

14

**HORRORES (DES)APARECIDOS EM
“A CASA DE ADELA”, DE MARIANA ENRIQUEZ**

Marcio Markendorf
Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Recebido em 11 jul 2022.

Aprovado em 22 jan 2023.

Marcio Markendorf

Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

Professor Associado II na Universidade Federal de Santa Catarina.

Pesquisador nos grupos de pesquisa Literatura e Estudos do Gótico; membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2001852168968424>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-8022-1350>.

E-mail: marciomarkendorf@uol.com.br.

Nadege Ferreira Rodrigues Jardim

Mestranda em Literatura, Crítica Feminista e Estudos de Gênero, pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Bacharel em Artes Cênicas, Interpretação Teatral, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

Bacharel em Direito, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Integrante Núcleo de pesquisa Literatual – Núcleo de Literatura Brasileira Atual – Estudos Feministas e Pós-Coloniais de Narrativas da Contemporaneidade do PPGLIT/UFSC.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8430334610476126>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9180-3620>.

E-mail: diedraroiz@gmail.com

Resumo: A proposta desse artigo é analisar em “A casa de Adela”, conto da escritora e jornalista argentina Mariana Enriquez, a expressão de três elementos ficcionais considerados fundantes para a estrutura do gótico: o passado fantasmagórico, a personagem monstruosa e o *locus horribilis* ou *locus horrendus*. A perspectiva de leitura permite interpretar essa narrativa de medo de autoria feminina como uma visão gótica da ditadura argentina.

Palavras-chave: Mariana Enriquez. Gótico feminino. Gótico argentino. Autoria feminina. Literatura do medo.

Abstract: The purpose of this article is to analyze in “Adela’s house”, a short story by the Argentine writer and journalist Mariana Enriquez, the expression of three fictional elements considered founders for the structure of the gothic narrative: the ghostly past, the monstrous character and the *locus horribilis* or *locus horrendus*. The reading perspective allows us to interpret this narrative of fear of female authorship as a gothic vision of the Argentine dictatorship.

Keywords: Mariana Enriquez. Female Gothic. Argentinian Gothic. Female authorship. Fear literature.

Publicado originalmente em 2016 pela Editora Anagrama (Barcelona), a coletânea de contos *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enriquez, foi vencedor do *Premis Ciutat de Barcelona*, de 2017, na categoria *Lengua Castellana*. No mesmo ano da premiação, sua versão em português foi publicada no Brasil pela Editora Intrínseca (Rio de Janeiro). Autora também dos livros *Nuestra parte denoche*¹ (2019), *Los peligros de fumar en la cama* (2009) e *Bajar es lo peor* (1994), “Mariana Enriquez talvez a figura

1 Romance vencedor do *Premio Herralde de Mejor Novela* de 2019 e do *Premio Nacional de La de Crítica de mejor obra publicada en castellano* em 2019.

mais importante do que poderíamos denominar o gótico argentino contemporâneo” (DABOVE, 2018, n.p, Tradução nossa²).

Em “A casa de Adela”, conto que integra a coletânea, Clara relata um evento traumático da infância: o desaparecimento de Adela – com quem a narradora e seu irmão Pablo mantinham forte relação de amizade – dentro de uma casa abandonada do bairro em que residiam, quando as três crianças decidiram explorá-la em uma noite chuvosa. Apesar de ocorrido vinte anos antes, o fato inexplicável continua presente na vida da personagem, assombrando-a cotidianamente, como já é evidenciado na primeira frase da história: “Todos os dias penso em Adela. E, se durante o dia não aparece sua lembrança [...] ela volta à noite, em sonhos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 61).

Por um lado, podemos argumentar que a presença fantasmagórica do passado deriva do inquietante e estranho³ desaparecimento da amiga, evento testemunhado e vivenciado por Clara e Pablo de modo traumático, que se torna difícil de explicar ou justificar de maneira crível. Ao relatar o incidente às pessoas, as crianças ou são acusadas de faltarem com a verdade – uma vez que o espaço interno da casa, conforme descrito por Clara, não condizia com o que era conhecido pela comunidade – ou são consideradas inaptas a contarem o relato de maneira confiável, em razão do abalo psíquico produzido pelo que causou o sumiço:

Pediram-nos a descrição do interior da casa.
Contamos. Repetimos. Minha mãe me deu um

2 Do original: “Mariana Enríquez es quizás la figura más importante de lo que podríamos denominar el gótico argentino contemporáneo” (DABOVE, 2018, s.p).

3 Inquietante e estranho são utilizados aqui em seu sentido amplo, não na perspectiva freudiana, e referem-se a algo que não é familiar, previsível nem habitual.

tabefe quando falei das prateleiras e da luz. ‘A casa está cheia de escombros, sua mentirosa!’, gritou. A mãe de Adela chorava e pedia ‘por favor, onde está Adela, onde está Adela’. Na casa, respondemos. Abriu uma porta, entrou num quarto e deve estar lá ainda. Os policiais diziam que não restava uma única porta do lado de dentro. Nem nada que pudesse ser considerado um quarto. A casa era uma casca, diziam. Todas as paredes internas tinham sido demolidas. [...] Nós mentíamos. Ou tínhamos visto algo tão feroz que estávamos em choque. (ENRIQUEZ, 2017, p. 73)

