

03

ESPAÇO FICCIONAL E O INSÓLITO: A CONSTRUÇÃO DO HORROR NA CARTOGRAFIA SIMBÓLICA DA OBRA *NOSSA PARTE DE NOITE* (2019) DE MARIANA ENRIQUEZ¹

Giovanna Suleiman das Dores
Fernanda da Cunha Correia

Recebido em 01 nov 2022.

Aprovado em 10 abr 2023.

Fernanda Correia

Doutoranda em Letras, Literatura, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Mestre em Letras, Literatura de Língua Inglesa, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2019.

Pesquisadora do grupo de pesquisa O insólito ficcional na literatura contemporânea, pesquisadora do grupo de pesquisa Metamorfose do insólito-ficcional na literatura latino-americana: obras e autores do século XXI, pesquisadora do grupo de pesquisa Práticas literárias nas aulas de espanhol como língua estrangeira: o fantástico em ação, membro do projeto de pesquisa Coletivos poéticos e públicos de inclusão: inovação social na cena literária, membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0608576895399865>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0158-037X>.

E-mail: fernandaccorreia@gmail.com.

1 Título em língua estrangeira: "Fictional space and the uncanny: the construction of horror in the symbolic cartography of the work *Nossa parte de noite* (2019) by Mariana Enriquez".

Giovanna Suleiman das Dores

Mestranda em Letras, Literatura de Língua Inglesa, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Graduação em Letras, Inglês e Português, pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2020.

É membro do grupo de pesquisa O insólito ficcional na literatura contemporânea (CNPq), coordenado pela Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Trevisan (UPM), e do projeto de pesquisa Coletivos poéticos e públicos de inclusão: inovação social na cena literária liderado pelo Prof. Dr. Frederico Garcia Fernandes (UEL) e da Academia de Letras dos Estudantes do Mackenzie.

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6682466172735506>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1579-2771>.

E-mail: gigidores@gmail.com.

Resumo: Este trabalho visa refletir a respeito da construção espacial e os recursos narrativos utilizados para a ambientação presente no romance *Nossa Parte de Noite* (2019) da autora argentina Mariana Enriquez. A discussão foi desenvolvida com o intuito de discorrer a respeito da organização do espaço ficcional em função da construção do horror nos capítulos “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986” e “Círculos de giz, 1960-1976” do romance, os quais apresentam duas casas distintas que compõem a cartografia simbólica da obra e a ambientação do horror a partir da caracterização e do funcionamento dos dois espaços. Analisaremos o espaço ficcional sob o ponto de vista da pesquisadora Claudia Barbieri (2019), que o apresenta como um agente ativo da obra, em constante diálogo com as personagens, e que compõe o que a autora chama de “cartografia simbólica”. Trataremos também do espaço ficcional sob o ponto de vista do pesquisador Gaston Bachelard (2014) na instância da categoria da forma do espaço ficcional retratado na obra. O horror será tratado sob o ponto de vista do teórico Noel Carroll (2004), que propõe como o horror

é modalizado dentro das obras. Em face desse contexto, indagamos: Como o espaço ficcional funciona para conceber os elementos insólitos e ambientar a narrativa dentro do horror? Quais são os recursos linguísticos e imagéticos utilizados em ambos os capítulos?

Palavras-chave: Mariana Enriquez. Horror. Espaço ficcional. Literatura latino-americana. Literatura argentina.

Abstract: This work aims to reflect on the spatial construction and the narrative resources used for the setting present in the novel *Nossa Parte de Noite* (2019) by the Argentine author Mariana Enriquez. The discussion was developed to think about the organization of the fictional space in terms of the construction of horror in the chapters “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986” and “Círculos de giz, 1960-1976” of the novel, which presents two different houses that compose the symbolic cartography of the work and the horror setting regarding the characterization and functioning of these two spaces. We will analyze the fictional space from the point of view of the researcher Claudia Barbieri (2019), which states that the fictional space is in constant dialogue with the characters and composes what the author calls “symbolic cartography”. We will also deal with the fictional space from the point of view of the researcher Gaston Bachelard (2014) in the instance of the category of the form of the fictional space portrayed in the work. The horror will be analyzed from the point of view of Noel Carroll (2004), who proposes that the horror is modularized within the works. Given this context, we ask: How does the fictional space work to conceive the unusual elements and set the narrative within the horror? What are the linguistic resources and images used in both chapters?

Keywords: Mariana Enriquez. Horror. Fictional space. Latin American Literature. Argentine literature.

Este trabalho visa refletir a respeito da construção espacial e dos recursos narrativos utilizados para a ambientação presente no romance *Nossa Parte de Noite* (2019) da autora argentina Mariana Enriquez. A discussão foi desenvolvida com o intuito de discorrer a respeito da organização do espaço ficcional em função da construção do horror nos capítulos “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986” e “Círculos de giz, 1960-1976” do romance, os quais apresentam duas casas distintas que compõem a cartografia simbólica da obra e a ambientação do horror a partir da caracterização e funcionamento dos dois espaços.

Situando esta pesquisa no escopo do espaço ficcional, cabe explicitar que esse espaço ficcional é pensado a partir da concepção teórica conforme apontado por Claudia Barbieri, para quem:

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como articulador da história. (BARBIERI, 2009, p. 105)

A teoria do espaço visa analisar mais do que as categorias palpáveis (como a geografia representada na obra), e se preocupa com as relações de tempo, narrador e personagem com o espaço ficcional proposto na obra, como o diálogo que o espaço tem com as personagens. Nessa mesma perspectiva, é preciso considerar

outra visão sobre o espaço ficcional proposta por Cristhiano Aguiar (2017, p. 142): “[...] o espaço e a personagem estão em constante diálogo e movimento, modificando-se reciprocamente”.

Para nossa análise, seguiremos a partir da noção que considera o espaço como um agente ativo. Barbieri distingue três possíveis funções espaciais: o espaço que permeia a narrativa, o espaço que constrói a narrativa e o espaço que vincula o leitor ao livro ou às personagens. As funções são separadas por seu envolvimento com a obra, vindo do mais baixo envolvimento para o mais alto. A estudiosa ainda aponta que o espaço como estudo de literatura era visto somente com a função de permear a narrativa, onde este somente funcionava contextualizando o leitor de onde estão se passando as ações da obra, chamando essa visão espacial de espaço passivo, e expõe como o espaço vem deixando de ser interpretado como passivo para ser ativo, interferindo no enredo, articulando a história e passando uma compreensão mais profunda para o leitor da personagem pelo modo de como esta interpreta e dialoga com o espaço e como lhe atribui significado (BARBIERI, 2009).

O presente estudo também leva em consideração a teoria de Bachelard, em *The Poetics of Space* (2014), sobre a representação espacial que estuda os cantos de uma casa:

O ponto de partida de minhas reflexões é o seguinte: todos os cantos de uma casa, todos os ângulos de uma sala, cada centímetro de espaço isolado no qual gostamos de nos esconder ou nos retiramos, é um símbolo de solidão para a imaginação. [...] Além disso, em muitos aspectos, um canto em que se “mora” tende a rejeitar e restringir, até mesmo a esconder,

a vida. O canto se torna uma negação do universo.
(BACHELARD, 2014, p. 155, tradução nossa²)

Posto isso, trataremos de duas casas apresentadas por Enriquez em sua obra *Nossa parte de noite* (2019), levando em consideração as teorias apresentadas, pois, para além do espaço ficcional em diálogo com a narrativa e com as personagens, analisaremos, sobretudo, como o espaço ficcional está em diálogo com os recursos narrativos do horror.

