



Universidade Federal
de São João del-Rei



POLYANNA RINÁ SANTOS

**A MÁGICA MAGA DA DESORDEM:
UMA LEITURA DE CONTOS DE SILVINA OCAMPO**

São João del-Rei
2022



Universidade Federal
de São João del-Rei



POLYANNA RINÁ SANTOS

**A MÁGICA MAGA DA DESORDEM:
UMA LEITURA DE CONTOS DE SILVINA OCAMPO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Professora Dra. Adelaine LaGuardia Nogueira

Agência de fomento: CAPES

São João del-Rei
2022



Universidade Federal
de São João del-Rei



POLYANNA RINÁ SANTOS

**A MÁGICA MAGA DA DESORDEM:
UMA LEITURA DE CONTOS DE SILVINA OCAMPO**

Banca examinadora:

Profa. Dra. Adelaine LaGuardia Nogueira - UFSJ

Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ

Profa. Dra. Kelen Benfenatti Paiva – IF Sudeste MG, *Campus* São João del-Rei

Profa. Dra. Melissa Gonçalves Boëchat– UFSJ (Suplente)

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus.

Aos meus pais, Haydée e Luiz Antônio, pelo amor, apoio e compreensão.

À minha orientadora, Profa. Dra. Adelaine LaGuardia Nogueira, que sempre foi atenciosa e me proporcionou ensinamentos que vão além da esfera acadêmica. Obrigada pelos momentos de escuta e de diálogo; pela paciência, confiança e respeito, sobretudo, em tempos pandêmicos.

À Capes, pelo fomento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Kelen Benfenatti Paiva e Profa. Dra. Maria Ângela de Araújo Resende por terem aceitado o convite de avaliar esta dissertação e por todas as ponderações realizadas já na banca de qualificação.

Aos professores do PROMEL e, em especial, à Profa. Dra. Eliana da Conceição Tolentino, pela empatia e sensibilidade únicas.

Aos professores do curso de Letras do IF Sudeste MG, *Campus* São João del-Rei e, principalmente, ao querido e sempre presente Prof. Me. Ailton Magela de Assis Augusto.

A todos do grupo de estudos espírita “Rodani”, por terem me ajudado a despertar a importância que é olhar para dentro de si e cuidar da morada.

A Clenir, Elaine, Joice e Stella Maris (minha prima “correspondente”). Vocês são um presente do Mestrado para a minha vida. Obrigada por tudo.

RESUMO

La furia y otros cuentos é o terceiro livro da escritora argentina Silvina Ocampo, publicado em 1959 pela editora *Sur*. A obra possui 34 contos que, de diversas formas, inserem o insólito no cotidiano, por meio de personagens, narradores e ambientes pouco convencionais para a época da autora. O objetivo desta dissertação é verificar se alguns contos desse livro podem indicar um enquadramento literário para Ocampo como pertencente à literatura fantástica, ao realismo maravilhoso e/ou com traços do surrealismo; ou, ainda, expressar um novo gênero. A metodologia a ser utilizada será a pesquisa bibliográfica, pautando-me no método crítico-analítico. Para tanto, partirei da construção do perfil biográfico e literário de Silvina, com os estudos de Enriquez (2018), Ulla (2014), Fernández (2017) e Sousa (2017), para depois discutir o fantástico, o realismo maravilhoso e o surrealismo, a partir de Roas (2014), Todorov (2017), Chiampi (2015), Rodrigues (1988; 2003), Paz (1974) e Choza (2011), entre outros. Com essas leituras, serão abordados os recursos frequentemente empregados pelos gêneros em tela, como o estranho (FREUD, 1976), o duplo (RANK, 2013; FREUD, 1976; HOGLE, 2005; BOTTING, 2002), o real/irreal (ROSSET, 2008) e o abjeto (KRISTEVA, 1982; SPOONER e MCEVOY, 2007). Ao final, sugiro um enquadramento literário para Ocampo, através da análise e levantamento de estratégias narrativas exploradas pela escritora, bem como discuto um possível diálogo intertextual dos textos com a tradição literária (GILBERT, GUBAR, 2000; WOOLF, 2014) e as marcas individuais da escrita de Silvina Ocampo (KLINGENBERG, ZULLO-RUIZ, 2016; ELIOT, 1919).