Desacreditada pelas figuras de autoridade, a própria narradora parece ir aos poucos perdendo a convicção sobre a veracidade de sua versão, classificada pelo “mundo adulto” como imaginária, impossível e ilógica. A partir disso, “os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo fantasmagórico, para afetar as ações do presente” (FRANÇA, 2016, p. 2). Incapaz de se recuperar da perda da amiga, enlouquecido pela culpa: “Eu a convenci, eu a fiz entrar, dizia ele” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74), Pablo se considera responsável por ter contaminado Adela com sua obsessão pela casa. O fato de desconhecer a verdade, de não ter certeza do que aconteceu e de não compreender a experiência que viveram atormenta-o. Sem poder decifrar o acontecimento, muito menos esquecê-lo, comete suicídio alguns anos depois, como relata a irmã: “Mudamos de casa. Meu irmão ficou louco do mesmo jeito. Suicidou-se aos vinte e dois anos. Eu reconheci o corpo destroçado. Não tive opção: meus pais estavam de férias no litoral quando ele se jogou embaixo do trem” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74).

A narradora também desenvolve um comportamento obsessivo, de contornos patológicos, uma vez que sua realidade presente é precariamente equilibrada sobre o incômodo do passado mal resolvido, força conflituosa causadora de incessante sofrimento e, ainda, indomesticável nas tentativas de repressão (o campo dos sonhos, aliás, é onde retorna a matéria, provando a recusa do recalque). No registro da personagem-narradora: “Desde que entramos na casa, nunca consegui ver um filme de terror: vinte anos depois, conservo a fobia e, se vejo uma cena por acaso ou por engano na televisão, à noite tomo comprimidos para dormir e durante dias tenho náuseas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 64).

Assim como “o Gótico consolidou-se como uma tradição artística que codificou um modo de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade” (FRANÇA, 2016, p. 1), na escrita de Mariana Enriquez encontramos a releitura/ressignificação de fobias e interdições da sociedade argentina de maneira proposital, pois como afirma a própria autora, referindo-se aos desaparecidos da última ditadura de seu país: “O que é uma casa assombrada na Argentina? Uma casa onde desaparecem pessoas” (SANCHEZ, 2017, p. 4).

Uma sociedade que teve 40.000 desaparecidos em seu passado recente é uma sociedade condenada a ser assombrada por fantasmas já que, se não há corpo, não há verdadeira morte. É uma condenação dupla e que divide o tecido social em dois: aqueles que faltam, e aqueles que estão, mas não podem seguir adiante, por estarem presos a um luto impossível. (FONTES, 2020, p. 80-81)

O desespero da mãe de Adela – “por favor, onde está Adela, onde está Adela” (ENRIQUEZ, 2017, p. 73) – e sua persistência em

encontrar a filha ou ao menos descobrir o que aconteceu – “A mãe de Adela nos visitou várias vezes, e sempre dizia: ‘Vamos ver se dizem a verdade, meninos, vamos ver se lembram...’. Nós contávamos tudo de novo. Ela ia embora chorando” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74) –, nos remete às Mães da Praça de maio⁴, um dos maiores símbolos do luto nacional pelos assassinados e desaparecidos durante a ditadura militar argentina.

Além da presença fantasmagórica do passado individual/subjetivo das personagens, encontramos no conto a presença fantasmagórica do passado social/político da Argentina da década de setenta do século passado. O desaparecimento de Adela, que continua a atormentar a narradora, tornando-se um trauma que deixa sequelas das quais nenhuma das personagens consegue ou pode escapar, bem como a asserção extrema – “Nunca a encontraram. Nem viva nem morta” (ENRIQUEZ, 2017, p. 73) – também pode ser entendido como uma representação do trauma coletivo dos desaparecidos políticos, das crianças e bebês sequestrados⁵ durante o regime ditatorial e das sequelas deixadas em suas famílias e em toda a sociedade argentina.

4 Em espanhol *Asociación Madres de la Plaza de Mayo*, é uma associação de mães que tiveram seus filhos assassinados ou “desaparecidos” durante a ditadura militar que governou a Argentina de 1976 a 1983. Em busca da verdade sobre o que ocorreu com seus filhos, organizaram-se e fizeram passeatas na Praça de Maio em Buenos Aires, em frente à Casa Rosada (sede do governo argentino) usando fraldas brancas como lenços de cabeça para simbolizar seus filhos perdidos e em protesto contra o terrorismo de Estado do governo e às inúmeras atrocidades e violações de direitos humanos cometidas pelo regime militar.

5 Dentre as práticas mais aterradoras da ditadura argentina estava o sequestro sistemático de bebês e crianças, filhos de presos e desaparecidos políticos que eram entregues a famílias ligadas ao governo militar, com o objetivo de educá-los longe da “subversão de seus pais e familiares”. O movimento das “Avós da praça de Maio” já contabilizou 500 bebês sequestrados durante a ditadura, mas apenas 149 foram localizados. O sequestro de crianças é um fenômeno que não ocorreu somente durante a ditadura, ainda hoje é um crime comum na Argentina.

