade. *Os milicos não estão mais no poder*, hein, gritou, com desdém. Vicky viu o pai pedir, com um gesto, para ela calar a boca e ela se sentou novamente. Estava furiosa. Os lábios finos tinham virado duas linhas pálidas sobre os dentes afiados. *Quando ela acendeu um cigarro, suas mãos tremiam* (Enriquez, 2021, p. 239, grifo nosso).

A fúria, o nervosismo e o álcool são características presentes na descrição da personagem. A autora também consegue descrever o cenário recente da redemocratização em que a lembrança dos militares no poder não foi esquecida por personagens como Betty. Porém, nem todos os acontecimentos ruins foram explicados pela presença da ditadura. Alguns estudos pensam o desaparecimento de Adela e a casa assombrada como uma

referência ao desaparecimento de pessoas e espaços de torturas. Porém, uma outra alternativa é pensar neste tipo de evento como uma mescla que ajuda a explicar o que fugiu de nosso controle, conforme apontam os estudos de Kellner (2001). Deste modo, a casa e o desaparecimento de Adela são parte do contexto da ditadura civil-militar, e nele outras formas de assombrar são incluídas a um repertório de terror complexo que atormenta os/as argentinos/as.

CAPÍTULO 04: O MEDO NA PRODUÇÃO DE MARIANA ENRIQUEZ E CARLOS MAYOLO: ASPECTOS COMPARATIVOS

Como foi apresentado no primeiro capítulo, o gótico tropical apresenta uma mescla entre sua vertente de origem, a inglesa, e alguns elementos e problemáticas próprias do sul global. Sendo assim, este capítulo pretende abordar e comparar a criação de uma atmosfera do medo nas narrativas de Carlos Mayolo e Mariana Enriquez, visando entender melhor aspectos comparativos entre as obras “Carne de tu carne” e “Nossa parte de noite”, respectivamente. Douglas Kellner (2001) apresenta que, muitas vezes, o terror retrata as ansiedades e medos. Neste mesmo sentido, Daniel Serravalle de Sá (2019) menciona que:

No tempo presente, o gótico surge para falar sobre inquietações que dizem respeito ao fim da humanidade como a conhecemos, o nosso percurso para o pós-humano ou talvez para a extinção. O que se observa na produção contemporânea são horrores que emergem na forma de distopias totalitárias, violência urbana, colapsos ambientais, epidemias globais, catástrofes climáticas, conspirações secretas e outras ansiedades que habitam o nosso cotidiano, no qual terror e horror são condições diárias frente à iminência de um apocalipse que se acerca. Nesse sentido, a representação gótica foi (e ainda é) a materialização do nosso relacionamento apreensivo com o mundo (Sá, 2019, p. 12)

Diante disso, vale analisar com mais cuidado como as particularidades da experiência latino-americana de Enriquez e Mayolo aparecem na construção do terror, e como um olhar gótico, termo usado por Daniel de Sá (2019), é de suma importância para seus enredos. Neste último caso, vale a pena retomar a discussão retratada no primeiro capítulo sobre a ênfase dada ao realismo: “Nesse sentido, essa experiência ‘gótica’ de desorientação não é oposta ao gênero Realismo e sim ao discurso realístico, ou seja, desafia aquilo que há de lógico, racional e coerente na intelectualidade humana, podendo ocorrer em diferentes tipos de mídia e gêneros narrativos” (Sá, 2019, p. 19). Ademais, a análise do gótico e as experiências da América Latina seguirá o que foi proposto por Sá (2019), pois entendo que, assim como em outras obras do gênero, Enriquez e Mayolo desafiam o discurso realístico sem fugir de problemas reais da sociedade contemporânea, como é o caso de suas denúncias e críticas ao modelo colonial imposto no sul global.

4.1 As ditaduras latino-americanas e o períodos de repressão para a formulação do gótico

Inicialmente, vale a pena retratar os períodos de repressão presentes tanto no filme quanto no livro. Ambos já foram analisados em outros estudos, mas proponho tratar estes aspectos de forma mais densa. É preciso mencionar uma diferenciação e o modo que isso altera a análise das obras: A história de “Carne de tu carne” se passa em 7 de agosto de 1956, durante a ditadura de Rojas Pinilla. Entretanto, o seu contexto é mais amplo, isso porque o país enfrentava problemas e conflitos armados entre facções, grupos paramilitares e guerrilhas ao longo de quase toda a sua história. Por outro lado, “Nossa parte de noite”, é um livro que possui recortes longos que se iniciam, cronologicamente, em 1960. A personagem Rosario conta a história de sua família desde o século XVIII e o país já sofreu com mais de um período de repressão. Entretanto, o momento com maior descrição é a última ditadura do país (1976-1983). Por esta razão, minha análise se limita aos anos de ditadura de Rojas Pinilla (1953-1957) e a ditadura civil militar argentina (1976-1983) ao que se refere a Mariana Enriquez.

4.1.1 Violência e Colômbia na década de 1950

O filme “Carne de tu carne” se inicia com a presença de Andrés Alfonso no quarto de sua avó. A senhora morre e, devido a isso, toda a família se reúne para a despedida e abertura do testamento. A narrativa de Mayolo retrata um contexto histórico de controle, violência e repressão da década de 1950. Devido aos diversos conflitos civis que o país enfrentava nos últimos anos, denominado como *La violencia*, o general Gustavo Rojas Pinilla é colocado no poder após um golpe de estado em 1953. Para López de La Roche (1996), a ascensão do general ao poder foi um acordo entre liberais, conservadores, igrejas e grupos econômicos:

La llegada al poder del general Rojas Pinilla no fue por lo tanto un golpe de mano, al estilo de muchos golpes de estado militares en América Latina, sino el resultado de un acuerdo entre las fuerzas políticas decisorias de aquellos días, con miras a buscarle una salida a la violencia sectaria implementada desde el poder, a punto de transformarse en guerra civil (López de la Roche, 1996, p. 84).

Entre conservadores e liberais, o exército era visto como uma instituição neutra:

La elección de un militar para dirigir al país después del gran periodo de violencia que había atravesado, se dio por el desprestigio de los partidos tradicionales, el liberal y el conservador, que fueron incapaces de pacificar el país y fueron los impulsores visibles de la violencia política que lo

azotaba. En ese sentido, los militares, cara a la opinión pública, mantenían todavía un prestigio que no poseían otras fuerzas del orden, como por ejemplo, la policía, la cual se encontraba desacreditada principalmente por estar politizada y amparar aparatos paraestatales de represión como “los pájaros” y la “policía chulavita”, y estatales como “el detectivismo”. Entonces, se creía que las Fuerzas Armadas mantenían una posición neutral frente a las disputas partidistas, y que en cabeza de su máximo líder, eran las destinadas para dirigir y pacificar el país (García-Villamarín, 2017, p. 314-315).

A propósito, o exército entregou o cargo de presidente a Rojas Pinilla em 13 de junho de 1953, o qual permaneceu no poder até 10 de maio de 1957 (García-Villamarín, 2017). A figura de Rojas Pinilla estava associada ao seu governo, ou seja, sua imagem era difundida em território nacional. Além disso, os meios de comunicação¹⁷ deveriam divulgar informações do interesse do regime (García-Villamarín, 2017). Porém, se construiu uma representação específica de significados e mensagens que deveriam ser transmitidas ao povo colombiano por meio da imagem do tenente general:

Más que la construcción de su imagen, se estructuró un modelo de representación; en este sentido, los propagandistas de Rojas configuraron un corpus de imágenes, teniendo más éxito aquella en la que aparece sonriente vistiendo el uniforme de gala militar, pues fue la que más se difundió. La mayoría de imágenes divulgadas al pueblo lo muestran siempre sonriente, reafirmando como una figura paternal; él es la imagen del padre amigable de la nación, amable, bondadoso, simpático, piadoso, condensando en sí toda la representación del héroe pacificador (García-Villamarín, 2017, p. 330).

O governo de Rojas Pinilla foi comparado a outras experiências de populismo na América Latina, sobretudo o peronismo. Segundo García-Villamarín (2017), é possível encontrar semelhanças entre os dois governos, entre elas, a presença de uma figura caridosa e engajada em pautas sociais:

Así pues, mientras que para el caso argentino Eva Perón, esposa de Domingo Perón, fue la figura femenina que preconizaba la asistencia social, la filantropía, la caridad, para el caso colombiano la encargada fue la hija de Gustavo Rojas Pinilla: María Eugenia Rojas. Asimismo, ambos gobiernos quisieron instaurar fechas para celebrar fiestas cívicas con motivo de conmemorar su poder, Rojas el 13 de junio y Perón el 17 de octubre y también el 1º de mayo –día del trabajador–. Del mismo modo, los dos gobiernos le dieron el voto a la mujer. Otro aspecto a comparar es que ambos personajes se presentan como militares de rostro sonriente, muy al contrario

¹⁷ A imagem de Rojas Pinilla foi divulgada e unida ao próprio regime. Deste modo, percebe-se os avanços dos meios de comunicação. García-Villamarín (2017) menciona que a primeira imagem divulgada na televisão colombiana foi a de Rojas Pinilla.

de lo que ocurriría con la figura de Augusto Pinochet, que encarnaba a un dictador no amable (García-Villamarín, 2017, p. 325-326).

Porém, é importante mencionar que Rojas Pinilla recebeu apoio das elites políticas, por sua vez, perdeu força quando deixou de cumprir com os interesses daqueles que o colocaram na posição de chefia, isso está relacionado à ideia de criar um outro partido (García-Villamarín, 2017). A busca por uma alternativa ao bipartidarismo, rompeu com os objetivos das elites:

Pero las elites políticas y económicas bipartidistas que pusieron al general Rojas en el poder como representante de una institución que en medio de la tragedia de la Violencia conservaba algún nivel de credibilidad, tal vez no imaginaron que el general podía intentar un ejercicio autónomo del poder, la conformación paralela de una base social de respaldo a su gestión, y la organización de un movimiento político tercerista como alternativa a la tradición de conducción bipartidista de la política colombiana (Lopez de la Roche, 1996, p. 85).

Uma das cenas mais emblemáticas de “Carne de tu carne” é a explosão que ocorreu na madrugada de 7 de agosto de 1956, em Cali. De acordo com Ayala Diago:

Era la tragedia más grande ocurrida en Colombia y no se tenía noticia de algo similar en el mundo a no ser la tierra arrasada por los bombardeos de la recientemente pasada guerra mundial. Desde las horas de la mañana del seis de agosto de 1956 una caravana de 10 camiones de gran tonelaje al mando de unidades del ejército se desplazaba por la vía Buenaventura-Cali. Los camiones iban cargados de 54.000 kilos de dinamita y tenían como destino las obras públicas que se adelantaban en Bogotá. Al llegar a Cali, al caer la tarde, siete de los camiones fueron estacionados en la plazuela de la antigua estación del Ferrocarril del Pacífico. Horas después, en la madrugada del día siete, una estruendosa explosión despertó a la ciudad (Ayala Diago, 2000, p. 7).

A investigação não determinou a causa exata da explosão, no entanto, sabe-se da violação das regras de segurança ao transportar uma grande quantidade de explosivos dentro de uma cidade (Ayala Diago, 2000). O general Rojas Pinilla se manifestou após o ocorrido: “Sin embargo, la causa de la explosión formulada por el presidente de la República fue la más rápida y contundente: *un atentado, un sabotaje político*” (Ayala Diago, 2000, p. 10, grifo do autor).

Figura 14 – A família Velasco durante a explosão de 7 de agosto de 1956



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Carlos Mayolo retrata o caos e desespero pelas ruas de Cali. Na figura 14, podemos observar Andrés Alfonso abrindo a porta do carro para que sua família saia daquele ambiente perigoso. No fundo da imagem vemos algumas pessoas. Nas janelas e nas portas há uma tonalidade vermelha que indica as chamas e representa a proporção da explosão. As roupas leves e brancas são coerentes ao horário que ocorreu o desastre, pois como já foi retratado, a explosão ocorreu durante a madrugada, ou seja, a maioria da população estava dormindo.

La hora de la explosión, 1:05 de la madrugada, no era avanzada por cuanto la gente merodeaba el lugar, concurrido por demás, habida cuenta que el día siguiente era festivo. Pero la mayoría de la gente dormía. Las escenas que pasaban por la joven televisión colombiana y que se apreciaban en las páginas de los periódicos eran dantescas: hacinamiento de cadáveres mutilados de menores, ancianos, mujeres, jóvenes, soldados (Ayala Diago, 2000, p. 8).

Nas próximas cenas, observamos que a família Velasco não se machucou gravemente. Entretanto, esta não foi a realidade do acontecimento, Cali contabilizou mais de 1300 mortos e 4 mil feridos¹⁸. Durante o acidente, notamos três pessoas se aproximando dos Velasco, porém o carro já estava lotado. Na realidade, se observarmos o comportamento da família, sabemos que seus membros não estariam dispostos a ajudar. Algumas pessoas podem afirmar que em situações extremas não pensaríamos em outras pessoas e que o ambiente caótico ativaria uma espécie de instinto de sobrevivência, no entanto, ainda que a situação tenha sido traumática para todas as pessoas, se olharmos com mais atenção a figura 14, notamos que as

¹⁸ Dados extraídos de Ayala Diago (2000).

roupas dos Velasco estão brancas e sem manchas vermelhas que indicaria sangue. Além disso, estavam conscientes e podiam caminhar, o que afirma que não tiveram feridas expostas ou fraturas. Na cena, há casos mais extremos, por exemplo, o grupo de pessoas que se aproximam da família. Um homem que recebe apoio para se locomover, está sangrando e apresenta aspectos de dor em sua fisionomia. A mulher que o acompanha corre em direção a uma ambulância, buscando amparo e ajuda. Após o veículo socorrer o homem ferido, a mulher fica sozinha e retorna em direção ao carro vermelho. A mulher está nervosa e agitada. Os Velasco permanecem juntos dentro do carro escutando a rádio (figura 16).

Figura 15 – uma mulher se aproxima dos Velasco.

