



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p84-101>

**Zonas de comutação na ficção de Mariana Enriquez: um modelo
textual-receptivo da experiência fantástica**

**Commutation zones in Mariana Enriquez's fiction: a textual-receptive
model of the fantastic experience**

*Felipe Teodoro Da Silva**

RESUMO

Este artigo propõe uma metodologia de análise da experiência leitora do fantástico, denominada zonas de comutação, com o objetivo de mapear os mecanismos textuais que produzem a desestabilização do leitor. Fundamentado na Estética da Recepção (Iser, Eco, Jouve) e em diálogo com teóricos do fantástico (Todorov, Roas), o modelo investiga como a interação texto-leitor gera o efeito característico do gênero. A metodologia identifica quatro zonas — inquietude (afetiva), transgressão (ontológica), hesitação (cognitiva) e contágio (simbólica) — que operam em uma dinâmica de mútua intensificação chamada Efeito Espiralado. Para demonstrar sua aplicabilidade, o artigo realiza um estudo de caso do conto “A casa de Adela”, de Mariana Enriquez. A análise conclui que a metodologia é uma ferramenta eficaz para compreender como a obra da autora constrói o fantástico ao erodir sistematicamente os códigos de realidade do leitor, validando o modelo como uma contribuição para os estudos da área.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica; Estética da recepção; Mariana Enriquez; Teoria da leitura; Horror corporal

ABSTRACT

This article proposes a methodology for analyzing the reader's experience of the fantastic, named Commutation Zones, aiming to map the textual mechanisms that produce the reader's destabilization. Grounded in Reception Theory (Iser, Eco, Jouve) and in dialogue with theorists of the fantastic (Todorov, Roas), the model investigates how the text-reader interaction generates the genre's characteristic effect. The methodology identifies four zones — Unrest (affective), Transgression (ontological), Hesitation (cognitive), and Contagion (symbolic) — which operate in a dynamic of mutual intensification called the Spiraled Effect. To demonstrate its applicability, this article conducts a case study of the short story “A casa de Adela” by Mariana Enriquez. The analysis concludes that the methodology is an effective tool for understanding how the author's work constructs the

* Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG; Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem — Ponta Grossa-PR — Brasil — felipets9@hotmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

fantastic by systematically eroding the reader's codes of reality, thus validating the model as a contribution to the field.

KEYWORDS: Fantastic literature; Reception theory; Mariana Enriquez; Reader-response theory; Body horror

Introdução

Grande parte dos estudos sobre Literatura Fantástica têm privilegiado abordagens estruturalistas e temáticas, centrando-se na identificação de elementos sobrenaturais ou na tipologia de gêneros. Entretanto, essa perspectiva negligencia um aspecto fundamental: como o efeito do fantástico se produz efetivamente na experiência de leitura. Enquanto análises tradicionais enfatizam o “que” constitui o fantástico, trabalhos contemporâneos questionam o “como?” esse efeito se materializa na dinâmica do texto.

O efeito do fantástico não reside apenas na presença de elementos sobrenaturais no texto, mas nos pontos estratégicos em que a narrativa desestabiliza os códigos de realidade que organizam a experiência comum do leitor. Essa constatação nos conduz ao problema central desta pesquisa: como mapear os mecanismos textuais que produzem o efeito fantástico no leitor? A urgência dessa questão emergiu da análise preliminar de textos selecionados da obra de Mariana Enriquez, com enfoque específico no conto “A casa de Adela”, que revelou uma série de padrões recorrentes de desestabilização textual. Embora o presente artigo se concentre na análise desse conto em particular, trata-se de um primeiro movimento investigativo, voltado à demonstração da operacionalidade da proposta metodológica, a ser posteriormente aplicada a um *corpus* mais amplo. Para respondê-la, propomos desenvolver uma metodologia de análise do efeito fantástico baseada na interação texto-leitor, com os objetivos específicos de identificar o que denominamos como zonas de comutação e de analisar sua dinâmica receptiva. Este artigo, ao propor as zonas de comutação como metodologia de análise, visa contribuir para a renovação dos estudos sobre o fantástico, oferecendo instrumentos analíticos que contemplem tanto a especificidade textual quanto a dinâmica receptiva que caracteriza a experiência contemporânea de leitura do fantástico.

1 O fantástico e a recepção

A fundamentação teórica da recepção, que compreende o leitor como agente ativo na construção do sentido, oferece instrumentos produtivos para essa abordagem metodológica. Wolfgang Iser (1979), ao destacar que a leitura é sempre um processo de atualização incompleta, em que os vazios textuais exigem projeções ativas do leitor, fornece o eixo fundamental para nossa proposta. Como afirma o autor, “[...] as estruturas centrais de indeterminação no texto são os vazios e suas negações. Eles são as condições