Vale destacar que, desde o início da narrativa, Adela é descrita como um tipo de monstruosidade física em função da incompletude do corpo, como é detalhadamente descrito por Clara:

Adela só tinha um braço. Ou talvez fosse mais exato dizer que lhe faltava um braço. O esquerdo. Por sorte, não era canhota. Faltava-lhe desde o ombro; tinha ali uma pequena protuberância de carne que se movia, com fragmento de músculo, mas não servia para nada. (ENRIQUEZ, 2017, p. 62)

A questão do monstruoso sempre existiu na história da humanidade. Segundo Jeffrey Jerome Cohen: “os monstros devem ser analisados no interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lútero-históricas) que os geram” (COHEN, 2000, p. 28). Por ser um conceito socialmente construído, o corpo do monstro é um corpo cultural, cujas representações e interpretações podem mudar repetidamente. Tendo como uma de suas principais funções “encarnar ficcionalmente a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o humano e o inumano” (FRANÇA, 2017, p. 25), o monstro torna-se a diferença materializada, é a sua leitura como “outro” que constitui o ser monstruoso. “A ordem social se forma somente a partir da exclusão daquilo que não faz parte dela, ou seja, monstros são criados” (FONTES, 2020, p. 82). Por não possuir o que seria considerado um corpo “normal”/completo, Adela se torna alvo de abjeção⁶: “Muitos garotos tinham medo dela, ou asco. Riam dela, chamavam-na de monstrelha, aberração, bicho incompleto; diziam que iam vendê-la para um circo, que com certeza sua foto figurava nos livros de medicina” (ENRIQUEZ, 2017, p. 62).

6 Abjeção aqui compreendida como um espaço da dessemelhança, da não-identidade e da projeção monstruosa sobre o outro que provoca a exclusão/expulsão.

O segundo aspecto que a narradora apresenta como visão monstruosa da amiga igualmente diz respeito à aparência física de Adela: “Tinha os dentes amarelos. Isso, sim, me dava nojo, não seu braço, ou falta de braço. Não escovava os dentes, acho; e, além disso, era muito pálida, e a pele translúcida fazia ressaltar aquela cor enfermicha, como nos rostos das gueixas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 67). Um modo de pensar sobre o monstro é apresentado por Claudio Zanini:

A articulação da não-normatividade e da ausência de humanidade no monstro é um processo subjetivo. Uma das formas mais evidentes de monstrificação é a diferença física ou biológica; nestes casos a diferença e a inumanidade se expressam através da forma [...] Há um caráter político subjacente à história do uso do termo ‘monstro’. Aspectos biológicos e genéticos [...] por vezes servem como critério para que uma dita maioria rotule um semelhante como monstro [...] A noção mais básica da ontologia monstruosa é a norma(lidade). O monstro não se encaixa, não pertence, não está contido nela [...] Inicialmente a diferença monstruosa está atrelada a noções estéticas e de gosto. (ZANINI, 2020, s.p)

Por sua vez, Cohen acrescenta que “o monstruoso espreita em algum lugar naquele espaço ambíguo, primal, entre o medo e a atração” (COHEN, 2000, p. 53) e é exatamente o fato de Adela ser apontada como diferente que faz Clara e Pablo se aproximarem – “Mas, sobretudo, ficamos amigos dela, meu irmão e eu, porque Adela só tinha um braço” (ENRIQUEZ, 2017, p. 62) –, numa expressão do paradoxo apontado por Júlio França, de que a personagem monstruosa também inspira “uma espécie

de desejo de ser como ele, liberto das imposições sociais” (FRANÇA, 2012, s.p).

De acordo com Luis García Fanlo (2009, p. 4-5), ao longo da história argentina houve a construção de um corpo nacional homogêneo por meio de discursos e práticas eugenistas que tiveram sua máxima expressão durante a última ditadura militar e suas políticas de extermínio. Na ocasião, a “solução final” para o problema dos corpos “abjetos-monstruosos-dissidentes” assumiu a forma de desaparecimento forçado⁷. Como afirma Zanini: “Os monstros são resultados de anseios, angústias, medos e incertezas do meio em que surgem” (ZANINI, 2020, s.p), o que permite concluir que as monstruosidades podem ser a excrescência de um momento político conturbado. Ademais, podemos considerar que Adela, enquanto “corpo monstruoso”, pode ser vista como alegoria transgressora que denuncia/mostra as verdadeiras monstruosidades: a legitimação de estereótipos hegemônicos de beleza e “normalidade”; as violências culturais e políticas; as violações de direitos humanos; os sequestros de crianças e outros crimes cometidos pelo Estado Argentino antes, durante e depois da ditadura militar; os mecanismos históricos e discursivos de produção de exclusão; o “desaparecimento” e a eliminação de “indesejáveis”; e a prática necropolítica⁸ do Estado. Com essa mirada, nota-se o

7 “Fazer desaparecer” os opositores, crime contra a humanidade imprescritível, foi utilizado como tática repressiva pela ditadura militar argentina. Baseada na produção de “desconhecimento”, tem como efeito a supressão de todo direito: a não existência de vestígios materiais resultantes da prática criminosa garante a impunidade, o desconhecimento impede os familiares e a sociedade de realizar ações legais, infunde terror nas vítimas e na sociedade e mantém divididos os cidadãos frente ao Estado. O desaparecimento torna o opositor um *homo sacer* (AGAMBEN, 2002), indivíduo que poderia ser morto sem que isso constituísse crime ou sacrifício.

8 Conceito desenvolvido pelo filósofo, teórico político e historiador camaronês Achille Mbembe (2018) que questiona os limites da soberania do Estado a partir do momento

quanto “A própria história torna-se um monstro: desfigurante, autodesconstrutiva, sempre sob o risco de expor as suturas que mantêm costurados seus separados elementos em um corpo único e pouco natural” (COHEN, 2000, p. 35), onde corpos e corpos⁹ que não se adequam aos parâmetros estabelecidos pela normatividade são marcados como inapropriados, abjetos, que “não importam” e sofrem uma eliminação sistemática.