Figura 16 – A família se reúne e liga o rádio



Fonte: Carne de tu carne, Carlos Mayolo

Na figura 16, notamos no rosto e no cabelo bagunçado de Margaret (garota que encosta no ombro de seu irmão, no banco do motorista) que a família estava apenas assustada. Nas próximas cenas do filme, os Velasco buscam refúgio em suas terras, evidenciando a realidade privilegiada¹⁹ de seus membros. A união da família também demonstra a dimensão do mal e dos problemas como algo inerente e interno dos Velasco:

El horror en el filme surge del seno de la familia, del espacio de la *familiaridad*, que en este caso se trata de un linaje azucarero de la ciudad de

¹⁹ Como menciona Eljaiek-Rodríguez (2012) a família se beneficia do contexto político da época: “A pesar de no estar adheridos al gobierno, los Velasco se benefician de los desarrollos introducidos durante el mandato de Rojas Pinilla. La tecnología, en forma del avión privado en el que llega parte de la familia, el proyector de cine, el tocadiscos y los discos de música en inglés, está reservada en la película para los miembros de la familia, quienes pueden comprarla, usarla y manipularla, mostrando así su estatus social y su capacidad de consumo. La posesión de estos objetos, en el contexto de la época es un marcador de clase muy fuerte, ya que la mayoría de estos bienes habían llegado al país unos pocos años antes, y quienes podían acceder a ellos eran contados” (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 138).

Cali: los Velazco. Este grupo se muestra sólido, cerrado sobre sí mismo, hasta el punto que no requiere ninguna intervención externa para destruir y destruirse – lo cual ocurre en muchos filmes, donde el núcleo familiar es atacado y derrotado por fuerzas exteriores (desde las clásicas *Poltergeist* [Tobe Hooper, 1982] o *Halloween* [John Carpenter, 1978] hasta *A Tale of Two Sisters* [Kim Ji-woon, 2003] y *Heirloom* [Leste Chen, 2005]). Las raíces del horror se pierden en la tradición filial y sólo podrían rastrearse siguiendo los apellidos, en un ejercicio de mnemotecnia que practica Julia, uno de los miembros de la familia Velazco, quién repite como un mantra: “Antes que Dios fuera Dios y los Peñascos, Peñasco, los Quiróz eran Quiróz y los Velazcos, Velazco (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 131-132, grifo do autor).

Entretanto, a despreocupação, o prestígio e os benefícios não significam que a família estivesse fora da violência e do contexto conflituoso colombiano, pois outras formas de mal atacavam a família ou estavam presentes em seu cotidiano. Entre eles, a presença do incesto, dos fantasmas e do vampirismo:

Aunque los Velazco tienen la posibilidad de escapar el horror de la ciudad semidestruida y el contacto con los damnificados y/o cadáveres de sus conciudadanos – la radio informa sobre la acumulación de muertos en las calles – cargan consigo sus propios fantasmas, que se han desencadenado y acompañan a los nuevos herederos. Un destino manifiesto y en cierta forma atávico perfila cada vez más el devenir de los hermanos, las transformaciones que convierten a “niños de buena familia” en muertos vivientes sedientos de sangre. Así, las circunstancias para que el deseo se desarrolle y la maldición se cumpla detonan con la inesperada movilización familiar, el viaje a la Ema y posteriormente la visita al tío Enrique (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 139).

O rádio acompanha a família por todo o filme, isto está relacionado à importância que o rádio e a televisão tiveram na transmissão das informações. A respeito do rádio:

La dimensión de la tragedia, el afán de dar cuenta de la suerte de los damnificados, no dio tiempo a la radio para pensar en las férreas normas de la censura. La tragedia puso a prueba la espontaneidad de la radio gracias a la cual el mundo se enteró con rapidez de lo acontecido. El papel de la radio en la explosión de Cali constituye uno de sus momentos estelares en su historia. Su narración permanente de las consecuencias del desastre movió la solidaridad de los colombianos. Por iniciativa de SENDAS se organizó la *Gran Cadena Radial de la Cordialidad* integrada por la Radiotelevisora Nacional, la Radiodifusora Militar de Colombia, Radio Cadena Nacional y Caracol. La cadena informaba minuto a minuto todos los detalles sobre el movimiento en favor de los damnificados (Ayala Diago, 2000, p. 14, grifo do autor).

Já em relação à televisão com “[...] apenas dos años de inaugurada, la tragedia fue su bautizo de fuego. Desde allí, doña María Eugenia Rojas, directora de SENDAS, conmoviendo

la conciencia de los colombianos animó programaciones especiales para la recolección de fondos” (Ayala Diago, 2000, p. 14). Este fato é interessante de ser analisado, porque visualizamos de modo mais objetivo o papel realizado pela filha de Rojas Pinilla, uma vez que ela representava na Colômbia uma figura semelhante a de Eva Perón (García-Villamarín, 2017). Ayala Diago (2000) explica que a *Secretaría de Acción Social y Protección Infantil* (Sendas) teve um papel importante no período, foi coordenada por María Eugenia Rojas e inspirada no trabalho de Eva Perón.

Se por um lado, Rojas Pinilla culpou seus adversários, a oposição soube usar a seu favor a tragédia de 1956 (Ayala Diago, 2000). Mesmo contando com o apoio e as contribuições de diferentes grupos, e com a criação da *Fundación Ciudad de Cali (FCC)*, criada em 1957²⁰, a situação parecia insustentável:

En resumen, la FCC heredó inconformidad, descontento y una serie de soluciones modestas: las 500 casas habían sido prefabricadas en sitio húmedo y carente de servicios públicos, el edificio donado por los venezolanos solo le había resuelto el problema de vivienda a 140 familias de un total de 3808; se contaba con el dinero recaudado para la construcción de nuevas viviendas. (Ayala Diago, 2000, p. 18).

O autor termina seu texto mencionando que a população de Cali lutou por seus direitos e por justiça diante da enorme tragédia. O autor também menciona que, com o passar dos anos, o ato foi esquecido pela maioria:

No obstante la mediación del influyente medio, aniversario tras aniversario de la catástrofe sorprendía a los damnificados sin resultados satisfactorios. La prensa local olvidó el décimo aniversario. Más importante para el periodismo fue el registro de la posesión de un nuevo presidente del Frente Nacional, Carlos Lleras Restrepo. Días después, en un sobrio acto, el legendario sacerdote Alfonso Hurtado Galvis ofició una misa que conmemoró los diez primeros años de la catástrofe. La gente depositó ofrendas florales en la fosa común donde reposaban sus muertos mientras un nuevo gobernador hacía nuevas promesas: «...haré todo el esfuerzo para la solución del problema de vivienda para los damnificados...bla, bla, bla». Y así fueron pasando los días, los meses y los años hasta que el tiempo terminó por sepultar a los damnificados junto con sus reivindicaciones. Lo único que quedó de la tragedia fue el olvido, incluso el de los caleños (Ayala Diago, 2000, p. 20).

No entanto, embora o aniversário do acontecimento tenha sido esquecido por muitas pessoas, “Carne de tu carne” cumpre um papel relevante, já que exhibe a explosão que pode

²⁰ Ver Ayala Diago (2000).

ser desconhecida para as pessoas nascidas após 1956. Mariana Enriquez também se lembra de uma conjuntura política que está inserida nas “políticas de (des)memória da Argentina”. Ao longo dos anos, diferentes governos realizaram políticas que eram favoráveis ou não para os atos criminosos provocados pelo período ditatorial do país. A seguir, abordarei que o esquecimento de órgãos oficiais, não significou o esquecimento de toda a população.

4.1.2 Os medos e traumas provocados pela ditadura argentina

Mariana Enriquez é reconhecida internacionalmente por seus textos que retratam o cenário ditatorial e alguns de seus crimes. No início de “Nossa parte de noite”, Juan e Gaspar iniciam uma viagem de carro e algumas precauções foram tomadas para evitar problemas²¹:

O filho teria que viajar no banco de trás, embora o preferisse ao seu lado; mas era proibido e não podia ter nenhum problema com a polícia ou com o exército, que vigiavam as estradas de forma brutal. Um homem sozinho com um garoto podia levantar suspeitas. Os repressores eram imprevisíveis, e Juan queria evitar incidentes (Enriquez, 2021, p. 13-14).

Juan, médium da Ordem, deveria ir de Buenos Aires até a província de Misiones, local em que moravam seus sogros, Adolfo Reyes e Mercedes Bradford. Como mencionado, durante os cerimoniais alguns “desaparecidos políticos” eram sacrificados, isto graças à boa relação mantida entre Mercedes e os militares. Segundo Juan, o deus não clamava por pessoas, ou seja, a vontade de matar era um desejo da Ordem. Nesse sentido, Mariana Enriquez por meio de seu olhar gótico denuncia os inúmeros casos de desaparecimentos ocorridos na Argentina. Na tese de doutorado: “Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países”, Caroline Silveira Bauer (2011) trabalha com a figura do inimigo criada durante as ditaduras civil-militares argentina (1976-1983) e brasileira (1964-1985), segundo a autora os/as militantes não foram os/as únicos/as a sofrer a repressão, e o “inimigo” deveria ser eliminado como um câncer:

²¹ Caroline Silveira Bauer (2011) aponta em seu estudo que as ditaduras civil-militares argentina e brasileira criaram um inimigo, o qual a sociedade deveria estar atenta. Do mesmo modo, era preciso estar alerta para não se tornar o inimigo da nação “O subversivo”. Para a autora, as polícias desses países faziam parte de uma “tradição inquisitorial”, pois: “Durante esses regimes, as forças policiais exerceram suas atividades orientadas por uma ambigüidade, agiram ao mesmo tempo preventivamente, atuando sobre comportamentos futuros, vigiando a população e objetivando, mediante métodos disciplinares – como a ortodoxia terrorista – normatizar a sociedade e, ao mesmo tempo, agiram repressivamente, empregando técnicas investigatórias orientadas por princípios acusatórios, ou seja, primeiro encontrava-se o ‘inimigo’, ‘subversivo’, depois se obtinha dele a confissão, através de métodos lícitos e ilícitos e, somente então, realiza-se uma investigação formal” (Bauer, 2011, p. 69).

A ação repressiva das ditaduras civil-militares de segurança nacional argentina e brasileira não somente foi desenvolvida contra militantes de organizações clandestinas, mas também contra toda forma de oposição política, encontrando legitimidade nesta forma de encarar a confrontação política como um tema de saúde, onde o inimigo foi visto como um “câncer” que precisava ser “cirurgicamente extraído e destruído”, a fim de “restaurar a saúde da coletividade” (Bauer, 2011, p. 66).

Na análise de Gonzalo Adrián Rojas (2014), o autor apresenta a hipótese que nem toda a sociedade foi vítima das desapareições:

O próprio gráfico da CONADEP permite observar que uma parcela em particular da sociedade foi a vítima das desapareições: os trabalhadores. Não qualquer um trabalhador, mas os que serviam de alternativa classista de base ao sindicalismo tradicional peronista e colocavam em questão a própria direção do movimento operário (Rojas, 2014, p. 169).

Seguindo as reflexões do autor, evidencia-se a necessidade de não compreender a Argentina como (ou apenas como) vítima, pois desconsidera os movimentos de resistência de diferentes grupos e também os setores beneficiados com a ditadura. No entanto, como afirma Bauer (2011), grande parcela da sociedade convivia com o medo e insegurança de ser acusada de inimigo e de se tornar, na visão dos militares, um/a subversivo/a. Então, mesmo que um grupo específico tenha sido alvo das desapareições, como defende Rojas (2014), é importante lembrar da sensação de medo, perigo e necessidade de sobreviver que muitas pessoas sentiam; esse tema foi estudado e aprofundado por Bauer (2011). Trata-se de um constante estado de alerta:

As ambigüidades e imprecisões na definição do “inimigo” geraram processos psicológicos nas sociedades que são decorrentes da experimentação do medo, tais como os sentimentos de vulnerabilidade, a vivência em um permanente “estado de alerta”, a experimentação da impotência e a percepção da realidade de forma distorcida. (Bauer, 2011, p. 70).

A respeito da sociedade vista como “vítima”, Marina Maria de Lira Rocha (2009) aponta que estes sujeitos não eram passivos, este imaginário foi construído: “De tal modo, esses desaparecidos eram indivíduos provenientes da atividade e não da passividade, que afirma o caráter vitimário, cuja construção foi sendo feita pelos organismos de direitos humanos.” (Rocha, 2009, p. 428).²² Diferentes trabalhos procuram demonstrar outras percepções da sociedade argentina, afastando-se do discurso internalizado no imaginário

²² Como aponta Rocha (2009) as organizações dos Direitos Humanos também passaram por modificações. Portanto, o país adotou formas e posicionamentos diferentes. Para saber mais: ROCHA, M. M. D. L. Pelas letras do vazio: as categorias de desaparecidos e ausentes na Argentina dos anos 1970. *Est. Hist.*, vol. 22, n. 44, p. 422-438, jul-dez. 2009.

social da sociedade como vítima. O artigo “A copa do mundo da Ditadura ou da resistência? comemorações e disputas de memórias sobre a Argentina de 1978”, Livia Gonçalves Magalhães (2019) demonstra as diferentes memórias da Copa do Mundo de 1978, em que o país foi campeão. Segundo Magalhães (2019), duas memórias estão em disputa na Argentina, a primeira define o campeonato como “copa da ditadura”, ou seja, diferentes agentes foram coniventes ao regime. Posteriormente, surge uma segunda forma de lidar com a copa e a vitória do país:

A partir de 2003, com a chegada de Néstor Kirchner à presidência, consolidou-se o que chamamos aqui de uma segunda memória pública dominante, na qual a sociedade aparece não mais como vítima, mas como resistente. Vai ser dessa forma também que passarão a ser entendidas as manifestações positivas nas comemorações da vitória da seleção de futebol, sobretudo a partir das celebrações dos trinta anos, em 2008. Ambas as memórias permaneceram em disputa ao longo das décadas, muitas vezes misturadas e confusas entre si (Magalhães, 2019, p. 678)

Os crimes de lesa-humanidade não afetaram famílias como os Bradford; o bom relacionamento de Mercedes com os militares é um exemplo disso: o corpo desaparecido para a sociedade, recebia um novo destino igualmente cruel. A partir de um deus que devora pessoas e da Ordem, Mariana Enriquez representa o sofrimento do corpo desaparecido, como explica Rocha (2009), o corpo se transforma em um signo: “O signo ‘desaparecido’, no Cone Sul, implicou a existência do sujeito e sua ausência forçada, mesmo que fazer desaparecer tenha sido uma tentativa de esconder o crime, ou seja, desaparecer com um nome” (Rocha, 2009, p. 424-425). Entre o desaparecimento forçado e a luta por justiça, Enriquez nos apresenta o corpo que se transforma em um espectro. A partir de uma entrevista de Jorge Rafael Videla, Annateresa Fabris (2017) menciona o corpo que não existe:

Abordando finalmente a problemática dos desaparecidos, Videla faz algumas afirmações surpreendentes pela crueza da exposição. Por sua condição, o desaparecido é “uma incógnita”, que não pode merecer um “tratamento especial”. Por não possuir “entidade”, ele “não existe. Nem morto nem vivo, está desaparecido” (Fabris, 2017, p. 262).

