



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

CAROLINA PAES DIAS

EXPLORANDO O SILÊNCIO:
Uma análise de três contos de Mariana Enríquez

Rio de Janeiro

2025

CAROLINA PAES DIAS

EXPLORANDO O SILÊNCIO:

Uma análise de três contos de Mariana Enríquez

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em Letras - Português/Inglês.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Mariana Patrício Fernandes

Rio de Janeiro

2025

FOLHA DE APROVAÇÃO

CAROLINA PAES DIAS

EXPLORANDO O SILÊNCIO:

Uma análise de três contos de Mariana Enríquez

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em Letras - Português/Inglês.

Aprovada em: _____

Dr^a. Mariana Patrício Fernandes (Orientadora)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dr^a. Eduarda Rocha Góis da Silva

UFAL / PPGCL FAPERJ

À Denise Paes, minha mãe

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a minha família, porque sem eles eu não conseguiria estar aqui hoje. Desde o início dos meus estudos, eles me apoiaram e estiveram ao meu lado em todos os momentos. Minha avó Wanda, meu avô Hélio, minhas tias Cacau e Mônica, obrigada por tudo.

Sou muitíssimo grata ao meu namorado, Eduardo Rezende, a pessoa que mais me incentivou quando eu precisei. Ele me acompanhou por metade da faculdade e, posso dizer com certeza, que esta foi a metade mais leve desta trajetória. Obrigada por sempre acreditar em mim.

Agradeço também às minhas companheiras de faculdade: Rayssa Gonçalves e Rislaine Alves. Vocês estiveram comigo em todos os momentos difíceis, nem que fosse apenas para compartilhar um docinho ou para reclamar dos trabalhos. Sem vocês, todo o processo teria sido muito mais penoso do que foi. Sempre serei grata por ter vocês na minha vida!

Meus cachorrinhos, Nina e Pingo, com sua companhia constante. Apesar de não compreenderem, a presença deles foi essencial durante essa caminhada.

Gostaria de agradecer também a minha orientadora, Mariana Patrício. Obrigada por me apresentar Mariana Enríquez e por toda a sua ajuda durante esse processo.

Por fim, agradeço a todos os meus professores, que foram tão essenciais para a minha formação e me ensinaram tanto. Sempre serei grata por todos aqueles que passaram por mim durante a graduação e por todo o aprendizado que levarei para fora dos limites da faculdade.

Por fim, sou eternamente grata aos meus pais, Denise e Cláudio. Se eu me tornei a pessoa que sou hoje, foi graças a eles. Sei que vocês sempre estarão lá quando eu precisar. Muito obrigada.

*A literatura é a expressão da sociedade, como
a palavra é a expressão do homem.*

Louis de Bonald

RESUMO

A obra de Mariana Enríquez mostra como o terror pode ser usado para refletir sobre questões sociais, históricas e emocionais que atravessam a vida cotidiana latino-americana. Suas obras revelam uma autora que observa o cotidiano com sensibilidade, mas também com um olhar voltado para o estranho, o desconfortável e o que costuma ser deixado de lado, ou seja, o não dito. Ao combinar experiências pessoais com reflexões sobre violência, memória, política e cultura, Enríquez transforma o horror em uma ferramenta crítica que amplifica temas urgentes do nosso tempo. Nesta monografia, analisaremos três contos da autora: *A casa de Adela*, *O menino sujo* e *O poço*. Por meio desta análise, veremos como Enríquez apresenta diferentes registros do indizível histórico, social e subjetivo, e reinterpreta elementos do gótico para abordar tensões da memória, da desigualdade e da experiência feminina na Argentina contemporânea. Ao investigar como o cotidiano se converte em território de horror e como o silêncio opera como mecanismo estético e crítico, os seguintes ensaios evidenciam que Enríquez atualiza o gótico para além do sobrenatural, construindo um terror centrado naquilo que permanece oculto e que molda os corpos, os espaços e as subjetividades.

Palavras-chave: Mariana Enríquez; literatura argentina; gótico; não-dito; terror latino.

ABSTRACT

Mariana Enríquez's work shows how horror can be used to reflect about social, historical and emotional issues that are present in the everyday life of Latin America. Her works reveal an author that watches daily life with sensibility, but also with an eye turned towards the strange, the uncomfortable, and what is usually left aside - that is, the unspoken. By combining personal experiences with reflections about violence, memory, politics, and culture, Enríquez transforms the horror into a critical tool that amplifies urgent matters of our time. In this paper, I will analyse three short stories of the author: Adela's house, The dirty boy, and The pitt. Through this analysis, we will see how Enríquez presents different registers of the historical, social, and subjective unspeakable, and reinterprets elements of Gothic literature to address tensions of memory, inequality, and the female experience in contemporary Argentina. By investigating how the everyday life can be converted into a horror territory and how the silence functions as a esthetic and critical mechanism, the following essays make it clear that Enríquez updates the Gothic to beyond the supernatural, building a horror centered in what remains occult and that shapes the bodies, spaces and subjectivities.

Key words: Mariana Enríquez; Argentinian literature; gothic; unspeakable; Latin horror.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O SILÊNCIO DE ADELA.....	13
3. O MENINO QUE ASSOMBRA.....	22
4. O SILÊNCIO QUE AFUNDA.....	33
5. CONCLUSÃO.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	43

1. INTRODUÇÃO

A literatura argentina contemporânea ocupa um espaço singular no panorama latino-americano, em especial por sua capacidade de transformar os rastros da história recente em matéria estética. Após a ditadura militar (1966-1973), a escrita argentina parece marcada por uma tensão constante entre o silêncio e a necessidade de dizer, entre a memória traumática e a impossibilidade de narrá-la plenamente. Nesse contexto, a obra de Mariana Enríquez surge como uma das manifestações mais potentes de um novo tipo de literatura de horror: uma literatura que abandona os castelos do gótico europeu para assombrar as ruas de Buenos Aires, os bairros degradados e as casas em ruínas. Seus contos constroem um universo em que o medo nasce da própria realidade, uma realidade contaminada pela pobreza, pela violência e pelos fantasmas sociais deixados pela repressão.

Neste trabalho, serão analisados três contos da autora. *A casa de Adela* e *O menino sujo*, ambos contemplados no livro *As coisas que perdemos no fogo* (2016), e *O poço*, conto presente no livro *Os perigos de fumar na cama* (2023). Nesses contos, Enríquez recorre à lógica do gótico não apenas para criar atmosferas de medo ou inquietação, mas para tratar de temas como a negligência social, a violência de gênero, o luto e o colapso afetivo.

Como lembra Josefina Ludmer em *Literaturas pós-autônomas* (2010), as obras latino-americanas contemporâneas operam num regime em que “uma ficção [que] é ‘a realidade’” (LUDMER, 2007, p.2), dissolvendo os limites entre o estético, o político e o cotidiano. Nesse horizonte, o texto literário deixa de ser um objeto isolado, autônomo, para tornar-se uma forma de experiência social, ou seja, um modo de ler o mundo. Essa formulação é particularmente adequada para compreender a poética de Enríquez, que transforma o horror em instrumento de leitura da realidade. Seus contos não se organizam em torno do fantástico puro, mas em torno daquilo que Ludmer chamaria de “realidade cotidiana”, o material cru do cotidiano, com suas precariedades, violências e silêncios. O horror, em Enríquez, não é evasão, mas revelação; não é fuga, mas confronto com o que a sociedade se recusa a ver.

O jornalista Carlos Marcelo, em artigo publicado pelo Estado de Minas (2023), observa que Enríquez “inclui a economia e o negacionismo entre os pesadelos argentinos”. Essa observação desloca o gênero do terror para o campo do político, sugerindo que as figuras monstruosas e os espaços degradados que povoam seus contos são metáforas da desigualdade e da herança autoritária. O horror, portanto, nasce de uma economia afetiva e

material marcada por exclusões: a ruína, a sujeira e o silêncio são expressões do mesmo mal-estar social.

Nos contos de *As coisas que perdemos no fogo* (2016) e *Os perigos de fumar na cama* (2023), essa estética do real contaminado se manifesta de modo particular. *A Casa de Adela*, *O Menino Sujo* e *O Poço* formam um trio simbólico em torno do não-dito, uma categoria que atravessa tanto o plano da linguagem quanto o da história. Em *A Casa de Adela*, o silêncio coletivo se materializa no espaço ruinoso e na ausência da personagem, evocando os desaparecimentos da ditadura; em *O Menino Sujo*, o silêncio assume forma ética e social, denunciando a indiferença diante da miséria; em *O Poço*, o silêncio é interior, inscrito no corpo e na mente da protagonista. Esses contos, lidos em conjunto, revelam como o horror de Enríquez está enraizado naquilo que Ludmer chama de atravessar “fronteiras” entre a ficção, a literatura e a realidade.

A escolha de narrar o medo a partir de espaços urbanos, domésticos e femininos marca uma ruptura significativa com a tradição do gótico europeu. Enquanto Nick Groom (2012) descreve o gótico como a arte do excesso e da transgressão, Enríquez reinscreve esses elementos em contexto latino-americano, transformando-os em instrumentos de denúncia. As casas, os corpos e as ruas de Buenos Aires tornam-se, em sua obra, espaços que não são nem vivos nem mortos, nem sagrados nem profanos, onde o não-dito se corporifica. O terror não é apenas o tema de suas narrativas, mas o modo como elas se constroem: pela omissão, pela sugestão, pelo recuo da voz.

Ao aproximar-se das formulações de Ludmer, pode-se afirmar que o projeto literário de Enríquez opera dentro da lógica pós-autônoma não apenas por dissolver as fronteiras entre ficção e realidade, mas por transformar a própria experiência do medo em forma de conhecimento social. O que suas personagens experimentam, o desaparecimento, a culpa, o trauma, o repulsivo, são também experiências coletivas de um país que convive com seus fantasmas. O não-dito, nesses contos, funciona como categoria política: o silêncio é o lugar onde a história se acumula, onde as vozes abafadas encontram uma forma de persistir.

Por isso, o horror de Enríquez não se explica pela presença do sobrenatural, mas pela persistência do insuportável. Como observa um artigo do Acervo Pernambuco, ao afirmar que o terror se encontra “nas esquinas de Buenos Aires”, a autora Mariana Sanchez identifica o medo não como um evento extraordinário, mas como uma presença estrutural no cotidiano latino-americano. A escrita de Enríquez não trata do medo de monstros, mas dos monstros reais da Argentina contemporânea. Esses monstros, a pobreza, o machismo, a impunidade, o negacionismo, não são alegorias distantes, mas realidades que invadem o dia

a dia dos argentinos. Enríquez escreve o horror como se escrevesse um relatório emocional da crise: a ruína das casas reflete a ruína da esperança; o corpo feminino ferido reflete o corpo social em decomposição; e o silêncio, que perpassa tudo, reflete a dificuldade de transformar o trauma em narrativa.