Palavras-chave: insólito, fantástico, realismo maravilhoso, Silvina Ocampo

RESUMEN

La furia y otros cuentos es el tercer libro de la escritora argentina Silvina Ocampo, que fue publicado en 1959 por la editorial *Sur*. La obra cuenta con 34 historias que, de diferentes maneras, instalan lo insólito en lo cotidiano, a través de personajes, narradores y ambientes no convencionales para la época de la autora. El objetivo de esta disertación es verificar si algunos cuentos del libro permiten ubicar a Ocampo dentro de la literatura fantástica, el realismo maravilloso y/o el surrealismo; o si expresan un nuevo género propio. La metodología a utilizar será una investigación bibliográfica, basada en el método crítico-analítico. Para ello, partiré de la construcción del perfil biográfico y literario de Silvina, con estudios de Enríquez (2018), Ulla (2014), Fernández (2017) y Sousa (2017); para después discutir el fantástico, el realismo maravilloso y el surrealismo, a partir de Roas (2014), Todorov (2017), Chiampi (2015), Rodrigues (1988; 2003), Paz (1974) y Choza (2011), entre otros. Con estas lecturas se abordarán los recursos utilizados frecuentemente por diferentes géneros, como lo *unheimlich* (FREUD, 1976), el doble (RANK, 2013; FREUD, 1976; HOGLE, 2005; BOTTING, 2002), lo real/irreal (ROSSET, 2008) y lo abyecto (KRISTEVA, 1982; SPOONER y MCEVOY, 2007). En conclusión, deseo poder señalar un marco literario para Ocampo, a través del análisis de las estrategias narrativas observadas y exploradas por la escritora, así como discutir el posible diálogo intertextual de los textos con la tradición literaria (GILBERT, GUBAR, 2000; WOOLF, 2014) y las marcas individuales de la escritura de Silvina Ocampo (KLINGENBERG, ZULLO-RUIZ, 2016; ELIOT, 1919).

Palabras clave: insólito, fantástico, real maravilloso, Silvina Ocampo

ABSTRACT

La furia y otros cuentos is the third book written by Argentine writer Silvina Ocampo, which was published in 1959 by *Sur*. The work includes 34 stories that, in different ways, insert the “surreal” into daily life, through strange characters, narrators and unconventional environments. The objective of this dissertation is to verify if the short stories in this book can indicate a literary framework as belonging to the fantastic genre, magic realism and/or surrealism; or whether they express her own literary genre. The methodology to be used will be based on bibliographic research, applying the critical-analytical method. Starting from the construction of Ocampo’s biographical and literary profile, based on Enriquez (2018), Ulla (2014), Fernández (2017) and Sousa (2017), I proceed with a theoretical approach of the fantastic genre, the magic realism developed in Argentina and the techniques of surrealism, based on Roas (2014), Todorov (2017), Chiampi (2015), Rodrigues (1988; 2003), Paz (1974) and Choza (2011), among others. With these readings, the concepts frequently used in discussions of the above mentioned genres will be approached, like the *unheimlich* (FREUD, 1976), the double (RANK, 2013; FREUD, 1976; HOGLE, 2005; BOTTING, 2002), real/unreal (ROSSET, 2008) and the abject (KRISTEVA, 1982; SPOONER and MCEVOY, 2007). In the end, I indicate a possible position for Ocampo in the literary tradition, through the analysis of the narrative strategies explored by the writer in her short-stories collection titled *La Furia y otros cuentos*. I also approach the possible intertextual dialogue of the texts with other works pertaining to the literary and cultural tradition (GILBERT, GUBAR, 2000; WOOLF, 2014), in order to point out the individual marks of Silvina Ocampo's writing (KLINGENBERG, ZULLO-RUIZ, 2016; ELIOT, 1919).

Keywords: “surreal”, fantastic, magic realism, Silvina Ocampo.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
CAPÍTULO 1	
SILVINA OCAMPO: VIDA, OBRA E PERFIL INTELECTUAL	20
1.1. Biografia e trajetória literária	20
1.2. Características preliminares do texto ocampiano	32
CAPÍTULO 2	
O FANTÁSTICO, O REALISMO MARAVILHOSO E O SURREALISMO	45
2.1. O Fantástico	45
2.2. O Gótico	50
2.3. O Realismo maravilhoso	53
2.3.1. O realismo maravilhoso e seus avatares	53
2.3.2. O realismo maravilhoso na Argentina	61
2.4. O Surrealismo	63
2.5. Recursos e características do fantástico e do realismo maravilhoso	64
2.5.1. Conceitos da literatura insólita.....	65
CAPÍTULO 3	
DIANTE DA FÚRIA	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145
ANEXO	154

“Lo que importa en lo que escribimos es ser lo que somos y no un títere ideado por los que hablan y nos encierran en una prisión, tan diferente a nuestro sueño.