O que é essencialmente importante para o gótico é o trabalho cultural feito pelos monstros. Através da diferença, seja na aparência ou comportamento, a função dos monstros de definir e construir a política do ‘normal’. [...] Etimologicamente falando, o monstro é algo para ser mostrado, algo que serve para demonstrar (latim, *monstrare*: para demonstrar) e para avisar/advertir/alertar (latim, *monere*: para avisar/advertir/alertar). (PUNTER; BYRON, 2004, p. 263, Tradução nossa¹⁰)

Em nenhum momento Adela aceita ocupar o lugar que tentam lhe impor, de subalternização do “diferente”. Possuidora do que a mãe de Clara e Pablo denomina “um caráter único”, gostava de ser observada e nunca escondia a própria diversidade: “Se via a repulsa nos olhos de alguém, era capaz de esfregar-lhe o cotoco na cara ou sentar-se muito perto e roçar o braço do outro

em que este cria políticas públicas que determinam quem deve morrer e quem deve viver. Segundo Mbembe, quando a humanidade do outro é negada, qualquer tipo de violência contra ele é possível e passa a ser justificável.

9 Corpos aqui utilizada com o propósito de visibilizar identidades não hegemônicas, em especial as não-cisgêneras e/ou não-binárias.

10 Do original: “What is primarily important for the Gothic is the cultural work done by monsters. Through difference, whether in appearance or behaviour, monsters function to define and construct the politics of the ‘normal’. [...] Etymologically speaking, the monster is something to be shown, something that serves to demonstrate (Latin, *monstrare*: to demonstrate) and to warn (Latin, *monere*: to warn)” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 263).

com seu apêndice inútil, até que a pessoa estivesse humilhada e à beira das lágrimas” (ENRIQUEZ, 2017, p. 62). Ao subverter o socialmente esperado: obedecer às classificações fixas de aceitável e de “normalidade” –, expõe o aspecto monstruoso do senso comum – cuja concepção de humanidade é construída através de uma “hierarquização binária moderna que atribui (ou não) humanidade aos sujeitos e constitui um outro menos ou não-humano” (GOMES, 2018, p. 72)¹¹ –, e impõe uma revisão de valores e crenças sobre o olhar para o/do outro, para a/da sociedade e para/de nós mesmos.

Monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (COHEN, 2000, p. 55)

O desaparecimento de Adela na casa abandonada situa-a em definitivo no lugar de personagem monstruosa do bairro, mas “o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar” (COHEN, 2000, p. 27-28), por isso ela se transforma em mito urbano¹²: “Onde está Adela?, diz

11 De acordo com Maria Lugones (2014), a grande dicotomia da modernidade – humanos/não humanos – não se resume a diferenciar humanos de outros seres vivos, molda critérios de definição de humanidade organizados em torno da produção do “outro” como inferior, uma forma de desumanização que cria “menos humanos”, “humanos inferiores”, “não humanos”.

12 Mito urbano ou lenda urbana é uma narrativa popular anônima, transmitida principalmente de forma oral, que possui uma mensagem implícita e uma moral escondida, seu maior propósito é alertar contra os perigos da vida contemporânea. Constituem um tipo de folclore atual que, em sua origem, se baseia em fatos reais ou preocupações legítimas, distorcidos ao longo do tempo. Com o advento da internet, se tornaram praticamente universais.

uma pichação. Outra, menor, escrita com vigor, repete o modelo de uma lenda urbana: é preciso dizer Adela três vezes à meia-noite, diante do espelho, com uma vela na mão, e então veremos refletido o que ela viu, quem a levou” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74-75). Essa evidente derivação da lenda de *Bloody Mary*¹³ a vincula com a casa personificada que representa o núcleo espacial do terror – *locus horribilis* ou *locus horrendus* – na narração. Por possuir características de ser vivo, em certo sentido a casa é responsável pelo desaparecimento de Adela, podendo então ser considerada como igualmente monstruosa. É possível estabelecer analogia com o conto de Julio Cortázar, “A casa tomada”, de 1946, no qual uma arquitetura destinada a ser um lar, torna-se um espaço de opressão, inquietante e monstruoso, que alude também aos efeitos da ditadura na Argentina.

“As narrativas góticas nunca escaparam às preocupações de seus próprios tempos [...] o castelo gradualmente deu lugar à casa antiga [...] tornou-se o local onde medos e ansiedades retornaram no presente” (BOTTING, 1996, p. 2, Tradução nossa¹⁴). De acordo com Anthony Vidler (1992, p. 17), exatamente por seu aspecto de aparente domesticidade, resíduo de história familiar e nostalgia, de local de amparo, abrigo e proteção máxima e refúgio mais íntimo do conforto privado, a casa providenciou um lugar favorável para as perturbações do sinistro (*uncanny*). Essencial

13 *Bloody Mary*, Maria Sangrenta ou Bruxa do Espelho, uma das lendas urbanas mais disseminadas, possui diversas versões. A mais conhecida, originária dos Estados Unidos do século XX, é a de que ela aparecerá para quem a invocar repetindo seu nome três vezes (*Bloody Mary, Bloody Mary, Bloody Mary*) em frente a um espelho.