Assim, esta introdução propõe uma leitura conjunta dos três contos sob a ótica das literaturas pós-autônomas, nas quais o texto literário participa ativamente da vida social, e sob o olhar do horror realista de Mariana Enríquez, no qual o medo é inseparável da história argentina recente. Ao longo dos ensaios seguintes, que são dedicados a *A Casa de Adela*, *O Menino Sujo* e *O Poço*, busca-se compreender como o não-dito se torna o eixo estruturante da poética de Enríquez: uma linguagem que fala pelo silêncio, uma literatura que transforma o horror em forma de memória e resistência.

2. O SILÊNCIO DE ADELA

O conto *A Casa de Adela*, presente no livro *As coisas que perdemos no fogo* (2016), da escritora argentina Mariana Enríquez, insere-se em uma tradição literária que dialoga intensamente com os pressupostos do Gótico e do horror, mas que também se reinventa no contexto latino-americano. A narrativa acompanha um grupo de jovens que cresce em torno de uma casa abandonada e enigmática, marcada pela aura de desaparecimento e pela lembrança inquietante da menina Adela, que estivera naquele espaço. Desde o início do conto, a presença da casa é inquietante “[...] aquela casa é má e nela não se escondem ladrões, se esconde um bicho que treme, se esconde algo que não pode sair.” (Enríquez, 2016, p.67). O conto revela ao leitor elementos clássicos do gênero, como o espaço arruinado, a memória traumática e a figura monstruosa, ao mesmo tempo em que se vale de um recurso central: o não-dito, aquilo que não se revela plenamente, mas que ressoa como ausência e sugestão perturbadora.

O objetivo central deste trabalho é demonstrar como Mariana Enríquez nos mostra o Gótico e o horror não apenas como estética de entretenimento, mas como uma linguagem crítica capaz de lidar com memórias traumáticas, violências sociais e silêncios históricos. Assim, a análise do não-dito e da monstruosidade de Adela permitirá compreender como o conto reinscreve o Gótico na contemporaneidade latino-americana, em diálogo com tradições globais do horror, mas também em ruptura com elas.

O estudo do Gótico, como campo literário e cultural, tem sido objeto de inúmeras interpretações críticas. Nick Groom, em *The Gothic: A Very Short Introduction* (2012), define o Gótico como uma estética que emerge no século XVIII e que, desde então, atravessa períodos históricos e contextos culturais com uma persistência notável. Para Groom, o Gótico não é apenas um gênero literário delimitado, mas uma “forma cultural” que se estrutura a partir de excessos, transgressões e deslocamentos. Conforme ele mesmo descreve: “O Gótico tem uma história contínua, e essa história mostra que as palavras e suas associações têm sido frequentemente contestadas, disputadas e redefinidas.” (Groom, 2012, p. 160). O Gótico está em constante mudança. Trata-se de uma estética que habita fronteiras: entre o racional e o irracional, o belo e o monstruoso, o sagrado e o profano. O Gótico, assim, dá voz a medos coletivos e ansiedades sociais que dificilmente encontram expressão em discursos hegemônicos.

Entre os elementos mais recorrentes desse imaginário, Groom destaca o espaço ruinoso, como castelos e casas abandonadas, que serve como encenação de memórias

ocultas e de histórias que insistem em retornar. Esses espaços funcionam como uma metáfora daquilo que não pode ser plenamente assimilado: segredos de família, violências sociais ou traumas históricos. Nesse sentido, o Gótico se articula intimamente com a ideia de não-dito, pois se alimenta de silêncios, lacunas e ambiguidades que resistem à explicação racional.

Essa perspectiva dialoga diretamente com a tradição crítica de H. P. Lovecraft, em *O horror sobrenatural em literatura* (1927). Para o autor, o critério fundamental de autenticidade do horror não está na coerência do enredo, mas na capacidade de instaurar uma atmosfera que provoque no leitor uma “sensação particular” de inquietação e mistério. Lovecraft insiste que o horror eficaz não se baseia no explícito, mas na sugestão. Como ele mesmo diz em seu texto: “Atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação.” (Lovecraft, 1927, p.17). É o indizível, aquilo que permanece fora de campo, que não se mostra de forma plena, que intensifica o sentimento de medo. Nesse ponto, o conceito de não-dito assume relevância crítica, já que o horror se constrói mais pelo que se oculta do que pelo que se revela. É possível perceber isso no conto, até mesmo pela construção da personagem de Adela: “Todos os dias penso em Adela. E, se durante o dia não aparece sua lembrança [...] ela volta à noite, em sonhos” (Enríquez, 2016, p.61). Os personagens não conseguem esquecer ou explicar o que aconteceu com Adela de uma maneira crível, portanto o leitor fica apenas com uma sensação do que se passou com a personagem. Isso dialoga fortemente com o que Lovecraft afirma em seu texto a respeito do medo do desconhecido:

O desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões mistério [...] um reservatório infinito de mistério ainda engolfa a maior parte do cosmo exterior. (Lovecraft, 1927, p. 14-15)

Lovecraft (1927) já enfatizava que “o critério final de autenticidade” no horror não é a revelação explícita, mas a criação de uma sensação particular de mistério e terror. Enríquez adota essa lógica de forma radical: quanto mais silêncio há sobre Adela, mais a personagem se torna inquietante. O não-dito não é apenas ausência, mas excesso simbólico, a sugestão constante de que algo terrível, monstruoso ou sobrenatural habita a memória daquela casa. Podemos perceber isso por meio deste trecho, que descreve a casa: “A casa se

mostrava maior do que parecia por fora. E zumbia, como se colônias de bichos ocultos vivessem atrás da pintura das paredes.” (Enríquez, 2016, p.70-71).

No conto de Mariana Enríquez, é possível perceber essa tal sensação por meio da releitura que ela realiza sobre a casa mal-assombrada. A autora transportou o medo do povo argentino do desaparecimento para o seu conto, fazendo referência aos desaparecidos da última ditadura do país (Jardim; Markendorf, 2023). Afinal, “O que é uma casa assombrada na Argentina? Uma casa onde desaparecem pessoas” (Sanchez, 2017, p.4). O não-dito aparece como um recurso estético e como um gesto político, também.

Além disso, o artigo de Jardim e Markendorf ressalta que os “horrores (des)aparecidos” do conto remetem a uma memória social mais ampla: na Argentina marcada por desaparecimentos forçados durante a ditadura, o silêncio em torno de Adela ecoa práticas históricas de ocultamento e apagamento. Assim, o não-dito deixa de ser apenas recurso estético para tornar-se gesto político: a casa e Adela corporificam aquilo que as narrativas oficiais preferem esquecer.

No contexto latino-americano contemporâneo, essa tradição se reinventa com novas camadas de sentido. A resenha publicada na *Quatro Cinco Um*, sob o título *O gótico latino-americano (2021)*, observa como escritoras como Mariana Enríquez atualizam a estética gótica ao conectá-la com problemáticas locais: desigualdade social, violência urbana, desaparecimentos, ditaduras e heranças coloniais. Ao invés de castelos medievais ou florestas europeias, surgem casas suburbanas, ruas de bairros periféricos e cidades marcadas por tensões sociais. O Gótico, aqui, torna-se uma ferramenta para expor aquilo que as narrativas oficiais preferem silenciar.

Um dos elementos centrais do conto de Mariana Enríquez é o espaço da casa abandonada, que funciona como verdadeiro *locus horribilis*. Desde a infância das personagens narradoras, a casa é percebida como lugar interdito, envolto em rumores, histórias incompletas e silêncios. Como podemos ver nesse trecho, era como se a casa tivesse sua própria voz:

Agora Pablo e Adela - mas sobretudo Adela - contavam histórias sobre a casa. De onde vocês as tiram, perguntei uma tarde. [...]
 - A casa nos conta as histórias. Você não escuta?
 - Coitada - disse Paulo - Não escuta a voz da casa. (Enríquez 2016, p. 68-69)

A descrição da casa, sempre fragmentada e enviesada pelo olhar infantil, evoca a tradição gótica do espaço ruinoso. A casa evoca uma curiosidade infantil e impossível de ser freada: “Ou vai ver que a casa não me deixava falar. Não queria que eu os salvasse.” (Enríquez, 2016, p. 68). A personagem Clara sente como se a casa a impedisse de falar, de

reclamar com a sua mãe até ser tarde demais. Assim como os castelos em ruínas dos romances góticos do século XVIII, a casa de Adela opera como depósito de memórias traumáticas e como acelerador de fantasias e medos.

Essa leitura é aprofundada pelo artigo de Marcio Markendorf e Nadège Jardim, *Horrores (Des)aparecidos em “A Casa de Adela”* (2023). Os autores identificam o locus horribilis como um eixo fundamental na narrativa de Enríquez. Essa temática se manifesta na própria casa abandonada, espaço que concentra medos, segredos e o indizível. A casa tem significados diferentes para os diferentes personagens, a relação de cada um deles com a casa difere dos outros. A presença da casa para a personagem Clara “personifica angústia e perigo” (Jardim; Markendorf, 2023, p.368-369). A presença da casa, sozinha, ajuda na construção da atmosfera de perigo que existe no conto. Quando os personagens atravessam o portão da casa, essa atmosfera se intensifica. Podemos observar tudo isso nesse trecho que descreve o momento em que os personagens adentram a casa:

[...] tenho certeza do que senti então, naquele 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 [...] (Enríquez, 2016, p.67)

No entanto, para outro personagem, Paulo, a relação com a casa não era exatamente de medo, mas de obsessão. Até mesmo por isso que foi ele quem deu a ideia de entrar na casa, como podemos perceber por esse trecho:

A ideia de entrar na casa foi do meu irmão. Sugeri 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. (Enríquez 2016, p. 68)

A articulação desses elementos com o conceito de não-dito permite perceber como Enríquez dialoga tanto com a tradição gótica europeia, conforme Groom, quanto com a concepção de horror atmosférico proposta por Lovecraft. Contudo, ao trazer tais recursos para o contexto argentino, a autora dá nova densidade a esses conceitos: a monstruosidade de Adela não é apenas figura estética, mas também alegoria de traumas sociais e silêncios históricos.

Marcio Markendorf e Nadège Jardim (2023) observam que a casa concentra o “passado fantasmagórico” do conto, funcionando como presença constante de algo que não se explica, mas que resiste ao esquecimento. O fato de a comunidade nunca falar abertamente sobre os acontecimentos ligados a Adela reforça a ideia de não-dito: aquilo que deveria ser nomeado é evitado, recalcado, restando apenas no imaginário infantil e no desejo de transgressão dos protagonistas.