As estratégias visuais de artistas trabalhadas por Fabris (2017) explicitam as resistências e as vozes plurais no país. Enriquez escolhe a escrita como estratégia de se lembrar dos desaparecimentos e dar forma ao corpo que “não existe”. Fabris conclui seu texto dizendo que: “[...] é também evidente que o instrumento escolhido, a fotografia, é uma maneira de afirmar diretamente a existência dos desaparecidos. Graças a ela, as figuras dos desaparecidos demonstram que seu lugar não está no arquivo” (Fabris, 2017, p. 275). A

fotografia comprova de um modo mais concreto a existência da pessoa desaparecida, porém, o que fazer quando um corpo já se tornou um espectro? Neste caso, Enriquez também retrata a memória; a autora já não precisa comprovar nada, mas pode trabalhar com novos significados e intencionalidades.

A comprovação da existência do corpo sequestrado é melhor abordado por Liliana Sanjurjo (2013), em seu artigo “La sangre no miente: Memória, identidade e verdade na Argentina pós-ditatorial”, a autora apresenta a comprovação não apenas do corpo sequestrado e desaparecido, mas também a comprovação da apropriação de bebês. A verdade estaria no sangue. O entendimento do acontecimento histórico apresenta tensões entre o biológico e o cultural:

Os dilemas que envolvem o tema da *apropriação* dos filhos de desaparecidos na Argentina trazem à tona a tensão entre formas de relacionar o natural (o biológico, o sangue) e o cultural. Por um lado, na lógica da *apropriação* está implícita a ideia de que o sangue não determina a identidade política dos “filhos da subversão”. Se retirados do ambiente “contaminado” de origem, eles seriam “salvos” dos valores políticos de seus progenitores. Neste caso, não é a natureza, mas a cultura que constitui os laços de parentesco e a identidade pessoal. Por outro lado, na lógica da *restituição* ganha força a ideia do poder do sangue e da biologia na transmissão de verdades e identidades. A tensão reside, portanto, na afirmação da força do parentesco social (no processo de *apropriação*) em contraposição à força do parentesco biológico (no processo de *restituição*) (Sanjurjo, 2013, p. 217, grifo da autora).

Neste sentido, o sangue seria o modo de alcançar a verdade e a justiça. Para a autora, os bebês (agora adultos) seriam “[...] portadores da *Verdade* sobre a ditadura” (Sanjurjo, 2013, p. 215, grifo da autora). Entretanto, Sanjurjo alerta que apenas a comprovação do DNA não basta, pois o fator social, o acolhimento, as políticas públicas e o tempo pessoal de cada indivíduo para entender sua própria história também são pontos importantes:

Enquanto o dado biológico permite comprovar um delito, funcionando como um símbolo poderoso diante da lógica da *apropriação*, fica patente também como a *verdade* não está dada no DNA, mas resulta de um processo social que leva à atribuição de sentidos particulares ao passado ditatorial e ao parentesco biológico. Por isso, a performance pública e política dos familiares é tão importante quanto a evidência científica, pois volta a atenção para a tragédia nacional em primeiro lugar. (Sanjurjo, 2013, p. 221, grifo da autora).

Desta maneira, percebe-se que as disputas pela memória perpassa toda a sociedade argentina, estando presente em organizações políticas e sociais como *Abuelas*²³ e em jogos esportivos, como é o caso da Copa do Mundo de 1978. Por este motivo, autores/as como Sanjurjo (2013) e Magalhães (2019) abordam a importância do político, das ações sociais e das famílias: diferentes governantes lidam com esta memória de modo distinto, um exemplo foi o governo de Néstor Kirchner, período em que houve maior discussão a respeito da memória, ditadura e a vitória da Argentina na Copa; mais tarde, encontramos o silêncio do governo de Mauricio Macri diante do aniversário de quarenta anos da vitória do país na Copa do Mundo (Magalhães, 2019). Enríquez, enquanto jornalista, escritora e argentina, se inclui nas lutas pela memória e, sendo assim, também escolhe dar ênfase em alguns assuntos, isso explica os motivos da autora de não mencionar Jorge Rafael Videla em “Nossa parte de noite”:

Un rasgo importante en la manera en la que Mariana Enríquez aborda los años de la dictadura, es el hecho de que nunca menciona el nombre de Jorge Videla, esto puede ser con la intención de querer borrar el nombre de este de la memoria colectiva, es decir, ¿qué castigo puede ser peor que el olvido? En cambio, la autora se concentra en los hechos atroces de la dictadura y en las víctimas, que son más importantes y que no se pueden olvidar para garantizar la no repetición. En la novela siempre que se hace mención de la dictadura, se hace a través de las víctimas: los padres que buscan a Tali para que con sus poderes intente encontrar los cuerpos desaparecidos o al final de la novela con la crónica que hace Olga Gallardo sobre el pozo de *Zañartú*. (Zapata Betancur, 2021, p. 74-75, grifo do autor).

No mesmo sentido, o ocultamento da informação desperta a sensação de que não sabemos algo, mas que deveríamos saber. Para Magalhães (2019) o silêncio de Macri não significa que outros setores da sociedade não tenham se lembrado e comemorado, afinal:

É com base nesse discurso de despolitização, de *outsider*, que o PRO²⁴ se colocou no cenário político argentino. Assim, entendemos aqui que a não comemoração — ou ao menos a não liderança das comemorações — pelo Estado argentino aos quarenta anos da Copa de 1978, depois dos diversos eventos realizados dez anos antes, que reconstruíram a memória da vitória, colocando-a diretamente relacionada às resistências sociais à ditadura e à sua crítica, é parte do discurso *apolítico* do governo Macri. (Magalhães, 2019, p. 690, grifo da autora).

Partindo da compreensão de Magalhães (2019), entende-se que mesmo que Macri tenha permanecido calado, isso não significa que a data não tenha sido lembrada por Mariana

²³ Organização de Direitos Humanos importante para o país e em funcionamento há mais de quatro décadas. Para conhecer melhor o trabalho da instituição acesse: abuelas.org.ar/las-abuelas.

²⁴ *Propuesta Republicana* (PRO) é um partido político argentino fundado por Mauricio Macri, em 2005.

Enriquez, pelas *Abuelas*, entre outros setores e grupos da sociedade. O trabalho de Enriquez também nos revela o reencontro do/a desaparecido/a. No capítulo 05: “O poço de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993”, acompanhamos a trajetória da jornalista Olga Gallardo até o povoado de Zañartú, onde foi encontrado um poço que serviu para esconder os corpos de pessoas assassinadas. Na região, ocorreram conflitos armados entre jovens do Exército de Liberação e o Exército Argentino, chamado pela autora de Operação Itatí. Esses jovens tinham o objetivo de ajudar e oferecer uma vida mais justa para os/as trabalhadores/as de erva-mate e para o povo guaraní.

Olga Gallardo conta um pouco sobre o relato de dois sobreviventes da operação: Agustín Pérez Rossi e Mónica Lynch. Pérez Rossi, após o conflito e morte de seus/suas companheiros/as, foi capturado e preso por seis anos, sua companheira, Lynch, conseguiu anistia depois de um ano de prisão, graças a sua família rica. Após o ocorrido, foram viver em Paris. Em seus escritos, Gallardo nos faz uma revelação:

O que nem Lynch nem Pérez Rossi mencionam, e eu também não, *porque às vezes é difícil nomear o horror*, é que a guerrilha do EL tinha 22 membros na selva. E que, se já foram desenterrados mais de trinta cadáveres da vala, significa que o exército a usava como cemitério de todas as suas operações clandestinas na fronteira. Ou seja: existem muito mais mortos lá do que os que caíram durante a Operação Itatí. (Enriquez, 2021, p. 399, grifo nosso).

A partir da descrição, o/a leitor/a já está ciente da atmosfera de terror que o capítulo assume. Isso porque, Enriquez aponta as impunidades dos crimes de lesa-humanidade que ocorreram e descreve a quantidade de cadáveres que foram encontrados em apenas 10 metros de escavação (a profundidade do poço era de 25 metros). Além disso, a jornalista cita a impunidade dos criminosos, ou seja, as famílias continuariam injustiçadas: “Não há nem haverá nenhum detido, porque no país vigoram as leis de perdão às Forças Armadas. As vítimas terão identificação, mas não terão justiça” (Enriquez, 2021, p. 401)²⁵.

Neste capítulo, também conhecemos a história de Liliana Falco (Beatriz Bradford) e Eduardo, companheiros de guerrilha de Pérez Rossi e Lynch. Em um primeiro momento, não sabemos muito sobre o casal, apenas que tiveram uma filha (Adela, filha de Beatriz). A existência da criança foi algo muito intrigante ao longo do capítulo, pois Gallardo escuta relatos da presença e desaparecimento da criança, e também porque todos os ossos encontrados

²⁵ Em 1993, ano em que o capítulo é datado, estavam em vigor a Lei do Ponto Final (1986) e a Lei de Obediência Devida (1987) aprovadas durante o governo de Raúl Alfonsín. Para saber mais: MAGALHÃES, L. G. A copa do mundo da Ditadura ou da resistência? comemorações e disputas de memórias sobre a Argentina de 1978. *Estudos históricos*, v. 32, n. 68, p. 675-694, set.-out. 2019.

eram de adultos. De acordo com Lynch e Pérez Rossi, a menina também poderia ter sido entregue a uma família apropriadora: “‘A menina era loira’, me disse Mónica Lynch. ‘Ideal para que alguém a comprasse ou a quisesse’” (Enriquez, 2021, p. 400). Os casos de crianças apropriadas foram muito frequentes na Argentina, como analisado anteriormente, por isso, no relato fica uma incógnita a respeito do paradeiro da criança.

Um exemplo do intrigante desaparecimento da menina, é descrito pelo senhor Segundo, morador de Zañartú. O personagem conta que se preocupou com a criança e tentou ajudá-la, pois era: “[...] muito louvável o que eles queriam fazer, dar educação ao povo e tal. Aqui o povoado é analfabeto. Quando descobri que estavam armados, aí sim me aborreci. Mesmo assim quis salvar a criança, corri até a casa. Estavam aos tiros. Nem consegui chegar” (Enriquez, 2021, p. 401). Mesmo sem concordar com algumas das atitudes dos jovens, senhor Segundo acreditava na necessidade de trazer educação e melhorias para o povoado. É interessante pontuar que o desenvolvimento, a ordem e o progresso, palavras-chave de regimes ditatoriais, não condizem com a realidade daquelas pessoas que enfrentavam trabalhos desumanos, eram violadas pelos militares e famílias ricas, e que em suas terras escondiam centros de detenção e cemitérios clandestinos.

Além disso, é preciso recordar os ideais do grupo de guerrilha, porque de acordo com sua filosofia, ter uma criança em um espaço hostil não era observado como algo negativo, pelo contrário, possibilitaria o surgimento de uma criança revolucionária:

Levá-la grávida [Liliana Falco] a Misiones pode parecer uma loucura agora, mas naquela época achávamos que, como revolucionários, tínhamos a obrigação de não nos moldarmos às normas da família burguesa, Além disso, não tivemos como deixá-la para trás. Liliana quis ir a Zañartú, e não nos pareceu um problema de segurança. Nós queríamos crianças revolucionárias. (Enriquez, 2021, p. 400).

Sanjurjo (2013) menciona a partir de relatos das *abuelas* a pretensão de alguns casais de terem filhos/as em um contexto revolucionário. Segundo a análise da autora, as crianças faziam parte de suas idealizações e filosofia, porém, as famílias apropriadoras também tinham planos com as crianças²⁶, esse processo é marcado pela alta violência gerada aos indivíduos,

²⁶ Os planos dos quais me refiro são de salvá-las da subversão e serem inseridas no projeto do regime ditatorial. Como descreve Sanjurjo (2013), se por um lado se tinha a esperança e anseio por crianças da revolução, pelo outro, os militares queriam justamente o oposto: “‘Numa atitude de pretensão salvacionista, conforme afirma *Abuelas*, as vidas destes bebês foram poupadas com a condição de que cresceriam dentro dos valores da ‘verdadeira família cristã argentina’. Socializados, portanto, fora dos valores do ‘inimigo subversivo’, o que se constituiu como um plano sistemático de apropriação clandestina de bebês, fechavam o elo da cadeia desaparecedora: por um lado, eram eliminadas as marcas da morte (desaparecia-se com o corpo do inimigo,

como a apropriação: “Essas crianças foram retiradas de um grupo familiar para serem violentamente incluídas em outro” (Sanjurjo, 2013, p. 210). A criança desaparecida de Zañartú fazia, de acordo com as personagens do livro, parte da revolução, mas caso tivesse sido apropriada faria parte de um outro projeto, o qual entenderia, talvez, os seus próprios pais como subversivos e perigosos para o país.