Seremos siempre discípulos de nosotros mismos”

(Silvina Ocampo)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“No te oculto nada.
Ese espejo me recuerda mi desventura:
somos dos y no una sola persona”.
(Silvina Ocampo)

Normalmente, é na infância que se dá o nosso primeiro contato com o elemento fantástico, através de contações de histórias, livros, séries, filmes etc. De variadas formas, o mundo real pode ser representado pela invasão ou coexistência de seres ou eventos sobrenaturais, místicos ou maravilhosos. Por meio deles, toda uma sorte de sensações pode ser evocada, como surpresas, assombros, repulsas, encantamentos, entre outros.

Muitos são os gêneros literários que exploram o insólito no cotidiano. A literatura fantástica, o realismo maravilhoso e o surrealismo são alguns exemplos que se popularizaram entre nós. De modo geral, o primeiro é um fenômeno de origem europeia que conta com mais de 300 anos de existência e que se manifesta na incitação de dúvidas sobre os fatos narrados. O segundo representa uma literatura mais recente da América Latina. Possui cerca de 82 anos e expressa a naturalização do absurdo. Já o último é um movimento artístico e literário de origem francesa, propagado na década de 1920, cujas imagens e simbologias associadas ao sonho e ao inconsciente estão frequentemente presentes nos modelos anteriores. Em todos os casos, podem despertar, durante a leitura, sensações de medo, perplexidade e ambiguidade em diversos graus, de acordo com a vontade e a capacidade criativa de cada escritor.

Sobre a motivação desta pesquisa, meu interesse se dirige à literatura em língua espanhola. Na adolescência, me encantei por conhecer a densa história familiar dos Buendía de Macondo, de *Cem anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez; pelas vidas de Ti Noel e Mackandal, em *O reino deste mundo*, de Alejo Carpentier; e pela constatação da vila fantasma de Comala, em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. Sou graduada em Letras pelo IF Sudeste MG, *Campus São João del-Rei*, com habilitação em português e espanhol, e tenho me dedicado a pesquisas em torno de textos literários hispano-americanos desde então. Com o Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, na linha de pesquisa “Literatura e

Memória Cultural”, pude trabalhar novamente com uma autora hispanofalante. Dessa vez, elegi a argentina Silvina Ocampo (1903-1993) e sua obra *La furia y otros cuentos*, de 1959, que até o presente momento não foi estudada nesse programa de pós-graduação. Portanto, esta dissertação pretende contribuir com o Mestrado e inspirar pesquisas e (re)leituras da escritora no país.

Silvina Ocampo é uma autora, tradutora e artista plástica rio-platense que ainda hoje é pouco conhecida, sobretudo, no Brasil. Ao longo de sua vida, foi alvo de diversas especulações, intrigas e mistérios por seus modos de ser, viver e amar nada convencionais para uma mulher de sua época, o que reverberou em sua carreira literária. Seus textos são intrigantes e manifestam grande qualidade de escrita criativa. Exploram ambientes, personagens e narradores incomuns que exibem tendências negativas e insanas e mesclam de modo único o insólito com o cotidiano; o simples com o complexo; o coloquial com o culto; a perversidade com a inocência; a dissimulação com a singeleza; entre outros elementos. Esses paradoxos constituem uma das características da escrita de Ocampo mais conhecidas pela crítica.

Infelizmente, apesar de seu talento e de ter contribuído para o fenômeno de popularização da literatura latino-americana do século XX, a escritora não recebeu o devido reconhecimento. É possível especular que isso se deu por vontade da própria autora ou, até mesmo, pela presença constante de intelectuais de renome em seu entorno o que pode, de alguma forma, ter ofuscado o reconhecimento e recepção de sua obra. Silvina Ocampo era irmã de Victoria Ocampo, célebre escritora e editora argentina. A autora de *La furia y otros cuentos* era também grande amiga do renomado autor Jorge Luis Borges e casada com Adolfo Bioy Casares, um dos grandes expoentes da literatura argentina no século XX.

A pouca visibilidade das obras de Ocampo no Brasil resultou em um número pequeno de estudos sobre a autora no país. O levantamento bibliográfico desta pesquisa localizou poucos trabalhos publicados entre nós, entre os quais destaco a dissertação de Mauí Castro Batista Sousa, intitulada *Tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: uma seleção de narrações sobre a infância*, defendida em 2017 na Universidade de Brasília, que propõe a discussão da escritora como uma expoente da literatura fantástica argentina, por meio da análise e tradução de alguns contos; a dissertação de Iaranda Jurema Ferreira Barbosa, sob o título *Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo*, defendida na Universidade

Federal de Pernambuco, em 2015, que investiga como o insólito é trabalhado na produção literária ocampiana, com enfoque na literatura fantástica; a tese de José Ronaldo Batista de Luna, *Para além do fantástico: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina*, pela Universidade Federal de Pernambuco, defendida em 2020, que evidencia os poucos escritores que ganharam destaque no gênero fantástico em ambos os países citados e como se torna difícil categorizá-los. Ocampo é indicada na tese como uma das intelectuais esquecidas na literatura.