Esse mecanismo dialoga diretamente com o que Nick Groom (2012) identifica como função do espaço gótico: um território que não apenas abriga o medo, mas que o encena como memória e como sintoma. A casa não é apenas cenário, mas personagem, atuando como extensão material do indizível. Ao mesmo tempo, ressoa a concepção de Lovecraft (1927), para quem a atmosfera é a essência do horror. Não é a descrição minuciosa do que ocorreu ali que assusta, mas justamente a impossibilidade de se narrar de forma clara os eventos que marcaram a casa. A impossibilidade de saber o que realmente ocorreu com Adela: “Nunca a encontraram. Nem viva nem morta. Pediram-nos a descrição do interior da casa. Contamos. Repetimos.” (Enríquez, 2016, p. 72)

A figura de Adela é construída como ambígua e enigmática. Por um lado, ela é uma menina, uma vizinha que poderia ser comum. Por outro, desde o início é envolvida em rumores e estranhamentos: sua corporeidade e seu destino não se deixam apreender de forma clara. O desaparecimento, a ausência de explicações e o fascínio das crianças por ela a transformam em uma figura monstruosa, como podemos perceber por esta passagem que demonstra como Adela virou parte do “folclore local”:

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. (Enríquez, 2016, p. 75)

A forma como Adela é descrita: “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 enfermiça, como nos rostos das gueixas” (Enríquez, 2016, p.67), deixa claro para os leitores que a personagem é vista como um monstro pois é diferente, fora da normalidade.

No Gótico clássico, a monstruosidade frequentemente aparece ligada a figuras femininas marcadas pela transgressão, pelo excesso ou pela sexualidade interdita. Adela, porém, reconfigura esse motivo: sua monstruosidade não deriva de comportamentos

explícitos, mas da própria opacidade de sua figura. Ela é monstruosa porque não pode ser inteiramente narrada; sua história está incompleta.

Markendorf e Jardim interpretam Adela como a “personagem monstruosa” do conto, ressaltando que ela corporifica tanto a alteridade feminina quanto os medos ligados ao desaparecimento e à morte. Sua figura não é apenas individual, mas alegórica: representa o trauma coletivo de uma sociedade marcada por violências não nomeadas.

A figura de Adela, por sua vez, condensa a problemática da monstruosidade. Se no Gótico europeu a monstruosidade feminina muitas vezes se articulava a estereótipos de perversão, feitiçaria ou sexualidade transgressora, em Enríquez ela assume uma configuração mais complexa: Adela é monstruosa não pelo que faz, mas pelo que simboliza. Sua ausência, seu silêncio e seu corpo não narrado a transformam em emblema daquilo que excede a representação. Markendorf & Jardim (2023) identificam esse caráter alegórico ao analisarem Adela como personagem monstruosa que reflete, em escala micro, traumas sociais de desaparecimento e violência.

Essa concepção dialoga com o que a resenha da *Quatro Cinco Um* denomina “Gótico latino-americano”. O termo indica não apenas uma apropriação regional de elementos estéticos, mas uma resignificação: o castelo medieval europeu é substituído pela casa suburbana; o fantasma aristocrático dá lugar à menina desaparecida; a transgressão metafísica cede espaço à denúncia das desigualdades e horrores sociais. O Gótico, aqui, torna-se linguagem crítica para lidar com a marginalidade, a violência urbana e os silêncios históricos.

Adela não é um fantasma nos moldes tradicionais, mas um corpo feminino atravessado por silêncios históricos e por uma violência estrutural que não se deixa representar plenamente. Sua monstruosidade é tanto estética quanto política. Assim, a autora consegue reinventar recursos do gótico europeu e do horror lovecraftiano em um espaço social e histórico específico: a Argentina pós-ditadura, atravessada por memórias traumáticas.

O espaço social e histórico do conto remete diretamente à Argentina pós-ditadura militar (1976–1983), período marcado por repressão política, desaparecimentos forçados e censura. Durante esses anos, cerca de 30 mil pessoas foram sequestradas pelo regime, muitas vezes sem deixar vestígios, e suas famílias permaneceram sem respostas, vivendo em um clima de medo constante e silêncio forçado. Centros clandestinos de detenção, tortura e assassinato espalhavam o terror, enquanto a população civil convivia com a insegurança e a desconfiança generalizada. Esse período também se caracterizou por uma

sistemática tentativa de apagar memórias e ocultar crimes, de modo que o desaparecimento se tornou uma marca do país, deixando cicatrizes profundas na sociedade argentina.

Nesse contexto, a ausência de Adela e os mistérios da casa podem ser lidos como ecos literários dessas ausências reais. A casa abandonada funciona como metáfora do desaparecimento forçado: um espaço de silêncio e ausência que concentra medo, memória e trauma, refletindo não apenas uma atmosfera de horror fictício, mas também a realidade de uma sociedade marcada por perdas inexplicáveis e pelo apagamento sistemático de vidas humanas. O clima de inquietação, a sensação de que algo essencial foi retirado e a impossibilidade de encontrar respostas no conto dialogam com a experiência vivida por famílias de desaparecidos, em que o vazio e o silêncio se tornam experiências cotidianas e dolorosas.

Em *A Casa de Adela*, Enríquez articula esses elementos de forma estética e política. O não-dito não é apenas estratégia literária, mas dispositivo de memória; a monstruosidade não é apenas construção narrativa, mas figuração de traumas sociais; a casa abandonada não é apenas cenário gótico, mas metáfora de um país assombrado por passados não resolvidos. Ao reinscrever o Gótico em contexto latino-americano, Enríquez revela como o horror pode ser tanto expressão estética de atmosferas inquietantes quanto instrumento crítico para enfrentar silêncios históricos.

O recurso do não-dito estrutura toda a narrativa. Adela desaparece sem que haja explicações conclusivas; os adultos da comunidade evitam falar sobre ela; os protagonistas, ainda crianças, constroem hipóteses incompletas sobre sua figura. O conto, portanto, mobiliza a sugestão como principal estratégia de horror: o leitor é constantemente confrontado com lacunas que jamais se fecham.

Esse mecanismo também ecoa o que Groom (2012) chama de excesso gótico: o horror não se sustenta apenas no que se mostra, mas no que transborda os limites da representação. A ausência de respostas definitivas no conto é, em si, uma forma de monstruosidade narrativa. O não-dito alimenta a imaginação do leitor e o coloca diante daquilo que não pode ser plenamente representado. E, conforme vimos sobre a teoria de Lovecraft, o desconhecido é infinito e a maior causa dos medos.

Finalmente, é possível relacionar essa construção ao conceito de atmosfera de Lovecraft: Adela funciona menos como personagem delineada e mais como presença atmosférica que permeia todo o conto. É nesse jogo de silêncios e sugestões que se constrói sua monstruosidade. Ela está sempre ausente, mas sua ausência é presença perturbadora. Ao final do conto, podemos perceber como sua ausência afetou os dois personagens

profundamente: “Desde que Pablo se matou, eu volto à casa. Entro no jardim, que continua queimado e amarelo. Espio pelas janelas, abertas como olhos negros [...] Dentro da casa, quando o sol a ilumina, veem-se vigas e o teto esburacado e sujeira.” (Enríquez, 2016, p. 74)

A análise de *A Casa de Adela* permite compreender como Mariana Enríquez reinscreve tradições do Gótico e do horror no contexto latino-americano. O conto mobiliza recursos estéticos já identificados por Groom (2012) como centrais ao Gótico, como o espaço ruinoso, o excesso e a transgressão, e por Lovecraft (1927) como fundamentais ao horror, como a atmosfera e a sugestão. No entanto, Enríquez não se limita a reproduzir fórmulas narrativas do século XVIII ou do modernismo fantástico; ao contrário, ela desloca esses recursos para um espaço social e histórico muito específico: a Argentina pós-ditadura, atravessada por violências sociais e memórias traumáticas.

Nesse sentido, o não-dito não é apenas uma técnica narrativa de suspense, mas ecoa os silêncios históricos em torno de desaparecimentos forçados, repressões políticas e violências estruturais. A recusa em nomear diretamente o destino de Adela aproxima-se, de forma alegórica, da recusa do Estado e da sociedade em lidar com passados violentos. O horror, portanto, não reside em entidades sobrenaturais externas, mas na impossibilidade de elaborar coletivamente traumas recentes. Enríquez amplia o campo de significação do horror ao vinculá-lo às realidades sociais latino-americanas.

A leitura de *A Casa de Adela*, de Mariana Enríquez, mostra a potência do Gótico e do horror como categorias estéticas capazes de atravessar séculos e fronteiras culturais, mas também de se reinventarem de acordo com contextos específicos. Ao mobilizar o não-dito e a figura monstruosa de Adela, Enríquez não apenas atualiza recursos narrativos já reconhecidos por críticos como Nick Groom e H. P. Lovecraft, mas também os coloca novamente em uma realidade marcada por silêncios sociais e traumas históricos.

O não-dito, longe de ser simples artifício de suspense, revela-se dispositivo fundamental da narrativa: sustenta a atmosfera de mistério e horror, ao mesmo tempo em que remete ao silêncio em torno de desaparecimentos e violências estruturais da Argentina contemporânea. Do mesmo modo, a monstruosidade de Adela transcende o plano individual ou sobrenatural para tornar-se alegoria de uma sociedade incapaz de elaborar plenamente seus passados traumáticos.

Assim, *A Casa de Adela* pode ser lido como narrativa que exemplifica a força do Gótico na literatura contemporânea, mas também como texto que denuncia, pela via do horror, aquilo que permanece silenciado: violências sociais, desigualdades e memórias

traumáticas. Enríquez mostra que o horror não está apenas nos monstros explícitos, mas sobretudo naquilo que não se pode dizer, naquilo que assombra pela ausência. Nesse movimento, sua escrita confirma que o Gótico, na América Latina, é menos um exercício de nostalgia literária e mais um gesto crítico de resistência e memória.