14 Do original: “Gothic narratives never escaped the concerns of their own times [...] the castle gradually gave way to the old house [...] it became the site where fears and anxieties returned in the present” (BOTTING, 1996, p. 2).

no desenvolvimento da trama, a casa em questão dá nome ao conto, é a espacialidade que configura o terror e a verdadeira protagonista do relato de Clara:

Eu gostava especialmente das histórias sobre a casa abandonada. Inclusive sei quando começou a obsessão. Foi culpa da minha mãe. Uma tarde, depois da escola, meu irmão e eu a acompanhamos até o supermercado. Ela se apressou quando passamos diante da casa abandonada que ficava a meia quadra da loja. [...] – Eu sou uma boba! Essa casa me dá medo. (ENRIQUEZ, 2017, p. 65)

O imaginário que constroem em torno da casa abandonada é potencializado pelo fascínio de Adela e Pablo por filmes de terror pelo mistério que parece existir ao seu entorno, pois as informações que conseguem obter com a família – “A casa estava abandonada antes mesmo de meus pais chegarem ao bairro, antes do nascimento de Pablo. Ela sabia que, apenas meses antes, os donos haviam morrido, um casal de velhinhos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 65-66) – e com a vizinhança – “Ninguém lhes dizia nada importante. Mas vários coincidiram no fato de que a estranheza das janelas tapadas e do jardim ressecado lhes dava calafrios, tristeza e às vezes medo, especialmente à noite” (ENRIQUEZ, 2017, p. 68) – reforçam ainda mais o interesse e a curiosidade das três crianças: “uma casa mal-assombrada tão perto, no bairro, a apenas duas quadras, era pura felicidade” (ENRIQUEZ, 2017, p. 66).

A partir do momento em que decidem ir ao seu encontro, a casa adquire um papel central, atuando tanto como espacialidade que constrói a atmosfera de terror quanto como objeto fóbico para a narradora. Desde o início, a casa personifica angústia e

perigo para Clara. Segundo Rosa María Díez Cobo: “a casa maligna é aquela na qual, apenas com um primeiro golpe de vista, sabemos que nos encontramos diante de um organismo consciente, diante de uma entidade doente e à espreita daqueles que ousem cruzar a sua soleira” (DÍEZ COBO, 2020, p. 141, Tradução nossa¹⁵). Mesmo de longe e do lado de fora, na segurança que a calçada do bairro em que mora desde que nasceu e à luz do dia lhe transmitem, a primeira impressão – ou talvez possamos chamar de intuição – da narradora é a de que existe alguma coisa ou força naquele local. A casa lhe causa medo:

A casa não tinha nada de especial à primeira vista, mas, quando se prestava atenção, era possível notar detalhes inquietantes. As janelas estavam tapadas, completamente fechadas com tijolos. Para evitar que alguém entrasse ou que algo saísse? A porta, de ferro, era pintada de marrom escuro; parece sangue seco, disse Adela. (ENRIQUEZ, 2017, p. 67)

Ao atravessar o portão, a sensação de inquietação, estranhamento e da existência de uma ameaça inexplicável se intensifica. É como se entrassem em uma dimensão à parte, inteiramente separada do bairro. Fator característico de histórias de casas mal-assombradas, o mal fica circunscrito ao perímetro do terreno, “raramente há contaminação com as propriedades da vizinhança” (MARKENDORF, 2017, p. 38), como se observa no trecho:

Cruzar o portão enferrujado foi horrível. Não é por causa do que aconteceu depois que me lembro dele assim: tenho certeza do que senti então, naquele

15 Do original: “la casa maligna es aquella en la cual, con tan solo un primer golpe de vista, sabemos que nos encontramos ante un organismo sintiente, ante un ente enfermo y al acecho de aquellos que os encruzar su umbral” (DÍEZ COBO, 2020, p. 141).

exato momento. Fazia frio no jardim. A grama parecia queimada. Arrasada. Era amarela e curta: nem um matinho verde. Nem uma planta. Naquele jardim havia uma secura infernal e, ao mesmo tempo, era inverno. E a casa zumbia, zumbia como um mosquito rouco, como um mosquito gordo. Vibrava. Não saí correndo porque não queria que meu irmão e Adela caçassem de mim, mas tive o ímpeto de fugir para minha casa, para minha mãe, de lhe dizer sim, tem razão, aquela casa é má e nela não se escondem ladrões, se esconde um bicho que treme, se esconde algo que não pode sair. (ENRIQUEZ, 2017, p. 67)

Clara confere à casa um aspecto zoomorfizado e descreve-a como um inseto-bicho. Já Pablo e Adela criam uma representação antropomórfica da casa, com quem estabelecem uma relação imediata e muito particular. Afirmam que “ela” conversa com os dois e conta-lhes histórias sobre seus antigos moradores, o que só acentua a dimensão aterrorizante para a narradora:

Sentavam-se no caminho de ladrilhos amarelos e cor-de-rosa que atravessava o jardim seco. O portão de ferro enferrujado estava sempre aberto, dando boas-vindas. Eu os acompanhava, mas ficava do lado de fora, na calçada. Eles olhavam para a porta como se julgassem que podiam abri-la com a mente. Ficavam horas assim, sentados, em silêncio. [...] E me contavam. Sobre a velhinha, que tinha olhos sem pupilas, mas não era cega. Sobre o velhinho, que queimava livros de medicina junto ao galinheiro vazio, nos fundos. Sobre o quintal dos fundos, seco e morto como o jardim, cheio de buraquinhos feito tocas de ratos. Sobre uma torneira que não parava de pingar porque o que vivia na casa precisava de água. (ENRIQUEZ, 2017, p. 68-69)