O horror será tratado sob o ponto de vista do teórico Noel Carroll (2004), que propõe como o horror é modalizado dentro das obras. Noël Carroll propõe que, quando tratamos do horror, temos duas definições, o que o autor intitula de “horror natural”, usado para descrever o sentimento humano, e a “arte-horror”, usada para descrever obras que se enquadram no gênero. O autor propõe: “Geralmente, quando a palavra ‘horror’ é usada no que se segue, deve ser entendida como arte-horror” (CARROLL, 2004, p. 12, tradução nossa³) e “Não é a tarefa deste livro analisar o horror natural, mas apenas a arte-horror, isto é, ‘horror’, pois serve para nomear um gênero cross-art e cross-media cuja existência já é reconhecida na linguagem comum” (CARROLL, 2004, p. 12, tradução nossa⁴).

2 “The point of departure of my reflections is the following: every corner in a house, every angle in a room, every inch of secluded space in which we like to hide, or withdraw into ourselves, is a symbol of solitude for the imagination; that is to say, it is the germ of a room, or of a house. The documents available in literary works are few, for the reason that this purely physical contraction into oneself already bears the mark of a certain negativism. Also, in many respects, a corner that is ‘lived in’ tends to reject and restrain, even to hide, life. The corner becomes a negation of the Universe” (BACHELARD, 2014, p. 155).

3 “Generally when the word ‘horror’ is used in what follows, it should be understood as art-horror” (CARROLL, 2004, p. 12).

4 “It is not the task of this book to analyze natural horror, but only art-horror, that is, ‘horror’ as it serves to name a cross-art, cross-media genre whose existence is already recognized in ordinary language” (CARROLL, 2004, p. 12).

Em face desse contexto, indagamos: Como o espaço ficcional funciona para conceber os elementos insólitos e ambientar a narrativa dentro do horror? Para tal, analisaremos os dois espaços ficcionais, pensando como que eles são construídos, quais são os elementos do horror encontrados nessa “cartografia simbólica” que foi traçada e quais são os recursos linguísticos e imagéticos utilizados em ambos os capítulos que constroem o horror na obra. Tanto o horror quanto as obras de Enriquez enquadram-se no universo da literatura fantástica e do insólito ficcional.

As narrativas insólitas têm se ampliado e abarcado cada vez mais variados estilos e autores. Tradicionalmente, o fantástico se define como o momento da incerteza e, como postulado por Todorov (2010), só se apresenta puramente quando essa incerteza se perpetua por todo o texto, sem explicação ou aceitação. Da mesma forma, durante o fantástico do século XIX, era somente produzindo dentro do gênero que autores e autoras encontraram formas de tratar de temas tabus e questões ainda não resolvidas da sociedade, uma vez que a presença de elementos “não reais” não levantava suspeitas de que os elementos reais, mas não aceitos, não fossem igualmente inventados. Nos contos de fantasmas, vampiros e outros monstros encontravam-se temas como homoafetividade, liberdade sexual feminina, infidelidade conjugal, entre outros.

Na América Latina, o conto fantástico ganhou contornos próprios e encontrou amplo espaço para a sua produção, não deixando de lado o caráter contestador do gênero. Ainda que, posteriormente, outros lugares também tenham produzido textos do chamado real maravilhoso, ele surge como algo tipicamente latino-americano, com características e entendimentos próprios.

Considerando que o fantástico surge a partir de questões e temas que não eram e não podiam ser abordados abertamente nas Américas, sua formação baseada em violência e invasão acaba ganhando espaço frente às questões mais tradicionais.

Os próprios habitantes viam dificuldade de se situar enquanto sujeitos, o que vai ser refletido em suas obras. Os nascidos no novo continente, geralmente frutos de relações não consensuais, não eram nativos, uma vez que não se encaixavam nas tradições dos povos que nas terras americanas já habitavam, nem eram europeus, dado que nasceram nas Américas e seus pais, muitas vezes, eram degredados. Dessa forma, parecem habitar um não-lugar, não pertencendo ao local em que nasceram nem aos de seus pais, fazendo com que a própria realidade soe estranha e desconexa, levando-os a buscar na literatura uma forma de estabilizá-la.

Com isso, a literatura gestada em tal ambiente procura entender em que medida tais realidades tão distintas estão agora misturadas. Como explica Gama-Khalil (2019): “O antagonismo das duas culturas desencadeia diferentes posicionamentos em relação ao maravilhoso: concordância de um lado, negação do outro. De um lado, fé; do outro, descrença”. Assim, o que acontece para o surgimento de tal tipo de fantástico é um choque e o conflito de duas visões de mundo diferentes, e o sincretismo que aos poucos vai se formando na realidade começa a passar para a literatura.

Gama-Khalil utiliza principalmente de ideias e escritos de Alejo Carpentier para explicar como o real maravilhoso é diferente do realismo mágico, ainda que constantemente confundidos. A principal diferença entre ambos é a de que o realismo mágico trata

da realidade de forma fantástica, como um filtro ou uma forma de enxergar o que se vê, enquanto o real maravilhoso não diferencia o real do fantástico, tratando ambos como plausíveis e possíveis. Muitos passaram a relacionar o realismo mágico à América Latina por conta da grande produção do gênero e seu reconhecimento, mas ele não é um gênero nativo e já existia na Europa muito antes. O real maravilhoso seria, esse sim, característico da América Latina por conta de todo o passado, e muitas vezes ainda presente, de violência e absurdo.

A literatura insólita latino-americana contemporânea segue bebendo de tal tradição, complementada com as questões mais próximas, como retomadas de democracias e consequências de ditaduras, questionamento sobre colonização e influências estrangeiras ou ainda a consciência de pertencimento a uma periferia do capitalismo. Como explica Gama-Khalil, a partir das reflexões de Carpentier, o latino americano acaba encontrando no real maravilhoso a forma mais consistente de lidar com os problemas que os assombram, os quais muitas vezes parecem temas do insólito e não da ordem do real:

Ao longo dos escritos e conferências Carpentier continuará defendendo ideias que se relacionam à noção de real maravilhoso. Em Aula Magna da Universidade Central da Venezuela, no ano de 1975, intitulada “Consciência e identidade da América” (2006), defende uma percepção especial da história por parte do latino-americano, que deve ser deflagrada por meio de uma necessária de sua história, revisando-a e reinventando-a não a partir da perspectiva dos brancos, contudo com a eficácia de uma visão que procure valorizar sua

própria cultura. A mistura do índio, do negro e do europeu, todo o processo de mestiçagem, deve influenciar a irrupção de uma arte que valorize a simbiose cultural. Assim, essa noção forjada por Carpentier ultrapassa a simples condição estilística, açambarcando também e especialmente um sentido estético-político. (GAMA-KHALIL, 2019)

Conforme apresentamos, trabalharemos considerando o espaço ficcional como agente ativo da narrativa insólita latino-americana. O objetivo deste trabalho é compreender como o espaço ficcional na obra de Enriquez (2019) foi utilizado como um agente ativo, o qual contribui para a construção do horror dentro da obra.