3. O MENINO QUE ASSOMBRA

A literatura de Mariana Enríquez ocupa um lugar singular na tradição argentina contemporânea ao transpor os elementos do horror e do gótico para a realidade social do país. Em seus contos, o medo não surge do sobrenatural distante, mas de um realismo perturbador, onde o cotidiano é constantemente atravessado pelo repulsivo, pela miséria e pelo esquecimento. *O menino sujo*, conto integrante do livro *As coisas que perdemos no fogo* (2016), é exemplo disso. A narrativa abre a coletânea e nos apresenta um ambiente tenso e hostil, o bairro de Constitución, em Buenos Aires. O enredo do conto se ancora na voz da narradora-personagem, que vive em Constitución, um lugar que já foi reduto de aristocratas no século XIX e, no século XX, é habitado por pessoas marginalizadas. Nele, o terror nasce do encontro entre essa mulher (a narradora-personagem) e um menino mendigo que vive na rua com a mãe, cuja aparência e comportamento oscilam entre o humano e o espectral. É possível perceber isso na forma como o menino é descrito no conto, revelando a inversão dos valores e elementos considerados sagrados, como a infância, usada pela autora para construir o horror:

O filho deve ter uns cinco anos, não vai à escola e passa o dia no metrô, pedindo dinheiro em troca de santinhos de Santo Expedito. [...] Tem um método muito inquietante: depois de oferecer o santinho aos passageiros, obriga-os a dar-lhe a mão, um aperto breve e ensebado. Os passageiros reprimem a pena e o asco [...]. (Enríquez, 2016, p.12)

A descrição da reação dos passageiros revela que eles sentem pena e asco do menino sujo. A violência social e estrutural está presente, e a reação é de repulsa e nojo ao marginalizado, mas não de indignação com a causa de sua condição. A narradora do conto refere-se a ele apenas como "o menino sujo". Ele não apresenta as características da infância idealizada: ele não é visto como uma criança alegre, inocente e contente, mas como um menino em situação de rua, vivendo à margem da sociedade

Como observa Lorrany Gomes (2023), em *A descaracterização de elementos sagrados para a construção do terror em "O menino sujo"*, Enríquez inverte a lógica da fé e da caridade cristãs, transformando o sagrado em fonte de horror. O menino, que deveria simbolizar pureza e inocência, torna-se um ícone da degradação, uma espécie de Cristo profano e marginalizado, cuja sujeira e sofrimento denunciam o colapso da compaixão. A autora utiliza o conceito freudiano de sinistro, o que é familiar, mas deformado, para expor a hipocrisia de uma sociedade que prefere desviar o olhar diante do sofrimento real. Nesse

sentido, o terror em *O menino sujo* é profundamente ético: nasce da incapacidade de reconhecer a humanidade no outro, especialmente no outro socialmente excluído. Podemos perceber essa característica no trecho a seguir, que mostra os pensamentos da protagonista enquanto ajuda e alimenta o menino: “Queria que fosse um menino amável e encantador, que aquele menino áspero e sujo que comia o arroz com frango lentamente, saboreando cada garfada, e arrotava depois de terminar seu copo de Coca-Cola, que bebeu com avidez e pediu mais.” (Enríquez, 2016, p. 16). A protagonista é incapaz de abandonar a imagem idealizada que possui do menino e encarar a realidade da pessoa que está à sua frente.

Essa abordagem descrita anteriormente insere Enríquez em uma linhagem literária que reformula o Gótico no contexto latino-americano. Como define Nick Groom (2012) em *The Gothic: A Very Short Introduction*, o Gótico é menos um gênero fixo do que um “termo guarda-chuva para transgressão, marginalidade e alteridade” (Groom, 2012, p.16), uma estética que revela os medos e os desejos reprimidos de uma época. Em Enríquez, essa transgressão desloca-se do castelo europeu para o bairro periférico de Buenos Aires, onde a ruína não é arquitetônica, mas moral e social. O espaço urbano degradado, com suas igrejas abandonadas e praças sujas, constitui um território gótico contemporâneo, no qual o mal não é sobrenatural, mas estrutural.

De modo semelhante, H. P. Lovecraft, em *O horror sobrenatural em literatura* (1927), afirma que o verdadeiro terror literário não depende de monstros explícitos, mas da criação de “uma certa atmosfera de inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas” (Lovecraft, 1927, p. 13), na qual o indizível se insinua por meio da sugestão e do silêncio. Enríquez herda esse princípio e o traduz em uma chave realista: o horror não está no além, mas no olhar. A narradora de *O menino sujo* vive a experiência do “indizível” não porque encontra uma criatura sobrenatural, mas porque é obrigada a confrontar aquilo que a sociedade prefere não ver: a miséria, o abandono e a indiferença.

O artigo *O cotidiano macabro: elementos do terror no conto “El chico sucio”*, de Rodrigo Faqueri e Daniele Zaratín, reforça esse aspecto ao mostrar como Enríquez faz do cotidiano urbano uma “atmosfera que desperta repugnância, angústia, medo, hesitação, horror e terror” (Faqueri; Zaratín, 2020, p.154). O banal torna-se ameaçador. O gesto de dar esmola transforma-se em uma experiência de horror existencial. “Corri para buscar as chaves e o deixei entrar. Tinha chorado, dava para notar pelos sulcos claros que as lágrimas haviam marcado em sua cara encardida.” (Enríquez, 2016, p. 15). A autora, assim, questiona as fronteiras entre o humano e o monstruoso, entre o sagrado e o profano, entre o moral e o repulsivo.

Essa dimensão espacial e simbólica é aprofundada no artigo *A construção do espaço em As coisas que perdemos no fogo*, de Gabriela Chiva de Sá e Santos que lê os ambientes da coletânea como microcosmos do colapso social argentino, como podemos perceber em seu texto: “[...] a construção literária de um lugar específico - em grande escala, a Argentina, e mais detalhadamente a cidade e os arredores de Buenos Aires.” (Chiva de Sá e Santos, 2018, p. 198). No caso de *O menino sujo*, o espaço da rua, o bairro de Constitución, funciona como um cenário liminar, onde a miséria humana e a perda da fé se sobrepõem. O horror emerge não apenas do menino, mas do mundo que o produz e o ignora, como podemos perceber nesse trecho de observação de Gomes: “O menino e sua mãe são quase como duas paisagens vistas pela janela da personagem, sua relação com eles é impessoal, até que a tragédia acontece.” (Gomes, 2023, p.11)

Assim, o presente ensaio tem como objetivo analisar *O menino sujo* à luz das teorias do Gótico e do horror, observando como Mariana Enríquez transforma o cotidiano em espaço de terror e desconforto moral. Serão abordados três eixos principais: a corrupção do sagrado e a inversão dos símbolos religiosos; o espaço urbano como locus do medo; e a figura do menino como metáfora do indizível e do desaparecimento social. Por fim, o ensaio estabelecerá um diálogo comparativo com *A casa de Adela*, evidenciando como ambos os contos exploram, por caminhos distintos, o tema do desaparecimento e do silêncio histórico, característicos do Gótico latino-americano. Esse tema presente em ambos os contos remete ao clima mórbido da pós-ditadura argentina e cria fantasmas sociais por meio da sofisticação literal do horror.

Em *O menino sujo*, Mariana Enríquez subverte os símbolos religiosos que tradicionalmente sustentam a moralidade cristã e a compaixão. A figura do menino pobre, sujo e mendigo, que na tradição cristã evocaria a imagem de Cristo sofredor, é ressignificada como um ícone profano, cuja presença perturba mais do que consola. Como observa Lorrany Gomes (2023), a autora descaracteriza o sagrado para construir o terror, esvaziando os rituais e os gestos de fé até restar apenas uma forma corrompida e desencantada de religiosidade. O conto começa com uma narradora que, movida por piedade, tenta ajudar o menino, mas sua tentativa rapidamente se converte em repulsa e culpa, que são emoções centrais para a estética do horror. Ela confessa ter se dado conta do “pouco que me importavam as pessoas, de como me pareciam naturais aquelas vidas desgraçadas” (Enríquez, 2016, p, 19).

O sagrado, em Enríquez, não é apenas questionado, mas invertido. A rua e a igreja coexistem como polos de uma mesma decadência moral. O bairro de Constitución, onde a

história se passa, é um cenário de violência e miséria que se encaixa nos arquétipos do estilo gótico urbano (Faqueri; Zaratín, 2020). A narradora confessa que “o menino está sujo e cheira mal” (Enríquez, 2016, p. 12). O horror nasce não do menino em si, mas do reconhecimento da própria narradora de sua incapacidade de amar o que é impuro, o que rompe a fantasia de pureza moral e espiritual que ela deseja preservar. “O menino sujo olhava para o chão, como se nada estivesse acontecendo, como se não nos conhecesse, nem a mãe nem a mim. Fiquei irritada com ele. Que mal-agradecido o fedelho, pensei, e saiu correndo.” (Enríquez, 2016, p. 20). Sua primeira reação é se voltar contra o menino, quando ele não agradece ou a defende. A violência social e estrutural está presente, e a reação é de repulsa e nojo ao marginalizado, e não de indignação com a causa de sua condição.

Segundo Groom (2012), o Gótico se constitui precisamente dessa “crise do sagrado”: o instante em que a ordem espiritual se vê contaminada pela experiência da carne, da sujeira e do excesso. Na obra de Enríquez, o cotidiano é constantemente atravessado pelo repulsivo e pela miséria, o que se alinha à contaminação da ordem espiritual pela sujeira e pelo excesso. O horror, portanto, não é externo, mas íntimo, ou seja, é o colapso da fé diante do real. Em *O menino sujo*, essa crise se manifesta na figura paradoxal do garoto: ele é ao mesmo tempo um “Cristo sujo” e um “anticristo”, uma presença que denuncia a falência do amor cristão e revela o quanto a moral religiosa se sustenta em exclusões.

Esse processo é intensificado pelo modo como Enríquez constrói a atmosfera do conto, como podemos perceber no trecho a seguir:

Era uma casa bonita e confortável e estava em condições notavelmente boas levando em conta sua antiguidade, porém ninguém mais, ou muito pouca gente, queria se estabelecer no bairro. [...] A Constitución não é fácil e bonita, com todos esses recantos que um dia foram luxuosos, como templos abandonados e depois ocupados por infieis que nem sequer sabem que, entre aquelas paredes, já se escutaram louvores a velhos deuses. (ENRÍQUEZ, 2016, p. 10-12)

À maneira do horror clássico descrito por Lovecraft (1927), o medo é sugerido, não mostrado. Ele se infiltra no tom confessional da narradora, que hesita entre justificar-se e acusar-se. Há uma espécie de penitência em seu relato, mas uma penitência vazia. O menino, figura marginalizada e impura, encarna o pecado, não porque ele o cometeu, mas porque sua simples existência denuncia o pecado estrutural da sociedade.

A sujeira, nesse contexto, é um signo central. Ela ultrapassa a dimensão física para tornar-se símbolo moral e espiritual. O menino sujo é o espelho de uma cidade suja, de uma fé suja, de uma história marcada pela exclusão e pela hipocrisia. Como propõe o artigo *O*

cotidiano macabro, Enríquez faz da sujeira um operador simbólico do horror social, revelando as camadas de miséria que sustentam a vida urbana argentina. O terror emerge não apenas do menino, mas do mundo que o produz e o ignora. A narradora tenta limpar-se do menino, afastar o incômodo, mas o horror persiste: não há purificação possível. “Na esquina onde costumavam dormir o menino sujo e sua mãe, os moradores fizeram um altar para o Degoladinho, como o chamavam.” (Enríquez, 2016, p.28). A lembrança do que ocorreu está, literalmente, à frente de sua casa.