O núcleo espacial de terror se transforma em um lugar essencial, mais protagonista e propulsor da ação do que cenário ou suporte da mesma, afetando e determinando as ações das personagens. A identificação que a casa estabelece com Pablo e Adela os subjuga e atrai de um modo irreprimível e inevitável:

A ideia de entrar na casa foi do meu irmão. Sugeriu primeiro a mim. Eu lhe disse que estava louco. Estava obcecado. Precisava saber o que tinha acontecido naquela casa, o que havia dentro. Desejava aquilo com um fervor muito estranho para um menino de onze anos. Não entendo, nunca pude entender o que a casa lhe fez, o que o atraiu assim. (ENRIQUEZ, 2017, p. 68)

Clara estabelece uma relação inversa, de repulsa. No entanto, o processo de sujeição que sofre é idêntico, pois o poder da casa não é menor sobre ela. “Eu não me atrevia a contar nada a minha mãe. Ou vai ver que a casa não me deixava falar. Não queria que eu os salvasse” (ENRIQUEZ, 2017, p. 70). Apesar de sentir, de maneira quase premonitória, que algo vai acontecer, não é capaz de impedir. Sequer consegue evitar entrar na casa junto com o irmão e a amiga. “Quiseram que eu os acompanhasse, e aceitei porque não queria deixá-los. Não podiam entrar sozinhos na escuridão” (ENRIQUEZ, 2017, p. 69-70). Quando chegam para finalmente explorá-la, na última noite de verão, conforme haviam combinado, encontram a porta da frente aberta e luz em seu interior. A casa se mostra como organismo vivo e consciente que não somente espera, recebe e convida a entrar. A narradora também nota a diferença em Adela, a descreve como tranquila, iluminada e conectada – com a casa, em nome de quem parece

estar atuando, pois toma a frente e guia os outros dois. Existe uma breve sensação de conforto e familiaridade – “A casa não parecia estranha por dentro. No pequeno saguão de entrada ficava a mesa do telefone, um telefone preto, como o de nossos avós” (ENRIQUEZ, 2017, p. 71) –, que constrói mais rapidamente o efeito de estranho-inquietante-infamiliar (*unheimlich*)¹⁶, aquilo que um dia foi conhecido, mas deixou de ser. A narradora sente e sabe que existe algo incomum, mas não é capaz de definir com exatidão o quê:

Aquela luminosidade que parecia elétrica, ainda que no teto, onde deveria haver lâmpadas, só houvesse fios velhos saindo dos buracos como ramos secos. Parecia a luz do sol. Do lado de fora era noite e ameaçava tempestade, uma poderosa chuva de verão. Ali dentro fazia frio e cheirava a desinfetante, e a luz era como de hospital. [...] A casa se mostrava maior do que parecia por fora. E zumbia, como se colônias de bichos ocultos vivessem atrás da pintura das paredes. (ENRIQUEZ, 2017, p. 70-71)

Por outro lado, os móveis antigos nos remetem ao passado, como se dentro da casa existisse outra época, outro lugar, um tempo que não o presente. Um lugar que não tem lugar. Nada disso parece afetar Adela, que segue na frente dos outros, cada vez mais esvaziada de sua própria identidade: “Adela se adiantava, entusiasmada, sem medo [...] não sei se nos escutava claramente. Quando se virava para nos olhar, parecia perdida. Em seus olhos não havia reconhecimento. Dizia ‘sim, sim’, mas eu sentia que

16 O “estranho”, para Freud, “é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, velho, e há muito familiar”, mas que nos causa “estranheza”, ameaçando o conforto do ambiente familiar pelo irrompimento do horror e do atemorizante (BATALHA, 2019, s.p).

já não falava conosco” (ENRIQUEZ, 2017, p. 71). A espacialidade que causa medo manifesta-se ainda com mais clareza no cômodo seguinte, uma sala de estar com “poltronas sujas, cor de mostarda, acinzentadas pelo pó. Na parede havia prateleiras de vidro. Estavam muito limpas e cheias de pequenos adornos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 71). Ao se aproximarem das prateleiras que chegavam até o teto para ver do que se tratava, percebem o horror para o qual servem de receptáculo: na prateleira mais baixa, unhas humanas, e dentes, também humanos, na seguinte. Antes que Clara possa enxergar o conteúdo da terceira prateleira, as luzes se apagam:

A luz da lanterna iluminava coisas sem sentido. Um livro de medicina, de folhas brilhantes, aberto no chão. Um espelho pendurado no alto, perto do teto, quem podia se refletir ali? Uma pilha de roupa branca. Pablo se deteve: movia a lanterna, mas a luz simplesmente não revelava nenhuma outra parede. Aquele cômodo não terminava nunca ou seus limites estavam longe demais para serem iluminados. (ENRIQUEZ, 2017, p. 72)