Entendo que esse número escasso de produções acadêmicas reflete a dificuldade de acesso à obra de Ocampo e à crítica literária feita a ela. Ademais, poucas obras da autora foram traduzidas para o português brasileiro. *La furia y otros cuentos*, por exemplo, foi o primeiro livro de autoria exclusiva de Silvina publicado no país e a sua publicação ocorreu somente em 2019¹, pela *Companhia das Letras*, com a tradução de Livia Deorsola. É possível que existam outros motivos para a relativa invisibilidade da autora. Afinal, ela explorou um gênero incomum à escrita de mulheres na América Latina e, especificamente, na Argentina de seu tempo. Apesar disso, abre-se a possibilidade de discutir sobre as razões disso e esclarecer como Silvina se destacou em um contexto dominado por escritores homens. Ademais, se a classificamos como pertencente ao gênero realista maravilhoso ou surrealista, vemos que a academia ainda confere a esse gênero literário menor valia literária, o que a coloca em uma posição marginal.

Ocampo foi agraciada com diversos prêmios, como o *Premio Municipal de Poesía*, em 1945; o *Segundo Premio Nacional*, em 1953; o *Primer Premio Nacional*, em 1962; o *Premio Municipal de Literatura*, em 1954, dentre outros. Sua produção bibliográfica inclui, aproximadamente, 26 obras. Sete coletâneas de contos: *Viaje olvidado* (1937); *Autobiografía de Irene* (1948); *La furia y otros cuentos* (1959); *Las invitadas* (1961); *Los días de la noche* (1970); *Y así sucesivamente* (1987); *Cornelia frente al espejo* (1988). Dois romances: *Los que aman odian* (1942), escrito em parceria com Adolfo Bioy Casares; *La torre sin fin* (1986). Uma obra teatral, intitulada *Los Traidores* (1956) e escrita com Juan Rodolfo Wilcock. Silvina também publicou as seguintes coletâneas de poesia: *Enumeración de la patria* (1942); *Espacios métricos* (1945); *Poemas de amor desesperado* (1949); *Los nombres* (1953); *Lo amargo por*

¹ Em maio do corrente ano, a *Companhia das Letras* lançou um novo livro de Ocampo: *Las invitadas*, de 1961, traduzido por Livia Deorsola, com o título *As convidadas*. A obra é constituída de contos que abusam do insólito no cotidiano, apresentando fantasmas e objetos sobrenaturais.

dulce (1962); *Arboles de Buenos Aires* (1979); *Breve santoral* (1984). Os contos infantis foram reunidos em *Amarillo celeste* (1972); *El cofre volante* (1974); *El tobogán* (1975); *El caballo alado* (1976); *La naranja maravillosa: cuentos para chicos grandes y grandes chicos* (1977). Com Jorge Luís Borges e Adolfo Bioy Casares publicou *Antología de la literatura fantástica* (1940), que se tornou referência da escrita “fantástica” na Argentina. A autora também escreveu a *Antología poética argentina* (1941) e realizou traduções do francês e do inglês de obras de Charles Baudelaire, Paul Verlaine e Emily Dickinson. Após sua morte, foram publicados *Las repeticiones y otros cuentos inéditos* (2006), *Invenciones del recuerdo* (2006) e *Antología esencial* (2003).

A escritora publicou ainda outros contos que exploram a presença do sobrenatural no cotidiano, expondo, assim, uma tendência presente na Argentina do século XX, em que o gênero realista maravilhoso adquiriu popularidade e deu visibilidade a textos que utilizavam elementos insólitos, como aqueles provenientes da literatura fantástica. Pela boa repercussão, revistas e editoriais de circulação nacional publicaram contos recorrentemente, estimulando a ampliação do público leitor. Este, por sua vez, se encantou com a forma com que era envolvido pela narrativa curta: tempo, espaço e personagens em menor número produziam diferentes e mais complexos efeitos de sentido.

Em entrevista concedida a Noemí Ulla (2014), Ocampo esclarece a razão de seu interesse por contos:

[...] las personas [podían] meditar sobre las lecturas que han hecho, cómo son las frases de un cuento, cómo se ha ido desarrollando un cuento a través del tiempo, como si pasara por la experiencia por la que ha pasado la historia. *Uno es una pequeña historia del mundo. Uno es miniatura*² (OCAMPO *apud* ULLA, 2014, p. 689).