para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor e até certo nível a regulam” (Iser, 1979, p. 106). Nossa hipótese parte do princípio de que o fantástico opera como instância de desestabilização dos códigos de realidade e da lógica causal que orienta a experiência comum do leitor. O efeito do fantástico, portanto, não se prende apenas à presença de elementos sobrenaturais, mas à produção de uma instabilidade ontológica que atinge o próprio estatuto da realidade textual e extratextual. Como observa Tzvetan Todorov (2014, p. 16), o fantástico é “[...] a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. O âmago do fantástico reside na produção, em um mundo semelhante ao nosso, de um “[...] acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (p. 15). Essa instabilidade é central para Selma Rodrigues (1988, p. 32), que destaca a simultaneidade de “[...] duas posições intelectuais contrárias e simultâneas: o reconhecimento do sobrenatural comandando a natureza e o reconhecimento das leis naturais que excluem as do sobrenatural”. Para Rodrigues (1988, p. 32) essa “[...] incoerência intelectual que não impede a coerência ficcional liga-se ao debate de ideias da época (século XVIII) [...]”, na qual o imaginário comunitário persistia em criar explicações para o mundo paralelamente às pesquisas eruditas, e a ficção “[...] tomou essa contradição e a explorou, transformando-a em antítese cultivada pela fabulação”.

A complexidade inerente ao fantástico tem gerado consideráveis desafios teóricos na sua definição. Irène Bessière (1974) identifica essa dificuldade na desconsideração do enraizamento cultural do relato, que se manifesta no modo como a narrativa é construída. A autora critica abordagens que veem o sobrenatural unicamente como construção da linguagem, argumentando que, em certos contextos culturais, ele pode ser um “fato objetivo”. Nessa perspectiva, a autora propõe que o fantástico se constitui como lógica narrativa, fundamentada na superposição de duas probabilidades externas: uma racional e empírica (abarcando leis físicas, sonhos, delírios e ilusões visuais), que remete à motivação realista; e outra racional e meta-empírica (incluindo mitologia, teologia, milagres e ocultismo), que transcende a realidade para o plano sobrenatural.

Remo Ceserani (2006), influenciado pelos estudos de Bessière, propõe a compreensão do fantástico como modalidade literária. Para Ceserani (2006, p. 12), essa modalidade de narrar consolidou-se como “[...] a estrutura fundamental da representação [...] para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor”. David Roas (2013), por sua vez, não identifica o surgimento de um novo gênero literário, mas a renovação do fantástico tradicional, que denomina fantástico

contemporâneo. Sob essa ótica, observa-se uma reconfiguração do conceito de real e de indivíduo, a partir da qual o sobrenatural é inserido no cotidiano para espelhar uma realidade instável e inexplicável. O estudioso aponta que o fantástico contemporâneo difere do tradicional em virtude do desenvolvimento sociocultural, mas ressalta que a essência do modo de narrar permanece: “pôr em dúvida nossa percepção do real” (Roas, 2013, p. 51).

É aqui que a estética da recepção oferece um caminho metodológico produtivo. Ao deslocar o foco do texto em si para a dinâmica texto-leitor, autores como Umberto Eco e Vincent Jouve fornecem instrumentos teóricos para compreender como os “vazios” textuais programam diferentes tipos de participação. De acordo com Eco (1988, p. 37), o texto está carregado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos e funciona como um “[...] mecanismo preguiçoso (ou econômico) que depende da valorização do sentido que o destinatário introduziu”. Esse mecanismo pressupõe um Leitor-Modelo capaz de reconstruir interpretativamente os movimentos geradores do texto, ou seja, “[...] o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (Eco, 1988, p. 39). Vincent Jouve (2002), por sua vez, em seu livro *A Leitura*, amplia essa compreensão sobre a leitura, partindo de uma síntese de Gilles Thérien (1990), que vê na leitura um processo multifacetado, englobando processos cognitivos, afetivos, argumentativos e simbólicos. Para Jouve, a leitura não se restringe à mera compreensão, mas ativa as emoções do leitor (“processo afetivo”), sua capacidade de engajamento com os pontos de vista do texto (“processo argumentativo”), e a interação com seu próprio contexto sociocultural (“processo simbólico”). A perspectiva de Jouve se alinha perfeitamente à nossa proposta, ao reconhecer que o texto programa a recepção em diversas camadas da experiência leitora.

A partir da análise sistemática dos contos de Mariana Enriquez, observamos que a produção do efeito fantástico em sua obra não se limita à presença de elementos sobrenaturais, mas opera por meio de pontos estratégicos de instabilidade textual que seguem padrões identificáveis. Esses padrões, articulados com o referencial teórico da estética da recepção, conduziram-nos à formulação do conceito de zonas de comutação, uma ferramenta analítica que permite mapear os pontos de instabilidade textual que mobilizam a experiência fantástica do leitor.

Inspirado por Iser (1979, p. 91), que aponta que os vazios funcionam como um “comutador central da interação do texto com o leitor”, as zonas de comutação são pontos estratégicos de instabilidade textual em que o fantástico 'comuta' entre diferentes registros

da experiência leitora — afetivo, cognitivo, ontológico e simbólico —, criando um sistema dinâmico de perturbações que se potencializam mutuamente. O termo “comutação” designa precisamente essa capacidade de redirecionamento: assim como um comutador alterna circuitos elétricos sem interromper a corrente, essas zonas alternam os “circuitos interpretativos” do leitor sem romper o fluxo narrativo, mantendo o sentido em movimento constante entre diferentes registros da experiência.