Seguiremos com a noção do horror na literatura proposta por Carroll (2004). O autor propõe duas ideias sobre os efeitos iniciais suscitados dentro do horror. Sobre o primeiro efeito, Carroll propõe: “O monstro na ficção de horror, isto é, não é apenas letal, mas – e isso é de extrema importância – também repugnante” (CARROLL, 2004, p. 22, tradução nossa⁵). Ademais, Carroll propõe um segundo efeito, o da reação física das personagens exploradas dentro da narrativa:

Os relatos das reações internas dos personagens aos monstros – seja de primeira pessoa, segunda pessoa (por exemplo, Aura de Carlos Fuentes), ou de um ponto de vista autoral – correspondem às reações mais comportamentais que se podem observar no teatro e no cinema. Pouco antes de o monstro ser visualizado para o público, muitas vezes vemos os personagens estremecer em descrença, respondendo a esta ou aquela violação da natureza. Seus rostos se contorcem;

5 “The monster in horror fiction, that is, is not only lethal but – and this is of utmost significance – also disgusting” (CARROLL, 2004, p. 22).

muitas vezes seus narizes se enrugam e seus lábios superiores se curvam como se estivessem diante de algo nocivo. Eles congelam em um momento de recuo, paralisados. Eles recuam para trás em um reflexo de evitação. Suas mãos podem ser atraídas para seus corpos em um ato de proteção, mas também de repulsa e desgosto. Junto com o medo de danos físicos graves, há uma evidente aversão a fazer contato físico com o monstro. Tanto o medo quanto o nojo estão gravados nas características dos personagens. (CARROLL, 2004, p. 22-23, tradução nossa⁶)

Apresentadas as teorias e reflexões, passamos agora a identificar os elementos de horror e a analisar como estes estão presentes no texto a partir do espaço ficcional da obra da escritora argentina.

MARIANA ENRIQUEZ E SEU COTIDIANO SOCIALMENTE ASSOMBRADO

Mariana Enriquez é uma escritora argentina que recebeu reconhecimento local aos 22 anos quando publicou seu primeiro livro, *Bajar es lo peor* (1995), e reconhecimento internacional ao ter *As coisas que perdemos no fogo* (2017) publicado na Espanha. Enriquez faz parte de uma geração de autoras latino-americanas que se apropriam do insólito, em particular do terror, para

6 “The reports of characters’s internal reactions to monsters – whether from a first-person, second-person (e.g., Carlos Fuentes’s *Aura*), or an authorial point of view – correspond to the more behavioral reactions one can observe in theater and cinema. Just before the monster is visualized to the audience, we often see the characters shudder in disbelief, responding to this or that violation of nature. Their faces contort; often their noses wrinkle and their upper lip curls as if confronted by something noxious. They freeze in a moment of recoil, transfixed, sometimes paralyzed. They start backwards in a reflex of avoidance. Their hands may be drawn toward their bodies in an act of protection but also of revulsion and disgust. Along with fear of severe physical harm, there is an evident aversion to making physical contact with the monster. Both fear and disgust are etched on the characters’ features” (CARROLL, 2004, p. 22-23).

tratar questões caras às mulheres, tais como a violência urbana e feminicídios, e em especial a mulheres latino-americanas, ou seja, os mesmos problemas mundiais agravados pelos problemas político-sociais de seus países. Como a própria autora explica, o que une tais escritoras é justamente a conjuntura da região e a cultura pop:

Quando indagada sobre o assunto, Mariana Enriquez observa que talvez o que as une – além das memórias recentes da ditadura em seus países – seja uma formação sentimental comum. Afinal, essa geração cresceu durante a explosão do cinema de terror do final dos anos 1970 até o início do 1990 e consumiu Steven Spielberg, *Twin Peaks* (a série fetiche de TV de David Lynch), Stephen King, Neil Gaiman, rock e rap. (MENEZES, 2021)

O primeiro livro da escritora argentina traduzido para o português, *As coisas que perdemos no fogo*, traz uma série de contos que utilizam do fantástico e do sobrenatural para narrar os problemas e as dificuldades da Argentina do século XXI que, assim como muitos outros países latino-americanos, ainda lutam contra os fantasmas e problemas causados pelas ditaduras militares enfrentadas. Como explicita a própria sinopse do volume escrita pela editora: “Em um primeiro olhar, as doze narrativas do livro parecem surreais. No entanto, depois de poucas frases, elas se mostram estranhamente familiares: é o cotidiano transformado em pesadelo”.

Entre os contos está “A casa de Adela”, conto que narra como um grupo de crianças se aventura ao entrar em uma casa abandonada de sua rua. Em uma espécie de desafio de coragem, o plano é

verificar se a casa é realmente assombrada como imaginam. Entre as crianças está Adela, uma menina que não tem um dos braços e usa seu coto para chocar adultos e colegas de escola. É de Adela o plano, uma vez que sente como se algo no lugar a chamasse. A menina termina desaparecida dentro da casa e nenhuma autoridade jamais encontra o corpo.

Assim como outros contos do livro, é fácil relacionar “A casa de Adela” a questões da ditadura argentina, a qual teve muitos desaparecidos, entre eles crianças, cujos destinos mantêm-se inexplicados para os familiares até os dias atuais. O mesmo tema também está presente no romance *Nossa parte de noite* (2019) de forma mais explícita. Vencedora do 37º Prêmio Herralde de Novela 2019, torna-se a primeira mulher argentina a receber a honraria; trata-se de um grande, principalmente por ter entorno de 600 páginas, romance de terror que, assim como as outras obras da autora, utiliza do fantástico para tratar questões políticas e sociais argentinas.

O romance é dividido em seis partes que cobrem, não necessariamente na ordem cronológica, de 1960 a 1997, e acompanham Juan e seu filho Gaspar. Inicialmente, Gaspar é criança, aparentemente fugindo pela Argentina com seu pai, a princípio sem ficar claro ao leitor do que eles fogem. Com o seguir da leitura e de trechos intercalados que explicam o passado de Juan, sabemos que o homem é um médium capaz de acessar um local onde existe a Escuridão, espécie de entidade que concede os desejos daqueles que lhe oferecem sacrifícios. Somente Juan não é completamente tomado pela Escuridão, mas sua saúde já debilitada fica ainda pior cada vez que ele a acessa.

Aqueles que veneram a Escuridão se autodenominam a Ordem, um grupo de pessoas de elite influentes na sociedade argentina. Durante o período ditatorial, é sugerido que um acordo fora estabelecido e presos políticos tenham sido utilizados de oferenda à Escuridão. Juan está cada vez mais frágil e sabe que deve morrer em breve, assim como sabe que seu filho Gaspar possui seu mesmo dom, só que ainda mais poderoso. Sua fuga e alguns rituais são realizados para que a Ordem não alcance o menino que, sabemos ao desenrolar do romance, é neto da líder. Sua mãe tem a própria história explicada quando a narrativa retrocede para 1960 e, juntamente com o movimento hippie, sabemos melhor como funciona a Ordem e como a Escuridão é acessada.

Pelo menos no período da adolescência de Gaspar, Juan consegue, a partir de feitiços e proteções, fazer com que ninguém que esteja procurando diretamente Gaspar ou o endereço deles consiga encontrá-los. Assim, Gaspar consegue ter uma juventude aparentemente normal, mas suas habilidades, mesmo que contidas, acabam atraindo o sobrenatural, e ele e seus amigos acabam investigando uma casa abandonada que depois vai se mostrar verdadeiramente assombrada.