Os objetos que parecem surgir do nada na escuridão da sala os deixam ainda mais perdidos, desorientados e aterrorizados. A partir deste momento, a casa passa a atuar como cenário fatal. Por sua dimensão oculta, adquire traços claustrofóbicos e labirínticos, quase um quebra-cabeças onde cada peça é estrategicamente posicionada para intensificar a atmosfera de medo, estranheza, impotência e perigo sobrenatural. Apresentada como um recinto infinito – “Não a ouvíamos na escuridão. Onde poderia estar, naquela sala eterna” (ENRIQUEZ, 2017, p. 72) –, não identificável e que não conduz a nenhuma parte, assim como o espelho, figura

um espaço heterotópico, com múltiplas camadas de significação ou de relações a outros lugares e cuja complexidade não pode ser vista imediatamente:

Pablo iluminou o lugar de onde vinha a voz e, então a vimos. Adela não tinha saído da sala das prateleiras. Saudou-nos com a mão direita, parada junto a uma porta. Depois girou o corpo, abriu a porta a seu lado e a fechou atrás de si. Meu irmão correu, mas, quando chegou à porta, não conseguiu abri-la. Estava trancada com chave. (ENRIQUEZ, 2017, p. 72)

Conforme David Punter e Glennis Byron, o castelo – aqui substituído pela casa – “representa a desobjectificação: dentro de suas paredes pode-se ser submetido a uma força que é totalmente resistente à tentativa do indivíduo de impor sua própria ordem” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 262, Tradução nossa¹⁷). Nessa última lembrança da narradora, derradeira visão de Adela, há um aceno de mão, um gesto que Clara interpreta como saudação. Na verdade, uma despedida, um adeus significativo, já que consciente. Os dois irmãos saem correndo da casa, Pablo em busca das ferramentas na mochila que deixou no jardim para salvar a amiga Clara movida pelo pavor. Como um predador que atrai sua presa e, depois de alimentado, fica satisfeito ou um labirinto que conduz à perda, quando as duas crianças chegam ao lado de fora, a casa se tranca e se silencia para sempre: “Enquanto permanecíamos quietos por um minuto, assustados, surpresos, alguém fechou a porta por dentro. A casa parou de zumbir” (ENRIQUEZ, 2017, p. 73).

17 Do original: “The castle represents desubjectification: within its walls one may be ‘subjected’ to a force that is utterly resistant to the individual’s attempt to impose his or her own order” (PUNTER; BYRON, 2004, p. 262).

De uma forma ou de outra, é um desfecho que contém um desaparecimento tão extremo quanto inconclusivo, pois Enriquez não nos oferece uma resposta definitiva sobre o ocorrido. Ao analisarmos a casa como território simbólico, as possibilidades de interpretação se tornam múltiplas. Marcio Markendorf observa que os lugares possuem memória e existe “algo que poderia ser chamado de violenta memória traumática das paredes” (MARKENDORF, 2017, p. 34). Considerar a casa abandonada do conto como receptáculo da memória que reproduz e reverbera os traumas do passado imediatamente nos reporta às dezenas de casas em Buenos Aires que serviam como centros de detenção clandestina durante a ditadura civil-militar¹⁸. De acordo com Noël Carroll: “casas mal-assombradas são, em geral, assombradas pelos pecados de seus antigos moradores. Ou seja, essas histórias envolvem uma narrativa de repetição baseada na reencenação de um passado totalmente repugnante” (CARROLL, 1990, p. 148). Os elementos encontrados pelas crianças e os que compõem as histórias que a casa lhes contava fortalecem ainda mais esta impressão, já que se tratam, em sua maioria de objetos – em especial as unhas e os dentes expostos como troféus-espólios-*souvenirs* nas prateleiras de vidro – que nos fazem pensar nos horrores dos centros de detenção e tortura da ditadura militar, *locus horribilis* que incorporam e evocam traumas, medos e ansiedades culturais e históricas da sociedade argentina.

Ao pensar a casa como memória, vestígio ou eco do passado, é possível imaginar que terríveis segredos se escondem atrás de suas paredes: “A casa era uma casca, diziam. Todas as

18 Leonor Arfuch (2013) indica a existência de centros clandestinos de retenção, campos de concentração e extermínio misturados à malha urbana, separados apenas por um muro ou parede da vida cotidiana das grandes cidades na Argentina durante a ditadura militar.

paredes internas tinham sido demolidas. Lembro que os escutei dizerem ‘máscara’, não ‘casca’. A casa é uma máscara, escutei¹⁹” (ENRIQUEZ, 2017, p. 73). Se considerarmos a casa como máscara que esconde algo, local de sombras ou segredos, surgem ainda mais hipóteses: além de um reflexo ou uma representação do aterrorizante passado histórico argentino, a casa poderia ser uma porta ou portal para outras dimensões, tempos ou mundos. Da mesma forma, Adela poderia ter sido engolida pela casa-viva maligna de acordo com os parâmetros clássicos da espacialidade gótica ou seu desaparecimento encobriria um trauma de violência real cujo horror é tamanho que a narradora só consegue explicá-lo através de um conto de terror simbólico. Afinal, “Máscara é o que transforma, simula, oculta e revela. Se bonecos, imagens e marionetes representam o homem, a máscara é sua metamorfose. Por sua rigidez, prende o momento, registra e fixa o essencial, mais pertinente” (Amaral, 2002, p. 41). Nesse caso, não deixaria de ser uma metáfora para o sequestro de crianças, nos dias atuais ou durante os anos da ditadura na Argentina. Não é por acaso que Pablo “sempre sonhava com Adela: em seus sonhos, nossa amiga não tinha unhas nem dentes, sangrava pela boca, sangravam suas mãos” (ENRIQUEZ, 2017, p. 74). Tanto para as duas crianças que conseguiram sair da casa e demais personagens do conto quanto para a sociedade argentina como um todo, existe “um passado aberto como uma ferida” (ARFUCH, 2013, p. 13, Tradução nossa²⁰).