Cabe esclarecer que o conceito de zonas de comutação emerge da convergência entre dois movimentos investigativos: de um lado, a análise detalhada dos mecanismos narrativos empregados por Mariana Enriquez em seus contos fantásticos; de outro, o diálogo com o referencial teórico da estética da recepção. Essa convergência permitiu identificar padrões específicos de desestabilização textual que, articulados teoricamente, configuram uma metodologia de análise aplicável à literatura fantástica.

Como aponta David Roas (2013), o fantástico se produzirá sempre que os códigos de realidade do mundo que habitamos estiverem sob suspeita. Mais do que evocar um sobrenatural fora da experiência, os textos fantásticos de Enriquez revelam a própria estranheza do mundo cotidiano, desestabilizando as normas que naturalizamos e causando um efeito fantástico durante o processo de leitura, pois “[...] a transgressão que o fantástico provoca, a ameaça que ele supõe para a estabilidade do nosso mundo, gera inevitavelmente uma impressão aterrorizante tanto nos personagens quanto no leitor” (Roas, 2013, p. 106).

2 Diferencial metodológico

Nossa proposta distingue-se por três características fundamentais. Primeiro, é metodológica, não definicional. O objetivo não é conceituar o que é o fantástico, mas fornecer uma ferramenta para analisar como ele opera na experiência de leitura, reconhecendo que “[...] um texto outra coisa não é senão a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legítimas” (Eco, 1988, p. 44). Segundo, é processual: trata-se de observar as zonas de comutação que produzem o efeito do fantástico em sua dinâmica textual e receptiva. Terceiro, é sensível à historicidade: “As histórias fantásticas vieram progressivamente se instalando na simples e prosaica vida cotidiana, para impressionar um leitor que, com o passar do tempo, foi se tornando cada vez mais cético diante do sobrenatural” (Roas, 2013, p. 115).

Importante ressaltar que esta proposta metodológica não surge exclusivamente da teoria, mas da necessidade de instrumentos analíticos adequados para compreender a especificidade do fantástico contemporâneo, tal como se manifesta na obra de Mariana Enriquez. A articulação entre análise textual concreta e fundamentação teórica permitiu a emergência de uma metodologia que responde tanto às demandas do *corpus* quanto aos avanços teóricos da área. Ainda que os meios mudem, permanece a função essencial do fantástico: “transgredir nossa percepção do real” (Roas, 2013, p. 128). O efeito do fantástico, portanto, não se resume a um jogo textual, mas mobiliza uma experiência ontológica de instabilidade que nos força a questionar a realidade e até mesmo a integridade do nosso eu — e “diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo” (p. 61).

3 As zonas de comutação e o efeito espiralado

A análise dos contos de Mariana Enriquez revelou quatro zonas fundamentais de comutação que operam na produção do efeito fantástico em sua obra, permitindo-nos sistematizar nossa metodologia.

Zona de inquietude (dimensão afetiva): corresponde às formas narrativas de inquietação afetiva, de antecipação do estranho. Aqui, a ameaça do fantástico ainda não se consolidou, mas perturba as expectativas do leitor. Essa zona manifesta-se por meio de descrições atmosféricas, pressentimentos dos personagens e marcadores textuais que sinalizam a iminência de uma ruptura na normalidade.

Zona de transgressão (dimensão ontológica): marca a entrada de uma disfunção no tecido da realidade textual. Um fenômeno inexplicável, um objeto fora do lugar, um evento que contraria a lógica causal. Essa zona opera nas contradições lógicas, nas impossibilidades físicas e nas rupturas causais que desafiam a coerência do mundo narrado.

Zona de hesitação (dimensão cognitiva): constitui o estado de ambiguidade interpretativa que o texto sustenta deliberadamente, impedindo o leitor de optar por uma explicação definitiva para a transgressão ocorrida. Essa dimensão operacionaliza o que Eco (1988, p. 42) define como “inúmeras possibilidades interpretativas” em que “[...] uma ecoe a outra, de modo que não se excluam, mas antes, se reforcem mutuamente”. A hesitação força o leitor a sustentar a tensão interpretativa como condição permanente de

leitura – uma tensão que, como aponta Todorov (2012, p. 24), “[...] leva uma vida cheia de perigos e pode se desvanecer a qualquer instante”.

Zona de contágio (dimensão simbólica): refere-se à persistência do efeito fantástico após o fechamento do enredo. Os signos, objetos ou atmosferas se mantêm operando em seu valor simbólico, afetando o campo da interpretação mesmo depois da resolução narrativa. Aqui, o fantástico afeta o leitor com a impressão de que algo essencial foi desestabilizado. Como afirma Roas (2013, p. 108), essas narrativas “[...] atuam sempre como contraponto, como contraste de fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária ou a desordem em que fingimos viver mais ou menos tranquilos”. A zona de contágio explora como o social é refletido no texto e no leitor.

Essas zonas não operam isoladamente, mas interagem de modo dinâmico por meio do que denominamos efeito espiralado. Essa dinâmica consiste na intensificação mútua entre zonas, em que a inquietude afetiva mobiliza a dúvida cognitiva que, por sua vez, ativa a percepção de uma transgressão ontológica, contaminando o campo simbólico do texto. Essa espiral organiza a progressão da narrativa e molda a experiência do leitor como um campo de tensão crescente.

