

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO EM AS COISAS QUE PERDEMOS NO FOGO: NARRATIVA, MEDO E FICÇÃO

THE SPACE CONSTRUCTION IN *THINGS WE LOST IN THE FIRE*: NARRATIVE, FEAR AND FICTION

Gabriela Chiva de Sá e Santos³⁷

RESUMO: A fim de compreender a construção ficcional do espaço e a função do imaginário nas narrativas femininas latino-americanas, o artigo busca analisar a narrativa de *As coisas que perdemos no fogo* (2016), coletânea de contos da escritora argentina Mariana Enriquez. Para tal, investiga-se como o espaço é descrito e apresentado nos contos, de acordo com as definições de “espaço” e “lugar” elaboradas por Tuan (1987) e alguns conceitos de ficcionalidade. Desta forma, o espaço é estudado desde a casa até o seu entorno, organizado em três instâncias: micro, meso e macro. Ainda, ele é analisado sob a perspectiva da experiência e das vozes narrativas, além de como a retórica utilizada irá conduzir a leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; narrativa; ficcionalidade; *As coisas que perdemos no fogo*.

ABSTRACT: In order to comprehend the fictional construction of space and the function of imaginary in feminine Latin-American narratives, the paper aims to analyze the narrative of *Things we lost in the fire* (2016), collection of short stories of the Argentinian writer Mariana Enriquez. So it is investigated how the space is described and presented in the stories, according to the definitions of “space” and “place” elaborated by Tuan (1987) and some fictionality concepts. Therefore, the space is studied from the house to its surroundings, organized in three instances: micro, meso and macro. It is still analyzed under the perspective of experience and narrative voices, apart from how the rhetoric will conduct the reading.

KEYWORDS: Space; narrative; fictionality; *Things we lost in the fire*.

1. INTRODUÇÃO

³⁷ Mestranda em Letras na Universidade Federal do Paraná – Brasil. Bolsista Capes – Brasil. E-mail: cssgabriela@gmail.com

Os doze contos que integram o livro *As coisas que perdemos no fogo*, da escritora e jornalista argentina Mariana Enriquez, apesar de não se relacionarem diretamente, apresentam semelhanças entre si e uma certa unidade temática que configura o tom e a atmosfera das histórias. O primeiro dos elementos comuns entre os contos é o terror que conduz a obra, através da “estranheza cotidiana e desvio da norma” (PARDO, 2016)³⁸ e da exploração do mundo contemporâneo pelo viés do macabro. Ao mesmo tempo em que as situações do livro parecem partir de um pesadelo, conferindo-lhe um caráter assombroso, elas também são estranhamente familiares. Junto com a sensação do medo, do estranho e do inexplicável, o terror na obra de Enriquez alude a “um estado permanente de alerta, próprio dos moradores das metrópoles afundados no mal-estar social das misérias cotidianas” (SANCHEZ, 2017, p. 4).

A temática dos contos aproxima-se não somente da literatura de terror, mas do horror propriamente dito quando “invoca uma reação física [nos leitores] ao nos mostrar algo que está fisicamente errado” (KING, 2012). Nas narrativas de horror, as sensações de estranhamento e medo a partir da leitura são criadas intencionalmente pelo(a) autor(a) e podem levar, segundo King (2012), à repulsa. Por consequência, essas impressões são construídas por meio da narração e da retórica, isto é, pelo modo de narrar.

Em *As coisas que perdemos no fogo* há predominância da voz narrativa feminina e em primeira pessoa, composta principalmente por narradores-testemunha e narradores-protagonista, de acordo com a terminologia de Friedman (2002). Em resumo, o primeiro narra e pode ou não participar da história, e o segundo narra e participa ativamente dela, mas ambos oferecem pontos de vista limitados para o leitor: mesmo que o narrador-testemunha tenha “uma amplitude e variedade de fontes de informação bem maiores que o

³⁸ Tradução feita livremente pela autora. Do original, “*Es el terror, pero no como género literario, sino como extrañeza cotidiana y desvío de la norma, el motor de su obra*” (PARDO, 2016).

próprio protagonista, que se encontra envolvido na ação” (FRIEDMAN, 2002, p. 177), ele oferece a sua própria perspectiva dos fatos, podendo fazer uma série de inferências e até mesmo ocultar certas informações. O leitor, então, vê o mundo que o narrador vê.

Do mesmo modo que o terror constitui o fio condutor das histórias em *As coisas que perdemos no fogo*, há outro elemento bastante importante e praticamente onipresente nelas: o espaço. Em todos os contos há menções de lugares, ruas e espaços reais da Argentina. No entanto, ao mesmo tempo em que eles são reais e objetivos, também são ficcionais, visto que são construídos a partir da experiência e do ponto de vista de quem narra e, mais ainda, de quem escreve o livro – a autora. De acordo com Tuan, as definições de espaço e lugar se mesclam e se fundem porque são dependentes uma da outra (1983, p. 6) e, do mesmo modo, são estabelecidas conforme a experiência de cada pessoa. Para ele, “o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire definição e significado” (1983, p. 151). Desta forma, o ambiente e o ser humano se interligam.

Por meio da ficção, portanto, é possível criar uma série de lugares e universos com base em diferentes ângulos ou pontos de vista. No caso de Enriquez isto não poderia ser diferente, mas acontece de maneira mais concentrada, isto é, voltada para a construção literária de um lugar específico – em grande escala, a Argentina, e mais detalhadamente a cidade e os arredores de Buenos Aires. A construção ficcional do mundo apresentado em *As coisas que perdemos no fogo* parte, então, da “tradição moderna de terror, que reinterpreta os arquétipos clássicos do gênero segundo a realidade local, transmutando em ficção as fobias e os preconceitos da sociedade em que vive” (SANCHEZ, 2017, p. 4) e é utilizada neste artigo para estudar o espaço e as funções do imaginário nas narrativas femininas contemporâneas da América Latina. Em vista disso, o objetivo é analisar três instâncias do espaço – o microespaço (a casa e seu interior), o mesoespaço (a casa e seu exterior) e o macroespaço (o entorno

como um todo) – e como seus respectivos narradores ou narradoras se comportam. Para tal, foram escolhidos quatro contos do livro para serem analisados: “O menino sujo”, “A casa de Adela”, “O quintal do vizinho” e o conto que dá nome ao livro, “As coisas que perdemos no fogo”³⁹.