Interessada em falar com os/as familiares dos/as desaparecidos/as, Olga Gallardo se desloca para a “Lagoa Totorá”, e se hospeda em um vilarejo chamado *San Cosme del Palmar*. A jornalista ficou muito curiosa para saber por quais motivos essas pessoas não ficavam em Zañartú para acompanhar o trabalho de escavação. Como não era permitido se aproximar do poço, a lagoa Totorá era o lugar escolhido (ou forçadamente escolhido) para a hospedagem. Porém, uma das mães presentes, Sonia, mencionou que: “ — Estar aqui é o mais parecido com um funeral [...] São muitos quilômetros, mas eu sei que ele me sente. Colocamos flores para eles, aqui na lagoa e lá perto do poço, nas árvores. Viu a Itatí? Não nos deixam chegar tão perto. Deveriam, não acha? É um insulto.” (Enriquez, 2021, p. 406). Para Sonia, ocupar o lugar se aproxima de um funeral, ou seja, é um outro modo de vivenciar o luto. Estar naquele lugar também possibilitou aguardar mais de perto o reencontro de seus/suas filhos/as.

4.1.3 A formulação do gótico a partir de memórias traumáticas

Como foi possível observar, o contexto de repressão é abordado de modo significativo nas obras. No caso da autora argentina, dos seis capítulos do livro, dois deles se passam nos anos da última ditadura, o primeiro “As garras do deus vivo, janeiro de 1981”, e o segundo “A mão esquerda. O Dr. Bradford entra na Escuridão, Misiones, Argentina, janeiro de 1983”. Além desses, os demais capítulos estão situados no período de redemocratização e na luta pela memória, verdade e justiça. Com exceção do quarto capítulo “Círculo de giz, 1960-1976” em que acompanhamos Rosario, a história de sua família e seu trajeto em Londres. Cronologicamente, este capítulo também é significativo, pois ele termina em 1976, ano em que se inicia a ditadura. Deste modo, observa-se que a repressão e a memória coletiva

apagando a memória de sua existência) e, por outro lado, eram eliminadas as marcas da vida (sequestrava-se o filho do inimigo, alterando sua identidade e apagando sua descendência para evitar que seu legado fosse transmitido para as gerações subsequentes). Utilizando uma metodologia que priorizou a desapareição forçada de pessoas como principal ferramenta de repressão política, o ‘outro’ era assim radicalmente banido da vida social.” (Sanjurjo, 2013, p. 209, grifos da autora).

aparecem em diversos momentos de “Nossa parte de noite”. Em outros trechos, a situação está indiretamente demarcada (como no uso de datas nos títulos dos capítulos). O período ditatorial e os anos que seguem fizeram parte da vida de Enriquez, que nasceu em 1973, poucos anos antes do golpe civil-militar.

Por isso, o uso da memória na formulação do gótico latino-americano é bastante explícito. Para alguns, trata-se de períodos e eventos que deveriam ser esquecidos: o episódio da explosão em Cali, os/as desaparecidos/as na Argentina, as políticas de (des)memória e de anistia são elementos conflitantes na história dos países, como vimos anteriormente. Carlos Mayolo e Mariana Enriquez se situam na história e recordam suas vivências, experiências (traumáticas ou não), assim como enfatizam as resistências e pluralidades dentro de contextos de silenciamento e repressão.

Em uma de suas entrevistas, Enriquez menciona que o medo de sua geração era que o corpo não aparecesse²⁷. Por este motivo, o capítulo 5: “O poço de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993” se mostra tão significativo. Trata-se de inúmeras mães (forte presença feminina: *las madres/abuelas de la plaza de mayo*) que se aproximam de um poço clandestino. Essas mulheres desejam recuperar e achar o corpo de seus familiares.

Além do desaparecimento do corpo, um outro medo recorrente de diferentes coletivos, grupos e pessoas é explicado por Jelin (2007):

Tanto en las conmemoraciones como en el establecimiento de los lugares de la memoria generalmente hay una lucha política cuyos adversarios principales son las fuerzas sociales que demandan marcas de memoria y quienes piden borramientos de las marcas, sobre la base de una versión del pasado que minimiza o elimina el sentido de lo que los otros quieren rememorar. (Jelin, 2007, p. 57)

É importante mencionar que, embora Mariana Enriquez não escreva apenas sobre o tema supracitado, o uso desses tópicos contribuem para a discussão que continua em aberto no país. Como menciona Jelin (2007), o conteúdo da memória não é escolhido de modo democrático, ou seja, nem todas as memórias aparecerão:

²⁷ Para saber mais: ENRIQUEZ, M. Para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca | Caja Negra. Entrevista concedida a Julio Leiva, no canal Filo News, YouTube, 23 fev. 2022. Vídeo online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vyq0MEcRDng>. Acesso em: 3 ago. 2025.

También hay confrontaciones acerca de las formas o medios “apropiados” de recordar, acerca de la determinación de qué actores tienen legitimidad para actuar, es decir, quiénes tienen el poder (simbólico) de decidir cuál deberá ser el contenido de la memoria. Estos conflictos pueden resumirse en el tema de la propiedad o la apropiación de la memoria. (Jelin, 2007, p. 57)

Isso significa que Mariana Enriquez também se apropria de uma memória, entretanto, o seu uso aparece de modo crítico e bem intencionado. Ressalto que Enriquez aborda personagens conhecidos na história do país (as mães da praça de maio, o protagonismo de mulheres pelo retorno de seus entes queridos, o desaparecimento de pessoas), mas também insere novos/as sujeitos/as: grupos indígenas, diálogo com o sobrenatural, a juventude, os anos de redemocratização.

No mesmo sentido, Carlos Mayolo vivenciou o período de *La Violencia* e a ditadura de Rojas Pinilla ainda na infância. Quando se fala de experiências traumáticas e a produção artística, percebe-se que é um aspecto em comum que influenciou Mayolo e Enriquez. O período de repressão forma não apenas o contexto, mas também as ações e pensamento das personagens. Em “Carne de tu carne”, este padrão não é tão explícito quanto em “Nossa parte de noite”, entretanto, por meio da explosão de Cali, em 1956, nota-se de modo exagerado as complexas violações em que a população estava inserida: as desigualdades, o poder aquisitivo de algumas famílias e os corpos feridos. Também expõe um outro lado, a tecnologia e os avanços no país, como o aeroporto, o rádio e a televisão, três casos restritos a um pequeno segmento da sociedade, tema abordado no capítulo 02.

Então, a memória conecta o modo como Mayolo e Enriquez fazem uso da história e da ditadura de seus países. A junção desses medos criam um componente específico de terror em suas narrativas: o esquecimento desses grupos sociais e a não responsabilização do Estado. Uma diferença entre as duas obras é o modo como os próprios países lidam com essas memórias. Por exemplo, em Mayolo, a população precisou enfrentar a exploração e o contexto de violência (conflitos amplos que perduram na atualidade). Estes elementos são representados pelo vampirismo, canibalismo e o incesto. Os três elementos supracitados dão a compreensão de problemas históricos, longos e contínuos. Em “Nossa parte de noite”, a memória traumática se mescla com a ausência de desaparecidos que aparecem como espectros e fantasmas.

Além disso, os espectros, as crenças e santos populares percorrem o território argentino. Enquanto o país enfrentava o período antidemocrático, Juan tentava, ao longo do

percurso até a casa de seus sogros, explicar para seu filho que a imagem que estava vendo não era de uma “pessoa real” e sim de um espectro. Muitas pessoas se aproximavam de Tali para descobrir, por meio de práticas esotéricas, o paradeiro de seus familiares desaparecidos. Logo, existe na produção de Enriquez, uma mescla entre traumas, saberes e personagens que vivenciam intensamente o período histórico. Na Colômbia, uma violência que não terminou e que devora as pessoas; Na Argentina, os/as desaparecidos/as, que relembram o passado recente e presente na vida das pessoas.

4.2 Famílias ricas, militares e poder

Esta articulação entre famílias e militares é outra característica semelhante entre as obras, e merece ser analisada com atenção. A família Reyes Bradford são influentes em todo o país e são respeitados dentro da Ordem. Os Velasco são donos de engenhos e se perpetuam no poder, controlando os territórios e as relações de trabalho. Em ambos os casos, percebe-se o bom relacionamento com os militares, os benefícios e os privilégios obtidos.

Conhecemos os Reyes Bradford durante o período da ditadura civil-militar argentina, a influente e rica família manteve contato e parcerias com os militares. Mercedes Bradford, uma das líderes da Ordem, realizava rituais e sacrifícios com crianças guaranis da região de Misiones e com os/as desaparecidos/as. De acordo com Juan que tinha maior conhecimento sobre a Escuridão e ocultismo, o deus não exigia sacrifícios:

A Escuridão não pedia nada, Juan sabia. Na Ordem, Mercedes era a adepta mais intransigente do exercício da crueldade e da perversão como caminho para as iluminações secretas. Juan acreditava também que a imoralidade era uma distinção de classe para ela. *Quanto mais se afastava das convenções morais, mais clara se tornava sua superioridade de origem.* Florence não compartilhava mais seus métodos, mas não impedia Mercedes, que, como membro de uma das famílias fundadoras da Ordem, tinha suas permissões e sua agenda própria (Enriquez, 2021, p. 107, grifo nosso).

Deste modo, percebe-se que os rituais e sacrifícios realizados eram práticas desumanas. Em nome de um deus, a sogra do médium realizava práticas para alcançar “iluminações secretas”. Entretanto, Juan apresenta em sua percepção o modo colonial dos pensamentos e ações da personagem. Mercedes violava para se sentir superior e distinta, ou seja, pertencente a uma classe diferente. A família sentia-se parte exclusiva e distinta na Argentina, mantendo contato direto com a Europa, uma vez que a sede da Ordem estava localizada em Londres, Inglaterra. A Ordem é uma instituição colonial e que fere diferentes grupos sociais e espaços públicos e privados. Os Reyes Bradford não se importam apenas

com a fortuna, desejam o domínio, a imortalidade e se orgulham por serem uma das famílias fundadoras da seita.

Neste caso, é importante mencionar que a família não é identificada como uma família cristã, tradicional, heterossexual etc., porém, não significa que suas ações e identidades sejam anunciadas nos espaços públicos. No caso do culto, a declaração anterior é bastante evidente, porque o ocultismo são práticas secretas²⁸, porém não se trata apenas disso, suas ações ferem os Direitos Humanos e, provavelmente, teriam problemas com seus crimes expostos, ainda que algumas denúncias não fossem escutadas. Nesta dissertação, no capítulo 03, retratei os maus tratos aos/às trabalhadores/as de erva mate na região de Misiones, Adolfo Reyes não se importava com possíveis problemas com a justiça e, em termos de exposição, o dinheiro dos Reyes Bradford poderia silenciar os meios de comunicação, ou seja, após a retomada da democracia em 1983. Antes disso, a Argentina passou por censuras em diferentes períodos ditatoriais, um ponto positivo para a Ordem.

Temos mais informações sobre a família Bradford, mas ao longo do livro vamos conhecendo, principalmente durante o período de redemocratização, as famílias de Vicky, de Pablo e de Adela. Especificamente durante o período de repressão, observa-se o papel fundamental das famílias e como esta foi articulada ao discurso da época:

La referencia a la familia tradicional fue central en el encuadre interpretativo del gobierno militar. Primero, definió a la sociedad como un organismo constituido por células (familias). De esta forma, estableció un vínculo directo entre la estructura social y su raíz biológica, naturalizando los roles y valores familísticos.” (Jelin, 2007, p. 41).

O espaço íntimo e privado das famílias foi invadido e vigiado (Jelin, 2007). De modo geral, podemos considerar que a imagem construída pelos/sobre os Bradford serve como referência na época: de sucesso, de união, de moral, entre outros exemplos. Se temos o Estado argentino como um Pai-Estado que toma decisões e passa a supervisionar os “filhos”, ou seja, os cidadãos (Jelin, 2007), é inegável que os Bradford, nessa concepção, se apresentam de duas formas. A primeira é como uma família modelo, um bom exemplo para a sociedade, eles faziam parte do grupo considerado como argentino “[...]sólo los ‘buenos’ chicos-ciudadanos eran verdaderamente argentinos. El discurso oficial representaba a los ciudadanos como niños

²⁸ Vale a pena ressaltar que não estou fazendo uma alusão direta entre ocultismo e práticas que ferem os Direitos Humanos, entretanto, no caso da Ordem e de seus membros, suas práticas, crenças e ações são desumanas e criminosas.

inmaduros que necesitaban la disciplina que les iba a imponer un padre fuerte.” (Jelin, 2007, p. 41). A segunda forma, a disciplinarização/eliminação dos/as falsos/as argentinos/as. Mercedes conseguiu, por meio de militares, acesso aos/as desaparecidos/as e poderia realizar o que quisesse. O que ela fazia não importava, pois para a sociedade geral este corpo continua desaparecido, a missão e propósito foi conquistado: disciplina, eliminar a subversão, entre outros:

El régimen militar, de esta forma, se transformaba en el padre protector quien se haría cargo de la ardua responsabilidad de limpiar y proteger a su familia, ayudado por otros padres “menores”, a cargo de controlar y disciplinar a los adolescentes rebeldes. Las publicidades estatales en la televisión preguntarían: “Sabe Ud. dónde está su hijo ahora?”, urgiendo a los padres a que reproduzcan *ad infinitum* el trabajo de seguimiento, control e inteligencia que estaban llevando a cabo los militares (Jelin, 2007, p. 41-42, grifo da autora).