4 A Arquitetura do Fantástico em “A casa de Adela”

Para a demonstração da operacionalidade das zonas de comutação, selecionamos “A casa de Adela”, conto publicado na obra *As coisas que perdemos com o fogo* (2017), como estudo de caso paradigmático por três razões metodológicas: 1) o conto apresenta, de forma exemplar, as quatro zonas propostas — inquietude, transgressão, hesitação e contágio — em sua tessitura narrativa; 2) sua arquitetura interna permite visualizar com clareza a dinâmica do efeito espiralado, evidenciando a interdependência entre as zonas; e 3) o texto condensa elementos centrais da poética fantástica de Enriquez, funcionando como representação sintética de seus procedimentos narrativos mais recorrentes. A escolha, portanto, visa testar e explicitar a aplicabilidade da metodologia proposta, funcionando como um estudo-piloto que norteará aplicações futuras em um *corpus* expandido.

A narrativa conta a história de uma amizade infantil marcada pelo sobrenatural e pela tragédia. A protagonista relembra sua infância ao lado do irmão Pablo e de Adela, uma menina rica do subúrbio que nasceu sem o braço esquerdo e que se destacava por sua personalidade desafiadora e suas versões contraditórias sobre a origem de sua

deficiência. O enredo se desenvolve em torno da obsessão dos três amigos por uma casa abandonada no bairro, onde viveram dois idosos falecidos. Impulsionados pela curiosidade mórbida despertada pelos filmes de terror a que assistiam, Pablo e Adela decidem explorar a misteriosa residência, cujas janelas foram tapadas com tijolos e cujo jardim permanece inexplicavelmente ressecado. Durante a invasão noturna, Adela desaparece misteriosamente dentro da casa, que se revela um espaço impossível, repleto de objetos macabros, como coleções de unhas e dentes humanos. Apesar das investigações policiais, o paradeiro de Adela nunca é descoberto, e a experiência traumática marca permanentemente os irmãos: Pablo, consumido pela culpa e por pesadelos recorrentes, comete suicídio anos depois, enquanto a narradora continua assombrada pelas memórias e ainda visita a casa, onde pichações sugerem que Adela permanece habitando o local.

Uma análise aprofundada de sua construção revela uma arquitetura de efeitos meticulosamente planejada, revelando que a potência do conto emana da convergência sistemática dessas zonas em pontos-chave da narrativa. Sustentamos que, a partir de um efeito espiralado de mútua amplificação, essa fusão de zonas leva personagens e leitores a um clímax de ruptura e a um estado de assombração permanente, caracterizando o efeito fantástico da narrativa. É a partir da figura de Adela que o conto organiza a convergência progressiva das quatro zonas, posicionando-a como eixo simbólico e estrutural da narrativa fantástica. Para melhor organização da análise da narrativa, dividiremos o conto em cinco movimentos, cobrindo, assim, toda sua extensão.

O primeiro movimento diz respeito ao parágrafo de abertura que é quase inteiramente dedicado a construir a zona de inquietude. O texto introduz o leitor em um estado de opressão psicológica por meio do tom obsessivo estabelecido em “Todos os dias penso em Adela” (Enriquez, 2017, p. 61), que marca a narrativa como fixação traumática. A descrição física perturbadora — “dentes amarelos”, “cabelo fino demais” e “o coto junto ao ombro” — evita a idealização e introduz a violência corporal, instaurando a ideia de falta desde o início. A invasão do inconsciente pelos sonhos recorrentes garante que não haja escapatória do trauma, enquanto o cenário de presságio (chuva, casa abandonada, policiais) estabelece uma atmosfera de segredo e impotência.

A zona de hesitação atua sutilmente, criando “vazios” que forcem perguntas cruciais: o que aconteceu com Adela? Qual é a relação dos irmãos com o evento? A posição passiva das crianças — “parados diante da casa abandonada, com capas amarelas, observando” (Enriquez, 2017, p. 61) — as coloca em limbo interpretativo, tornando o

leitor coparticipante na construção da tensão. A zona de contágio pulsa sob a superfície, evocando, no contexto argentino contemporâneo, os ecos dos desaparecimentos políticos. O trauma sugere ser sintoma de um trauma coletivo maior, uma semente que insinua o transbordamento do horror para a realidade social.

A caracterização de Adela aprofunda o mistério a partir da consciência de classe: ela é “princesa de subúrbio” em seu “chalé inglês”, contrastando com os “servos em nossas casas quadradas de cimento” (Enriquez, 2017, p. 61). A amizade não nasce apenas da afinidade, mas de um campo de forças que é atravessado pelo poder e pelo desejo. A construção social do “monstro” é explícita nas reações das crianças: “monstrinha, aberração, bicho incompleto” (p. 61). A zona de contágio se manifesta na criação e na marginalização do “outro”. Crucialmente, Adela se apropria do estigma como arma de poder, usando o coto para humilhar: “esfregar-lhe o cotoco na cara” (p. 61) e inverte a dinâmica de poder, transformando sua suposta fraqueza em ferramenta de controle.