2. MICROESPAÇO: A CASA E SEU INTERIOR

Há um provérbio americano que diz que o “lar é onde seu coração está”⁴⁰ e, tomando-o como ponto de partida, é possível fazer algumas considerações. A primeira delas é a diferenciação entre os termos *lar* e *casa*: ambos são substantivos e têm como objetivo caracterizar certos objetos, mas, de forma geral, o primeiro termo tem uma amplitude maior, envolvendo conceitos mais abstratos, e o segundo é voltado para o aspecto concreto. O lar está associado ao lugar, ou seja, o espaço atribuído de significado (TUAN, 1983, p. 160), e pode significar tanto uma habitação ou domicílio especial quanto um conjunto de pessoas que vivem em uma mesma morada. A casa, por sua vez, nada mais é do que a morada, o espaço físico onde as pessoas vivem e se abrigam.

No caso de *As coisas que perdemos no fogo*, a tensão entre as definições de lar e casa se encontram logo no primeiro capítulo do primeiro conto, intitulado “O menino sujo”. A voz narrativa do conto é feminina, em primeira pessoa, e se divide entre momentos de narradora-protagonista e narradora-testemunha, pois ao mesmo tempo que participa e conta sua história e suas experiências, também se debruça sobre a história de um menino que mora na rua com a mãe, na esquina em frente sua casa. O leitor não tem conhecimento do nome da narradora ou do menino, o qual ela refere apenas como “o menino

³⁹ Nota da autora: por serem homônimos, foram utilizados neste artigo o itálico para se referir ao livro, e as aspas para o conto, de modo que fossem diferenciados durante a leitura.

⁴⁰ Do inglês, “*home is where your heart is*”.

sujo”. Antes de apresentá-lo, a narradora faz uma breve introdução sobre a casa em que mora, abaixo:

Minha família acha que estou louca porque escolhi morar na casa dos meus avós paternos em Constitución, um molhe de pedra e portas de ferro pintadas de verde na rua Virreyes, com detalhes *art déco* e antigos mosaicos no chão, tão gastos que, se me ocorresse encerar o piso, poderia inaugurar uma pista de patinação. Mas sempre fui apaixonada por essa casa e, na infância, quando a alugaram a um escritório de advocacia, lembro-me do meu mau humor, do tanto que sentia saudade daqueles cômodos de janelas altas e do pátio interno que parecia um jardim secreto, da frustração de passar diante da porta e não poder entrar livremente. Não sentia tanta saudade do meu avô, um homem calado que mal sorria e nunca brincava. Nem sequer chorei quando ele morreu. Chorei mais quando, depois de sua morte, perdemos a casa, ao menos por alguns anos (ENRIQUEZ, 2017, p. 10).

A história se passa, portanto, em Constitución, um dos antigos bairros aristocráticos de Buenos Aires que hoje é considerado um dos mais violentos e conflituosos da capital⁴¹. Mesmo assim, ela decide morar na antiga casa dos avós paternos por amor à casa. Há, sem dúvida, um apelo sentimental na sua escolha, porém é preciso levar em conta que o carinho que ela sente é pela *casa*, no seu sentido físico e sensível, e não pelas relações pessoais que a envolvam – como se conclui pela indiferença da neta à morte do avô, no final do trecho acima.

Para Tuan, a criança tem primeiramente a mãe como referência de lugar, definindo-a como um “centro de valor, de alimento e apoio” (1983, p. 32). No entanto, com o passar do tempo, a referência de afeto e cuidado migra da mãe e família em geral para objetos e, por fim, localidades; conseqüentemente, estes

⁴¹ De acordo com os rankings de conflito (*rankings de conflictividad*) elaborados pelo Ministério Público Fiscal da Cidade Autônoma de Buenos Aires (2018), Constitución é apontado como o bairro mais conflituoso da *comuna 1* (uma das quinze regiões administrativas da capital argentina que abarca, além de Constitución, os bairros de Retiro, San Nicolás, Puerto Madero, San Telmo e Monserrat). A última coleta de dados ocorreu em 2016 e aborda desde os delitos mais frequentes na cidade (ameaças, danos, usurpações, violações, etc.) até casos de violência doméstica.

locais vão adquirindo definições cada vez mais significativas e abrangem, inclusive, o sentimento de posse (TUAN, 1983, p. 33-7). Esse sentimento é exposto no trecho acima quando a narradora comenta sobre o “mau-humor” que sentia quando a casa foi alugada para um escritório de advocacia, e depois quando chorou após perderem a casa após o falecimento de seu avô. A partir disso, então, a casa é também lar para a narradora.

O conto “A casa de Adela”, por sua vez, apresenta o fascínio de Pablo e Adela por uma casa abandonada. A história também se passa em Buenos Aires, desta vez na zona sul da cidade, e é narrada pela irmã mais nova de Pablo vinte anos após os acontecimentos (novamente a voz narrativa é feminina e em primeira pessoa). Ela não se aproxima tanto do conceito de lar como acontece no primeiro conto, mas traz à tona a curiosidade e a imaginação de duas crianças que veem o exterior de uma casa abandonada e, alimentadas pelas histórias que criam sobre ela, desejam conhecer o que há no seu interior misterioso. Quando decidem entrar definitivamente na casa, depois do jantar no último dia de verão,

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.

Passamos os três [a narradora, Pablo e Adela] juntos para a sala seguinte. 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. 71).