Como o gênero materializa um universo de ideias em um texto relativamente pequeno, exige-se do escritor maior economia e criatividade, além da compreensão dos recursos e mecanismos de linguagem para que se propiciem interpretações calcadas no texto e para além dele.

² Tradução minha: “[...] As pessoas [podiam] meditar sobre as leituras que tinham feito, como são as frases de um conto, como um conto vai se desenvolvendo através do tempo, como se dá a experiência do que ocorreu na história. Um conto é uma pequena história do mundo. Ele é miniatura”.

Neste trabalho todas as traduções de originais em espanhol e em inglês para o português são de minha responsabilidade. A partir daqui, para evitar repetição, suprimirei a nota de “tradução minha”.

Ocampo se destacou como contista. *La furia y otros cuentos* é seu terceiro livro, publicado em Buenos Aires pela editora *Sur*. Este representa, junto a *Las invitadas* (1961) e *Los días de la noche* (1970), a fase de maior amadurecimento da escrita de Ocampo, pelo modo como inova as histórias (FERNÁNDEZ, 2017). A obra objeto desta pesquisa é composta de 34 contos, escritos entre os anos de 1937 e 1940. São textos que jogam com a noção de realidade e com temas relativos à infância, inveja, amizade, e ao amor, ódio, crueldade e ciúme. Nesse universo, estabelece-se um novo código de leis e condutas, em que repulsa, atração e desconcerto se articulam criando situações complexas e inusitadas. A autora é conhecida pela forma como subverte a linguagem, os gêneros literários e como opera, de modo aparentemente despretensioso, uma crítica à sociedade. Diante de sua escrita, o leitor é levado a aceitar um mundo geralmente desprovido de sentido e repleto de situações absurdas e sobrenaturais.

Os objetos de minha investigação são 16 contos de *La furia y otros cuentos*. São eles: “Voz en el teléfono” (Voz ao telefone), “La furia” (A fúria), “Las fotografías” (As fotografias), “La casa de azúcar” (A casa de açúcar), “La paciente y el médico” (A paciente e o médico), “La boda” (O casamento), “Azabache” (Azeviche), “Nosotros” (Nós), “Magush”, “El verdugo” (O carrasco), “La última tarde” (A última tarde), “El vestido de terciopelo” (O vestido de veludo), “Los objetos” (Os objetos), “La casa de los relojes” (A casa dos relógios), “Mimoso” e “El sótano” (O porão). Ressalto que não abordo tais textos segundo a sequência apresentada pelo livro, mas, sim, de acordo com os temas apresentados, que considerarei instigarem leituras mais pertinentes a esta pesquisa. O recorte que escolhi, ao selecionar 16 contos dentre os 34 que constam na coletânea de contos da autora, também exprime minha percepção de que há um maior número de evidências de elementos que me permitem construir um *corpus* mais homogêneo de análise, evitando-se a repetição, dada a semelhança temática, simbólica e imagética entre muitos desses contos.

O principal problema investigado nesta pesquisa diz respeito ao fato de que, segundo o levantamento bibliográfico realizado sobre a escritora e sua crítica, é frequente situá-la como expoente da literatura fantástica. Diante disso, me proponho a ler a obra, também, sob enfoque do realismo maravilhoso e de seus traços surrealistas. Esta seria uma nova abordagem, que visa verificar se Ocampo se trata, de fato, de uma autora fantástica ou realista maravilhosa, se sua obra apresenta traços

do surrealismo ou, ainda, se ela conseguiu materializar uma forma distinta e única de escrita, ou seja, um gênero próprio ou um talento individual. Nos termos de T.S. Eliot (1919):

No poet, no artist of any art has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciator of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical, criticism. The necessity that he shall conform, that he shall cohere, is not one-sided [...]³ (ELIOT, 1919, p. 01).

A ideia do título desta dissertação surgiu da leitura de *Literatura fantástica en el Cono Sur: las mujeres*, de Marjorie Agostín (1992). A teórica afirma que diversas mulheres do último século vêm sendo educadas com as obras de Silvina, principalmente, na Argentina. Em um trecho do artigo, a escritora é qualificada como a: “[...] mágica maga del desorden”⁴ (AGOSTÍN, 1992, p. 62), pelas transgressões e irrupções inesperadas operadas em seus textos.

Neste estudo, aponto brevemente as possíveis herdeiras do legado de Ocampo na contemporaneidade. Apesar disso, não me aprofundarei, aqui, a respeito de tal legado, uma vez que o assunto poderá conduzir a futuros estudos comparativos que fogem aos objetivos desta pesquisa.