A zona de inquietude se desloca para o corpo e para a psicologia de Adela. A descrição clínica do coto — “pequena protuberância de carne que se movia, com um fragmento de músculo” (Enriquez, 2017, p. 61) — desumaniza, enquanto seu sadismo psicológico (“roçar o braço do outro com seu apêndice inútil, até que a pessoa estivesse humilhada”) revela uma crueldade mais perturbadora que a própria deficiência. A zona de hesitação intensifica-se em três narrativas irreconciliáveis sobre o braço de Adela: a versão da mãe (idealizada: “valente e forte, um exemplo”), a versão oficial dos pais (“defeito congênito”) e as versões míticas de Adela, como a história do cão Inferno com detalhes cinematográficos e grotescos.

A narradora posiciona-se como a receptora menos ativa da história — “E eu só escutava” (Enriquez, 2017, p. 62) —, espelhando no leitor sua vulnerabilidade. A zona de hesitação é alimentada pela zona de inquietude: a história de Adela é “um conto de terror em miniatura”, com escolhas deliberadamente horríveis (nome “Inferno”, descrição visceral do ataque). Adela revela-se não apenas mentirosa, mas uma “talentosa diretora de horror”.

Ao longo dessa primeira etapa, as zonas se alimentam mutuamente, criando o que chamamos de efeito espiralado: a inquietação afetiva deflagrada pelo corpo de Adela abre espaço para a hesitação cognitiva sobre sua origem e seu caráter, que, por sua vez, amplia o contágio simbólico, ao vincular o medo individual a tensões coletivas. É essa dinâmica espiral que faz com que o medo não se restrinja a um detalhe corporal ou a um boato, mas se expanda para uma suspeita difusa sobre o mundo. Como Eco (1988, p. 42) destaca,

textos literários programam inúmeras possibilidades interpretativas que “não se excluem, mas se reforçam mutuamente”, precisamente o que vemos aqui: cada nova faceta de Adela não dissipa o mistério, antes o aprofunda, até converter sua mera presença em sinal de ameaça latente.

O fecho do movimento já antecipa a próxima inflexão narrativa — e a próxima zona —, ao declarar: “[...] até que meu irmão e Adela descobriram os filmes de terror e tudo mudou para sempre” (Enriquez, 2017, p. 62). A frase age como prenúncio do irromper da zona de transgressão, prometendo que o horror, até então restrito a rumores e sensações, encontrará vias mais explícitas para manifestar-se. Assim, o primeiro movimento do conto exemplifica com clareza como Enriquez constrói o fantástico não apenas pela introdução de elementos sobrenaturais, mas pela orquestração progressiva de perturbações afetivas, cognitivas e simbólicas que se retroalimentam, engendrando uma experiência leitora simultaneamente seduzida e ameaçada pelo abismo do inexplicável.

O segundo movimento marca a primeira manifestação explícita da zona de transgressão nas sombras que surgem durante as narrativas de Adela: “[...] o jardim da casa se enchia de sombras, que corriam, que saudavam, brincalhonas” (Enriquez, 2017, p. 64). A narradora confirma: “Eu as via” (Enriquez, 2017, p. 64), estabelecendo um pacto de percepção que sugere o poder de conjuração do horror na narrativa.

O clímax da transgressão ocorre na morte do irmão. O elemento crucial é “aquele braço esquerdo no meio dos trilhos” (Enriquez, 2017, p. 64), cuja simetria com o braço faltante de Adela constitui uma suposta coincidência perturbadora. A narradora verbaliza a natureza anômala: “não parecia produto do acidente [...] parecia que alguém o levava até o meio dos trilhos para exibi-lo” (Enriquez, 2017, p. 64). O braço surge como “pagamento” sobrenatural, transformando a morte em ato ritualístico.

A violência gráfica — “aquelas costelas expostas, aquele crânio destroçado” (Enriquez, 2017, p. 64) — força o confronto com a brutalidade, transformando o corpo mutilado em hieróglifo de horror. A zona de hesitação agora envolve vida, morte e sanidade: “continuo chamando de acidente o seu suicídio” (p. 64), revelando trauma profundo e mecanismo de negação. A zona de contágio conecta a tragédia a estruturas sociais maiores. A fala paterna “Porque é homem!” (p. 64) soa como sentença de morte, sugerindo que o privilégio masculino de acesso ao horror foi precisamente o que levou à destruição.

O segundo movimento evidencia com nitidez a operação do efeito espiralado, pois cada zona ativa e intensifica as demais em um circuito narrativo de amplificação mútua.

A zona de inquietude, inaugurada pelas sombras visíveis durante a narração de Adela, mobiliza a percepção sensorial e afetiva da narradora, preparando o terreno para a ruptura ontológica encarnada na zona de transgressão — especialmente na cena da morte de Pablo e no surgimento ritualístico do braço esquerdo, como se fosse uma oferenda ou mensagem sobrenatural. A estranheza do evento, contudo, não se estabiliza em uma explicação definitiva, sustentando a zona de hesitação: a narradora insiste em chamar de acidente o que sabe ser suicídio, revelando um estado psíquico de negação e ambiguidade. Por fim, a fala do pai — “Porque é homem!” — reativa a zona de contágio, expandindo o trauma individual para o plano do social e do simbólico, revelando como o gênero, o acesso à experiência do horror e o lugar do sujeito nas estruturas familiares moldam a exposição ao inominável. A espiral entre afetividade, ruptura, dúvida e reverberação simbólica conduz a narrativa a uma zona de tensão que não se resolve, apenas se adensa, preparando o desdobramento fantasmático dos movimentos seguintes.