O vínculo mantido com os militares demonstra que os Reyes Bradford se apresentam como uma família tradicional e moral, não importando o seu íntimo. Principalmente se pensarmos que, neste caso, o mais considerável é: a família Reyes Bradford e a Ordem são capitalistas e, como mencionei, algumas de suas atividades, por exemplo: sacrificar pessoas desaparecidas ajuda em algo já realizado pelo estado ditatorial: eliminar a figura subversiva e salvar a Argentina do inimigo interno e externo. A Ordem se apresenta na narrativa como instituição colonial/capitalista que cumpre a função de apagar identidades. Adolfo Reyes, por exemplo, como latifundiário, impõe novas relações de trabalho na América Latina, assim como fizeram os primeiros Bradford que ganharam terras férteis ao lutar na *Campanha do Deserto* (ver capítulo 03). Sendo assim, não se trata de pessoas entediadas que resolveram conhecer mais sobre o esoterismo, pelo contrário, estão inseridas as mais distintas famílias, provenientes de diferentes partes do mundo, que direcionam seu capital para se manter no poder e no domínio, alinhadas ao capitalismo global. Vale mencionar que não é possível separar o colonialismo e o capitalismo como dois sistemas autônomos, assim como afirmava o grupo Modernidade/colonialidade²⁹, precursores dos estudos descoloniais:

²⁹ Segundo Luciana Ballestrin (2013) o grupo surgiu no final da década de 1990, com propostas diferentes daquelas apresentadas por outros grupos, como por exemplo: O Grupo Sul-Asiático dos Estudos Subalternos; a intelectual pós-colonial e ativista indiana Gayatri Chakravorty Spivak é uma das integrantes mais conhecidas no ocidente. A rede de intelectuais asiáticos influenciou o surgimento do Grupo Latino-Americano dos Estudos Subalternos, o qual apresentava discussões a respeito da colonização na América Latina. No entanto, como apresenta Ballestrin (2013), os/as pensadores/as que passaram a integrar o Grupo Modernidade/colonialidade romperam com o cânone eurocêntrico e afirmam em suas reflexões que a colonização e colonialidade latino-americana apresenta particularidades e especificidades diferentes e, portanto, as estratégias de combate a colonialidade também não poderiam ser transpostas de outras experiências coloniais. Para saber mais: BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio-ago. 2013.

O Grupo Modernidade/Colonialidade insiste na ideia de que o capitalismo é concomitante ao colonialismo, que não é um sistema autônomo importado para as Américas. Com base em uma postura que contradiz aqueles que argumentam que o capitalismo existia na Europa antes da colonização, os teóricos decoloniais asseguram que o colonialismo é o que fez o capitalismo possível (Mendoza, 2021, p. 305).

Os Velasco também se apresentam como uma família tradicional. Entretanto, quando a observamos de perto, suas condutas são criminosas e pouco adequadas ao convívio social. Há a aprovação daqueles que se foram, por isso, os espectros observam Margareth e Andrés Alfonso cometendo o incesto e, em seguida, atacando a comunidade e roubando bebês. Logo, assim como os Bradford, esses grupos são responsáveis pela violação de terras, de pessoas e de seus saberes.

Por este motivo, a Ordem, a família Bradford e a ditadura civil-militar argentina, os Velasco, o golpe de Rojas Pinilla e *La Violencia* não são partes separadas da análise, uma vez que representam estrategicamente o estado neoliberal, a violação e o controle de grupos sociais. Mesmo com a retomada do estado democrático na Argentina, as práticas de trabalho, suas categorias e divisões não preocupam Adolfo Reyes e, possivelmente não preocupariam Carlos Velasco, pois elas são legitimadas desde o seu surgimento em 1492. Os grupos explorados na narrativa (trabalhadores/as, médiuns, povos indígenas, crianças, desaparecidos/as, etc) são identificados como o “outro”, mas Mignolo (2017) enfatiza que este “outro” é uma invenção: “[...] mas para impor o *anthropos* como ‘o outro’ no imaginário coletivo é necessário estar em posição de gerenciar o discurso (verbal ou visual) pelo qual se nomeia e se descreve uma entidade (o *anthropos* ou o ‘outro’), e conseguir fazer crer que esta existe.” (Mignolo, 2017, p. 18). A Ordem cumpre o papel de manter viva a falsa categoria do “outro”. Na Argentina, os Reyes Bradford e, na Colômbia, os Velasco se distinguem do “outro” e gerenciam esse discurso. Entretanto, será que as famílias têm medo de se parecer com o “outro” do qual procuram gerenciar e controlar? Será que a temida Mercedes, de sobrenome inglês, sendo criada na América Latina pode fazer parte da “[...]epistemologia territorial e imperial que inventou e estabeleceu tais categorias e classificações” (Mignolo, 2017, p. 18-19)? Em alguns trechos da narrativa, é possível identificar certas diferenças entre duas famílias importantes dentro da Ordem, os Mathers, família inglesa que mora em Londres, e os Bradford, argentinos, que perderam o *status* de ingleses quando se mudaram para a América Latina. Do mesmo modo, é possível observar uma espécie de “reafirmação da

identidade” e de importância social, além da constante comparação com os Estados Unidos ou Europa, em “Carne de tu carne”.

4.2.1 Vocês são ricos, mas não europeus

A família Bradford possui grande prestígio dentro da Ordem, ao lado dos Mathers fundaram a seita. Entre Thomas Mathers e William Bradford (tataravô de Rosario) iniciou uma amizade movida por interesses em comum. No entanto, a primeira diferença entre ambos foi a de classe:

Nosso ano zero é 1752. Meu tataravô, William Bradford, era livreiro e dono de uma gráfica, e seu melhor amigo, Thomas Mathers, era terratenente. A diferença social entre os dois era significativa — acredito que essa origem segue marcando as posições de nossas famílias —, mas se tornaram amigos porque compartilhavam a paixão pelo folclore e pelo ocultismo. Em seu tempo livre percorriam o país juntos comprando livros e recopilando as histórias que os interessavam. Eram homens instruídos, pesquisadores e colecionadores de relatos e de testemunhos de pessoas com dons, *gifted or cursed*. (Enriquez, 2021, p. 293, grifo da autora)

Embora amigos e fundando juntos a Ordem, Rosario sugere existir uma diferença entre os dois que permaneceu ao longo dos séculos. No entanto, na década de 1830, alguns membros da família Bradford se mudam para Buenos Aires. O avô de Rosario, Santiago Bradford, responsável por contar para as crianças as histórias da seita, nasceu na Argentina. A personagem menciona como sua família ficou rica “Como eles ficaram ricos? O de sempre: saques, sociedades com outros poderosos, entender de qual lado ficar durante as guerras civis e se aliar a políticos poderosos” (Enriquez, 2021, p. 293). Deste modo, a autora levanta um debate a respeito das grandes fortunas, de como elas são construídas e são mantidas. O casamento de Mercedes Bradford e Adolfo Reyes é um exemplo disso, pois se uniram duas pessoas ricas. Do mesmo modo, assim como a família Velasco, os Reyes Bradford não possuem empatia pelas pessoas. Temos então, Andrés Alfonso e Margareth como vampiros-canibais, perseguindo e violando pessoas pobres, e Mercedes (mas não a única) que desrespeita todas as condutas éticas da sociedade para alcançar a imortalidade.

No entanto, a diferença entre as famílias Mathers e Bradford não se limita à classe, desde Santiago, todos os Bradford nasceram na Argentina, são exemplos: Mercedes e Jorge Bradford (irmão de Mercedes) e Rosario Bradford. A família perdeu o *status* de europeia e longe do centro passou a ter posição secundária:

Nossas famílias estão ligadas pela história e por uma amizade de centenas de anos, mas a dela dirige a Ordem. Muitas vezes perguntei ao meu avô por que eles têm esse privilégio. Segundo ele, na Europa eles foram muito mais comprometidos com o Culto da Sombra do que nós. Além disso, a Argentina fica muito longe. Longe do quê?, eu perguntava. É o cu do mundo, ele respondia. Não podemos participar da organização da mesma maneira que eles. Apesar de que, nos momentos-chave, um Bradford sempre esteve presente. Somos importantes ainda que, às vezes, secundários. O dinheiro é um país onde há cidades mais prósperas que outras, embora todas sejam ricas, ele dizia. (Enriquez, 2021, p. 292).

No relato anterior, notamos que Rosario decorou a explicação de seu avô, demonstrando que a pergunta foi prontamente respondida de maneira que não restassem dúvidas a respeito da importância de sua família. Entretanto, parece evidente a diferença: não morar em Londres não permite à família estar presente em todas as decisões. De modo igual, mesmo que o dinheiro seja um país, como afirmou Santiago Bradford, acompanhar o mundo de uma cidade muito longe daquela que gerencia os discursos, a moda e as tendências, a beleza, o conhecimento, entre outros pontos, também não apresenta grandes benefícios. Um exemplo prático disso, foi a mudança de Rosario para Londres, aos 18 anos, para estudar Antropologia. No novo país, entrou em contato com a moda, tendências, alimentação, e visões de mundo diferentes da sua realidade. Foi nesse momento que Rosario entendeu as diferenças entre ser milionária na América Latina e na Europa.

Mercedes representa uma série de violências e opressões contra os povos da América Latina, transgride espaços públicos e privados e encontra apoio do exército no período ditatorial. Entretanto, ainda que tenha o sobrenome inglês, seja rica e estabeleça relações desiguais com alguns grupos sociais, vale lembrar que ela também é argentina, no sentido que, não é mais reconhecida como europeia e nem habita na parte considerada “o centro do mundo”. Ela e sua família falam espanhol como primeira língua e mesmo dentro da Ordem as relações não são igualitárias. Na realidade, é justamente no interior da seita que as diferenças se tornam explícitas. A explicação dada por Santiago Bradford é que, supostamente, os Mathers se dedicaram mais ao culto. No entanto, na atualidade, Mercedes se empenha igualmente, inclusive Jorge Bradford encontrou o novo médium, Juan. Além disso, se os/as participantes da organização são pessoas ricas e podem se deslocar facilmente, a sede da Ordem poderia ser transferida para a Argentina. Porém, percebam que isso seria impossível, pois quebraria o padrão de poder colonial que coloca a Europa no centro.

Juan encontra um Lugar de poder em Londres, mas ele se fecha após Eddie ser sacrificado no “Outro lugar”. É um prazer para Mercedes que o Lugar de poder de Juan seja em uma selva do interior da Argentina, país em que os Reyes Bradford administram e gerenciam a categoria do “outro”. Entretanto, isso não é positivo para a população e nem contribui para uma visão mais humanizada do país, apenas para o ego da personagem. Os/as Iniciados/as de diferentes países se deslocam para a Argentina, para verem um homem nu invocar um deus poderoso, algumas pessoas são mortas ou mutiladas e os/as escribas anotam novas palavras. Aproveitam o clima, a gastronomia, o culto ao deus e tudo de melhor que o país tem a oferecer. Depois vão embora. Para a Ordem, o país é utilitário e prazeroso.

Em relação a “Carne de tu carne”, uma das questões abordadas é o conflito entre as duas irmãs Ana e Julia, segundo alguns estudos (Martínez, 2009; Eljaiek-Rodríguez, 2012) elas apresentam posições diferentes e comuns no contexto colombiano da época:

Más adelante en la película es posible observar cómo cada una de las hijas de María Josefa escenifica una faceta de la alta sociedad colombiana — de los años 50 como presente de la película, pero también de los 80: Julia es conservadora, tradicionalista, religiosa y pro-española, mientras Ana es un poco más progresista — sin dejar de ser conservadora — y su liberalidad de pensamiento se expresa a través de una fuerte inclinación pro-estadounidense (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 136).

É interessante apontar que, as irmãs se posicionam do lado que mais convém para cada uma, Ana mora nos Estados Unidos, é casada com um estadunidense e tem uma filha, Margaret, que recebe uma educação estadunidense. Ambas defendem lados que não prejudicam suas posições de controle e domínio na região *caleña*. Além disso:

Esta escenificación pone en evidencia la transición de las élites colombianas durante el siglo XX: el paso de un conservadurismo peninsular, europeizante y tradicionalista a un pensamiento aliado de la modernización representada por los Estados Unidos, y abocado a apoyar la explotación estadounidense en el país. No en vano, es el segundo esposo de Ana — estadounidense que no aparece en la película — quien se encarga de planear y construir los ingenios de la familia (Eljaiek-Rodríguez, 2012, p. 136-137).

Uma diferença entre a família Bradford e Velasco é a atuação e exercício de poder. Carlos Mayolo pensa em uma família tradicional de atuação no Valle del Cauca (domínio da região). No entanto, esta interpretação é um pouco perigosa, pois não temos certeza de sua influência dentro e fora do país. Como foi possível observar, o segundo marido de Ana construiu os engenhos da família, os Velasco se beneficiaram do período político, roubaram muitas terras, entre outros casos que os tornam influentes.

Em “Nossa parte de noite” observa-se um grupo familiar de poder global. Entretanto, a literatura permite que, em mais de 500 páginas, Enriquez deixe isso explícito. Os Bradford construíram sua fortuna ao longo de séculos, fizeram boas alianças e não saíram prejudicados com a quebra da bolsa de Nova York. Mesmo que tenham se beneficiado de um golpe civil-militar, o capital não se aplica a uma única área ou tipo de negócio. Também é preciso levar em consideração a Ordem, pois além de servir como um elemento de diferenciação, muitas alianças surgem a partir da seita e de seus/suas participantes.

A família Velasco, em certos momentos, parece mais condizente com o cenário latino-americano e o papel desempenhado por esses grandes grupos. Também procuram se diferenciar e reafirmar sua importância. Por isso repetiam com certa frequência: “Antes que Dios fuera Dios y los Peñascos, Peñasco, los Quiróz eran Quiróz y los Velascos, Velasco.” O bordão também explicita o papel desempenhado pela família na Colômbia.

Ao analisar a família Reyes Bradford percebe-se que não existe uma necessidade de se reafirmar dentro da Argentina. O sobrenome inglês e a riqueza são pontos que a diferenciam em aspectos “positivos”³⁰ da maioria da população. A Ordem, os Bradford e os Velasco são importantes para a expansão da violência e da manutenção da colonialidade. Esses grupos comandam, violam e oprimem espaços públicos e privados, controlam terras e exploram pessoas, as quais estão submetidas a grandes jornadas de trabalho e pouca remuneração.