19 “La casa era una cáscara, decían. Todas las paredes interiores habían sido demolidas. Recuerdo que los escuché decir ‘máscara’, no ‘cáscara’. La casa es una máscara, escuché” (ENRIQUEZ, 2016, p. 78).

20 Do original: “un pasado abierto como una herida” (ARFUCH, 2013, p. 13).

Como afirma Mariana Enriquez: “O tema dos desaparecidos, dos anos setenta, é a grande fonte dos medos da minha infância” (GUERRIERO, 2013, s.p., Tradução nossa²¹). Esse sentimento da autora é muito bem representado pela narradora, para quem o desaparecimento de Adela gera o pavor que a torna incapaz de prosseguir. “Não é possível absorvê-lo, é terrível demais. Então você se esforça para deixá-lo para trás... Esquecer é inaceitável. Lembrar é inaceitável” (MORRISON apud GROOM, 2012, p. 120, Tradução nossa²²). Apesar de Clara ter a obsessão, a incerteza e o medo como presenças contínuas em sua vida, conclui a narração sem ser capaz de purgá-los nem os extirpar, muito menos de os enfrentar e/ou desvendar o que realmente aconteceu:

Não me animo a entrar. Há uma inscrição rabiscada acima da porta que me mantém do lado de fora. Aqui vive Adela, cuidado!, diz. Imagino que foi escrita por um garoto do bairro como piada ou desafio. Mas eu sei que tem razão. Que essa é a casa dela. E ainda não estou preparada para visitá-la. (ENRIQUEZ, 2017, p. 75)

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,

21 Do original: “El tema de los desaparecidos, de los años setenta, es la gran fuente de los miedos de mi infancia” (GUERRIERO, 2013, s.p.).

22 Do original: “You can’t absorb it; it’s too terrible. So you just try your best to put it behind you... Forgetting is unacceptable. Remembering is unacceptable” (MORRISON apud GROOM, 2012, p. 120).

fobias, traumas, recalques e monstros reais em um mundo cuja suposta lucidez esconde uma lógica perversa e insana. A ausência de respostas, tão recorrente em casos de desaparecimentos, intensifica esse efeito e possibilita interpretações, assimilações e reflexões múltiplas sem, no entanto, criar qualquer sensação de indefinição ou discrepância. Pelo contrário, o horror suscitado pela narrativa não somente oferece uma identificação catártica, mas nos deixa imersos em uma suspeita derradeira: de que a História da Humanidade e da Modernidade abrigam horrores ainda maiores que os das obras literárias.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.
- ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografia: exploraciones en los limites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- BATALHA, Maria Cristina. Estranho/Inquietante/Unheimlich. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/e/estranho-inquietante-unheimlich/>. Acesso em: 10 jul. 2022.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org. e Tradução). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Coleção Estudos Culturais, n. 3. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-60, 2000.

DABOVE, Juan Pablo. El gótico argentino contemporáneo. *Revista digital REA*. Argentina: [s.n], 4 out. 2018. Disponível em: <http://revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo>. Acesso em: 08 jul. 2022.

DÍEZ COBO, Rosa María. Inverted Home Architectures: Rewriting The Haunted House. *Brumal, Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, v. 8, n. 1, p. 135-156, mar. 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>. Acesso em: 10 jul. 2022.

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

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

FANLO, Luis García. Genealogía del cuerpo argentino. *A Parte Rei*. Rosario, n. 64, 2009. Disponível em: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo64.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2022.

FONTES, Izabel. O monstro e o corpo político na literatura Argentina Contemporânea. In: DIAS, Ângela; BÉRENGER, Leonardo; MONTEIRO, Maria Conceição (Orgs.). *O Inumano e o Monstro*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 76-89, 2020.

FRANÇA, Júlio. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*, Rio de Janeiro, Caetés, 2012.

FRANÇA, Júlio. *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais do XV Encontro da ABRALIC*, Rio de Janeiro, Dialogarts, p. 1-11, 2016. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 09 jul. 2022.

GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. *Civitas - Revista de Ciências Sociais*, v. 18, n. 1, p. 65-82, abr. 2018.

GROOM, Nick. *The gothic; a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

GUERRIERO, Leila. Mariana Enríquez: una canción perfecta. *Revista Dossier*, Universidad Diego Portales, Facultad de Comunicación y Letras, Santiago, Chile, n. 21, p. 14-21 jul. 2013.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. *Revista de Estudos Feministas*, v. 22, n. 3, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v22n3/13.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2022.

MARKENDORF, Márcio. *A espacialidade gótica como dimensão do horror*. Vertigo: vertentes do gótico no cinema. ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. (Org.). Rio de Janeiro: Boneker, p. 27-42, 2017.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

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

SANCHEZ, Mariana. O terror para refletir a cidade e o presente: Mariana Enríquez e os fantasmas do horror pelas esquinas de Buenos Aires. *Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, Santo Amaro: CEPE, n. 139, p. 4-5, set. 2017. Disponível em: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_139_web.pdf. Acesso em: 10 jul. 2022.

VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1992.

ZANINI, Claudio. Monstro. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019. Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/site/m/monstro/>. Acesso em: 10 jul. 2022.