A terceira parte opera em dois tempos. No presente, a narradora desenvolve fobia paralisante a filmes de terror, com a memória central do trauma: “Adela sentada no sofá, com os olhos quietos e sem o braço, enquanto meu irmão a olhava com adoração” (Enriquez, 2017, p. 64). No passado, a descoberta da casa é um crescendo de inquietude iniciado pela mãe: “Essa casa me dá medo” (p. 65). A casa revela sua natureza anômala nos detalhes: janelas emparedadas, porta cor de “sangue seco” e grama “queimada” e “curta” em pleno inverno — violações sutis das leis naturais.

A confirmação vem por meio dos sentidos: “a casa zumbia, zumbia como um mosquito rouco [...]. Vibrava” (Enriquez, 2017, p. 67). A casa está viva, transformando-se de cenário em personagem consciente. A hesitação se estabelece entre explicação racional (disputa de herança) versus percepção sobrenatural (fantasmas), com a narradora admitindo não conseguir “diferenciar os filmes das invenções de Adela” (p. 65). A conclusão é a aceitação plena do fantástico: “[...] aquela casa é má e nela não se escondem ladrões, se esconde um bicho que treme, [...] algo que não pode sair” (p. 67). Essa progressão em três etapas redefine completamente a ameaça: “aquela casa é má” é uma declaração ontológica de que a casa mantém agência maligna, seguida de “não se escondem ladrões”, uma rejeição consciente da explicação racional, e finalizando com “um bicho que treme, [...] algo que não pode sair”, uma confirmação de entidade não humana, aprisionada, gerando nova hesitação sobre sua natureza (predador ou vítima?).

No terceiro movimento, o efeito espiralado se intensifica, ao articular de forma progressiva os diferentes registros da experiência leitora. A zona de inquietude ressurg

na ambiência sensorial da casa — zumbido, grama morta, frio inesperado — e nos traumas persistentes da narradora, cujas memórias se corporificam em sintomas como a fobia a filmes de terror. Esses sinais sensoriais e psíquicos antecipam a zona de transgressão, na medida em que a casa deixa de ser um espaço passivo e passa a exercer agência: ela vibra, respira, comunica-se e, finalmente, revela-se como uma entidade viva e má. A tensão entre o verossímil e o impossível sustenta a zona de hesitação, especialmente na oscilação entre a explicação racional (herança, abandono, decadência) e a percepção do sobrenatural como única forma de dar conta do inexplicável. Por fim, a zona de contágio começa a irradiar seus efeitos, ao conectar a figura da casa à formação simbólica do horror: ela passa a funcionar como metáfora viva do inominável, de um mal enraizado tanto na paisagem quanto na subjetividade. Assim, o efeito espiralado organiza o movimento como uma aceleração gradual da perturbação ontológica, transformando o espaço doméstico em núcleo simbólico do horror e consolidando a sensação de que a realidade está sendo engolida por uma presença informe e irreversível.

No quarto movimento, a concepção de que a casa é uma entidade maligna produz a escalada mais significativa na zona de transgressão. A casa se torna um agente comunicador através da revelação chocante de Adela e Pablo: “A casa nos conta as histórias. Você não escuta?” (Enriquez, 2017, p. 69). A transgressão aqui é a violação da barreira entre sujeito e objeto, entre consciência e matéria.

As histórias que a casa “conta” são fragmentos de horror surreal: a mulher sem pupilas que vê, o homem que queima livros de medicina, os buracos no quintal, a torneira que goteja para “o que vivia na casa”. Esses detalhes constroem uma lógica interna sobrenatural, confirmando que a entidade tem necessidades e história. A inquietude se manifesta como obsessão febril e impotência paralisante.

A narrativa revela que a casa seduziu o irmão. A frase “Não entendo, nunca pude entender o que a casa lhe fez, o que o atraiu assim” (Enriquez, 2017, p. 68) expressa o horror da narradora ao ver o irmão consumido por uma força incompreensível. O fervor dele é “muito estranho”, quase religioso. A linha “Ou vai ver que a casa não me deixava falar. Não queria que eu os salvasse” (p. 69) revela uma inteligência estratégica e malevolente que ativamente impede tentativas de resgate.

O comportamento dos personagens se torna ritualístico: vigílias silenciosas, tentativas de abrir a porta “com a mente”, escolhendo “No último dia do verão” para a invasão. O horror está na transformação de uma aventura infantil em cerimônia sombria. A investigação no bairro aprofunda o mistério dos filhos dos velinhos, que “se é que

existiam, eram um mistério” (Enriquez, 2017, p. 68). A falta de explicação humana deixa o campo aberto para a explicação sobrenatural. A dinâmica entre Pablo e Adela se inverte: ele, antes cético, agora é o obcecado que “agarrava-a pelo único braço” (p. 68); ela, antes transgressora, agora “parecia ter medo”. Essa inversão gera nova hesitação: por que Adela, antes confortável com o horror, agora recua?