Porém, em “Nossa parte de noite” não controlam mais todos os discursos e não estão mais no centro. Atualmente, estão “no cu do mundo”, frase dita pelo avô de Rosario. Quando comparamos as famílias Mathers (que permaneceu sendo européia) e Bradford existem diferenciações negativas em termos de *status*, poder e controle. Ainda que seja um clã importante, se tornou secundário. Ser secundário, neste caso, é não controlar e gerenciar todos os discursos e sujeitos, mencionados por Mignolo (2017). Em linhas gerais, quero dizer que mesmo sendo ricos e brancos, explorando e se apropriando de riquezas, corpos, terras e saberes, os Bradford não estão no topo, mas sim deslocados do centro, ou seja, esta reflexão nos ajudam a entender o complexo sistema provocado pela colonialidade em relação ao centro/periferia.

³⁰ O uso das aspas indica que a diferenciação positiva é do ponto de vista de uma sociedade capitalista neoliberal que valoriza a riqueza, nome e domínio de um grupo em determinado espaço. No caso dos Reyes Bradford, a riqueza e sobrenome possuem um forte impacto, principalmente para transgredir todas as condutas éticas e sociais.

Em “Carne de tu carne”, o filme não aborda os limites do poder dos Velasco, não apresenta conflitos ou alianças com outras famílias poderosas, entretanto, na região, possuíam poderes ilimitados. Além disso, percebe-se que estão presos a ideias e referências de sociedade do norte global: Estados Unidos versus Europa, e em nenhum momento, se reconhece a autonomia dos povos latino-americanos e mais especificamente da Colômbia. Portanto, a família também possui uma posição secundária, pois enquanto elite nacional, se espelha quase que exclusivamente em outros países. Ana vai embora do país e cria, até a morte de sua mãe, Margaret nos Estados Unidos, considera levar seu filho do primeiro casamento para o mesmo país, pois acredita que faria bem para o garoto: a vida, a aprendizagem do inglês como segunda língua, entre outros motivos.

Também é preciso reconhecer que a família Reyes Bradford aceita melhor elementos híbridos em seu repertório, como vimos anteriormente. Entretanto, a hibridez também faz parte do repertório dos Velasco. Ana se inspira em ideias liberais dos Estados Unidos, mas em suas terras há relações de trabalho pouco modernas, seu ex-marido se alia a facções criminosas para roubar terras, enquanto sua filha e seu filho escutam músicas em inglês e fumam cigarros.

Uma outra semelhança dos Velasco e dos Reyes Bradford é o uso do conhecimento como forma de se apropriar dos bens. Margaret e Andrés Alfonso receberam uma educação formal e a segunda família possui o mais alto nível de instrução proporcionado em escolas e universidades do país e do mundo. A leitura e escrita são capacidades requeridas dentro da Ordem que mantém os manuscritos com todas as informações ditas pela Escuridão (Ouvidas e anotadas pelos/as escribas).

Mesmo nos países que incorporam, desde a primeira metade do século XX, amplos setores à educação formal [...] o predomínio da escrita implica um modo mais intelectualizado de circulação e apropriação dos bens culturais, alheio às classes subalternas, habituadas à elaboração e comunicação visual de suas experiências. É fácil compreender o que isso significa em um continente onde até hoje 53% das crianças mal chegam ao quarto ano da escola primária, mínimo necessário para conseguir uma alfabetização duradoura (Canclini, 2019, p. 143).

Porém, embora exerçam influência global, é inegável que as relações locais/regionais foram de extrema importância para que os Reyes Bradford se consolidassem na Argentina. Esta é outra característica dos Bradford e dos Velasco: a morte de pessoas indígenas e roubo de seus territórios. Os primeiros quando chegaram no país se envolveram em conflitos e conquistaram terras férteis. Deste modo, observa-se que ambas consolidam o seu poder a

partir do domínio, do latifúndio e do terror praticado para com camponeses, trabalhadores, indígenas e imigrantes.

Em seguida, apresento um resumo que compara as famílias e as relações estabelecidas.

Tabela 4 – As famílias Reyes Bradford e Velasco: atuação, prática e violações

Família	Influência	Relações estabelecidas	Elementos de diferenciação	O uso da cultura	Violações
Reyes Bradford	Influência dentro e fora do país; Família importante dentro da Ordem	Plantação de erva mate; União das duas famílias Reyes e Bradford (concentração de riquezas); Uma das famílias fundadoras da Ordem (posição de prestígio)	A Ordem; Sobrenome inglês; A riqueza; O capital cultural	Ordem: instituição que valoriza diversos saberes para a compreensão do ocultismo; Rosario: estudo dos povos guaranis; Juan: saberes ocultistas e mediunidade	Exploração do trabalho; Violência contra os povos guaranis; Rituais com sequestros da ditadura, entre outros
Velasco	Domínio regional (Valle del Cauca); Importante dentro do país e, talvez, no exterior.	Engenhos de açúcar; Roubo de terras: aumento do patrimônio e domínio; Incesto: preservação do patrimônio	A linhagem familiar; O vampirismo e o canibalismo; Os engenhos de açúcar; A riqueza; O capital cultural	Ana e Margaret: cultura e estilo de vida estadunidenses. Saberes estratégicos da geografia, da cultura e do domínio da região.	Exploração do trabalho; Roubo de terras; irmãos vampiros-canibais (sequestro de bebês e provocação do medo na população)

4.3 Gótico tropical: capitalismo, denúncias e meio ambiente

O gótico tropical de Enriquez e Mayolo se apropria de elementos do gótico anglosaxão e cria algo novo. Percebe-se que uma grande semelhança é o uso da figura

familiar e das terras, as quais têm um significado forte na América Latina. Inúmeros povos indígenas e outros setores sociais lutam pelo direito à terra, a novas maneiras de produzir, entre outras demandas. Sendo assim, Mayolo e Enriquez traduzem a imagem do aristocrata que vive dentro do castelo, mas em suas histórias o poder se concentra nas mãos de grandes famílias latifundiárias. A questão da terra é um tema que liga essas obras, embora outros elementos pareçam mais evidentes, quando se observa densamente as duas linguagens, é possível concluir que o domínio da terra se torna parte da crítica e do terror.

Famílias misteriosas e góticas, o vampirismo, a atmosfera gótica, entre outros pontos discutidos ao longo dos capítulos não nascem no continente latino-americano, foram ideias importadas. Segundo Canclini, não se trata de uma cópia:

Não se trata de um transplante, sobretudo nos principais artistas plásticos e escritores, mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social. Seus esforços para edificar campos artísticos autônomos, secularizar a imagem e profissionalizar seu trabalho não implica enclausurar-se em um mundo esteticista como fizeram algumas vanguardas européias inimigas da modernização social (Canclini, 2019, p. 79).

As temáticas góticas foram reelaboradas por Mayolo e Enriquez, de modo que as questões da Argentina e da Colômbia surgem associadas a uma geografia local, biomas, ritos e crenças populares, tornando-se uma forma de denúncia da hierarquia e dos domínios dos Reyes Bradford e dos Velasco.

Se o gótico, na América Latina, apresenta paisagens e biomas latino-americanos (selvas de Misiones, de Cali, o rio Paraná, por exemplo) é preciso ressaltar que essa escolha é política e pode nos ajudar a refletir sobre a relação de destruição da natureza, roubo de terras, questão indígena, entre outros. Tanto os Velasco quanto os Reyes Bradford se apropriam de saberes, riquezas e da força de trabalho de diferentes grupos sociais (indígenas, camponeses/as, imigrantes). A atuação histórica dessas famílias, marcada pelo roubo de terras indígenas e pela consolidação efetiva como grupos dominantes e influentes durante períodos não democráticos e democráticos, exemplifica um tipo de capitalismo feroz, selvagem e destruidor. Algo que Enriquez e Mayolo não enfatizam diretamente, mas que podemos considerar, é pensar no filme e no livro por outras perspectivas, incluindo o meio ambiente:

Por exemplo, nas culturas indígenas da América Latina, há uma afirmação de uma natureza completamente distinta e mais equilibrada, ecológica e, hoje, mais necessária do que nunca, em relação à forma como a

Modernidade capitalista confronta a natureza como simplesmente explorável, negociável e destrutível (Dussel, 2016, p. 70).

Percebe-se um olhar exploratório e curioso nas ações e pensamentos das personagens. Os Velasco adentram a selva observando tudo, mas são alheios e apáticos à realidade benéfica que o período proporciona a eles. Rosario amava Misiones: o ambiente e a cultura local, mas também amava a Ordem que tinha uma relação de interesse com a selva em que Juan invocava a Escuridão. A família possuía uma casa no meio da floresta, mas não é uma novidade um dono dos meios de produção optar por viver tranquilo “perto” da natureza, usufruindo de maior e melhor qualidade de vida. Não é uma invenção de Enriquez e aparece em Mayolo também. O modo como a família Bradford pensava era desfavorável para os guaranis e população local.

Essas famílias não aprenderam nada com o modo como vivem ou viviam determinados grupos sociais: “A morte da natureza é o suicídio coletivo da humanidade, no entanto, a cultura moderna que se globaliza nada aprende a respeito da natureza com outras culturas, aparentemente mais ‘primitivas’ ou ‘atrasadas’, de acordo com os parâmetros vigentes de desenvolvimento (Dussel, 2016, p. 70).

Quijano (2005b) argumenta a respeito da suposta “superioridade” europeia por se distanciar de um estado de natureza:

De acordo com o mito do estado de natureza e da cadeia do processo civilizatório que culmina na civilização européia, algumas raças –negros (ou africanos), índios, oliváceos, amarelos (ou asiáticos) e nessa sequência– estão mais próximas da “natureza” que os brancos. Somente desta perspectiva peculiar foi possível que os povos não-europeus fossem considerados, virtualmente até a Segunda Guerra Mundial, antes de tudo como objeto de conhecimento e de dominação/exploração pelos europeus (Quijano, 2005b, p. 129).

Esse processo civilizatório resulta em muitas das denúncias de Mayolo e Enriquez, sobretudo nas relações com a política e o domínio de terras em grandes latifúndios. As duas possuem terras férteis, são proprietárias de longas plantações de erva mate (Reyes Bradford) e donas de engenhos de açúcar (Velasco). A monocultura permite para essas famílias a possibilidade de preservar as relações coloniais de exploração. Rosario menciona que seus antepassados herdaram terras férteis na Argentina. Para quem são férteis? visto que exclui a maior parte da população. Até quando serão férteis? já que a prática da monocultura pode não ser benéfica para o solo. O mesmo ocorre nos engenhos dos Velasco em que a produção de

açúcar gera lucro exclusivamente para a família. Retomo aqui a reflexão de Mignolo (capítulo 1), que trata da necessidade de se “naturalizar”, diante da urgência de aprender com culturas consideradas “primitivas”, conforme cita Dussel (2016).

Essa temática foi apresentada anteriormente, mas quero descrevê-la neste capítulo, pois é impossível falar de políticas ambientais sem citar os povos indígenas. Como exposto anteriormente, não há (ao menos de modo explícito) pessoas indígenas em “Carne de tu carne”. Diferentemente disso, “Nossa parte de noite” apresenta mulheres indígenas que possuem participação ativa na narrativa. Além disso, a língua guarani e elementos de influência indígena aparecem na trama. A descrição das personagens, o espaço, o tempo, suas ações são retratadas por Enriquez de modo diferente. Não é romantizado, mas seus corpos, territórios e saberes são diferentes do modo como agem as pessoas não indígenas. Pode-se dizer que nem todas as pessoas indígenas vivem ou pensam como Tali, Leandra (e também Marcelina que trabalha para os Reyes Bradford e ensinou guarani para Rosario quando criança). Neste caso, é preciso que o/a leitor/a compreenda a individualidade dessas mulheres diante de muitas outras identidades e realidades indígenas no mundo.

É significativo que Enriquez crie personagens indígenas, uma vez que já é conhecida pelo protagonismo/antagonismo feminino. Essas mulheres conhecem muito sobre cultos populares, esoterismo e não dependem dos saberes da Ordem. Além disso, sabe-se que as mulheres indígenas têm grande importância na luta por seus corpos, territórios e saberes, conforme indica Lorena Cabnal. Elas nos permitem pensar nas atuações do feminismo comunitário e do bem viver, não por ser uma temática tocada pela autora, mas sim por dois motivos. O primeiro: Mercedes provocou a morte de Leandra e ameaçava constantemente Tali. Considero que essas mulheres não receberam o mesmo apoio, cuidado e compreensão que outras personagens receberam, por exemplo: Juan e Rosario. Em segundo lugar, porque os conflitos e mortes de pessoas indígenas fizeram que os Reyes Bradford ganhassem terras férteis para seu domínio:

El feminismo comunitario es un pensamiento-acción que además de crearse en la Bolivia del proceso de cambio, recupera las luchas ancestrales de nuestras mujeres en estos territorios de Abya Yala, para la construcción de una propuesta de comunidad como espacio de realización de lo que soñamos: ese llamado Vivir Bien de nuestros pueblos y de la naturaleza, donde las mujeres somos la mitad de todo. La tarea recién empieza y necesita tiempo para concretarse y para profundizarse (Paredes, 2015, p. 108).

Em “Nossa parte de noite” não há uma separação entre o corpo, os territórios e os saberes dessas mulheres. Eles dialogam o tempo todo. Tanto que cuidam de suas terras, de seus saberes e vivem livremente suas sexualidades. As personagens são complexas, com relacionamentos intensos. Trata-se de uma possibilidade de viver de modos diferentes. Carlos Mayolo e Mariana Enriquez não desenvolvem personagens e enredos que se articulam ao estado de bem viver, mas demonstra o contrário, suas narrativas comprovaram a necessidade de se pensar no termo. Tereza Maria Spyer Dulci (2021) explica que o conceito é polissêmico e com diferentes interpretações:

Embora tenha origem em uma cultura andina comum, existem diferentes interpretações dos conceitos “originais” quíchua e aimará formulados pelos movimentos indígenas, operários, universitários e intelectuais orgânicos vinculados ao dois governos (Correa e Morales) e Organizações Não Governamentais (ONGs) etc (Dulci, 2021, p. 306).