Nessa inversão, a autora aproxima-se da noção freudiana de “unheimlich”, o sinistro: aquilo que é familiar, mas se torna assustador por retornar deformado. O gesto de caridade, algo supostamente familiar e moralmente bom, torna-se fonte de medo, como podemos perceber na reação da protagonista após ajudar o menino: “Acendi todas as luzes. Por sorte, na minha quadra a eletricidade não fora cortada: tinha medo de que a mãe mandasse alguém atrás de mim para me bater, não sabia o que podia passar pela cabeça dela” (Enríquez, 2016, p. 20-21). O sagrado é contaminado pelo profano, o humano pelo repulsivo. O conto não propõe redenção; propõe apenas o confronto com o desconforto. O que permanece é a fusão violenta entre personagem e espaço, ambos em degradação mútua e permanente, e a percepção de que o horror e a violência são concretos, visíveis, e o que amedronta é que muitos parecem não ver (Faqueri; Zaratín, 2020).

Assim, *O menino sujo* revela que o terror de Enríquez é, antes de tudo, ético. O medo não decorre de fantasmas, mas da falência da empatia. O horror emerge do reconhecimento de que o sagrado, a fé, a pureza, a compaixão, é uma construção frágil, incapaz de sobreviver à experiência do real. Como Gomes (2023) afirma, Enríquez utiliza o terror não como fuga do mundo, mas como instrumento de crítica: o medo funciona como mecanismo de revelação moral. O sagrado não é destruído; é exposto em sua ruína.

Em *O menino sujo*, Mariana Enríquez faz do espaço urbano um espelho moral e psicológico. O horror não nasce de eventos sobrenaturais, mas da contaminação do cotidiano, daquilo que é banal e aparentemente inofensivo. A obra alude a um "estado permanente de alerta, próprio dos moradores das metrópoles afundados no mal-estar social das misérias cotidianas" (Sanchez apud Chiva de Sá e Santos, 2020, p.198). A autora transforma as ruas, as casas e as igrejas em palcos de uma espiritualidade corrompida, ou seja, lugares em que o sagrado e o repulsivo convivem, expondo a falência da fé, da compaixão e da justiça social.

O artigo *A construção do espaço em As coisas que perdemos no fogo* observa que, em Enríquez, o espaço não é mero pano de fundo, mas agente simbólico de transformação

(Santos, 2018), revelando os efeitos da violência e do trauma sobre os corpos e as subjetividades. Em *O menino sujo*, essa relação se evidencia na oposição entre dois espaços fundamentais: a casa da narradora, que é marcada pela limpeza, ordem e aparência de normalidade, e o espaço externo, que é a rua, associado à sujeira, à pobreza e à decadência.

Contudo, o que Enríquez faz é inverter o valor simbólico tradicional dessas esferas, quebrando os valores ideais de elementos considerados sagrados para a cultura ocidental. A casa, lugar do abrigo e da segurança, é progressivamente contaminada pela presença do menino, que representa o “fora”, ou seja, o social, o impuro e o reprimido.

A narradora começa a duvidar de si mesma, como podemos observar nesse trecho: “[...] pensei que minha mãe podia ter um pouco de razão. Talvez eu não fosse a princesa no castelo, mas a louca encarcerada na torre.” (Enríquez, 2016, p.31). A fronteira entre dentro e fora se rompe, instaurando uma atmosfera de inquietação. Essa transgressão espacial reflete o que Nick Groom (2012) identifica como um dos princípios do gótico: o colapso das fronteiras que separam ordem e caos, pureza e contaminação. O gótico, para Groom, é um “termo guarda-chuva para transgressão, marginalidade e alteridade” (Groom, 2012, p.16), conforme já foi dito anteriormente. Dessa forma, é exatamente isso que Enríquez dramatiza, o horror que infiltra o lar e dissolve o conforto da normalidade. A barbárie do terror e da violência invade e contamina todos os espaços, não havendo distinção de fronteiras.

A casa da narradora, portanto, não é um espaço de refúgio, mas um território infestado pelo medo. O encontro com o menino produz uma contaminação simbólica: o lar torna-se o espelho da culpa. A mulher limpa as mãos, evita sair, tenta esquecer, mas a sujeira persiste, não como elemento físico, mas como marca moral. Essa relação entre casa e culpa também aparece em *A casa de Adela*, embora com uma configuração espacial oposta. Lá, a casa abandonada é um espaço vazio, ruinoso, sem paredes internas, “uma máscara” (Enríquez, 2016, p. 73); aqui, a casa é sólida e habitada, mas sua solidez é ilusória, pois o medo a corrói de dentro.

Enquanto em *A casa de Adela* o terror provém de um espaço desabitado, que simboliza o silêncio histórico e o desaparecimento, em *O menino sujo* ele vem do espaço habitado, que se transforma em prisão psicológica. Em ambos os casos, o lar deixa de ser o lugar da intimidade e torna-se símbolo do colapso da subjetividade. As duas casas funcionam como dispositivos de memória traumática: uma é a memória coletiva apagada (*A casa de Adela*), a outra é a memória individual negada (*O menino sujo*).

Além disso, as duas histórias dialogam no modo como a contaminação do espaço reflete o estado moral das personagens. A sujeira, em *O menino sujo*, é material e simbólica; ela invade o corpo e o ambiente da narradora, lembrando-lhe da impossibilidade de permanecer pura num mundo desigual. Em *A casa de Adela*, a ruína é a sujeira do esquecimento: o entulho, a poeira e as paredes demolidas são os vestígios de uma história que ninguém quer lembrar. Ambas as casas, portanto, funcionam como palcos de negação, ou seja, lugares onde o horror se manifesta justamente através do que não se diz, não se limpa, não se reconstrói.

Essa leitura espacial também reforça o diálogo com o cotidiano macabro, conceito trabalhado no artigo de mesmo nome, que aponta a maneira como Enríquez insere o horror no campo do realismo. Ao invés de castelos góticos ou florestas assombradas, temos bairros degradados, apartamentos de classe média, ruas escuras. Enríquez transforma o banal em perturbador, o lar em armadilha, a cidade em organismo doente. Essa inversão torna o horror íntimo, mas nunca privado: ele ecoa os fracassos de uma sociedade inteira.

Assim, a casa da narradora em *O menino sujo* e a casa em *A casa de Adela* partilham um mesmo princípio estrutural: ambas são corpos contaminados pelo trauma, espaços que denunciam o fracasso de toda tentativa de purificação, esquecimento ou silêncio. Em ambos os contos, o espaço não é mero pano de fundo, mas agente simbólico de transformação. Se Adela desaparece dentro da casa, o menino retorna para dentro da consciência da narradora e, em ambos os casos, o espaço torna-se o verdadeiro protagonista do horror.

Nos contos *O menino sujo* e *A casa de Adela*, o desaparecimento ocupa o centro da experiência do horror. Em ambos, o medo não provém de uma ameaça visível, mas da ausência que insiste em retornar, do vazio que se torna presença. Enríquez constrói suas narrativas como espaços de silêncio e repetição, onde o desaparecido, Adela ou o menino, não desaparece de fato, mas permanece como uma ferida aberta na consciência individual e coletiva. “Desde o crime, preferia não usar o metrô porque não queria me deparar com o menino sujo. E, ao mesmo tempo, queria voltar a vê-lo de uma maneira obsessiva, doentia.” (Enríquez, 2016, p. 29). Em *O menino sujo*, o desaparecimento não é imediato: ele é gradual e simbólico. A narradora tenta apagar o menino da memória, mas ele persiste, contaminando seus pensamentos e seu espaço doméstico. “Esperava que o menino sujo ia me pedir, mais uma vez, para deixá-lo entrar.” (Enríquez, 2016, p.33) O horror nasce desse esforço inútil de esquecimento. Como aponta Gomes (2023), o terror de Enríquez se manifesta na permanência daquilo que se deseja negar. O mal não está no outro, mas na culpa que resiste à repressão. O menino é, assim, o retorno do reprimido social: a

materialização das vidas invisibilizadas pela miséria e pelo desprezo. Essa tensão é intensificada no desfecho, quando a narradora, levada "aos limites da sanidade" (Faqueri; Zaratin, 2020, p.155, confronta a mãe, que grita ter dado os filhos, como podemos perceber nesse trecho:

– Eu dei ele! - gritou.

O grito foi para para mim, ela me olhava nos olhos, com aquele horrendo reconhecimento. E depois acariciou o ventre vazio com as duas mãos e disse, bem claro e alto:

– E este eu também dei. Prometi os dois.

Corri atrás dela, mas a mulher era rápida. [...] Eu já não podia respirar. Minhas pernas tremiam. (Enríquez, 2016, p. 33)

O desaparecimento, nesse caso, é também metáfora do apagamento social e histórico. A pobreza urbana, a marginalização e a desigualdade tornam-se formas de desaparecimento cotidiano, normalizadas e silenciosas. O menino sujo é um espectro social: ele vive, mas não é visto; existe, mas não é reconhecido como sujeito. Enríquez transforma essa figura em símbolo do desaparecido contemporâneo, aquele que não some por violência política direta, mas por exclusão estrutural.

Já em *A casa de Adela*, o desaparecimento é literal e traumático. Adela some dentro da casa abandonada, e seu corpo nunca é encontrado. O conto é narrado anos depois, por personagens que tentam lembrar o que aconteceu, mas o silêncio e o esquecimento dominam o relato. Como analisado anteriormente, a casa é uma “máscara”, um espaço que esconde, que simula estabilidade enquanto abriga o indizível. O desaparecimento de Adela, como o do menino, é um desaparecimento que não se encerra, ele continua produzindo inquietação e desejo de resposta.

Sonhei com o menino sujo. Eu saía da sacada e ele estava no meio da rua. Eu fazia sinais com a mão para que ele se movesse porque vinha um caminhão muito rápido. Mas o menino sujo continuava olhando para cima, olhando para mim e para a sacada, sorrindo, os dentes imundos e pequeninos. E o caminhão o atropelava e eu não podia deixar de ver como a roda arrebentava o ventre como se fosse uma bola de futebol e arrastava os intestinos até a esquina. No meio da rua ficava a cabeça do menino sujo, ainda sorridente e com os olhos abertos. (Enríquez, 2016, p. 30)

Ambos os contos exploram o não-dito como motor narrativo. Enríquez constrói o horror não pelo que revela, mas pelo que retém. Essa técnica aproxima sua escrita das formulações de H.P. Lovecraft (1927), para quem o horror nasce da sugestão, não da exposição. No entanto, enquanto Lovecraft usa o não-dito para evocar forças inumanas e

metafísicas, Enríquez o emprega para tratar de forças sociais e éticas. O não-dito não é o indizível do cosmos, mas o indizível da história.

A ausência de Adela e o apagamento do menino ecoam a experiência dos desaparecidos políticos da ditadura argentina, embora o conto nunca a mencione diretamente. Ambos se inserem num continuum de silêncios: o institucional, o religioso, o familiar. A casa e a rua tornam-se espaços de esquecimento: um abriga o desaparecimento físico; o outro, o desaparecimento simbólico. Enríquez, assim, reinscreve o gótico em um contexto latino-americano onde o medo é sempre histórico.