O objetivo principal diz respeito ao problema do enquadramento literário de Ocampo como pertencente à literatura fantástica, ao realismo maravilhoso e/ou com traços do surrealismo, bem como à investigação da possibilidade de sua obra expressar um gênero individual. A questão é investigada através da análise das estratégias narrativas exploradas pela autora, que possivelmente a destacam entre seus contemporâneos. Já os objetivos específicos incluem breve exposição sobre as teorias da literatura fantástica e do realismo maravilhoso no cenário literário da Argentina, bem como uma descrição das técnicas surrealistas, buscando situar os textos dessa autora diante dessas descrições dos diferentes gêneros literários, discutindo os elementos e conceitos comumente explorados nestes. Tudo isso auxilia

³ “Nenhum poeta, nenhum artista tem seu significado completo sozinho. Sua significação e sua apreciação são feitas através de sua relação com os poetas e artistas mortos. Não se pode valorá-lo sozinho; é preciso situá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas em sentido histórico, mas crítico. A necessidade de que ele se conforme, de que deva se tornar coeso, não é unilateral [...]” (ELIOT, 1919, p. 01).

⁴ “[...] maga mágica da desordem” (AGOSTÍN, 1992, p. 62).

na busca de evidências que possam caracterizar a natureza da escrita de Silvina Ocampo.

Ao verificar a escassez de estudos sobre a autora no Brasil, inicio com a construção do seu perfil biográfico e literário, utilizando, sobretudo, os estudos de Enriquez (2018), Ulla (2014), Fernández (2017) e Sousa (2017). Logo após, o suporte teórico é direcionado aos autores do fantástico e realismo maravilhoso, gêneros literários que descrevo em minúcia a partir das teorizações feitas por Roas (2014), Todorov (2017), Chiampi (2015), Rodrigues (1988; 2003) e do surrealismo, nas descrições de Paz (1974) e Choza (2011). Essas leituras são acompanhadas pela descrição de noções e conceitos fundamentais nas discussões sobre a literatura insólita, tais como: estranho (FREUD, 1976), duplo (RANK, 2013; FREUD, 1976; HOGLE, 2005; BOTTING, 2002), real/irreal (ROSSET, 2008) e abjeto (KRISTEVA, 1982; SPOONER e MCEVOY, 2007). Abordo, ainda, o possível diálogo intertextual dos textos com a tradição literária e cultural e, paralelamente, aponto as possíveis precursoras de Ocampo e suas possíveis influências (GILBERT, GUBAR, 2000; WOOLF, 2014). As marcas individuais da escrita de Silvina Ocampo serão apontadas nas considerações finais, a partir das ideias de Klingenberg e Zullo-Ruiz (2016), T. S. Eliot (1919) e Ricardo Piglia (2010), bem como das observações geradas pela análise dos contos.

A dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro, intitulado “Silvina Ocampo: vida, obra e perfil intelectual”, realizo um levantamento biográfico da autora, buscando delinear sua atuação como escritora e artista plástica e descrever seu entorno intelectual. Nesse capítulo abordo, de forma provisória, as características da escrita de Ocampo segundo sua fortuna crítica. O segundo capítulo, “O fantástico, o realismo maravilhoso e o surrealismo”, traz considerações de ordem teórica sobre esses gêneros literários que, embora compartilhem muitas semelhanças, possuem diferenças entre si. Nele, realizo a conceituação e discussão de cada um dos gêneros literários, abordando conceitos teóricos a eles associados, entre os quais estão, principalmente, as noções de estranho (*unheimlich*), duplo (*doppelgänger*), real/irreal e abjeto. No terceiro capítulo, “Diante da fúria”, o alvo da análise são os dezesseis contos de *La furia y otros cuentos*, os quais abordarei de forma a apontar as principais estratégias da escrita de Silvina Ocampo e, ainda, propor algumas relações entre os

elementos que constituem a literatura fantástica, o realismo maravilhoso e o surrealismo.

Ao final, meu intento é elencar as convergências e/ou divergências que ajudam a discutir o possível enquadramento literário da obra da autora. Uma vez que existe escassez de informações sobre os objetos e as temáticas aqui abordados, não tenho a pretensão de encerrar os estudos propostos, mas, sim, contribuir para a necessária continuidade de futuros estudos sobre Silvina Ocampo

Antes de encerrar esta introdução preciso tecer, mesmo que brevemente, algumas considerações sobre as capas da obra aqui abordada. A primeira edição de *La furia*, publicada pela editora *Sur* em 1959, apresenta uma arte bem simples, contendo o título da obra, o nome da autora bem como a marca editorial, como se vê no anexo (imagem 1). As publicações subsequentes apresentam maior elaboração, talvez no intuito de ressaltar a perspectiva artística de Silvina.