A respeito do livro analisado, observa-se a morte e violação de direitos dos povos guaranis. Por meio da representação de Mercedes chegamos ao ápice da violação contra a população local/guarani. Seus corpos, saberes e territórios são roubados pela mulher e usados para seus interesses, de acordo a uma norma colonial e capitalista. Mariana Enriquez aborda um modo particular de criticar a naturalização das violências, destaquei na dissertação: o genocídio, o infanticídio (de crianças guaranis) e o feminicídio. Algumas descrições são fortes e repulsivas, mas no mundo real também são.

É impossível o desenvolvimento de utopias como a do bem viver sem a dissolução da Ordem, visto que é uma instituição que sobrevive por meio da violência, e sem retirar o poder das mãos das grandes famílias Reyes Bradford e Velasco. Olanna, uma das médiuns do passado, menciona que os deuses verdadeiros exigiam sangue. Esse culto na América Latina significa o distanciamento constante do estado de bem viver e da necessidade do sangue de alguém para alimentar o deus. Dulci (2021) reflete sobre a aplicação do conceito no Paraguai, mas pode, nesse caso, ser entendido para os povos guaranis de outras regiões:

O bem viver para o povo guarani, *tekó porã* (“boa maneira de viver”), que está associado à busca da *ivy marãne’y* (terra sem males), tem sido um importante conceito operacionalizado pelo movimento indígena paraguaio, embora com resultados que não conseguiram desafiar as desigualdades estruturais (Dulci, 2021, p. 309).

Por fim, vale apontar a partir da exposição que o gótico tropical de Enriquez e Mayolo contribuem para a compreensão quanto ao capitalismo, destruição do meio ambiente e modos outros de se viver. Também defendo que a não representação/ausência de povos indígenas

durante o desenrolar da trama de “Carne de tu carne” é igualmente suscetível de análise, uma vez que em um cenário de extrema violência já está explícita a violência contra os povos originários.

A tabela a seguir procura exemplificar como o terror foi construído por Mariana Enriquez e Carlos Mayolo, possuindo um caráter de síntese, uma vez que as temáticas foram apresentadas anteriormente. Não tem caráter conclusivo, pois outras investigações ainda podem ser realizadas.

Tabela 5 – Aspectos comparativos do terror em Mayolo e Enriquez

Diretor/autora	Construção do medo	Uso da história política	Incorporação dos espaços tropicais	Demonstração da violência	Uso do sobrenatural
Carlos Mayolo	O vampirismo e canibalismo roubo de bebês e roubo de terras	A explosão em Cali; Ditadura de Rojas Pinilla; Período de <i>La violencia</i> .	Selvas de Cali e o calor (espaço em que transitam Margaret e Andrés Alfonso)	Mayolo associa o período da época com o domínio dos Velasco e os ataques de Margaret e Andrés Alfonso	Uso de espectros (antepassados que aprovam o incesto) O incesto e o vampirismo. Histórias e lendas populares (Madre Monte, por exemplo) na formulação do gótico.
Mariana Enriquez	Terror social Tradução de temas para o contexto argentino	Ditadura civil-militar; Pessoas desaparecidas.	Misiones e corrientes (espaço geográfico do nordeste do país); Buenos Aires e o urbano.	Histórico dos médiuns; Atuação da Ordem; Relacionamento com o deus; cárcere privado, tratamento cruel e sacrifícios humanos.	Espectros dos desaparecidos; Um deus milenar que é manifestado; Médiuns que sofrem metamorfoses em parte do corpo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa objetivou analisar algumas das denúncias próprias da América Latina por meio das obras “Nossa parte de noite”, de Mariana Enriquez, e “Carne de tu carne”, de Carlos Mayolo. A análise comparada das duas linguagens mostrou-se interessante e espera-se que contribua para novos debates a respeito do gótico no continente. Espera-se, ainda, que Carlos Mayolo e o Grupo de Cali sejam mais conhecidos, pois realizaram um trabalho coletivo, social e irreverente. Mariana Enriquez, embora reconhecida internacionalmente, pode ser mais lida ao lado de outras mulheres. Além disso, o diálogo entre as obras mostrou-se peculiar e relevante para a compreensão da América Latina. Muitas temáticas ligadas ao corpo, às mulheres e à cultura pop, por exemplo, estão presentes na obra da escritora. Por isso, o estudo demonstrou-se pertinente e plural.

Ao longo da pesquisa, cheguei a uma conclusão diferente das minhas hipóteses iniciais. Antes, considerei como elementos centrais os aspectos da cultura local e a ditadura — como se esta última fosse um elemento único e homogêneo. Não que esses temas não apareçam, pelo contrário, surgem tantas vezes que me chamaram a atenção. Entretanto, ao observar de modo mais analítico, concluo que as maiores semelhanças entre as duas obras e o olhar gótico de Enriquez e Mayolo concentram-se na atuação das grandes famílias na América Latina e nos latifúndios como formas de controle da terra e, conseqüentemente, das pessoas. Culturalmente, essas famílias são símbolos importantes em seus países: pessoas bem-sucedidas, morais e cultas. Elas também guardam grandes segredos: uma seita, um culto a um deus antigo, o incesto, o vampirismo e o canibalismo. Defendo que esses segredos permitem que os Bradford e os Velasco mantenham as relações de colonialidade na América Latina.

Somente cheguei a essa conclusão após observar as articulações políticas entre poucos grupos, o excesso de dinheiro e o poder desmedido dos Reyes Bradford e dos Velasco, que provocam medo nas populações e as violam por meio da exploração do trabalho e da apropriação de saberes. Enriquez e Mayolo criaram famílias góticas com segredos profundos, guardados durante gerações, que evidenciam algumas questões latino-americanas: a questão dos territórios (fronteiras, latifúndios, conflitos políticos que perduram décadas, a questão indígena, roubo de terras, entre outros), o epistemicídio contra os povos indígenas e os saberes populares e indígenas, entre outros. É preciso considerar que esses povos resistem e lutam por suas vidas, corpos, saberes e territórios.

Além disso, como vimos, os irmãos vampiros se tornaram imortais e, no final de “Nossa parte de noite”, Gaspar tranca os membros da Ordem no “outro lugar”. O final do livro parece mais tranquilizador, entretanto, é preciso recordar que outras formas de violência podem nascer ou ressurgir dentro ou fora da Ordem. Temos uma juventude que, por meio do vampirismo, se tornou imortal e, no caso de Enriquez, uma imortalidade que deu errado, entretanto, a mortalidade não é menos violadora. Por isso, as personagens continuam criando estratégias para lidar com uma sociedade tão distante de algumas das utopias latino-americanas.

A respeito de novos estudos, há muitos elementos que precisam ser analisados e que não foram abordados nesta pesquisa. Em “Carne de tu carne”, percebe-se que futuras pesquisas devam dar mais atenção ao Grupo de Cali, pensando-o de maneira mais coletiva: investigar as produções em conjunto e se aprofundar no pensamento e nas ações do grupo (sem deixar de lado a produção cinematográfica). Procurei trazer algumas informações do Grupo de Cali, mas pouco as relacionei com o filme de Mayolo. A coletividade, o cinema de Cali, a crítica social e o gótico tropical podem ser algumas palavras-chave.

Já em “Nossa parte de noite”, novos estudos precisam observar a infância e a criança, assim como a forma como a autora constrói a relação com seus/suas leitores/as no *Instagram*. Diálogos com a sociologia da infância podem enriquecer a temática, tratando de algumas especificidades das crianças: seu aparecimento no livro, a maneira como são retratadas (como são? quando são? são tratadas como sujeitas e possuem subjetividade? Qual o uso da criança na narrativa de terror?) e a relação com os períodos históricos (é um governo democrático ou ditatorial? como as crianças aparecem em cada um deles?). Em ambas as obras, a temática da sexualidade pode ser pensada por perspectivas mais amplas. Neste estudo, escolhi discutir o incesto e, na obra de Enriquez, a Ordem e a magia sexual construída por meio dos andrógenos mágicos. Entretanto, sobretudo no caso da autora argentina, abordagens que dialoguem sobre sexualidade, juventude, AIDS, entre outros temas, podem contribuir para o debate. Também seria interessante notar como as obras de Mayolo e Enriquez são observadas e compreendidas por grupos específicos, como os/as jovens, as mulheres e as pessoas privadas de liberdade, entre outros casos. Uma possibilidade é analisar os livros de Enriquez ou os filmes de Mayolo em interlocução com produções góticas brasileiras. Essas interlocuções com o Brasil se mostram necessárias e justificáveis, uma vez que temos obras góticas brasileiras.

Estudo Mariana Enriquez por uma perspectiva do gótico tropical desde 2021. Encontrei alguns desafios que consegui corrigir no final deste estudo. Em 2021, senti muita dificuldade em discutir gênero e sexualidade na obra, entretanto, realizar a disciplina de Gênero e História, da professora Dulceli Estacheski (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus de Nova Andradina) contribuiu para entender o modo como a autora pensa no protagonismo e antagonismo feminino. Entre 2023 e 2024, já no mestrado, observei que permaneci muito preso ao conceito de colonialidade. Além disso, eu tinha uma compreensão muito estética sobre o gótico (e esta foi uma crítica da banca de qualificação em 2025). Para tentar corrigir o problema estudei um pouco mais os estudos interdisciplinares, sobretudo os latino-americanos, mas as obras de Douglas Kellner e Raymond Williams são significativas para a minha formação. A disciplina de seminários de pesquisa realizada pelo professor Antônio Firmino e pela professora Patrícia Zaczuk Bassinello possibilitou uma reflexão mais profunda sobre produção científica e interdisciplinaridade em Estudos Culturais. Somado a isso, os debates com as pesquisas dos colegas foi um diferencial que contribuiu para se pensar no: “O que é fazer estudos culturais?”. Durante a pesquisa tivemos convidados/as e regressas do programa que mencionaram suas experiências e práticas científicas.

Considero que o maior desenvolvimento para a minha pesquisa se deu devido a leitura e reflexão do feminismo comunitário e das vivências de mulheres indígenas da América Latina. Defendo que não é possível falar sobre terras, terror e famílias latifundiárias sem pensar nos povos originários. Em 2025, encontrei muitas dificuldades em relacionar a linguagem cinematográfica com o filme “Carne de tu carne”, que se mostra muito peculiar. Recebi muitas contribuições no “III Seminário de Pesquisa Diferenças e linguagens: epistemologias e fronteiras”, do PPGCult/UFMS. O professor Aguinaldo Rodrigues Gomes e a professora Iára Quelho de Castro sugeriram que eu relacionasse o vampirismo e o canibalismo com a colonialidade. O professor Miguel Rodrigues sugeriu que eu apresentasse melhor as famílias e apontasse outras perspectivas do ocultismo (esta informação se encontrava em uma nota de rodapé, mas resolvi discutir com mais profundidade).

Algumas considerações da banca podem ser úteis para os meus estudos futuros e para outros/as pesquisadores/as, por isso, gostaria de apresentá-las publicamente. O professor Miguel apontou desde a qualificação que a recepção das obras fosse mais abordada. Além disso, sugeriu que os aspectos entre vampirismo e sexualidade dialogassem mais ao longo da pesquisa, assim como a necessidade de pensar em um corpo que se degrada na selva. Por fim, o professor me ajudou a compreender que muitos sujeitos aparecem como “massas”, e nem

sempre individualizados. A professora Tereza Spyer propôs para estudos futuros uma reflexão maior sobre as masculinidades em “Nossa parte de noite” e em “Carne de tu carne”. E de fato algumas contribuições dos estudos de masculinidades e América Latina podem trazer um olhar mais profundo para as obras. Esses apontamentos são algumas das colaborações da banca que entendo que podemos atender em estudos sobre países do sul global.

Iniciei esta pesquisa sobre produções latino-americanas góticas em 2023, mas conheci o termo “gótico tropical” em 2021. Considero desafiador pesquisar um filme tão específico e relacioná-lo à literatura por meio de uma perspectiva interdisciplinar dos Estudos Culturais. Esta tarefa se mostrou difícil, mas também pertinente e intrigante. Espera-se que o estudo contribua para futuros trabalhos sobre o tema e que ajude a pensarmos, por meio da ficção, em outros caminhos de preservação dos corpos, dos saberes e dos territórios.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. N. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANAGRAMA Mariana Enriquez, 37 ° Premio Herralde de Novela. Anagrama, 04 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.anagrama-ed.es/noticias/premios-y-distinciones/mariana-enriquez-37-premio-herralde-de-novela-390>. Acesso em 08 de fev. 2025.

ARROYAVE ARRUBLA, S. I. La malaria en la producción de territorios tropicales desiguales en México y Colombia. *In: CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINO AMERICANA DE SOCIOLOGÍA*, 32. 2019, Lima. Asociación Latinoamericana de Sociología, 2019. Disponível em: <https://cdsa.aacademica.org/000-030/602.pdf>. Acesso em: 2 maio 2025.

AMAZONAS, M. C. L. de A; Oliveira, P. de A; Melo, L. M. M. de B. Repercussões do abuso sexual incestuoso sobre a relação mãe X filha. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 15, n. 3, p. 82-100, 2009.

Ayala Diago, C. A. Mucho ruido y pocas nueces a propósito de la explotación política de la explosión de Cali en agosto de 1956. **Historia y espacio**, n. 16, p. 7-20, 2000. DOI <https://doi.org/10.25100/hye.v0i16.6907>. Acesso em 22 fev. 2025.

BALLESTRIN, L. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio-ago. 2013.

BARANGER, E.; CERNO, L.; IRUPÉ NÚÑEZ, Y. La lengua mbyá guaraní en Misiones, Argentina. Vitalidad, contacto, variación y actitudes lingüísticas. **Revista Brasileira de Linguística Antropológica**. V. 15, p. 57-91, 2023. Disponível em: [10.26512/rbla.v15i1.47169](https://doi.org/10.26512/rbla.v15i1.47169). Acesso em: 28 ago. 2025.