A princípio, eles se deparam com uma casa aparentemente normal e essa atmosfera é reforçada pela presença de elementos comuns, tais como a mesa de telefone no saguão e o telefone parecido com o dos avós, para aproximar o ambiente desconhecido a uma realidade já conhecida pelas crianças (e até mesmo dos leitores, em certo ponto). Em seguida, a aura de normalidade começa a se desfazer por meio do som e do zumbido produzido pela casa, como

se ela estivesse viva e pulsando, além de outros elementos bizarros como a iluminação da casa mesmo que ali não funcionassem lâmpadas.

Diferente de Pablo e Adela, a narradora não se interessava pela casa, tinha inclusive medo dela, mas não o confessava para que não lhe zombassem. Na primeira excursão dos três ao jardim da casa abandonada, ela sente que há algo estranho ali, como pode ser visto no seguinte 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 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).

O primeiro sinal de alerta percebido por ela foi a temperatura do jardim e a aparência da grama, as quais eram incompatíveis. A incoerência que define esse ambiente fez com que a narradora mantivesse cautela com a casa e, posteriormente, lembrando desse momento ao narrá-lo vinte anos depois, ela acaba ressignificando o local. Em outras palavras, após o que aconteceu com as três crianças dentro da casa naquele último dia de verão e o subsequente desaparecimento de Adela, foi possível que a narradora confirmasse o que sentiu no momento que entraram no jardim pela primeira vez – que havia algo de errado com a casa. Ao mesmo tempo, a narradora não consegue explicar ou definir *o que* de fato estava errado ou o que causava essa sensação. Ela busca aproximar esse medo, então, primeiramente a algo conhecido – um ladrão – e depois a um “bicho que treme” e se esconde na casa, um “algo que não pode sair”, numa tentativa de nominar o que é inominável e misterioso. O efeito que

isso causa no leitor é o mesmo aflige a narradora, pois nem ela e nem os leitores ficam sabendo o que de fato havia ali.

3. MESOESPAÇO: A CASA E SEU EXTERIOR

No que diz respeito à casa e seu exterior, envolvendo a vizinhança e o bairro, uma das principais questões é acerca da diferença entre o externo e o interno. No primeiro conto (“O menino sujo”), a narradora sabe das condições do bairro e afirma que se as pessoas souberem se movimentar entre traficantes, viciados, ladrões e travestis, não há perigo. Ela faz uma descrição rápida e precisa do que facilmente se encontra em determinadas ruas e horários, e propõe alternativas para evitar possíveis problemas, provando sua experiência e vivência naquele ambiente.

O bairro de Constitución ficou, em concordância com a visão da narradora, “marcado pela fuga, pelo abandono, pela condição de indesejado” (ENRIQUEZ, 2017, p. 10) devido ao grande número de pessoas que saíram desta área por conta da epidemia de febre amarela que assolou Buenos Aires em 1871. Muitas das mansões remanescentes, as quais pertenciam às antigas famílias aristocráticas que ali viveram antes da epidemia, coexistem com imóveis abandonados, ruínas e milhares de pessoas em situação de rua. No trecho abaixo, essa oposição fica mais evidente:

Também vive muita gente na rua. Não tanto quanto na praça do Congresso, a uns dois quilômetros da minha porta; (...). Em Constitución, a população de rua fica mais abandonada, poucas vezes chega ajuda. Diante da minha casa, numa esquina que em outros tempos foi um armazém e hoje é um edifício tapado para que ninguém possa ocupá-lo, as portas e janelas vedadas com tijolos, vive uma mulher jovem com seu filho (ENRIQUEZ, 2017, p. 11-2).

Segundo os dados do Ministério de Desenvolvimento Humano e de Habitação de Buenos Aires, o número da população em situação de rua cresceu em 2018, 26% a mais do que em 2016, ano em que foi escrito o livro: em 2016, o número contava com 866 pessoas desalojadas na cidade, e atualmente com cerca de 1100 (CENTENERA, 2018). No trecho acima, a presença de um edifício tapado com tijolos para evitar a ocupação em um local com tantos desabrigados é bastante significativa e ajuda a construir não só a alteridade entre espaço interno e externo, mas o contraste entre as duas personagens centrais da história, o “eu” e o “outro”. Por mais que a narradora se sinta audaz e corajosa por morar em um bairro perigoso, não consegue enxergar o que está – literalmente – em sua frente. Ela acolhe o menino sujo quando ele pede seu auxílio, mas o abandona quando é confrontada pela mãe do menino, ficando até mesmo com raiva dele por não a ter agradecido ou defendido. Segundo Sanchez, ela e outras protagonistas de *As coisas que perdemos no fogo* “são exemplos de protagonistas bem-intencionadas, lutando para expiar sua culpa de classe, mas que ocultam, no gesto de ajudar o outro, o principal motivo de sua empatia: o medo de se tornar este outro” (2017, p. 4).

Após a morte brutal de um menino, encontrado em um estacionamento nas redondezas do bairro, no entanto, a narradora começa a mudar de opinião quanto à sua casa e à ideia que tinha de si mesma e do bairro. No trecho abaixo, quando ela reencontra a mãe do menino sujo e decide confrontá-la – pois acreditava que o menino morto era, na verdade, o menino sujo –, a mudança de perspectiva da narradora fica mais clara:

O que eu estava fazendo? Enforcando uma adolescente moribunda em frente à minha casa? Talvez minha mãe tivesse 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.

Talvez eu não fosse a princesa no castelo, mas a louca encarcerada na torre (ENRIQUEZ, 2017, p. 31).

Neste caso, a influência externa do bairro (o outro) acaba moldando a vida interna da casa (o eu). Como a narradora mesmo afirma, ela “inventava (...) histórias românticas sobre um bairro que, na verdade, era uma merda” e somente quando ela se depara com o crime hediondo da morte do menino que sua visão começa a mudar. Ainda, outro fator externo que influencia na mudança de perspectiva da personagem é que, pouco antes do aparecimento do corpo do menino, havia sido o dia de Gauchito Gil, como recorda a narradora – “lembrei o que se celebrava: era 8 de janeiro, o dia do Gauchito Gil. Um santo popular da província de Corrientes que se venera em todo o país, especialmente nos bairros pobres” (ENRIQUEZ, 2017, p. 17) e, do mesmo modo que morrera o santo, degolado, também morrera o menino.