O romance de Enriquez mobiliza diversas questões clássicas do horror como os fantasmas, pactos com a morte, cultos e rituais. Além disso, a escritora também traz para o texto a sua própria realidade, tendo nascido nos anos 1970, Mariana Enriquez conhece o período que está retratando pelos olhos de Gaspar. Problemas políticos, ditaduras militares, perseguições e desaparecidos políticos e, posteriormente, a tentativa de recuperação em meio a problemas econômicos, além de uma juventude tentando se estabelecer em

uma democracia recém-estabelecida e com situações críticas como a expansão do vírus do HIV. A cultura pop também é referência com David Bowie, jogos da seleção argentina durante a Copa do Mundo e música eletrônica.

A própria obra anterior de Enriquez retorna com personagens e situações. O conto já mencionado, “A casa de Adela”, é revisitado, dessa vez pelo ponto de vista de Gaspar que, além de fazer parte do grupo de amigos de Adela, também é primo da garota. O romance retoma a ideia central do conto: um grupo de crianças entra em uma casa abandonada de seu bairro e uma delas não sai. No entanto, há algumas modificações. Diferentemente do livro, o conto é narrado em primeira pessoa por Clara, irmã mais nova de Pablo, e caracteriza Adela principalmente pelo fato de não ter o braço esquerdo até a altura do ombro e contar diversas versões de como o perdera.

Além disso, Adela tem ambos os pais, sendo que o pai viaja constantemente aos Estados Unidos, trazendo roupas e brinquedos que fazem inveja às outras crianças. O grupo, ainda pequeno, é constituído apenas de três crianças, e o interesse pela casa surge após muitos filmes de terror e um “chamado” da casa que parece contar seus segredos a Adela e Pablo. Quando finalmente conseguem entrar na casa, encontram um lugar estranho com unhas em potes e corredores infinitos, e a construção parece zumbir.

Adela aos poucos se desliga dos amigos e anda pela casa como se a conhecesse e o próprio lugar falasse com ela. Por fim, entra por uma porta e a tranca, não saindo nunca mais. No dia seguinte, com os adultos e a polícia, os irmãos veem que a casa está em

ruínas e que, aparentemente, tudo o que vivenciaram não existiu. Exceto que Adela nunca mais foi encontrada.

O LUGAR DAS CASAS: O HORROR QUE SE FAZ PRESENTE EM NÃO-LUGARES

Para realizar a análise do espaço ficcional, a dividimos em três partes: a análise das duas casas separadas e um capítulo final comparativo entre ambas. Tal separação foi feita para um resultado mais detalhado de cada espaço ficcional analisado dentro da obra. Buscamos compreender como o espaço ficcional funciona como um articulador ativo dentro da narrativa, assim como proposto pelos teóricos Barbieri (2009), Aguiar (2017) e Bachelard (2014), e como tal articulação do espaço ficcional constrói o horror presente na obra *Nossa parte de noite* (2019) de Mariana Enriquez, através da teoria do horror proposta por Noël Carroll (2004).

Iniciamos pela primeira casa assombrada, que se encontra no capítulo “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986”. Essa casa, conforme mencionamos, é primeiramente apresentada no conto intitulado “A casa de Adela”, da mesma autora, em sua coletânea de contos *As coisas que perdemos no fogo* (2016). O contexto do horror está presente em ambos os textos, sendo ampliado e mais explorado no romance.

A partir do título “A coisa má das casas sozinhas” já é possível encontrar a importância do espaço ficcional para a obra. Da mesma maneira, a epígrafe utilizada neste capítulo também oferece ferramentas de compreensão: “eu tinha poucos anos e já era rigorosamente anciã” (ENRIQUEZ, 2019, p. 147). A epígrafe é escrita por Elena Anníbali e compõe parte de seu poema intitulado “La

casa de la niebla”, em português “A casa de névoa”. O poema faz parte de sua coletânea de poesias *Cartografias* (2014). Para além da importância do espaço ficcional trazido pela epígrafe utilizada por Enriquez no capítulo, o poema de Anníbali faz referência à obra *La Última Niebla* (1935) escrito pela chilena María Luisa Bombal, cujo título em inglês traduzido pela própria autora ficou *House of Mist* (1947) ou “Casa de niebla”.

Assim sendo, evidencia-se antes mesmo da narrativa iniciar uma importância ou destaque para os elementos do espaço ficcional. As casas de névoa e as cartografias simbólicas de outras duas autoras latino-americanas estão em diálogo com a obra de Enriquez através da presença de sua epígrafe, em uma intertextualidade traçada através de obras cujas temáticas giram em torno, especialmente, de seus espaços ficcionais.

O primeiro espaço ficcional analisado é o que as personagens intitulam de “casa da Villarreal”. A construção narrativa da casa é feita de forma lenta, demora em torno de cem páginas desde a primeira menção da casa até as crianças decidirem entrar nela. Conforme vimos, a obra é fragmentada em diferentes personagens. Primeiramente, conhecemos Gaspar quando criança em 1981 e o seguimos até o início da idade adulta em 1997. A obra avança até o capítulo analisado apresentando as informações de que Gaspar sabe que sua mãe morreu em circunstâncias suspeitas e cresce sob os cuidados de seu pai moribundo, Juan. Seu pai é um médium para o que chama de Ordem. Gaspar herdou seus poderes, mas Juan está determinado a protegê-lo da Ordem.

No capítulo “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986”, Juan está muito doente e a amiga de Gaspar, Vicky, perde

sua cachorra; seu amigo, Pablo, encontra Juan tendo relações sexuais com outro homem, e Adela, a menina de um braço, faz aniversário. Vicky começa a ter muito medo e ouvir um zumbido que não passa e Adela, que sempre quis entrar na casa da Villarreal, assegura que o barulho vem de lá. Os quatro amigos decidem entrar na casa juntos, e Gaspar somente concorda porque sabia que as meninas iriam sozinhas se ele não as acompanhasse. Nota-se uma construção lenta em cima do horror da casa da Villarreal.

A primeira aparição da casa na narrativa a situa espacialmente na geografia da Buenos Aires real, permitindo o efeito de realidade que será rompido quando o horror se fizer presente:

Ao lado do depósito, que tem como entrada uma porta de enrolar pintada de verde, fica a casa abandonada, o número 504 da Villarreal, entre as ruas Moreno e Ortiz de Rosas. Muitos vizinhos, inconscientemente, apertam o passo na frente de seu portão enferrujado; querem deixá-la para trás o mais rápido possível, ainda que não percebam. Tentam, também, não olhar para ela. 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. Victoria continuou a interrogá-la, mas não conseguiu obter muita informação. (ENRIQUEZ, 2019, p. 172)

O insólito construído em volta da casa é feito aos poucos, mas durante a narrativa é dado que todos os vizinhos, mesmo que inconscientemente, têm medo da casa. Mesmo sem explicar, o lugar já marca sua presença, causando desconforto nos outros personagens. 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:

À primeira vista, a casa não tem nada de especial, mas, se fosse possível descer do céu e flutuar diante dela, apareceriam os detalhes. A porta, de ferro, pintada de marrom escuro. O jardim da frente tem a grama muito baixa e super seca. Está queimado, arrasado, nada é verde: nesse jardim a seca e o inverno convivem ao mesmo tempo. A casa às vezes parece sorrir. Os dois olhos fechados, as janelas tapadas com tijolos, dão a ela um aspecto antropomórfico, mas além disso os meninos do bairro, que mexem na corrente e no cadeado em tentativas inúteis de abrir a porta da frente, às vezes os deixam pendurados de um jeito que parece uma boca em semicírculo, o sorriso entre os olhos-janela. (ENRIQUEZ, 2019, p. 173)