A monstruosidade, nesses contos, não está apenas nas figuras (a menina desaparecida, o menino sujo), mas nas reações sociais diante delas. O monstro é aquele que revela o que a sociedade tenta esconder. Adela e o menino são monstruosos porque retornam como espectros de culpa, lembranças de um mal que não pode ser expiado. Como observa Nick Groom (2012), o gótico confronta o leitor com o passado que insiste em não morrer. Enríquez atualiza esse princípio: o passado é o presente; os desaparecidos ainda habitam a casa, as ruas, a memória.

Enquanto em *A casa de Adela* o desaparecimento é coletivo e narrado por múltiplas vozes que tentam compreender o que não pode ser dito, em *O menino sujo* ele é individual e confessional. A narradora se isola dentro da própria casa, tentando purificar-se de algo que a ultrapassa. Ambos os contos expõem a impossibilidade da redenção: não há explicação, não há consolo, apenas o eco do trauma.

Talvez minha mãe tenha razão. Talvez eu precisasse me mudar. Talvez, como ela dissera, eu tivesse uma fixação pela casa porque me permitia viver isolada, porque ali ninguém me visitava, porque estava deprimida e inventava para mim mesma histórias românticas sobre um bairro que, na verdade, era uma merda, uma merda, uma merda. Foi isso o que minha mãe gritou e eu jurei não falar mais com ela, mas agora, com o pescoço da jovem viciada entre as mãos, pensei que minha mãe podia ter um pouco de razão. (Enríquez, 2016, p. 32)

Esse eco, contudo, é profundamente político. Enríquez transforma o desaparecimento em forma estética e em gesto ético: o horror serve como meio de lembrar o que foi silenciado. Em *A casa de Adela*, o vazio da casa simboliza o apagamento da memória coletiva; em *O menino sujo*, a presença incômoda do garoto simboliza o retorno do que a sociedade quer apagar. O desaparecimento, portanto, não é ausência, mas presença do irrepresentável.

Por fim, ao trabalhar com o não-dito e o apagamento, Enríquez aproxima o horror do testemunho. Suas narradoras não compreendem o que viveram, mas precisam narrar para

sobreviver. Nesse gesto, o horror se torna linguagem possível para o trauma. Como no gótico clássico, há sempre algo que não se pode ver, mas, no caso de Enríquez, o invisível não é o sobrenatural: é o real.

Ao comparar *O menino sujo* com *A casa de Adela*, percebemos que Enríquez mantém a centralidade do espaço como veículo do horror, mas adapta a função de acordo com a narrativa. A casa no conto de Adela é ruína e silêncio: ela simboliza o desaparecimento físico e histórico, evocando memórias traumáticas coletivas e o silêncio da sociedade diante da violência. Já a casa de *O menino sujo* é um espaço habitado, contaminado e invadido pelo horror, mostrando como a realidade social pode transformar o lar em território inquietante. Em ambos os casos, o espaço é protagonista: seja através da ausência ou da presença incômoda, Enríquez revela como o ambiente material e psicológico dos personagens reproduz e amplifica o trauma.

O desaparecimento, por sua vez, se manifesta de formas distintas, mas mantém um eixo conceitual comum. Adela desaparece literalmente, e sua ausência torna-se presença inquietante na memória coletiva; o menino, por outro lado, permanece vivo, mas sua marginalidade e sujeira o tornam invisível e esquecido pela sociedade, transformando o apagamento social em forma de terror. Ambos os contos exploram o não-dito, a ausência e o mistério, alinhando-se às concepções de Lovecraft sobre o horror sugerido e ao gótico de Groom, que enfatiza a persistência histórica do medo e da transgressão. No entanto, Enríquez desloca esses princípios para contextos latino-americanos específicos, transformando o horror em instrumento crítico capaz de refletir desigualdades, memórias traumáticas e violências estruturais.

Além disso, o horror em Enríquez não é apenas estético, mas também ético e político. O menino e Adela tornam-se metáforas de experiências sociais e históricas. Ao dar voz e visibilidade a figuras marginalizadas ou desaparecidas, Enríquez cria uma literatura que denuncia, provoca reflexão e questiona as normas sociais. A sujeira, a ruína, o silêncio e a presença perturbadora do outro são recursos narrativos que transformam o gótico clássico em crítica social contemporânea.

Em síntese, *O menino sujo* evidencia a potência da escrita de Mariana Enríquez em combinar terror psicológico, horror cotidiano e comentário social. Ao articular espaço, desaparecimento e presença do outro, a autora cria um horror que é tanto pessoal quanto coletivo, íntimo e social. A comparação com *A casa de Adela* reforça a continuidade de temas como ausência, silêncio, memória e ruína, mas também evidencia diferenças na abordagem espacial e narrativa: onde Adela desapareceu, o menino persiste invisível; onde

a casa é ruína, o lar é contaminação. Enríquez, assim, reafirma seu domínio do gótico contemporâneo latino-americano, mostrando que o horror não está apenas nos monstros ou fantasmas, mas naquilo que permanece invisível, negligenciado ou silenciado, tornando a literatura um espaço de testemunho, crítica e resistência.

4. O SILÊNCIO QUE AFUNDA

Na literatura argentina contemporânea, Mariana Enríquez ocupa um espaço singular por produzir contos nos quais o horror surge não de fantasmas ou aparições sobrenaturais, mas do peso insuportável do real, especialmente das experiências subjetivas femininas. Suas narrativas exploram a relação entre espaço, corpo e silêncio, deslocando o medo do sobrenatural para os limites da experiência cotidiana. Suas narrativas, frequentemente contadas por mulheres, exploram a relação entre espaço, corpo e silêncio, deslocando o medo do sobrenatural para os limites da experiência cotidiana, que sofre a “irrupção do terror sobrenatural no cotidiano” (NUNES, 2023, p.9).

Em *O Poço*, conto da coletânea *Os perigos de fumar na cama* (2023), Enríquez constrói uma história marcada por ansiedades profundas, traumas herdados e o persistente silêncio de acontecimentos não narrados, ou seja, o não-dito, que se torna um eixo estrutural da narrativa.

A literatura detém um fundo de não-dito que se delineia a partir de um jogo de oposições: as significações, em sua instabilidade, relacionam-se à oscilação entre ausência e presença. Essa impossibilidade de apreensão, própria à emaranhada complexidade dos signos, é posta em evidência nos contos que estudamos: o desaparecido, entidade que desponta como presença-ausência monstruosa e terrorífica, acentua o horror do indizível e potencializa a artificialidade da palavra em sua impossibilidade representacional. (Nunes, 2023, p. 15)

Ao acompanhar a infância e adolescência de Josefina, a autora revela como o medo e a repressão moldam toda a sua existência, desde a primeira viagem a Corrientes até o reencontro com a misteriosa Senhora, figura que carrega o peso de uma tradição de bruxaria e de transmissão geracional do trauma.

Não a chamavam de bruxa, se referiam a ela como A Senhora; sua casa tinha um belo jardim na frente, um pouco lotado demais de plantas, e quase no centro havia um poço pintado de branco. Quando Josefina o viu, soltou a mão da avó e correu, ignorando os uivos de pânico, para vê-lo de perto e espiar dentro dele. (Enríquez, 2023, p. 39)

O não-dito em *O Poço* não é apenas uma estratégia narrativa de sugestão, como indicam H. P. Lovecraft em *O horror sobrenatural na literatura* (1927) e Nick Groom em *The Gothic: A Very Short Introduction* (2012), mas sim uma estrutura que organiza toda a narrativa e confere densidade ao horror. Como afirmou H.P Lovecraft, “A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso

é o medo do desconhecido” (Lovecraft, p. 13, 1927). Ao contrário dos contos *A Casa de Adela* e *O Menino Sujo*, em que o terror se manifesta de maneira coletiva ou social, *O Poço* concentra o horror na interioridade da protagonista, transformando a casa e, especialmente, o poço em metáforas da mente e do corpo sobrecarregados pelo silêncio, pela culpa e pelo trauma. O poço funciona como um ponto central de fascínio e temor: ele é o lugar onde o indizível se concentra, e cuja presença inevitável orienta a percepção de Josefina sobre o mundo. “A foto, eu a joguei no poço. Mas não se pode tirá-la de lá. Não poderei nunca tirar os males de você porque eles estão na sua foto na água, e a foto já apodreceu. Ficaram lá presos na sua foto, presos em você.” (Enríquez, 2023, p. 50)

Diversos estudos recentes sobre Enríquez ajudam a iluminar essa dinâmica do silêncio e do horror. O artigo *O sinistro feminino em Las cosas que perdimos en el fuego*, de Stephanie Espreadico, destaca como as protagonistas femininas habitam espaços onde o terror se infiltra não de forma explícita, mas através de limites de linguagem e repressão, e como o corpo feminino se torna o território no qual o horror se inscreve: “Después de analizar cada narrativa, se verificó que el siniestro femenino es el hilo conductor de toda la obra.” (ESPREADICO, 2024, p. 11).

Nunes (2023), em seu trabalho *Os que ficam, os que vão, os que voltam: o horror do indizível na literatura de Mariana Enríquez*, por sua vez, analisa o horror do indizível em Enríquez, ressaltando como eventos traumáticos, muitas vezes não narrados, estruturam o comportamento das personagens e sua relação com o espaço. Durán, em *Formas y sentidos de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enríquez*, observa que o corpo em Enríquez funciona como arquivo do trauma e veículo do silêncio, e que a materialidade do corpo é inseparável do espaço que habita. “El cuerpo es, en principio, el indicador de su pertenencia a una naturaleza desnaturalizada, o a una contra-natura no normalizable; en él se concentran la sinrazón de lo inconcebible y la libertad de lo imaginario.” (Durán, 2023, p. 2).

Por fim, o artigo de mesma autoria *Fantasmas: El eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez*, reforça a noção de que a autora transforma elementos do cotidiano em dispositivos de terror, mostrando como os espaços domésticos, aparentemente neutros, se tornam arenas de tensão e terror silencioso. “Certa noite, descobriu que a mancha do reboco no teto, bem em cima de sua cama – conserto de uma goteira –, tinha o formato de um rosto com chifres, a cara do Diabo.” (Enríquez, 2023, p.41)

A partir dessas leituras, este ensaio se propõe a analisar *O Poço* em sua estrutura de horror íntimo, com especial atenção ao não-dito, explorando como o espaço, o corpo e a

memória se articulam para construir um terror que é ao mesmo tempo psicológico e material, como é descrito no artigo de Durán: “ La relación que el sujeto individual tiene con el mundo, con los otros, con los objetos, deja de ser conocida y segura, y así los problemas de aprensión (miedo) y aprehensión (percepción) se vuelven fundamentales para el fantástico moderno” (Jackson apud Durán, 2023, p. 409)

Posteriormente, a análise estabelecerá comparações com *A Casa de Adela* e *O Menino Sujo*, demonstrando como Enríquez mobiliza o silêncio em diferentes registros (histórico, social e subjetivo) e como essa técnica narrativa se converte em uma forma de resistência frente às violências visíveis e invisíveis da sociedade argentina contemporânea. “[...] la literatura de horror de Mariana Enríquez bucea en la Historia y en los cuerpos para desnudar las tramas oscuras de los exterminios políticos, sociales o simbólicos [...]” (Durán, 2023, p. 426)

Em *O Poço*, Mariana Enríquez constrói o horror a partir da infância de Josefina, cuja existência é atravessada por um medo constante que molda sua percepção do mundo e de si mesma. A narrativa inicia com uma viagem familiar a Corrientes, quando Josefina tinha apenas seis anos. O que poderia ser uma experiência de lazer se torna um momento tenso, permeado por ansiedade e expectativa: a atenção vigilante da mãe e da avó contrasta com a curiosidade da criança e com a singular coragem que ela demonstra.