Na juventude, a escritora estudou Desenho e pintura em Paris, se encantou pelo surrealismo e teve aulas com importantes pintores, como Giorgio di Chirico e Fernand Léger. Mesmo tendo optado por seguir a carreira literária, seu apreço pela pintura modernista não foi deixado de lado. Pelo contrário, Ocampo adicionou características bem peculiares a seus textos, fazendo com que, em certos momentos, o leitor experimente a leitura como a uma obra de arte ou pintura, pela inserção de procedimentos, imagens, temas e elementos próprios das artes plásticas, em especial do surrealismo.

Na edição em espanhol da editora *Alianza*, de 1982, que utilizo nesta pesquisa, a ilustração da capa se mostra mais complexa. Infelizmente, não há indicação do artista que a criou. Além dos dados comuns como título, editora e autoria, a décima terceira carta do tarô ilustra a capa (imagem 2, em anexo). Trata-se daquela intitulada como “A Morte”, cujo desenho mostra um ceifador de almas, de corpo esquelético. Nesse baralho, a imagem representa um dos Arcanos Maiores e simboliza a transformação, a metamorfose e o renascimento, segundo o Dicionário de Tarô & Compêndio, de Janes Riley (2000). Estranhamente, foram inseridas duas dessas cartas, que conduzem a outros desdobramentos. Afinal, quando a carta aparece na posição invertida, denota que quem a tirou está preso ao passado, por medo, angústia ou aflição em relação ao futuro (RILEY, 2000). Logo, sua leitura constitui um convite para que se saia da estagnação, abrindo-se para o novo. Essa ilustração dialoga com

o caráter inovador da obra ocampiana, para a qual o leitor deve se abrir, mas também se relaciona com a posição assumida pela autora diante do cenário literário e cultural de sua época, já que ela se mantinha distante dos holofotes, resguardando tenazmente sua privacidade e individualidade.

Já na edição de 2006, do *Editorial Sudamerica*, em língua espanhola, a ilustração da capa remete ao conto “La furia”, que nomeia o livro e, mais precisamente, à protagonista, que é comparada pelo narrador-personagem a uma das Fúrias da mitologia greco-romana, por ter olhos e cabelos pretos e uma aparência horripilante. Essa figura mitológica era uma deusa vingadora, frequente nas tragédias gregas, que cobrava dívidas e punia crimes com o derramamento de sangue dos criminosos (SANCHÉZ, 2002). Possivelmente, o ilustrador não identificou parte da descrição da protagonista do conto em questão para criar uma figura ambígua, meio mulher, meio animal, em traços finos na cor preta e em fundo amarelo (imagem 3, em anexo).

Como mencionado anteriormente, é somente em 2019 que a tradução para o português da coletânea *La Furia* é publicada no Brasil. A capa da edição brasileira apresenta a arte de Elisa von Randow, conforme anexo (imagem 4). Nela, representa-se uma mulher branca, de cabelos soltos e negros, usando uma blusa listrada. No centro de sua face, há uma esfera com o desenho de uma porta entreaberta revelando labaredas, como se ali estivesse uma entrada para sua mente ou um acesso ao inconsciente. Ao redor da mulher, quatro quadros de outras perspectivas da mesma cena são apresentados. Neles, há um pássaro espreitando o espaço, uma cobra sendo dilacerada por uma tesoura, uma cama à deriva e, finalmente, uma porta, que é possível supor ser a mesma porta que substituiu a face da mulher representada, aparece de outro ângulo, fechada. Tais imagens chamam a atenção não só pelo incomum, mas também por convidar o leitor à interpretação de textos caleidoscópicos e de imagens/situações que parecem geradas por sonho ou pelo inconsciente.

A última capa aqui abordada denota a boa aceitação, por parte do público brasileiro, de *A fúria*. Em 2021, a editora *Antígona* lançou uma nova tradução do livro, feita por Guilherme Pires, como consta no anexo (imagem 5). A capa dessa edição apresenta também uma mulher sem rosto, porém, retratada em tons de bege claro e azul. A pessoa sem feições é representada de maneira monstruosa, disforme e borrada, expressando, possivelmente, a leitura feita pela ilustradora, Mariana Malhão, das múltiplas possíveis facetas dos contos de Ocampo.

Dessa forma, entendo que conhecer algumas das capas de *La furia y otros cuentos* favorece o vislumbre da polissemia de interpretações que suas obras evocam e nos instiga a melhor compreender quem é essa maga mágica da desordem que, ainda hoje, permanece às margens de boa parte da crítica.