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. Para além do que Carroll (2014)

propõe sobre o aspecto repugnante do monstro, Atik e Trevisan (2019) propõem uma visão contemporânea sobre a representação do monstro:

O clássico mundo maravilhoso, explicitado na forma do “era uma vez” dos contos de fada, se redimensionou em novas construções narrativas que provocaram os leitores a experimentar possibilidades de compreensão do real, marcadas pelo universo imaginativo do medo, da dúvida e das ambiguidades. A literatura foi invadida por fantasmas, mortos vivos, vampiros e lobisomens, criaturas fantásticas que significaram a força motriz da literatura fantástica do século XIX com suas nuances de incerteza e dubiedade. No século XX, estas figuras monstruosas também se reconfiguram, e o monstro deixa de ser exterior ao homem, não está mais escondido ou envolto em brumas ou mansões mal-assombradas. O monstruoso agora habita a interioridade dos sujeitos, traduz-se em marcas no seu corpo e o homem surge, a partir de alguns relatos fantásticos do século XX, como a própria imanência do fantástico. (ATIK; TREVISAN, 2019, p. 64)

Atik e Trevisan propõem que o monstro deixa de estar envolto de brumas ou mansões mal-assombradas e passa a habitar o homem. Por sua vez, Enriquez, ao aplicar características antropomórficas na casa da Villarreal, subverte ambas as instâncias do monstruoso: o clássico mal-assombrado e o monstruoso como homem. A casa da Villarreal é uma casa mal-assombrada, porém com características humanas. Ou seja, não há algo ou alguém que a assombra e torna o local amedrontador, faz parte da própria estrutura do local as características amedrontadoras. Tal recurso é explorado para a

construção do horror através do espaço ficcional: a casa precisa estar viva, pois o monstro não habita dentro dela, o monstro é ela. Recurso recorrente ao longo da narrativa, como o momento em que a própria casa parece falar à personagem Victoria:

Uma noite, a de Ano-Novo, com a rua cheia de gente, Victoria se aproximou da casa. 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. Victoria correu de volta para os pais, que tentavam em vão acender um apito de vara, e não disse nada. (ENRIQUEZ, 2019, p. 173)

A casa está viva, tem consciência e conversa com Vicky. A construção lenta do horror envolta da casa de Villarreal segue a partir de histórias conhecidas a respeito do local, ainda que segregados e contados como um mero caso de vizinhos excêntricos:

Havia muitas histórias sobre a casa da rua Villarreal. Nem todas eram contadas, no entanto. Certa tarde Haydée, a mulher de Turi, o dono da mercearia, contou às suas clientes sobre os proprietários, segundo ela uns velhinhos que viviam sozinhos sem ajuda de ninguém, sem enfermeiros, sem filhos; enlouqueceram lá dentro. Loucos de velhice: demência senil. Quando alguém passava, a velha ia até a janela e abria a boca como se estivesse gritando, mas não gritava. Depois saía correndo. Às vezes estava pelada. O velho era muito mais calmo, mas se recusava a tirar o lixo, e uma vez alguém tinha vindo – um parente ou um assistente social – e levado sacos de coisas, principalmente de comida estragada, enquanto o velho chorava

sentado no jardim, que nessa época ainda tinha alguma planta, e dizia agora, sim, o encontrariam, agora, sim. (ENRIQUEZ, 2019, p. 201)

Para além das histórias em volta da casa, a narrativa que acompanha cada personagem criança a entrar também apresenta contornos mais insólitos. Vicky, conforme mencionamos, passa a ouvir um zumbido muito alto, o qual também é explicado como se fosse um ser e não algo que acontece à personagem. É Adela que relaciona a situação à casa, renunciando o horror:

Vicky não tinha falado do zumbido com seus amigos, ainda não: sentia medo de nomeá-lo, era como admitir que existia de verdade. Por fim ela contou e Adela se pôs a olhar para todos os lados, como se o zumbido pudesse ser visto, como se fosse uma sombra no ar. Betty a obrigou a ir para casa, comer a pizza, mas depois deixou que ela encontrasse Vicky de novo. Era verão. Naqueles meses, ficava mais permissiva. – Eu acho que vem da casa – disse Adela. – A casa ali da esquina, a da Villarreal. Vicky se viu refletida nas pupilas de Adela, e o medo que já sentia, que nunca ia embora, se intensificou como se tivesse sido injetado em suas veias. – Você já tinha percebido – disse Adela, triunfante. – Vamos ver se vem de lá. E a agarrou pelo braço. Vicky pensou: não a conheço. Não sei quem é essa garota. – Não. Eu tenho medo. (ENRIQUEZ, 2019, p. 207)

Assim como argumenta Carroll (2014), as narrativas do horror salientam os aspectos sensoriais das personagens. No caso de Vicky, tem-se o sonoro, um zumbido que ela estava ouvindo por um tempo até Adela dizer que vinha da casa da Villarreal. Tal recurso narrativo da utilização sensorial novamente enquadra o espaço

ficcional da casa da Villarreal com os efeitos narrativos do horror. Para além do recurso narrativo sensorial do horror, a próxima passagem irá explorar o efeito de repulsa do horror também com Vicky em relação à casa da Villarreal:

Correu para casa enquanto sentia o nó na garganta e, no entanto, a ideia daquela casa abandonada crescia em algum lugar em sua cabeça, a ideia de seguir aquele zumbido e comprovar que vinha de lá, uma colônia de insetos, um formigueiro, as moscas que esfregam as patas como se planejassem um ataque antes de se lançarem sobre a carne podre. (ENRIQUEZ, 2019, p. 208)

Insetos, moscas e carne podre são elementos repugnantes que foram relacionados à casa por Vicky. Retomando a noção de Carroll (2014): “O monstro na ficção de horror, isto é, não é apenas letal, mas – e isso é de extrema importância – também repugnante” (CARROLL, 2004, p. 22, tradução nossa⁷). Posto isso, a casa da Villarreal novamente está sendo colocada como o elemento monstruoso dentro da narrativa de horror, assim como sugere Carroll (2014). Quanto mais a narrativa caminha, mais elementos humanos e repugnantes são utilizados para caracterizar a casa: “Gaspar olhou para a casa. As duas janelas tapadas, a grama amarela, as paredes cinza. Não conseguia explicar por quê, mas sentia que a casa o desafiava. Vamos ver se consegue entrar, dizia ela. Estaria maluco?” (ENRIQUEZ, 2019, p. 252).