O texto ativa a zona de contágio diretamente: “E ele contagiou Adela” (Enriquez, 2017, p. 68). A obsessão é tratada como vírus psíquico que infecta, primeiro o mais suscetível, e depois se espalha. O *bullying* “Seu irmão sai com a monstra” (p. 68) perde efeito. A obsessão compartilhada cria uma “seita” unida por um segredo terrível, tornando-os imunes às normas sociais porque operam dentro de uma realidade paralela ditada pela casa.

A narradora, excluída da comunicação direta com a casa, torna-se nossa representante. Sua decisão de entrar com eles não é por curiosidade, mas por amor protetor fadado ao fracasso. Ela sabe que eles “não podiam entrar sozinhos na escuridão” (Enriquez, 2017, p. 68), selando seu próprio destino como testemunha final da catástrofe iminente.

No quarto movimento, o efeito espiralado atinge sua inflexão mais perversa, pois já não se trata apenas de alternância ou superposição entre as zonas, mas de um colapso total das fronteiras entre elas. A inquietude inicial — que emerge nos fragmentos das histórias contadas pela casa — aciona a transgressão como violação ontológica: a casa se comunica, pensa e manipula. A hesitação, por sua vez, não atua mais entre o crível e o incrível, mas entre o sensato e o insuportável: por que Pablo é tragado? Por que Adela, antes aliada do horror, agora hesita? A dúvida já não busca resolução, mas evidencia a falência da razão. A contaminação — agora literal — torna-se eixo de propagação narrativa: o horror se espalha como epidemia afetiva, dissolvendo subjetividades em uma lógica ritualística que imita o funcionamento de um culto ou seita. O efeito espiralado, aqui, deixa de ser apenas uma dinâmica perceptiva e assume o estatuto de estrutura dramática do conto, reorganizando afetos, ações e linguagem segundo uma lógica interna da própria entidade que habita a casa. Tudo gira em torno dela — inclusive o olhar da narradora, que, mesmo na posição de resistência, é capturada e orbitada pela força gravitacional do horror.

Por fim, chegamos ao clímax, o quinto movimento de “A casa de Adela” é também o ponto de saturação da transgressão, não apenas porque os limites da realidade são ultrapassados, mas porque a própria noção de limite se dissolve. A casa, agora

completamente instaurada como entidade ativa, não apenas infringe regras físicas ou perceptivas: ela reconfigura o espaço, o tempo e o corpo segundo uma lógica própria, que prescinde da validação externa. Quando os personagens entram, descobrem um ambiente iluminado, apesar da ausência de lâmpadas, com temperatura gelada no auge do verão e cheiro de desinfetante em uma estrutura que deveria estar abandonada. Essa atmosfera deslocada inaugura uma transgressão atmosférica que prepara a escalada das violações seguintes. O espaço, por sua vez, adquire elasticidade ontológica. A casa “se mostrava maior do que parecia por fora”, mas essa ampliação não obedece a nenhuma arquitetura lógica. Em vez disso, ela introduz uma sensação de desorientação espacial que culmina na sala de paredes invisíveis, onde a lanterna já não alcança as bordas e o cômodo parece estender-se infinitamente. Esse alargamento do espaço externo para além daquilo que é perceptível marca a ruptura definitiva entre experiência vivida e realidade mensurável. Dentro da casa, o horror já não é narrado: ele é ambientado, absorvido pelos sentidos, infiltrado no ar e na luz.

A descoberta das prateleiras com unhas e dentes introduz a transgressão mais íntima — a do corpo. Diferente das imagens clássicas do grotesco ou do *splatter*, aqui o horror é concentrado em restos humanos minúsculos, organizados com meticulosidade clínica. São evidências de uma violência repetida, serial, que ultrapassa o evento isolado para sugerir um ritual contínuo. O corpo, antes integridade biológica, transforma-se em objeto classificável, fragmentável, musealizável. O gesto de Adela ao entrar em definitivo na casa, atravessando a porta que depois não existe, é o selo final dessa metamorfose: ela se entrega não à morte, mas à incorporação no mecanismo da casa, tornando-se talvez parte do acervo, parte da engrenagem. Nesse ponto, a zona de hesitação atinge sua forma mais devastadora: o conflito entre duas realidades mutuamente excludentes — a vivida pelas crianças (com móveis, luz, adornos) e a encontrada pelos adultos (uma casca vazia, sem divisões internas). A diferença entre “casca” e “máscara” não é apenas semântica; ela implica um abismo epistemológico. A casca sugere abandono, oco, ruína. A máscara, por sua vez, implica encobrimento deliberado, ocultação estratégica. O mundo adulto, com sua necessidade de verificabilidade, aceita a casca. A narradora, que experimentou outra coisa, vacila entre nomear ou calar. Nesse gesto, a hesitação se eterniza: não como indecisão transitória, mas como ferida permanente.