“Ela se lembrava de que ninguém falava muito; sua avó e sua mãe usavam óculos escuros e só abriam a boca para alertar sobre algum caminhão que passava perto demais do carro, ou para pedir ao pai que reduzisse a velocidade, tensas e atentas à espera de um acidente. Tinham medo. Estavam sempre com medo. (Enríquez, 2023, p. 38)

Este primeiro encontro com a misteriosa Senhora, que carrega consigo a aura de bruxaria e saberes antigos, marca o início de uma relação complexa com o medo. A descoberta do poço na casa da Mulher transforma o objeto em um foco de fascínio e terror, sendo a primeira vez em que Josefina reconhece seu próprio medo de maneira concreta. “Josefina se lembrava de que, antes de sair, havia tentado olhar outra vez dentro do poço, mas não tivera coragem. Estava escuro e a pintura branca brilhava como os ossos do São Morte; foi a primeira vez que sentiu medo.” (Enríquez, 2023, p.40)

O poço, nesse sentido, é central à construção do não-dito. Ele simboliza o inconsciente, os traumas herdados e os medos que não podem ser verbalizados. Dentro dele, estão os males enraizados de Josefina. Enríquez não descreve explicitamente o que há dentro dele, além de uma água estagnada; o terror surge justamente da omissão, da sugestão

de perigo e da impossibilidade de compreensão total. Como Lovecraft (1927) enfatiza, a sugestão é um dos instrumentos mais poderosos do horror literário, mas Enríquez desloca esse conceito do sobrenatural para o real: o indizível não é cósmico, mas intimamente humano. O poço torna-se, assim, metáfora do silêncio, da memória reprimida e da transmissão geracional do trauma, conforme o terror atravessa Josefina de maneira persistente, moldando seu isolamento e suas ansiedades. Segundo a própria Senhora diz quando Josefina lhe pergunta sobre os males que o poço carrega, “Males antigos, menina, males que não podem ser ditos.” (Enríquez, 2023, p. 50)

O espaço doméstico em *O Poço* funciona como extensão do corpo e da psique de Josefina. Cada cômodo, cada parede e o próprio quintal configuram um território de confinamento, saturado de silêncio e de sentimentos não verbalizados. Durán (2023) observa que, nos contos de Enríquez, o corpo e o espaço se refletem mutuamente: a degradação física do ambiente corresponde à instabilidade psíquica das personagens. Assim, a casa de Josefina não é neutra; é uma extensão da sua interioridade, tornando o horror palpável e cotidiano. “Passava correndo em frente ao retrato do avô morto que nunca conhecera porque podia sentir como seus olhos negros a seguiam e nunca se aproximava do quarto onde estava o piano velho da mãe, porque *sabia* que, quando ninguém o tocava, o diabo se encarregava disso.” (Enríquez, 2023, p. 42-43).

O artigo de Espreadico reforça essa perspectiva ao apontar que o terror feminino em Enríquez se manifesta na relação entre corpo, espaço e expectativas sociais, construindo um horror silencioso, mas insuportável. “Na manhã em que tentou sair de casa para ir se matricular na faculdade, Josefina descobriu que a distância da porta até o táxi era intransponível.” (Enríquez, 2023, p.45). Nesse trecho, podemos perceber como o medo que Josefina sentia atrapalhou toda a trajetória de sua vida, tornando-a incapaz de realizar as tarefas cotidianas e lhe impedindo de ter uma vida normal.

O não-dito atravessa todo o relato de *O Poço*. Não se trata apenas de omissões narrativas, mas de um silêncio que estrutura a vida de Josefina: a origem de sua culpa, os eventos traumáticos da infância e a transmissão de medos familiares permanecem não verbalizados. Nunes (2023) enfatiza que o horror do indizível é recorrente na literatura de Enríquez, transformando a própria narrativa em um espaço onde o que não é dito se torna visível por meio de efeitos psicológicos e espaciais. A protagonista habita um corpo que denuncia o silêncio: cansaço, gestos automáticos e ansiedade funcionam como sinais de um trauma que não pode ser nomeado. “Da poltrona, com os cabelos tão oleosos que pareciam sempre molhados, via passar o mundo que estava perdendo. Nem sequer havia ido ao

aniversário da irmã, e sabia que Mariela agradecia.” (Enríquez, 2023, p.43) O poço é o centro e a origem desse mecanismo, ele concentra o horror e o silêncio, tornando-se um símbolo daquilo que é inominável.

A infância de Josefina, marcada por ansiedade e superproteção, se contrapõe à vida mais despreocupada de sua irmã Mariela, evidenciando uma relação direta entre experiências individuais e construção do medo.

Então ela havia ficado em casa, e voltara a fazer provas com atestado médico todo fim de ano. Enquanto isso, Mariela voltava de madrugada em carros que freiam à porta, e se ouviam os gritos dos garotos ao fim de uma noite de aventuras que Josefina nem sequer podia imaginar. Inveja Mariela até mesmo quando sua mãe gritava com ela porque a conta do telefone era impagável; se ao menos Josefina tivesse alguém com quem conversar...” (Enríquez, 2023, p.43)

O terror, em *O Poço*, é, portanto, subjetivo: não se projeta sobre o outro ou sobre a sociedade, mas se enraíza no interior do eu. A visita final à Senhora, em uma tentativa de confrontar seus medos, revela que os "males" que antes atormentavam sua família agora residiam dentro dela, reforçando a ideia de que o horror em Enríquez não se elimina; ele é perpetuado silenciosamente, tornando o não-dito uma força ativa na narrativa. “Elas queriam passar para você [os males], diziam que cuidariam de você. Mas não cuidaram.” (Enríquez, 2023, p.50)

O artigo *Fantasmas: El eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez* (2023) complementa essa leitura, destacando que Enríquez transforma elementos do cotidiano, como uma casa, um poço ou a atenção da família, em dispositivos de terror, mostrando que o horror não precisa de aparições sobrenaturais para ser intenso. Ao focar na experiência íntima de Josefina, a autora desloca o gótico do social e histórico, como em *A Casa de Adela*, para o campo da subjetividade, sem perder a densidade crítica: o espaço, o corpo e o silêncio são instrumentos de exploração da psique humana e das formas de opressão silenciosa.

Neste sentido, o terror de *O Poço* se articula com os conceitos trabalhados por Durán e Nunes, construindo uma narrativa na qual o não-dito não é ausência, mas presença. O silêncio se materializa nas dimensões do corpo, do espaço e da memória, atuando simultaneamente como registro das experiências traumáticas e como estratégia de resistência. Enríquez cria um gótico intimista, em que o horror se revela na tensão entre o que é visto e o que permanece oculto, no espaço doméstico e no poço, que é ao mesmo tempo ameaça e fascínio. Como podemos perceber ao fim do conto, os males são tão

severos com Josefina que ela não consegue se libertar deles, mesmo tendo consciência total de sua situação:

Josefina correu o máximo que pôde, mas quando alcançou as bordas do poço suas mãos molhadas escorregaram, os joelhos se dobraram e ela não conseguiu, não conseguiu subir, e mal pôde ver o reflexo de seu rosto na água antes de cair sentada na grama alta, chorando, aflita, porque tinha muito medo de pular. (Enríquez, 2023, p. 51)

Enquanto *O Poço* concentra o horror na experiência subjetiva de Josefina, os contos *A Casa de Adela* e *O Menino Sujo* deslocam o foco do indizível para registros mais coletivos e sociais. Em *A Casa de Adela*, o não-dito manifesta-se como trauma histórico: a ausência da personagem Adela funciona como metáfora para os desaparecimentos forçados durante a ditadura argentina, e a própria casa encarna a memória de uma violência que a narrativa não pode nomear diretamente. A análise de Groom (2012) sobre o gótico e a atmosfera de transgressão é útil aqui: o espaço ruinoso e silencioso da casa evidencia o horror histórico, mas Enríquez o atualiza no contexto latino-americano, transformando o que seria apenas estético em comentário social. O silêncio não é apenas ausência de narrativa, mas força que recorda o que as instituições preferem esquecer. Nesse sentido, o não-dito cumpre uma função política, funcionando como arquivo da memória coletiva que resiste à destruição do tempo e da censura histórica.

Em *O Menino Sujo*, por sua vez, o não-dito assume uma dimensão social e ética. A narradora observa a miséria e a morte de uma criança, mas a linguagem falha em traduzir a experiência, ou seja, a hesitação, a fragmentação e a impossibilidade de nomear a miséria revelam o horror ético da indiferença social. Como apontam os estudos de Durán (2023), a literatura de Enríquez frequentemente transforma o corpo e o espaço em extensões do horror: aqui, o corpo da criança e o ambiente degradado funcionam como sinais de um mal-estar social que permanece sem expressão. A narradora tenta justificar seu silêncio, mas ele é inevitável, evidenciando que o horror não é apenas físico, mas ético e social: o não-dito denuncia a falha da sociedade em reagir diante do sofrimento alheio.

Ao comparar essas narrativas com *O Poço*, percebemos uma gradação do indizível. Em *A Casa de Adela*, o silêncio é histórico e coletivo; em *O Menino Sujo*, é social e ético; em *O Poço*, ele é subjetivo e íntimo. O espaço também reflete essa diferença. Na casa de Adela, o espaço externo testemunha a violência; na casa de *O Menino Sujo*, o ambiente reflete a negligência social; na casa de Josefina, o espaço interno traduz o colapso psíquico. O poço torna-se o núcleo físico do horror subjetivo, concentrando o trauma, a culpa e o

medo reprimido, enquanto nas outras narrativas o horror se projeta no outro ou na ausência de outro.