Gaspar, herdeiro dos poderes de Juan, conseguia acessar passagens à outra dimensão igual fazia seu pai. Por mais que seus poderes fossem reprimidos e escondidos de Gaspar para

7 “The monster in horror fiction, that is, is not only lethal but – and this is of utmost significance – also disgusting” (CARROLL, 2004, p. 22).

sua proteção, ele conseguia acessar alguns deles, como o de abrir portas que não abrem. Gaspar deixou cada um de seus amigos com uma missão diferente para o dia em que eles fossem entrar na casa, e a sua seria abrir a porta. Seus amigos não iriam saber que ele estaria usando seus poderes herdados de medium:

Gaspar fingiu fazer força, apertou os dentes, simulou a alavanca. Na verdade, não estava fazendo nada além de apoiar o ferro na junção da porta. Ela já estava aberta. Chutou com força para parecer que o movimento tinha sido o mesmo, que o chute acompanhava o esforço dos braços e da alavanca. Quando se abriu, todos recuaram. Gaspar teve que se agachar para respirar e tentar se acalmar: mais uma vez não tinha se esforçado fisicamente, mas seu corpo reagia como se tivesse carregado algo muito pesado. Durante aqueles minutos de recuperação, não viu o que tinha feito os outros recuarem. Havia luz dentro da casa. (ENRIQUEZ, 2019, p. 273)

As crianças descobrem que a casa era outra por dentro, com mais janelas e maior. Dentro da casa, Gaspar passou a ouvir o zumbido, que também o lembrou de insetos. Adela era a única que parecia não ter medo, deixando os amigos para trás e absorvendo a estranheza da casa como algo normal:

Adela se adiantava, entusiasmada, sem medo, entrava na casa iluminada por seu sol particular, a casa que era outra por dentro. Pablo disse a ela espera, espera; mas ela o ignorou. A vibração a atraía. A luz, que não era elétrica, pelo menos não vinha de nenhuma lâmpada no teto, fazia com que parecesse dourada. Eles a seguiram até a sala seguinte, que tinha móveis. Poltronas sujas, de cor mostarda, acinzentadas pela poeira. Prateleiras

de vidro empilhavam-se contra a parede. Estavam muito limpas e cheias de pequenos enfeites. Adela se aproximou para ver o que eram: chegavam quase ao teto. Na prateleira inferior havia objetos de um branco amarelado, com formato semicircular. Alguns eram arredondados, outros mais pontiagudos. Gaspar ousou tocar em um deles e o soltou imediatamente, com nojo. – São unhas – disse. (ENRIQUEZ, 2019, p. 273)

Novamente, o artifício do horror de utilizar elementos repugnantes é inserido em diálogo com o espaço ficcional. Dentro da casa, as crianças encontraram diversos pedaços humanos como unhas, dentes e pálpebras, apresentados aos poucos. Mantendo, assim, a tensão e construindo um espectro disforme de uma pessoa espalhada pelas prateleiras:

A sensação de que algo horrível iria acontecer era claríssima, ao menos para ele, mas se entregou. A casa os buscara e agora os tinha ali, entre seus dedos, entre suas unhas. A segunda prateleira estava decorada com dentes. Molares com chumbo preto no meio, arrumados; depois os caninos, que lhe ensinaram no colégio, se chamavam incisivos. Dentes de leite, pequenos. Gaspar adivinhou o que havia na terceira prateleira antes de vê-la, era óbvio. Havia pálpebras. Posicionadas como borboletas, tão delicadas quanto. Cílios curtos, escuros e longos, algumas sem cílios. [...] E então uma porta bateu dentro da casa. Gaspar se lembraria daquele som por anos, com muita nitidez. (ENRIQUEZ, 2019, p. 275)

Gaspar sente que a casa os buscou e queria que eles fossem até ela, novamente dando-a consciência e vontades. Também é o garoto a perceber que aquela não parece ser a mesma realidade com a qual estão habituados e que, se deixarem envolver-se por

ela, estarão presos a ela, como uma areia movediça ou a teia de uma aranha:

Adela quis pegar um deles, e Gaspar a deteve com firmeza, prestes a dar um tapa nela. Não se deve tocar em nada, pensou. É como se tudo fosse radioativo. É como Chernobyl. Se tocarmos a casa, ela nunca nos deixará sair, irá nos grudar. Disse isso em voz alta. Temia que a presença na casa ouvisse sua voz, mas ele não tinha escolha. Era impossível se esconder. – Não toquem em nada. Estou falando sério. (ENRIQUEZ, 2019, p. 275)

Ampliando a percepção de Gaspar, o garoto acredita que alguém está usando a voz de Adela para falar, oferecendo a única característica humana que não havia sido aplicada à casa até o momento:

Aqui há partes de muita gente. Isso não tinha sido dito por Adela, embora alguém tivesse usado sua voz. Quem estava falando através dela? – Temos que sair – disse Gaspar. (ENRIQUEZ, 2019, p. 276)

O espaço ficcional começa a se mesclar com Adela, segundo o que Gaspar acredita, uma vez que a garota apresenta uma força muito além da sua própria:

Adela tremeu sob aquela luz artificial. Gaspar sentiu que estavam em um teatro: soube que estava sendo observado. E, quando ela saiu correndo e entrou em um corredor que ficava bem ao lado do fogão enferrujado naquela casa que por dentro parecia não ter fim, ele a deteve. Jogou-a no chão e ouviu como o queixo ressoava contra piso. Ela se contorceu sob seu peso e com uma força inexplicável conseguiu tirar o único braço e enfiar os dedos nos olhos de Gaspar. Em um segundo ela havia se soltado. Gaspar não podia

acreditar. Ele devia ter pelo menos quinze quilos a mais que Adela e era forte, nadava, sabia lutar. No entanto, não podia com ela. Porque não estava lutando com ela, pensou, estava lutando com a casa. (ENRIQUEZ, 2019, p. 276)

Neste ponto da narrativa, o espaço ficcional é um agente ativo do horror presente na narrativa, sendo expandido de uma casa para um monstro que aterroriza e luta contra as personagens. A casa da Villarreal irá levar Adela, assim como no conto de Enriquez em sua obra *As coisas que perdemos no fogo* (2017). Ainda que exista muita diferença entre os dois textos, o fim da garota é o mesmo, apesar de, por ser narrado juntamente com o ponto de vista de Gaspar, sabemos que não há chance de retorno porque Adela não estava mais ao alcance da própria realidade:

Gaspar soube então, quando viu seus cabelos amarelos desaparecerem na escuridão – o quarto em que tinha entrado estava escuro –, que aquela porta sim ele não poderia abrir. Que estava fora de seu alcance. Sentia isso no corpo e na mente com uma clareza luminosa. Primeiro Vicky quis abri-la: a maçaneta se mexeu, mas foi só isso. Ninguém tinha ouvido barulho de chaves. Depois foi Gaspar quem tentou, apesar de já saber que seria inútil. Tentaram os três, sem pensar na presença, naquele alguém mais que poderia estar na casa. Usaram o ferro, chutaram, correram e se jogaram contra a porta como tinham visto nos filmes. Não havia forma de abri-la. (ENRIQUEZ, 2019, p. 277)

Passamos para o segundo espaço ficcional analisado, este presente no capítulo “Círculos de giz, 1960-1976” e que trata do espaço ficcional intitulado pelas personagens como a casa de Cheyne Walk. Esse capítulo, apesar de posteriormente apresentado

na organização da obra, na verdade tem seus acontecimentos situados pelo menos dez anos antes do relato de Gaspar na casa da Villarreal. Na casa de Cheyne Walk, a narradora passa a ser Rosário, mãe de Gaspar, acompanhada de seu namorado Juan, pai de Gaspar. Assim como nos acontecimentos da casa da Villarreal, são quatro personagens que entram no espaço ficcional. Nesta instância, Rosário e Juan estão acompanhados de mais dois “filhos” da Ordem: Laura, que não tem um olho, e Stephan, filho de uma das líderes da Ordem. Da mesma forma, um dos personagens também apresenta alguma parte de seu corpo faltando.