A postura de Adela imediatamente antes do desaparecimento — “tranquila, iluminada. Conectada” — desafia as expectativas do papel de vítima. Sua entrega não é forçada, mas ritualizada, como se ela soubesse que seu destino era cumprir uma função

que os outros não compreendem. Isso amplia ainda mais a hesitação do leitor: trata-se de um sacrifício, de uma abdução, de uma fusão com a casa? Nada é dito, mas tudo é sentido. A ausência de corpo, de bilhete, de explicação, transforma o luto em suspensão: “Nunca a encontraram. Nem viva nem morta”. O que resta não é ausência, mas um excesso de sentidos que não se completam. A ferida, por isso, não cicatriza — ela pulsa.

A narrativa circular que se impõe a partir desse momento não é apenas um artifício estilístico, mas o reflexo de uma estrutura traumática: o retorno compulsivo ao lugar da perda. A casa, agora abandonada e vandalizada, espelha a ruína do bairro, do qual se diz que “agora é pobre e perigoso”. A decadência social funciona como exteriorização da ruína psíquica dos personagens, sugerindo que a casa — com sua fome, sua lógica, sua linguagem — não era exceção, mas sintoma. O horror não veio de fora; ele nasceu de dentro da comunidade, cultivado no silêncio, protegido pelas convenções, pela cegueira dos adultos, pela arquitetura do medo.

Em sua última estratégia de defesa, a sociedade transforma o acontecimento em lenda urbana: o nome de Adela pintado nos muros, o ritual diante do espelho, os avisos pichados (“Aqui vive Adela, cuidado!”) funcionam como tentativas coletivas de domesticar a experiência, convertendo o abismo em folclore. Mas essa transformação é também uma forma de apagamento: a dor da narradora é reciclada como mito, sua vivência é negada pela linguagem consensual, e o trauma individual é capturado por um imaginário público que já não lhe pertence. Ela não se torna heroína nem mártir — apenas uma sobrevivente fora de lugar.

É nesse desfecho que o efeito espiralado atinge sua espessura mais opaca e desesperadora. A inquietude se transmuta em ansiedade crônica, marcada pelo retorno recorrente da narradora à casa, mesmo sem coragem para entrar. A transgressão, já naturalizada, infiltra-se no cotidiano: não há mais ruptura, porque a quebra do real se estabilizou como nova regra. A hesitação não busca mais resposta — ela se tornou o próprio conteúdo da memória. E o contágio, finalmente, se afirma não como transmissão intersubjetiva, mas como condição de leitura: somos levados a compartilhar a impossibilidade de síntese, a carregar a dúvida, a experimentar a opacidade da experiência como verdade última. O efeito espiralado, nesse movimento final, já não gira: ele enreda, captura e fixa. A casa vence, não apenas por desaparecer com Adela, destruir Pablo e paralisar a narradora, mas por impor uma linguagem que torna a experiência incomunicável — exceto por meio da literatura.

Considerações finais

Este artigo configura-se como um estudo-piloto da metodologia das zonas de comutação, aplicada ao conto “A casa de Adela” como teste de sua operacionalidade analítica. A escolha do conto permitiu verificar a funcionalidade do modelo proposto, ao mesmo tempo em que apontou caminhos para seu refinamento. A metodologia das zonas de comutação propõe um modelo analítico voltado à experiência leitora do fantástico, deslocando a ênfase da definição de traços genéricos para os efeitos de desestabilização que a narrativa promove.

Ao mapear as zonas de inquietude, transgressão, hesitação e contágio, o artigo demonstrou como essas instâncias operam de forma articulada na construção do efeito fantástico, especialmente em narrativas ambíguas e ontologicamente instáveis como “A casa de Adela”, de Mariana Enriquez. Mais do que descrever o irreal, o fantástico de Enriquez convoca o leitor a experimentar a erosão dos limites entre realidade e delírio, memória e invenção. Esta proposta metodológica constitui o primeiro movimento de uma investigação mais ampla, desenvolvida no âmbito de uma pesquisa doutoral em andamento.

Os trabalhos subsequentes aprofundarão o refinamento conceitual das zonas de comutação mediante a expansão da fundamentação teórica de cada zona e a ampliação do *corpus* para um conjunto mais extenso de textos da obra da autora, assim como o desenvolvimento sistemático do conceito de efeito espiralado, o confronto crítico com outras metodologias de análise do fantástico e a investigação empírica da recepção leitora. Os desenvolvimentos futuros visam consolidar a metodologia proposta como uma contribuição aos estudos do fantástico contemporâneo, oferecendo instrumentos analíticos adequados tanto à complexidade das narrativas fantásticas atuais quanto às demandas teóricas do campo.

REFERÊNCIAS

- BESSIÈRE, I. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.
- CESERANI, R. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- ECO, U. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ENRIQUEZ, M. A casa de Adela. *In*: ENRIQUEZ, M. **As coisas que perdemos no fogo**. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Intrínseca, 2017. p. 61-74.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. *In*: LIMA, L. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

JOUBE, V. **A leitura**. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

RODRIGUES, S. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Data de submissão: 08/07/2025

Data de aprovação: 12/08/2025