A função do imaginário e a sua conseqüente ruptura aparecem de forma semelhante no conto “A casa de Adela”. Tudo começa quando os irmãos ficam amigos de Adela e, como ela possuía um projetor na sala de estar, as crianças assistiam filmes em sua casa após as aulas e passavam a tarde inventando e contando histórias de terror. Segundo a narradora, ela não se lembrava mais “quais histórias eram resumos de filmes e quais eram invenções de Adela ou de Pablo” (ENRIQUEZ, 2017, p. 64). Quando os dois ficam sabendo da existência de uma casa abandonada no bairro e que um casal de velhinhos havia morrido ali, Pablo e Adela se entusiasmam e, de acordo com a narradora, “não falavam de outra coisa” (ENRIQUEZ, 2017, p. 68).

Adela é descrita, já no início da narrativa, como uma menina que gostava de inventar histórias, especialmente versões de como ela perdera o braço esquerdo. Após a descoberta da casa, ela e Pablo perguntavam para os vizinhos

sobre ela, principalmente acerca dos velhinhos que ali moraram e das janelas fechadas com tijolos (exatamente como o edifício de “O menino sujo”). Como a casa havia sido abandonada há muito tempo, eles não conseguiram muitas informações e passaram, então, a inventar histórias sobre a casa para preencher as lacunas.

E me contavam [as histórias].

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. 69).

Depois de Adela ter sumido misteriosamente na excursão à casa, os irmãos contaram o que viram aos pais e à polícia (Adela entrando em um dos quartos, fechando a porta atrás de si e não mais voltando), mas foram contrariados pelos policiais que, por sua vez, disseram que não existiam portas na casa, nem mesmo as paredes internas. A própria narradora admite que não sabe se o que contaram naquela época era mentira ou o que viram foi tão “feroz” que os fez entrar em choque (ENRIQUEZ, 2017, p. 73). Como ela não sabe o que aconteceu, o leitor também não tem como saber, visto que só tem o ponto de vista da narradora como base.

De qualquer forma, é certo que as crianças foram afetadas pela própria curiosidade e imaginação – o que também impulsionou Paula na história de “O quintal do vizinho”. Este conto é narrado em terceira pessoa e, como o narrador não participa diretamente da ação, há uma maior objetividade em relação aos contos anteriores. Mesmo assim, a história é centrada em Paula e não há neutralidade da parte do narrador, que sabe de seus pensamentos, opiniões e

sentimentos, e guia o leitor de acordo com eles. O conto começa com a mudança de Paula e seu marido, Miguel, para uma nova casa (este é um dos únicos contos do livro em que não há a indicação direta do lugar, apenas a menção de que a casa é próxima de uma avenida e não muito longe do centro). Como a oferta fora muito vantajosa e a proprietária parecia ansiosa para alugar a casa,

Miguel tinha desconfiado um pouco dessa atitude e, antes de assinar o contrato, pedira para visitar a casa mais uma vez. Não encontrou nada preocupante: (...). Precisou admitir que era paranoia sua. Paula, ao contrário, havia confiado desde o início na casa e na proprietária (ENRIQUEZ, 2017, p. 128).

A situação começa a se inverter quando Paula acorda em uma noite com o som de batidas muito fortes na casa. Como Miguel não as ouvira, eles discutem e Paula sabia, segundo o narrador, que “em dois tempos, Miguel iria fazer o que ela mais odiava: tratá-la como louca” (ENRIQUEZ, 2017, p. 130). A relação entre eles, que já não estava bem antes da mudança, fica a cada dia mais tensa, e se intensifica quando Paula vê alguém acorrentado no quintal do vizinho.

[Paula] Espiou o quintal do vizinho, aquelas cinco ou seis lajotas apenas, lajotas vermelhas, antigas, como de casa colonial, à procura do gato cinza que ela nunca voltara a ver. Teria morrido? Também não ouvia barulho do animal. (...). Não viu o gato e, quando já voltava à roupa úmida, percebeu um movimento no quintal. Não era o gato: era uma perna. Uma perna de menino, nua, com uma corrente presa ao tornozelo. (...). Nunca antes tinha visto a corrente no quintal — era verdade que não espiava o quintal do vizinho todos os dias — e jamais escutara dali do terraço a voz de um menino (ENRIQUEZ, 2017, p. 134-5).

Apesar de Paula não conseguir ver mais do que uma perna e a corrente nesse momento, foi o suficiente para que ela começasse a agir e investigar a casa do vizinho. O cenário alarmante aumenta ainda mais quando o narrador revela

logo em seguida que Paula havia trabalhado como assistente social por muito tempo e fora demitida do emprego por negligência e estresse, resultando em uma criança ferida. Além de estar se sentindo julgada pelo marido por conta do acontecimento, Paula sentia-se culpada e deprimida, mas acreditava que deveria compensar o erro salvando o menino.

Ainda que o momento de maior tensão seja quando Paula encontra de fato o menino no final do conto, o que ajuda a construir a angústia crescente do texto é a relação entre o casal (que não deixa de ser acentuada pela presença da alteridade, do outro, do menino acorrentado). De acordo com Sanchez,

Mariana [Enriquez] também problematiza as relações entre os casais. Ali, onde tudo é íntimo — a casa, o casamento, o bairro de classe média confortável, o próprio corpo —, é onde o terror pode estar sendo gestado. Essas esferas de segurança vão sendo dinamitadas uma a uma a cada conto, como quem diz: você não estará seguro em lugar nenhum (SANCHEZ, 2017, p. 5).

O terror em *As coisas que perdemos no fogo*, portanto, não se configura só por meio de elementos macabros – crianças que somem em casas abandonadas ou meninos acorrentados em quintais, por exemplo – mas pelo terror da vida propriamente cotidiana.