Neste capítulo, a construção do horror é realizada de forma diferente, uma vez que todas as personagens, em maior ou menor grau, foram instruídas e iniciadas na Ordem. Os acontecimentos deixam de ser um horror construído através do medo agudo, como foram os das crianças. Aqui as personagens estão sendo guiadas pelo médium e se enquadram um pouco mais em um relato de exploração em relação das personagens com o ato de adentrar este espaço ficcional. No entanto, o espaço ficcional em si, intitulado por Juan de Outro Lugar, novamente é construído através de um diálogo com os recursos narrativos do horror. Vale ressaltar que, no último capítulo, o espaço ficcional analisado tratava de uma casa inteira, e neste, por mais que seja intitulada a casa de Cheyne Walk, o foco da análise será em um quarto específico que Juan irá achar na casa.

A epígrafe deste capítulo é uma citação da folclorista e escritora americana, Zora Neale Hurston, que diz que os deuses se comportam tal como as pessoas que os criam. A reflexão presente com esta citação pode ser entendida como uma denúncia

contra os líderes da Ordem, que cometem atrocidades em nome da Escuridão, da riqueza e da imortalidade. Seus deuses serão seus reflexos. O capítulo continua a história de Rosário enquanto estudante de antropologia em Londres. O capítulo inicia com Juan visitando a amada na capital inglesa, mais precisamente na casa que ela morava com Stephan, em Cheyne Walk. É na residência de Rosário que Juan encontra uma porta:

Uma noite ele me falou de portas que conseguia abrir e de casas que, por fora, tinham uma aparência, mas, por dentro, eram completamente diferentes. O que você está fazendo, sussurrei. Nada, ele respondeu, simplesmente aconteceu. Passei pela porta de uma casa que me pareceu estranha e, quando a abri, encontrei algo que absolutamente não era uma casa. Não diga isso a ninguém e não entre, adverti-o. (ENRIQUEZ, 2019, p. 323)

A narradora, Rosário, fica apreensiva sobre essas portas e conversa com outra iniciada da Ordem, Laura, demonstrando um conhecimento maior do acontecimento insólito. O temor de Rosário não se dá pelo que pode encontrar em outro plano, mas o que pode acontecer com seu namorado se a Ordem souber de mais essa habilidade:

Falei com Laura sobre essas portas: eu pensava em liminares, ela sugeriu que não mencionássemos mais as portas por telefone, para que ninguém escutasse, pois era quase certeza que faziam isso. Se um novo caminho fosse aberto, teria que proteger Juan. Era uma manhã horrível em Londres, o céu parecia de açúcar molhado e as pessoas, em geral acostumadas, corriam pelas ruas debaixo de guarda-chuvas, tentando evitar a chuva gelada. É preciso protegê-lo, Laura me

disse. Tenho um mau pressentimento, disse ela, e eu nunca erro. (ENRIQUEZ, 2019, p. 323)

Conforme mencionado, o teor do horror do último capítulo em construção em volta da casa não existe neste capítulo, no entanto, existem pinceladas de uma narrativa do horror, como vimos com o mau pressentimento de Laura, que compreende a porta como uma espécie de portal: “Se ele estiver certo sobre haver algo na casa, tal como ele descreve, é uma passagem, disse [...]” (ENRIQUEZ, 2019, p. 340). Rosário, Juan, Laura e Stephan logo entram no quarto e, assim como as crianças guiadas por Gaspar, este grupo, guiados por Juan, encontra um segundo lugar atrás da porta:

Para adentrar a porta, esperamos por Stephen. Ele considerou que ninguém mais deveria saber, nem Tara, nem Sandy, nem nenhum de nossos amigos. Ao menos não por enquanto. Assim como tinha feito comigo, Juan pediu a Stephen para abrir a porta. Ele o fez, e vimos um quarto normal, com a cama, as cortinas azul-turquesa, os quadros. Uma pia perto da janela que levava a um pequeno banheiro. Os ingleses são absurdos, disse Stephen, que tipo de gentinha coloca tapetes de pano no chão do banheiro, é claro que não o usam, me diga se estou mentindo, e Juan quase sorriu. Saímos, e Juan fechou a porta. Quando foi ele quem a abriu, do outro lado não havia mais um quarto. Nem cama nem quadros nem pia. Havia um túnel escuro, parecido aos chamados underpass, uma passagem subterrânea que é muito comum nas estações de trem. Algo o iluminava, mas não parecia luz elétrica. Pensei imediatamente em Arnold van Gennep e Turner e nos espaços limiares, nos umbrais, internos ou externos. Encruzilhadas, pontes, margens. Não disse nada. Laura ficou de cócoras. (ENRIQUEZ, 2019, p. 341)

Guiados pelo medium, existe o Outro Lugar atrás da porta, para o qual todos vão conscientemente e, diferentemente da casa anterior, não encontram um simulacro da própria casa, mas uma espécie de Éden macabro:

Atrás da porta, imediatamente faltava ar. Detive Juan ao me sentir sufocada, tive medo por ele e coloquei a mão sobre seu peito: o coração batia muito rápido, com força demais, mas de modo regular. Laura estava agitada, sem fôlego. O que se sente é igual ao mal de altitude, é como nas montanhas, ela disse. [...] O silêncio era poderoso e horrível. Um lugar assim, um bosque com um rio, não pode ser tão silencioso. Os animais, os pássaros, as folhas que se partem? Talvez a altura entupisse os ouvidos. Também não fazia frio ou calor. O lugar estava quieto em todos os sentidos. (ENRIQUEZ, 2019, p. 341)

Como podemos notar, a construção do horror do Outro Lugar é retratada mais através dos recursos sensoriais do horror, como propõe Carroll (2014), do que da exploração do monstro e do medo. No Outro Lugar, a exploração é das respostas corporais das personagens dentro do lugar e da repugnância:

Tudo está errado, disse Juan. É um cenário. Foi em frente. O caminho depois da curva se alargava outra vez e se abria a uma passarela ladeada por árvores. Laura apontou o dedo para os galhos, e Juan se aproximou. Os galhos e o chão estavam cheios de ossos. A maioria roídos, limpíssimos e velhos. Nas árvores foram montadas estranhas decorações, ornamentos de falanges e fêmures entrelaçados, unidos por galhos finos, formas delicadas, geometrias de carnívoro. Juan tocou em alguns, tentou memorizá-los. Parecem uma

escritura, Laura disse a ele. No chão, os ossos estavam esparramados sem objetivo claro [...]. O caminho estava coberto por ossos até onde a vista alcançava. Havia ossos de todas as partes do corpo e de todos os tamanhos. Seriam restos de banquetes de séculos? Traziam pessoas para morrer aqui? Ou apenas transportaram os ossos para fazer este caminho mortuário? Não havia cheiro. Eram ossos antigos ou tinham sido degustados até que não sobrasse nenhum resto de carne neles. (ENRIQUEZ, 2019, p. 342)

Assim como na casa da Villarreal, o espaço ficcional do Outro Lugar é composto por diversos pedaços de corpos humanos mortos e, assim como mencionado, o horror é muito mais explorado através dos aspectos repugnantes e das reações de Rosário diante de tais elementos:

Então algo estranho aconteceu. Senti nojo. Minha boca se encheu de um sabor amargo e tive ânsia de vômito. Estamos profanando este lugar, disse a Juan, e ele apoiou as mãos na minha barriga e conseguiu me acalmar para que não vomitasse ali, sobre os ossos. A ânsia de vômito me tirou todo o ar que me restava e procuramos a saída. (ENRIQUEZ, 2019, p. 343)

Visto isso, temos a presença de dois espaços ficcionais que compõem uma narrativa de horror e que, como pudemos analisar, dialogam ativamente com os recursos narrativos do horror. Aspectos como o nojo e o susto são acionados tanto no texto como no leitor para que o efeito causado seja próximo ao dos personagens. As duas casas não apresentam uma mera funcionalidade de cenário, mas participam ativamente da constituição da tensão do texto, assim como funcionam como o elemento assombrado e o ser assombrador.