O conceito de corpo como arquivo do não-dito é central em *O Poço* e se conecta com os estudos de Durán sobre o horror feminino. O corpo da narradora não apenas habita o espaço, mas o incorpora: sua ansiedade, seus ataques de pânico e suas fobias tornam-se expressão física de traumas não verbalizados. Esse processo difere da exposição social em *O Menino Sujo*, onde o corpo observado revela a injustiça externa, e do desaparecimento de Adela, onde o corpo ausente evidencia o trauma coletivo. Nunes (2023) reforça que Enríquez desloca o horror do exterior para o interior, transformando o silêncio em matéria narrativa: o não-dito não é ausência, mas presença ativa, articulando espaço, corpo e memória.

O artigo de Durán (2023) enfatiza como Enríquez trabalha o cotidiano como território do horror, convertendo experiências aparentemente triviais em dispositivos de terror psicológico. Em *O Poço*, essa estratégia é evidenciada pelo modo como uma viagem infantil e o encontro com a Mulher desencadeiam traumas que se prolongam pela vida adulta de Josefina. O horror do cotidiano, portanto, não depende de monstros visíveis, mas da saturação de silêncio, medo e repressão, uma tensão que permeia cada parede da casa e cada gesto da narradora.

A comparação entre as casas dos três contos evidencia o deslocamento do gótico tradicional para diferentes dimensões do indizível. Em *A Casa de Adela*, a ruína é externa e testemunhal; em *O Menino Sujo*, a degradação é social e observacional; em *O Poço*, o espaço é interno, íntimo e psíquico. Enríquez transforma a casa em corpo: seja como memória histórica, testemunho social ou reflexo da mente traumatizada, o lar é sempre lugar de silêncio e horror. O não-dito se corporifica, seja como ausência física, negligência social ou medo psicológico, mostrando a versatilidade do horror na obra da autora.

Ademais, o tratamento da infância e do desenvolvimento psicológico em *O Poço* intensifica o efeito do não-dito. Josefina não apenas vive o medo, mas aprende a internalizá-lo, criando uma dinâmica de horror contínuo que molda sua identidade. Diferente de sua irmã Mariela, que se adapta e encontra um caminho mais despreocupado, Josefina se torna um recipiente do silêncio familiar, do medo hereditário e das proibições sociais não verbalizadas. Esse processo de internalização conecta-se diretamente com os conceitos abordados por Durán sobre o corpo feminino em Enríquez: território de inscrição de poder, violência e silêncio. O horror não é externo; é vivido, sentido e carregado, e cada gesto da

narradora reflete essa tensão silenciosa, podemos perceber isso claramente quando Josefina se compara a Mariela, sentindo cada vez mais inveja da irmã:

Ela também poderia ser bonita se seu cabelo não caísse se não tivesse aquelas auréolas na testa que deixavam o coro cabeludo à vista; poderia ter aquelas pernas longas e fortes se fosse capaz de dar pelo menos uma volta no quarteirão; saberia como se maquiar se tivesse para que e para quem; suas mãos seriam belas se não roesse as unhas até as cutículas; sua pele seria dourada se pegasse sol com mais frequência. E não teria os olhos sempre avermelhados e olheiras se conseguisse dormir ou se distrair com alguma coisa além da televisão ou da internet. (Enríquez, 2023, p. 48-49)

O corpo de Josefina se tornou o medo dela, deixando isso bastante exposto para todos à sua volta. Ela não poderia deixar de se comparar com a irmã, que, quando eram pequenas, era quem tinha esse medo inegável.

Assim, ao integrar *O Poço*, *O Menino Sujo* e *A Casa de Adela*, podemos perceber uma poética do não-dito que atravessa a literatura de Mariana Enríquez. O silêncio é múltiplo: histórico, social, ético e subjetivo. O horror nasce daquilo que não pode ser narrado, daquilo que as palavras não alcançam ou que a sociedade, conscientemente ou não, silencia. Enríquez transforma o gótico em ferramenta crítica: o espaço, o corpo e o silêncio se articulam para construir narrativas em que o medo não depende do sobrenatural, mas daquilo que permanece oculto, resguardado ou esquecido. Lovecraft e Groom oferecem referências teóricas, mas Enríquez desloca essas tradições: o indizível não é cósmico nem apenas estético, é vivido, sentido e carregado no cotidiano latino-americano.

5. CONCLUSÃO

Ao reunir *A casa de Adela*, *O menino sujo* e *O poço*, percebemos que Mariana Enríquez escreve sobre medo, violência e trauma não através de grandes explicações, mas por meio de silêncios. Esses silêncios atravessam as personagens, os espaços e a própria maneira como as histórias são contadas. Eles funcionam como marcas de experiências difíceis de nomear, sejam elas familiares, sociais ou históricas, e mostram que, muitas vezes, aquilo que não pode ser dito é justamente o que mais define a vida dessas personagens. Os estudos vistos aqui nos ensaios nos ajudam a entender essa dimensão: nas obras de Enríquez, o terror aparece quando algo importante permanece oculto, esquecido ou reprimido.

Cada conto mostra um tipo diferente de silêncio, mas todos se conectam. Em *A casa de Adela*, o desaparecimento da menina é cercado de dúvidas e versões contraditórias, criando um clima de incerteza que lembra os silêncios da ditadura argentina, quando milhares de pessoas desapareceram sem explicação. Nesse conto, a casa funciona como símbolo de apagamento: uma construção vazia, destruída por dentro, como se guardasse um segredo impossível de revelar. Em *O menino sujo*, o silêncio se relaciona à desigualdade social e à violência cotidiana. O menino, sua família e o bairro onde vivem parecem existir fora do alcance das instituições, num espaço onde ninguém escuta, ninguém explica e ninguém responde. Já em *O poço*, o silêncio aparece como medo herdado: uma sensação paralisante que passa de geração em geração, marcada pela figura enigmática da Senhora e pelo poço que Josefina viu na infância.

Esses silêncios mostram que o terror de Enríquez não depende do sobrenatural em si, mas de situações muito reais. Groom e Lovecraft ajudam a pensar essa dimensão quando afirmam que o horror nasce daquilo que não compreendemos totalmente. Em Enríquez, no entanto, esse “desconhecido” não vem de monstros distantes, mas de problemas sociais que fazem parte do cotidiano: pobreza extrema, violência urbana, traumas familiares e o peso da memória histórica.

Comparar os três contos nos ajuda a entender essa proposta literária. As duas casas, a de Adela e a do menino sujo, são espaços marcados pela falta de proteção. A primeira é ruína e a segunda personifica a precariedade. Ambas refletem vidas frágeis, afetadas por violências que não se dizem abertamente. Da mesma forma, os dois desaparecimentos, o da menina Adela e o do menino sem nome, revelam como certos corpos podem ser apagados sem que isso gere respostas ou investigações. Enríquez mostra o quanto esse apagamento é

comum na história latino-americana: crianças, mulheres e pobres desaparecem e deixam apenas rastros de silêncio. Em *O poço*, por sua vez, não há desaparecimento físico, mas há o sumiço lento da vida social e emocional de Josefina, consumida por medos que ninguém consegue explicar.

Assim, o que une esses contos é a ideia de que o horror nasce daquilo que não se diz, mas que continua atuando. Os silêncios que Enríquez apresenta não são vazios; são formas de registrar dores que o discurso público tenta esconder. A autora transforma o cotidiano em espaço de assombro, não porque o real seja fantástico, mas porque a violência invisível molda corpos e vidas de maneira profunda. Seus textos mostram que o terror pode ser uma ferramenta para revelar aquilo que muitos preferem ignorar. No fim, o silêncio não é apenas ausência de fala, mas uma forma de memória. Ele guarda os traumas que continuam retornando, insistindo em ser lembrados, mesmo quando ninguém tem coragem de explicá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHIVA DE SÁ E SANTOS, Gabriela. *A construção do espaço em As coisas que perdemos no fogo: narrativa, medo e ficção*. REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS, [S. l.], v. 3, n. 20, p. 196–220, 2018. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/REV/article/view/3166>. Acesso em: 24 nov. 2025.

DURÁN, María. *Fantasmas: El eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez*. REVELL - REVISTA DE ESTUDOS LITERÁRIOS DA UEMS, [S. l.], v. 3, n. 20, p. 261–277, 2018. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3309>. Acesso em: 24 nov. 2025.

DURÁN, María. *Formas y sentidos de lo monstruoso en los relatos de Mariana Enríquez. En torno a los cuerpos: brujas y embrujadas*. In: *Devenir monstruo: Ensayos sobre a narrativa argentina reciente*, 2023, págs 393-428.

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

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

ESPREADICO, Stephanie Ariadne Melgar. *O sinistro feminino em Las cosas que perdimos en el fuego de Mariana Enríquez*. 2024. 288 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas (Ibilce), São José do Rio Preto, 2024.

FAQUERI, Rodrigo. ZARATIN, Daniele. *O cotidiano macabro: elementos do terror no conto "El Chico Sucio", de Mariana Enríquez*. Revista de Estudos de Cultura, v. 6, n. 16, p. 151-164, 2020. São Cristóvão, Sergipe. Disponível em: <https://ufs.emnuvens.com.br/revec/article/view/14170/10793>. Acesso em: 13 out. 2025.

GOMES, Lorrany. *A descaracterização de elementos sagrados para a construção do terror em "O Menino Sujo" de Mariana Enríquez*. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Letras – Português/Literaturas – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/21237/1/LRDGomes.pdf>. Acesso em: 13 out. 2025.

GROOM, N. *The Gothic: A Very Short Introduction*. Oxford, U.K.: Oxford University Press, 2012.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MARCELO, Carlos. *Mariana Enríquez inclui economia e negacionismo entre pesadelos argentinos*. Estado de Minas, 2023. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2023/10/07/interna_pensar,1572838/mariana-enriquez-inclui-economia-e-negacionismo-entre-pesadelos-argentinos.shtml#google_vignette. Acesso em: 24/11/2025.

MARKENDORF, Marcio; JARDIM, Nadege. *Horrores (des)aparecidos em A Casa de Adela, de Mariana Enríquez*. *Abusões*, v. 9, n. 18, p. 36-58, 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/69106/45601> [<https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/69106/45601>]. Acesso em: 26 ago. 2025.

NUNES, Matheus Picanço. *Os que ficam, os que vão, os que voltam: o horror do indizível na literatura de Mariana Enríquez*. Orientador: Cid Ottoni Bylaardt. 2023. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023.

REINALDO, Jéssica. *O gótico latino-americano*. Quatro Cinco Um, 2021. Disponível em: [<https://quatrocinco.um.com.br/resenhas/literatura/o-gotico-latino-americano/>]. Acesso em: 26 ago. 2025.

SANCHEZ, Mariana. *O terror para refletir a cidade e o presente: Mariana Enríquez e os fantasmas do horror pelas esquinas de Buenos Aires*. Pernambuco, n. 139, p. 4-7, setembro 2017. Disponível: <https://www.pernambucorevista.com.br/acervo/pernambuco/70-perfil/1945-mariana-enriquez-o-terror-e-as-esquinas-de-buenos-aires.html>. Acesso em: 02/11/2025.