4. MACROESPAÇO: O ENTORNO COMO UM TODO

Como foi visto anteriormente, espaço e lugar são conceitos complexos e mutáveis conforme as significações que lhes são atribuídas – “em um extremo, uma poltrona preferida é um lugar; em outro extremo, toda a terra” (TUAN, 1983, p. 165). O entorno ou espaço ao redor, como a última instância do espaço a ser aqui analisada e a mais heterogênea entre elas, envolve essa diversidade de opiniões e significados, além de abordar as relações corporais e sociais com o ambiente.

Mais do que espaço e lugar, Tuan estabelece a ideia de “espaciosidade” (1983, p. 58), a qual “está intimamente associada com a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço; significa ter poder e espaço suficientes em que atuar” (1983, p. 59). A liberdade, mesmo que de maneira sutil, é abordada em *As coisas que perdemos no fogo* por meio de seu oposto ou, como define Sanchez, por “uma sensação de imobilidade e encerro que asfixia o leitor do início ao fim do livro” (2017, p. 4). A sensação de sufoco e encarceramento, portanto, ecoa nos contos de diversas maneiras: seja por meio da clausura literal e física (como no caso do menino acorrentado, em “O quintal do vizinho”) ou do isolamento metafórico (a exemplo da narradora de “O menino sujo”) e mental (em “A casa de Adela” e “O quintal do vizinho”, por exemplo, as personagens femininas são desacreditadas por outrem; o que elas veem ou pensam que veem é questionado e, por conta disso, elas acabam se questionando também).

Partindo da última experiência, de descrença, algo muito semelhante acontece no conto que fecha o livro, “As coisas que perdemos no fogo”. Logo no primeiro capítulo é apresentada a personagem descrita pelo narrador como a “garota do metrô”, que tinha o corpo completamente alterado por queimaduras severas e pedia dinheiro aos passageiros do metrô, lhes cumprimentando com um beijo no rosto e contando a história de como fora queimada pelo marido. O narrador explica que ela,

Quando pedia dinheiro, deixava tudo muito claro: não estava juntando para cirurgias plásticas, não tinham sentido, nunca retomaria seu rosto normal, sabia disso. Pedia para seus gastos, para o aluguel, a comida — ninguém lhe dava trabalho com o rosto daquele jeito, nem em empregos onde não fosse preciso vê-la. E sempre, quando terminava de narrar seus dias no hospital, nomeava o homem que a havia queimado: Juan Martín Pozzi, seu marido. Fazia três anos que estava casada com ele. Não tinham filhos. Ele achava que ela o enganava e tinha razão: pretendia abandoná-lo. Para evitar isso, ele a arruinou, que não fosse de mais ninguém, então. Enquanto ela dormia, jogou-lhe álcool na cara e aproximou o isqueiro. Quando ela não podia falar, quando estava no hospital e todos achavam que fosse morrer, Pozzi disse que ela se queimara sozinha, que havia

derramado álcool em si mesma em meio a uma briga e que quisera fumar um cigarro enquanto ainda estava molhada.

— E acreditaram nele — contava a garota do metrô, sorrindo com sua boca sem lábios, sua boca de réptil. — Até meu pai acreditou (ENRIQUEZ, 2017, p. 180).

Por meio do que é exposto no trecho acima, o leitor infere que a garota do metrô fora vítima de uma tentativa de feminicídio, isto é, o crime cometido por homens contra mulheres que resulta em morte e é motivado pelo ódio ou sentimento de desapropriação. Juan, nesse caso, decide queimar a esposa enquanto ela dormia para evitar que ela o abandonasse, “arruinando-a” para que “não fosse de mais ninguém”, como se a mulher fosse meramente um objeto e o marido, seu dono. Não suficiente, após o crime, ele acusa a própria esposa de ter ateado fogo em si mesma e acreditam nele, como a garota mesmo afirma ao dizer que até seu próprio pai acreditou em Juan. O fato de queimar alguém vivo já é assustador por si, mas torna-se ainda pior no decorrer da história quando o crime se repete e atinge fama ao ser executado pelo jogador de futebol do Unidos de Córdoba, Mario Ponte, que ateia fogo em sua esposa, a modelo Lucila. Do mesmo modo que Juan, mesmo sendo ele o culpado, Mario afirma que a esposa ateia fogo em si mesma.

Conforme os indicadores de feminicídio produzidos pela Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL) em colaboração com a Organização das Nações Unidas (ONU), quase duas mil mulheres dos 17 países que configuram a América Latina e o Caribe foram vítimas de crimes de gênero – só na Argentina foram registrados 251 casos em 2017 (CEPAL; ONU, 2018). A realidade acaba se misturando com a ficção, especialmente se comparada ao caso real de Wanda Taddei, morta em fevereiro de 2010, incinerada pelo marido e ex-baterista da banda Callejeros, Eduardo Vázquez. Segundo a matéria do jornal *El Tribuno* (2018) sobre o caso, três anos após a morte de Taddei, aconteceu o que foi chamado de “Efeito Wanda”, ou seja, uma série de mulheres

foi queimada viva por seus parceiros na Argentina (o registro, segundo o jornal, fora de 132 mulheres até fevereiro de 2013), inspirados no crime de Vázquez.

O horror da vida real, então, é de certa forma transposto para o conto. Como no “Efeito Wanda”, “homens queimavam namoradas, esposas, amantes, por todo o país” (ENRIQUEZ, 2017, p. 183). No entanto, a história ficcional se encaminha para um caminho distópico, pois, como forma de protesto e de proteção, as mulheres começam a *elas mesmas* se queimarem antes de serem queimadas pelos homens. Os exemplos da garota do metrô e de Lucila tornam-se, portanto, a “faísca” para esse movimento que ficou marcado, literalmente, por fogueiras repletas de mulheres incineradas.