Como podemos observar, a principal diferença entre as duas casas se dá em como elas são vistas pelos personagens e nas atitudes deles para com elas. A casa argentina é uma típica casa de histórias de horror, o que é ampliado pelo fato de os personagens que interagem com o espaço serem crianças. A casa está abandonada e todos no bairro parecem temê-la de alguma forma. O local parece chamá-los e, no caso de Gaspar e Adela, perceber uma ligação com a Ordem que nem mesmo as crianças estão cientes. Da mesma forma que as crianças não estão cientes do caráter de horror político mais declarado na obra em comparação à versão do conto.

Desta vez é dito diretamente que o pai de Adela é um desaparecido político e o desaparecimento da menina, mesmo que envolto em uma situação insólita, se dá justamente por ela desejar procurá-lo. Além disso, ao situar a narrativa no período do meio dos anos 1980, é permitido ao leitor entender imediatamente que o desaparecimento não será explicado na narrativa, assim como tantos outros não foram explicados na realidade.

Há uma aura de mistério e de medo em torno do local, o que é percebido por todos que convivem no mesmo espaço que a casa. No entanto, as crianças são atraídas para ela. A narrativa do romance deixa claro que Gaspar não está diretamente envolvido com a Ordem, mas possui potencial para ser o grande medium que todos esperam que ele seja, enquanto Adela já fora vítima da Escuridão. O “mistério”, apresentado no conto quando a menina inventava histórias a respeito de seu braço ausente, é explicado a partir de ter participado, ainda bebê, de uma Cerimônia com sua mãe.

O ambiente é assustador, principalmente por conta das partes de corpos que as crianças encontram, o que remete aos desaparecidos e mortos pela ditadura argentina. O fato de serem crianças adentrando o ambiente amplia a sensação de medo, principalmente por não saberem o que está acontecendo. Diferentemente da casa narrada por Rosário, uma vez que, ainda que jovens, os personagens que protagonizam a ação estão cientes da existência da Escuridão, uma vez que fazem parte da Ordem.

Enquanto Gaspar faz inconscientemente o papel de guia das crianças, Juan o faz conscientemente, levando todos pelo estranho mundo além. As duas casas funcionam como uma ponte, uma ligação entre os dois mundos, e o que se altera é justamente a percepção e preparação dos personagens para o que eles vão encontrar. Os jovens buscam e anseiam por aquilo, a casa atende a seus desejos de se conectarem com a Escuridão. Já no caso das crianças, o que é narrado se parece mais com um rito de iniciação, ainda que um tanto amador e despreparado.

A casa argentina confunde e assusta as crianças, enquanto a outra apresenta questionamentos e amplia as suspeitas dos jovens. No caso das crianças, ainda há a tentativa de racionalização feita por todos os adultos não envolvidos na Ordem, mas envolvidos com as crianças. O ambiente encontrado pelos jovens, por outro lado, é visto como um local sagrado, e tal percepção é tida justamente por Juan que os guia, como se o próprio local decidisse conscientemente que eles haviam explorado e obtido o suficiente, devendo então voltar à própria realidade. No caso de Adela, é a casa, e consequentemente a Escuridão, que acaba recebendo algo e tomando para si a garota.

Nos dois casos, os personagens foram afetados pela experiência e ela terá consequências ao continuar a narrativa. O horror e o desconforto vividos pelas crianças também são entregues ao leitor que está adentrando tal mundo pela primeira vez, sendo que anteriormente a narrativa apresenta apenas situações nas quais a Escuridão adentra o mundo real e não o inverso. Quando o leitor é apresentado à experiência de Juan e de Rosário, ainda há desconforto, mas não da mesma forma, porque já foi narrada a aventura das crianças, assim como alguns vislumbres da estranha Ordem e seus rituais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante disso, concluímos a análise dos espaços ficcionais da obra *Nossa parte de noite* (2019) da autora argentina Mariana Enriquez. A análise foi desenvolvida com o intuito de discorrer a respeito da organização do espaço ficcional em função da construção do horror nos capítulos “A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986” e “Círculos de giz, 1960-1976”. Conforme vimos, a análise suscitou a noção de que os espaços ficcionais analisados em ambos os capítulos foram construídos em diálogo com os recursos narrativos do horror de Carroll (2014).

Posto isso, assim como Barbieri (2009) propõe, o espaço ficcional está funcionando como um agente ativo da narrativa e a cartografia simbólica construída nesta obra de horror é uma simbologia do horror também. Assim como Aguiar (2017) propôs, existe um diálogo traçado entre as personagens e o espaço ficcional da obra. No caso da obra de Enriquez (2019), os mediuns traçam um diálogo diferente com os espaços ficcionais, trazendo à tona

elementos escondidos, um segundo espaço ficcional. As portas presentes na obra, quando abertas pelos mediums, funcionaram como passagens para locais que são construídos por meio de recursos do horror, estabelecendo a conexão entre essas duas esferas de uma obra literária do horror.

Por meio dos espaços ficcionais analisados, pode-se notar que a cartografia simbólica que são mapeadas durante a narrativa são fundamentais para sua construção. Considerando a teoria de Carroll (2014) e como o horror é modalizado dentro de uma narrativa, o espaço funciona como um dos recursos narrativos principais para a exploração dos elementos do horror dentro da narrativa. O espaço ficcional da obra de Enriquez (2019) não é apenas um agente ativo dentro da narrativa, mas um ponto fundamental para a construção da ambientação do horror, o qual reflete horrores da realidade. Enriquez se utiliza de tais estratégias para caracterizar o período histórico argentino e completar as lacunas históricas com horrores maiores e próprios do real maravilhoso.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Cristhiano. *Narrativas e espaços ficcionais*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017.
- ATIK, Maria Luiza Guarnieri; TREVISAN, Ana Lúcia. *Narrativas insólitas ou realidades possíveis*. São Paulo: Todas as Musas, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. New York: Penguin Books, 2014.
- BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. In: BORGES FILHO, Oziris; BARBOSA, Sidney (Orgs.). *Poéticas do espaço literário*. São Carlos: Claraluz, p. 105-125, 2009.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

ENRIQUEZ, Mariana. *As coisas que perdemos no fogo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

ENRIQUEZ, Mariana. *Nossa parte de noite*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real Maravilhoso. *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, 17 jan., 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/r/real-maravilhoso>. Acesso em: 29 out. 2022.

MENEZES, Elisa. O fantástico mundo de Mariana Enriquez. *Blog da Editora Intrínseca*. 5 out., 2021. Disponível em: <https://www.intrinseca.com.br/blog/2021/08/o-fantastico-mundo-de-mariana-enriquez>. Acesso em: 27 out. 2022.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.