BAUER, C. S. **Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países**. 2011. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e *Departament d'Història Contemporània da Universitat de Barcelona*, Porto Alegre/Barcelona, 2011.

BECERRIL MATÍA, S. **Terror y gótico en Nuestra parte de noche, de Mariana Enriquez: una historia de vida y muerte**. Monografía (Filología hispánica) – Facultad de Filología, Universidad de Salamanca. Salamanca, p. 31, 2020.

BERDET, M. Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. **Acta Poética**, v. 37, n. 2, p. 35-52, jul-dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2016.2.733>. Acesso em: 26 jun. 2024.

CABNAL, L. El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra. *In: SOLANO, X. L; ICAZA, R. (Orgs.). En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*. Chiapas, 2019, p. 113-123. Disponível em:

https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191030051623/En_tiempos_de_muerte-cuerpos_rebeldias_resistencias.pdf. Acesso em 5 jan. 2025.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CARNE DE TU CARNE. Direção: Carlos Mayolo. Produção: Focine. Colômbia, 1983. Disponível em: https://youtu.be/Bo_kBzWCNf8?si=e-l_BHY5fMbpWf_c. Acesso em: 22 fev. 2025.

CASTAÑEDA LÓPEZ, L. A. **Tropicalizando la mirada gótica: una revisión decolonial de la mansión de Araucaima**. 2020. Dissertação (mestrado em literatura comparada) – Universidade Federal da Integração Latino-americana, Foz do Iguaçu, 2020. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/items/8d1e3dc5-0552-4f9b-9683-3016f33b8df2>. Acesso em: 25 maio 2023.

CEVASCO, M. E. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CONNELL, R. A iminente revolução na teoria social. **RBCS**, v. 27, n. 80, p. 9-20, out. 2012.

CORDOVIL, D. Sexualidade, Espiritualidade e conjugalidades na Wicca Brasileira. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 37, n. 1, p. 85-103, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-85872017v37n1cap05>. Acesso em: 16 ago. 2025.

DULCI, T. M. S. O “Bem Viver” como uma nova utopia latino-americana. In: PRADO, M. L (org). **Utopias Latino-americanas: política, sociedade, cultura**. São Paulo: Contexto, 2021. p. 295-311.

DUSSEL, E. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Revista Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 51-73. Jan./abr. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100004>. Acesso em: 30 jul. 2025.

ELJAIEK-RODRIGUEZ, G. Selva de fantasmas: tropicalización de lo gótico en la literatura y el cine latinoamericanos. Tese (Filosofia), p. 297, 2012.

ENRIQUEZ, M. **Nossa parte de noite**. 1 ed. Rio de Janeiro: intrínseca, 2021.

ENRIQUEZ, M. **Os perigos de fumar na cama**. 1 ed. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2023.

ENRIQUEZ, M. Mariana Enriquez responde a perguntas sobre Nossa parte de noite. Youtube, [?]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qUqAcneLb9A>. Acesso em: 15 set. 2024.

ENRIQUEZ, M. Terror social en América Latina, entrevista a Mariana Enriquez. Entrevista concedida a Hernán Gómez. Disponível em: https://youtu.be/kN2vMffMT0A?si=ZoALbYeG0Wvj_vBi. Acesso em: 23 fev. 2025.

ENRIQUEZ, M. Para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca | Caja Negra. Entrevista concedida a Julio Leiva, no canal Filo News, YouTube, 23 fev. 2022. Vídeo online.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vyq0MEcRDng>. Acesso em: 3 ago. 2025.

ENRIQUEZ, M. MARIANA ENRIQUEZ : La Reina del Terror | Entre libros con Gonzalo Heredia. Entrevista concedida a Gonzalo Heredia, no canal Blender, YouTube, 22 jan. 2025. Vídeo online. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tqbRAyDCa3g>. Acesso em: 3 ago. 2025.

ESTRADA GALLEGO, Fernando. Estrategia y geografía política del conflicto armado en el Valle del Cauca. **Análisis Político**, Bogotá, n. 69, p. 35–57, maio/ago. 2010.

FABRIS, A. Memória dos desaparecidos: algumas estratégias visuais. *Anais do Museu Paulista*, v. 25, n. 1, p. 261-278, jan-abril. 2017.

FAUR, E. Género, masculinidades y políticas de conciliación familia-trabajo. **Nómadas**, Bogotá, n. 24, p. 130-141, abr. 2006. Disponível em: <https://repositorio.unal.edu.co/items/9de24555-32df-419e-9fbd-052e5fc7f3f7>. Acesso em: 30 set. 2025.

FERNÁNDEZ, A, M. Femicidios: la ferocidad del patriarcado. **REVISTA NOMADÍAS**. N. 16, p. 47-73, nov. 2012.

FRANÇA, J. O sequestro do gótico no Brasil. In: FRANÇA, J; COLUCCI, L (Org.). **As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade**. 1.ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

FRIGERIO, A. San la muerte en Argentina: usos heterogéneos y apropiaciones del “Más justo de los santos”. In: HERNÁNDEZ, A (org). *La Santa Muerte: espacios, cultos y devociones*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte; San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2017, p. 253- 274.

GARCÉS NÚÑEZ, N. **La hibridación entre la fantasía del gótico tropicalizado y el relato factual en Nuestra parte de noche (2019) de Mariana Enriquez**. Monografía (licenciatura em linguística e literatura) – Instituto de literatura y ciencias del Lenguaje (ILCL), Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Viña del Mar, p. 68, 2020.

GARCÍA-VILLAMARÍN, A. L. La imagen de Gustavo Rojas Pinilla en la propaganda política durante la dictadura militar, Colombia 1953-1957. **Revista Colombiana de Ciencias Sociales**, Medellín, v. 8, n. 2, p. 311-333, jul.- dez. 2017. Disponível em: DOI:<https://doi.org/10.21501/22161201.2023>. Acesso em: 18 out. 2024.

JELIN, E. Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra. *Cadernos pagu*, n. 29, p. 37-60, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/x8Pb4S35jKhkmbqrMXyBffd/?format=pdf&lang=es>. Acesso em: 30 jul. 2025.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001.

LA TINTA. Humus - capítulo 2. Lorena Cabnal: El cuerpo como territorio de defensa | la tinta. Disponível em: <https://youtu.be/gOkbzksSakQ?si=HSywTtr-PwnlGZ6Y>. Acesso em: 23 fev. 2025.

LENGUA SALINAS, S. P. **Hazlo tú mismo: una mirada punk al cine de Jairo Pinilla**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Facultad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, p. 151, 2019.

LLORCA, J. Cine, ciudad y arquitectura, apuntes metodológicos. El caso de El grupo de Cali. **CS**, n. 9, p. 341-382, jan.- jun. 2012.

LÓPEZ DE LA ROCHE, F. Aspectos culturales y comunicacionales del populismo rojista en Colombia (1953-1957): nuevas aproximaciones al populismo en América Latina. **Signo y pensamiento**, v. 15, n. 29, p. 81-94, 1996. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/5557>. Acesso em: 10 dez. 2024.

LÓPEZ FIDANZA, J. M. GALERA, M. C. Regulaciones a una devoción estigmatizada: Culto a San La Muerte en Buenos Aires. **Debates do Ner**, Porto Alegre, n. 25, p. 171-196, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/1982-8136.49727>. Acesso: 15 jun. 2025.

LUGONES, M. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**, n. 9, jul.- dez. 2008, p. 73-101.

MAGALHÃES, L. G. A copa do mundo da Ditadura ou da resistência? comemorações e disputas de memórias sobre a Argentina de 1978. **Estudos históricos**, v. 32, n. 68, p. 675-694, set.-out. 2019. Disponível em: dx.doi.org/10.1590/S2178-http14942019000300007. Acesso em: 30 set. 2024.

MARKENDORF, M; JARDIM, N. F. R. Horrores (des)aparecidos em “A casa de Adela”, de Mariana Enriquez, de Mariana Enriquez. **Abusões**, Rio de Janeiro, n. 20, 2023. DOI: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2023.69106>. Acesso em: 22 fev, 2025.

MARTÍNEZ, María Inés. Incesto, vampiros y animales: la violencia colombiana en Carne de tu carne de Carlos Mayolo. Revista de Estudios Colombianos, n. 33-34, p. 63-78, 2009. Disponível em: https://colombianistas.org/wordpress/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2033-34/Art%C3%ADculos/8.REC_33-34_MInesMartinez.pdf. Acesso em: 22 maio 2025.

MCDOWELL, M. **Elementais**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2021.

MENDOZA, B. La cuestión de la colonialidad de género (2012). In: **Ensayos de crítica feminista en Nuestra América**. Editorial Herder, 2014, p. 45-71. Disponível em: https://herder.com.mx/sites/default/files/topic_files/60_ensayos_de_critica_feminista.pdf. Acesso em: 14 jul. 2024.

MENDOZA, B. A colonialidade do gênero e poder: da pós-colonialidade à decolonialidade. **Revista X**, v. 16, n. 1, p. 290-318, 2021.

MIGNOLO, W. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, v.1, n.1, p. 12-32, 2017.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de letras da UFF** — dossiê: literatura, língua e identidade, n. 34, p. 287-324, 2008.

NAME, L; SPYER, T. Às vezes é feio, mas tá na moda! Potências, adições e limites decoloniais. **V!rus**, v. 1 n. 26, p. 29-40. 2023. Disponível em: <https://share.google/mYmbWXNG5tCiVQnZc>. Acesso em: 2 set. 2025.

ORREGO, C. Carne de tu carne: Incesto, monstruosidad y medios de comunicación en Colombia. VI Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

OSPINA, L; MAYOLO, C. qué es la porno miseria? **Hambre | espacio cine experimental**, 2015. Disponível em: <https://hambrecine.com/wp-content/uploads/2015/02/porno-miseria.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2025.

PAREDES, J. Despatriarcalización: Una respuesta categórica del feminismo comunitario (descolonizando la vida). **Bolivian Studies Journal/ Revista de Estudios Bolivianos**, v. 21, p. 100-115, 2015. DOI: 10.5195/bsj.2015.144. Acesso em: 14 jul. 2024.

PASSETTI, G. “La Cuestión de límites”: intelectuais, diplomatas e a disputa pelas fronteiras entre Argentina e Chile (séculos XIX a XXI). *Projeto História*, São Paulo, v. 69, p. 53-89, set./Dez. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2020v69p53-89>. Acesso em: 9 ago. 2025.

PASSETTI, G. Resistências indígenas, zonas autônomas e os Estados Argentino e Chileno. In: PRADO, M. L (org). **Utopias latino-americanas: política, sociedade, cultura**. São Paulo: Contexto, 2021. p. 55-68.

PEREIRA, A. C. B. Precisamos falar sobre o lugar epistêmico na teoria da História. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 88-114, abr/jun. 2018.

QUIJANO, A. Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina. **Estudos avançados**, v. 55, n. 55, p. 9-31, 2005a.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina, in: Lander, E. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005b. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. acesso em: 27 jun. 2024.

ROCHA, M. M. D. L. Pelas letras do vazio: as categorias de desaparecidos e ausentes na Argentina dos anos 1970. **Est. Hist.**, vol. 22, n. 44, p. 422-438, jul-dez. 2009.

ROJAS, G. A. A ditadura militar na Argentina (1976-1983): retomando algumas hipóteses frente aos relatos oficiais. **Lutas oficiais**, v. 18, n. 32, p. 163-176, jan-jun. 2014.

SÁ, D, S, D. Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em o Guaraní. Salvador: EDUFBA, 2010.

SÁ, D, S, D. Por uma cartografia do gótico: teoria, crítica, prática. In: SÁ, D. S. D (Org). **O gótico em literatura, artes, mídias**. Ed. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019, p. 11-20.

SAID, E. **Orientalismo**: O oriente como invenção do ocidente. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANJURJO, L. La sangre no miente: memória, identidade e verdade na Argentina pós-ditatorial. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 5, n. 2. p. 200-224, jul-dez. 2013.

SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva, São Paulo, ed. Companhia das letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SEGATO, R. L. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES**, 18, p. 106-131, 2012.

SEGATO, R. L. El sexo y la norma; frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad. **Estudos Feministas**, v. 22, n. 2, p. 593- 616, maio-ago. 2014.

SEGATO, R. L. La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. In: SOLANO, X. L; ICAZA, R. (Orgs.). **En tiempos de muerte**: cuerpos, rebeldías, resistencias. Chiapas, 2019, p. 67-85. Disponível em: https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191030051623/En_tiempos_de_muerte-cuerpos_rebeldias_resistencias.pdf. Acesso em 5 jan. 2025.

SULEIMAN DAS DORES, G.; CORREIA, F. C. Espaço ficcional e o insólito: a construção do horror na cartografia simbólica da obra Nossa parte de noite (2019) de Mariana Enriquez. **Abusões**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 21, 2023.
DOI:<https://doi.org/10.12957/abusoes.2023.71050>. Acesso em: 23 fev. 2025

TOBÓN LÓPEZ, L. D. **El contracine de Caliwood: Estratégias de innovación cinematográfica en el Valle del Cauca 1970-1977**. 2013. Dissertação. (Mestrado em Estudos da Cultura) - Universidad Andina Simón Bolívar, Equador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3718>. Acesso em: 18 out. 2024.

WALSH, C. “Outros” saberes, “outras” críticas: reflexões sobre as políticas e as práticas de filosofia e decolonialidade na “outra” América. **Revista X**, v. 16, n. 1, p. 54-79, 2021a.

WALSH, C. Sobre o gênero e seu modo-muito-outro. **Epistemologias do Sul**, v. 5, n. 2, p-188-201, 2021b.

WILLIAMS, R. **Recursos da esperança**: cultura, democracia, socialismo. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ZAPATA BETANCUR, A. F. **Recorriendo el litoral argentino: un análisis sobre el viaje en Nuestra parte de noche (2019) de Mariana Enriquez**. Monografía (Estudios literarios) – Facultad de Teología, Filosofía y Humanidades, Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín, p. 86, 2021