O ser humano, a partir de sua experiência física e interpessoal com o espaço, organiza-o “a fim de conformá-lo a suas necessidades biológicas e relações sociais” (TUAN, 1983, p. 39). Uma vez que o espaço era opressor, cético e predominantemente masculino, a tentativa das mulheres foi a de se libertarem por meio do fogo, sugerindo até mesmo uma forma de punição aos homens que deveriam ter que se acostumar a “uma beleza [feminina] nova” (ENRIQUEZ, 2017, p. 184), monstruosa. Mesmo que a liberdade fosse conquistada pela dor e por uma onda ainda maior de vigília sobre as mulheres, como disposto no trecho abaixo, elas conseguiram driblar o patrulhamento:

Os juízes expediam ordens de invasão policial com muita facilidade e, apesar dos protestos, as mulheres sem família ou que simplesmente andavam sozinhas pelas ruas ficavam sob suspeita: a polícia as obrigava a abrir a bolsa, a mochila, o porta-malas do carro quando queria, em qualquer momento, em qualquer lugar. A repressão teve efeito contrário: de uma fogueira a cada cinco meses — registrada: com mulheres que iam aos hospitais normais — passou-se ao estado atual, de uma por semana (ENRIQUEZ, 2017, p. 188).

O uso simbólico das fogueiras no conto alude à caça às bruxas medieval, fazendo referência à perseguição que as mulheres sofreram naquela época e, em certo ponto, ainda sofrem. A personagem María Helena, inclusive, menciona esse período quando diz a Silvina que “algumas meninas dizem que vão parar [com as fogueiras] quando chegarem ao número da caça às bruxas da Inquisição” (ENRIQUEZ, 2017, p. 190) e esta se surpreende, achando a estimativa muito alta. Silvina fica ainda mais surpresa ao ouvir a mãe responder que as supostas quarenta mil mulheres que morreram neste período, por conta da Inquisição, eram poucas já que “em quatro séculos não é tanto” (ENRIQUEZ, 2017, p. 190). Nesse sentido, o conto chega a um impasse porque a liberdade das mulheres é conquistada a um preço muito alto: o que era um protesto contra as mortes e os crimes de gênero, sai do controle e torna-se ele mesmo uma violência contra a mulher.

No que diz respeito à narrativa de “As coisas que perdemos no fogo”, o narrador é em terceira pessoa que, diferentemente do narrador de “O quintal do vizinho”, não acompanha a perspectiva de apenas uma personagem, mas de seu entorno como um todo. Mesmo que algumas personagens apareçam mais do que outras, o narrador possui uma visão ampla de seus pensamentos e do ambiente em que estão inclusas – como, por exemplo, a reação das pessoas quando a garota do metrô conta sua história no metrô, e posteriormente quando ela faz o mesmo diante das câmeras, em um protesto em frente ao hospital em que Lorena Pérez e sua filha se encontravam. Na primeira cena, “as pessoas não falavam da garota queimada, mas o silêncio em que ficava o trem, interrompido pelas sacudidas sobre os trilhos, dizia que nojo, que medo, não vou me esquecer mais dela, como se pode viver assim” (ENRIQUEZ, 2017, p. 181), e na segunda, a moça é aplaudida e incentivada pelo grupo de mulheres ali reunidas. Com isso, essa voz narrativa demonstra a complexidade de opiniões e de significados que compõem, de fato, uma sociedade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grande efeito que o livro de Mariana Enriquez causa nos leitores é a sensação de que as suas histórias, mesmo tão assustadoras, poderiam acontecer a qualquer um e a qualquer momento. Isso se deve, em grande parte, ao trabalho ficcional construído ao longo do livro em que a autora transforma os medos sociais típicos da realidade latino-americana em ficção. Diferente do historiador que tem compromisso com os fatos e com a verdade, a intenção do ficcionista é “criar uma representação desestabilizadora do mundo” (LIMA, 1989, p. 102). A ficção, portanto, parte do que é efetivo e real, mas não se ocupa em reproduzi-lo fielmente – como no caso do conto “As coisas que perdemos no fogo”, por exemplo, que remete ao crime cometido contra Wanda Taddei na Argentina. Deste modo, a narrativa acaba assumindo uma “verdade em relação à vida” (MENDILOW, 1972, p. 56) que envolve tanto a interpretação do(a) autor(a) quanto a do leitor, pois o primeiro constrói o universo ficcional a partir da leitura que faz do mundo, e cabe ao segundo interpretá-lo conforme suas próprias experiências. De acordo com Mendilow, o objetivo do romancista e de todas as escolas de ficção

Não é reproduzir a realidade, pois isto é declaradamente impossível. Realidade, no sentido do artista, é sempre algo criado; não existe. O que intencionam é achar novas convenções que possam, de maneira mais satisfatória, criar a ilusão de vida real, fechando um pouco mais a lacuna entre uma representação simbólica do mundo real e o mundo real em si (1972, p. 40).

Em vista disso, o espaço em *As coisas que perdemos no fogo* é construído de maneira ficcional em função do imaginário e da relação entre as personagens e os ambientes apresentados. A partir de experiências e pontos de vista, a “ilusão de vida” (como define Mendilow) é criada no livro principalmente por meio das vozes narrativas do texto – cada narrador possui características

específicas que, conseqüentemente, causam diferentes efeitos no leitor. A primeira e a segunda narradoras (dos contos “O menino sujo” e “A casa de Adela”, respectivamente) narram em primeira pessoa, participando ativamente da história ao mesmo tempo em que observam e descrevem seu entorno. Assim, o que elas veem, sentem, vivem e descrevem é apresentado diretamente para o leitor. A diferença entre elas é que a segunda narradora possui uma maior distância temporal entre o momento em que conta a história e quando ela de fato aconteceu, como ela mesmo afirma:

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 e me lembro de Adela sentada no sofá, com os olhos quietos e sem o braço, enquanto meu irmão a olhava com adoração (ENRIQUEZ, 2017, p. 64).

A narradora de “A casa de Adela”, portanto, fornece um relato de memória. Ela conta o que se recorda de ter vivido há vinte anos atrás e o leitor tem acesso somente a essas lembranças, sendo que em alguns momentos nem mesma a narradora consegue descrever o que se passara e, portanto, o leitor também não fica sabendo. O desaparecimento de Adela, por exemplo, é algo que foge à explicação e ao entendimento da narradora, e lembra o “clima mórbido da pós-ditadura” argentina em que milhares de pessoas foram torturadas, sequestradas e mortas (SANCHEZ, 2017, p. 5), sendo que a maioria dos corpos nunca foi encontrada. Em entrevista ao suplemento *Pernambuco*, a autora afirma que “narrativamente, o fenômeno de um corpo desaparecer é de uma sofisticação literal do horror, porque criam-se fantasmas sociais” (SANCHEZ, 2017, p. 5). Essa narrativa, portanto, procura causar o efeito de angústia, de mistério, de incompreensão e de dúvida causados pelo desconhecido.

No caso da primeira narradora, a escolha pela narração em primeira pessoa está voltada para as mudanças de perspectiva que ela vai sofrer ao longo do texto – e até mesmo o leitor, já que ele também só tem o seu ponto de vista como guia. A distância que ela assume ao narrar os horrores do bairro é de alguma forma “permeável”, pois o seu entorno acaba transformando-a (PARDO, 2016). Quando ela se revolta com a reação do menino sujo ao não defendê-la da mãe, por exemplo, a narradora diz: “fiquei irritada com ele [o menino sujo]. Que mal-agradecido o fedelho, pensei” (ENRIQUEZ, 2017, p. 20). No entanto, após o corpo de um menino ter aparecido no bairro logo em seguida ao desaparecimento do menino sujo e da mãe, a narradora sente culpa e arrependimento por não ter feito nada por ele, como pode ser observado no trecho abaixo:

Não podia ter deixado que voltasse para a mãe. Quando ela me ameaçou com a garrafa, eu deveria ter chamado a polícia para que a levassem presa e ter ficado com o menino comigo ou o ajudado a entrar em processo de adoção por uma família que o quisesse. Mas não. Fiquei irritada com ele por ser mal-agradecido, porque não me defendeu... da própria mãe! Fiquei irritada com um menino aterrorizado, filho de uma mãe viciada, um menino de cinco anos que vive na rua! (ENRIQUEZ, 2017, p. 23).

Do mesmo modo que o tema do desaparecimento se repete nos contos, a sensação de culpa em “O menino sujo” aparece novamente em “O quintal do vizinho”. Neste caso, o narrador é em terceira pessoa e não participa da história, configurando o relato indireto. Segundo ele, Paula “uma vez tinha lido que mudar de casa estava em terceiro lugar entre as situações mais estressantes, depois do luto e da demissão do emprego. Nos dois anos anteriores, ela havia passado pelas três: perdera o pai, fora demitida do trabalho e mudara de casa” (ENRIQUEZ, 2017, p. 134). Como se não bastasse, a relação com o marido estava cada vez mais fragilizada, mas quando Paula vê um menino acorrentado no

quintal do vizinho, ela tenta remediar toda a situação e expiar a culpa que sentia salvando-o.

Paula decide primeiro contar ao marido sobre o menino para depois decidirem juntos o que deveriam fazer. No entanto, quando Miguel chega e ela lhe conta o que vira, levando-o até a terraço para que ele também visse,

(...) a corrente não estava mais lá, nem o menino nem sua perna nem seu pé. Paula assobiou, mas só o que conseguiu foi que Eli aparecesse, miando contente, crente de que o chamado era para lhe dar de comer. Miguel fez o que Paula mais temia.

(...).

— Você não se dá conta — gritava ele —, não se dá conta de que alucina! Só faltava essa, um menino amarrado no quintal. É muito óbvio. Você não percebe que é por causa do seu trabalho? Está obcecada.

(...). [Paula] Jamais tivera alucinações antes. Se Miguel não acreditava nela, problema dele. Subiu ao terraço mais uma vez e se sentou na mureta para esperar que o menino aparecesse de novo. Miguel não voltaria naquela noite. Ela não se importava. Tinha alguém para salvar (ENRIQUEZ, 2017, p. 137).

A atmosfera criada pelo narrador sugere um clima de incerteza para o leitor, tal como em “A casa de Adela”. Aqui, no entanto, há mais de um ponto de vista para ser analisado: enquanto o marido acredita que a esposa está sofrendo alucinações por conta do estresse, Paula sente que ele a culpa pelo que acontecera no passado. O confronto entre a perspectiva dos dois, demonstra não só o desgaste no relacionamento entre eles, como faz com que o leitor também desconfie que um deles – seja Miguel ou Paula – esteja errado. Enquanto em “A cada de Adela” não há como saber se o que acontecera fora real, em “O quintal do vizinho” o narrador afirma que Paula, ao ver o menino em seu quarto, “não estava sonhando. Nos sonhos não se sente dor” (ENRIQUEZ, 2017, p. 148) e finaliza o conto, sugerindo que Paula falava a verdade, mas que já era tarde demais.

O embate entre pontos de vista também aparece no conto “As coisas que perdemos no fogo”, igualmente narrado em terceira pessoa. Este narrador, por sua vez, tem o conhecimento de uma gama maior de personagens – desde a garota do metrô até algumas participantes do grupo das Mulheres Ardentes. O caminho sem saída para qual a história se direciona, tal como em “O quintal do vizinho”, se confirma igualmente no final da história quando a autoincineração das mulheres sai do controle. Após a conversa com a mãe e María Helena na prisão, onde a última se encontrava,

Silvina sentia que a fúria enchia seus olhos de lágrimas. María Helena abriu a boca e disse outra coisa, mas Silvina não a escutou e sua mãe respondeu e as duas mulheres conversaram sob a luz enfermiça da sala de visitas da prisão, e Silvina só ouviu que elas estavam velhas demais, que não sobreviveriam a uma queima, a infecção as levaria num segundo, mas Silvinita, ah, quando será que Silvinita vai se decidir, ela daria uma queimada linda, uma verdadeira flor de fogo (ENRIQUEZ, 2017, p. 190).

Desta forma, como pode ser observado pelo comportamento deste e dos demais narradores, o sentimento construído entre as personagens e seu entorno é o de encarceramento, de angústia e de solidão. Como define Pardo (2016), as personagens “sucumbem ao seu entorno por empatia, sensação de culpa de classe e compaixão”⁴² e nem mesmo quando a liberdade almejada pelas mulheres é de certa maneira alcançada em “As coisas que perdemos no fogo”, as coisas acabam em um final feliz.

Partindo do que é conhecido e cotidiano das grandes cidades, portanto, Mariana Enriquez constrói em *As coisas que perdemos no fogo* um espaço assustador justamente porque que está em todas as instâncias, desde a intimidade da casa até a área aberta e, portanto, sem controle ou limites. Ao

⁴² Tradução feita livremente pela autora. Do original, “(...) los personajes de Mariana Enríquez sucumben al entorno por empatía, sensación de culpa de clase y compasión” (PARDO, 2016).

mesmo tempo em que a autora utiliza situações comuns em seus contos (como a curiosidade de crianças por uma casa abandonada ou a mudança de um casal para uma nova residência, por exemplo), ela faz com que eles se tornem extraordinários ao acrescentar elementos estranhos na narrativa (a casa iluminada mesmo sem lâmpadas, o menino com dentes serrilhados, as mulheres que se incineram, etc.) rompendo, então, com a simples descrição da realidade. Logo, as escolhas narrativas também colaboram para a construção literária desse mundo: quando o narrador escolhe esconder certas informações na história e deixa no ar a sensação de mistério e de inacabado; a decisão de quem vai narrar a história e a perspectiva que ela vai apresentar ao leitor; a escolha por não dar nome aos personagens, favorecendo ao mesmo tempo a fácil identificação (afinal, se não há nomes, poderia ser qualquer pessoa) como a confusão (a exemplo dos meninos do conto “O menino sujo”).

Por fim, é possível interpretar o livro de Mariana Enriquez como um lugar propriamente transformador, pois, do mesmo modo que as personagens do livro se transformam sob a influência do espaço em que estão inseridas, o leitor também já não é o mesmo depois da leitura – não existe a possibilidade de voltar atrás. O fogo que aparece no título é, em si, um elemento simbólico e transformador porque, enquanto ilumina, também queima e destrói. Por outro lado, ele está igualmente associado ao lar, já que nos tempos mais remotos da história humana, quando ainda não existiam casas, as pessoas se reuniam ao redor do fogo. Segundo Rodrigues, o fogo “permitiu cozinhar os alimentos, aquecer e iluminar as noites. Motivou, principalmente, a construção da casa, na intenção de proteger a chama sagrada e ao mesmo tempo criar um espaço mais acolhedor, um *abrigo*” (2016, p. 18). No final das contas, transformar-se não necessariamente quer dizer morrer ou acabar-se. Se, como define Tuan, “a arte literária chama a atenção para áreas da experiência que de outro modo passariam despercebidas” (1987, p. 180), o medo pode tornar-se reflexão. É

possível, então, que ao mesmo tempo em que são perdidas coisas no fogo, elas renasçam como a fênix mitológica.

REFERÊNCIAS

CENTENERA, Mar. Crise econômica na Argentina faz pobreza atingir 27,3% da população. *O Globo*, setembro 2018. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/mundo/crise-economica-na-argentina-faz-pobreza-atingir-273-da-populacao-23109724>. Acessado em 08/11/2018.

COMISSÃO ECONÔMICA PARA A AMÉRICA LATINA E O CARIBE (CEPAL); ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Indicadores de feminicídio da América Latina, Caribe e Espanha. Disponível em:

<https://oig.cepal.org/pt/indicadores/femicidio-ou-feminicidio>. Acessado em 10/11/2018.

DESDE la muerte de Wanda Taddei, hubo 132 mujeres quemadas. *El Tribuno*, fevereiro 2013. Disponível em: <https://www.tribuno.com/salta/nota/2013-2-16-1-4-0-desde-la-muerte-de-wanda-taddei-hubo-132-mujeres-quemadas>.

Acessado em 10/11/2018.

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

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 175-7, março/maio 2002.

KING, Stephen. *Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero* [eBook]. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. Paginação irregular.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 102.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 56-7.

MINISTERIO PÚBLICO FISCAL (Buenos Aires). *Noveno informe de conflictividad*. Disponível em: <https://www.fiscalias.gob.ar/wp-content/uploads/2017/10/NovenoInformeConflictividadR.pdf>. Acessado em: 07/11/2018.

PARDO, Carlos. Mucho más que terror. *El País*, março 2016. Disponível: https://elpais.com/cultura/2016/03/07/babelia/1457366111_091327.html. Acessado em 02/11/2018.

RODRIGUES, Susana Cristina Caleiro. O fogo como centro e símbolo da casa. *arq.urb*, n. 15, 2016. Disponível em: <https://www.usjt.br/arq.urb/numero-15/1-susana-rodrigues.pdf>. Acessado em 15/11/2018.

SANCHEZ, Mariana. O terror para refletir a cidade e o presente: Mariana Enriquez e os fantasmas do horror pelas esquinas de Buenos Aires. *Pernambuco*, n. 139, p. 4-7, setembro 2017. Disponível: http://www.suplementopernambuco.com.br/images/pdf/PE_139_web.pdf?fbclid=IwAR3ic5ugQVnwykaoLgtMzH6ednx2p2CH6jDeb4i2hnE6pNlOxDHWixFMyr4. Acessado em 02/11/2018.

TUAN, Yu-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

Recebido em 15/11/2018.

Aceito em 04/01/2019.