CAPÍTULO 1

SILVINA OCAMPO: VIDA, OBRA E PERFIL INTELECTUAL

*“Soy todos los lugares que en mi vida he amado.
Soy la mujer que más he detestado [...] Soy las sombras que entraban en un coche,
la luminosidad de un puerto,
los secretos abrazos, ocultos en los ojos. [...] Soy todo, pero nada es mío,
ni el dolor, ni la dicha, ni el espanto,
ni las palabras de mi canto”*
(Silvina Ocampo).

Neste capítulo, farei uma exposição sobre a vida e a trajetória intelectual de Silvina Ocampo. Para tanto, realizarei uma breve exposição dos dados biográficos acerca da autora, sua família e seu núcleo de amizades.

1.1. Biografia e trajetória literária

Silvina Inocencia María Ocampo y Aguirre foi uma escritora rio-platense, artista plástica e tradutora, nascida em 1903, em uma das famílias mais ricas e influentes da Argentina – os aristocratas portenhos Aguirre e Ocampo. A mais jovem de seis irmãs, Ocampo foi cercada de cuidados, o que lhe proporcionou liberdade e mimo, mas também a fez sentir-se como um “*etecetera*” em seu núcleo familiar (OCAMPO *apud* ENRIQUEZ, 2018, p. 03).

A escritora recebeu educação domiciliar exemplar, com acesso aos mais distintos professores de diferentes áreas e idiomas. Tornou-se fluente em francês, inglês – antes mesmo do espanhol – e italiano. A condição financeira da família permitiu-lhe conhecer outros países e culturas, sem se preocupar com as despesas ou a duração das viagens.

Por volta dos 22 anos de idade, com o incentivo dos pais, Ocampo foi estudar pintura e desenho em Paris. Desse período, as informações são parcas. Parte delas vêm de artistas que conviveram com Ocampo à época. Sabe-se que a autora teve contato com Fernand Lèger, pintor do movimento cubista e com o pintor surrealista⁵

⁵ De acordo com Noemí Ulla (2014), quando Silvina Ocampo foi para a França, ela queria estudar com André Derain, um dos fundadores do fauvismo, mas quando viu seus quadros, se desencantou e desistiu. Ela queria algo diferente e mais intenso. Então, pediu insistentemente para Picasso ser seu

Giorgio di Chirico. Na mesma época, a jovem se uniu ao *Grupo de Paris*, formado por jovens argentinos ligados às artes, como Norah Borges⁶, irmã de Jorge Luiz Borges, Horacio Butler⁷, Xul Solar, Petit de Murat, entre outros. Há relatos ainda da presença de Ocampo em cafés com escritores e poetas, como Marechal, Jacobo Fijman e Oliverio Gironde (SOUSA, 2017; ENRIQUEZ, 2018).

A escritora retornou a Buenos Aires em meados de 1933, passando a se dedicar pouco à pintura, às ilustrações e às artes plásticas. Nos anos seguintes, realizou apenas algumas exposições, que ficaram restritas a grupos seletos de amigos e conhecidos⁸.

Ocampo atuou como artista plástica até a década de 1940⁹, tendo se desiludido da atividade logo depois. Não há registro de todas as suas obras. Hoje, as poucas ainda existentes detêm grande valor, pela sua raridade. Ernesto Montequin tornou-se responsável pelo que restou do acervo pictórico de Ocampo, porém, não conseguiu catalogar toda a sua produção. Diversas obras se perderam ao longo dos anos, em mudanças e viagens¹⁰ (ENRIQUEZ, 2018).

Com o tempo, Silvina Ocampo passou a demonstrar maior interesse pela escrita. Começou a trabalhar como tradutora na Revista *Sur*, fundada por sua irmã mais velha Victoria Ocampo (1890-1979). Logo depois, iniciou as publicações de seus

professor, porém ele se recusou. Com Giorgio di Chirico, Ocampo estudou por seis meses e, antes de retornar à Argentina, teve aulas com Fernand Léger.

⁶ Norah Borges e Silvina Ocampo foram amigas por muitos anos. Em 1985, publicaram o livro *Breve santoral*. Nele, há poemas de Ocampo e ilustrações de Borges.

⁷ Butler foi um dos artistas que mais se referiu a Ocampo. Foi pintor e grande agitador cultural da Argentina no século XX e o responsável pela criação do Primeiro Salão de Pintura Moderna em Buenos Aires, em 1928. O contato inicial deu-se em Paris e a amizade perdurou por muitos anos na Argentina. Há rumores de que eles tiveram um relacionamento amoroso, contudo isso jamais foi confirmado pela artista (ENRIQUEZ, 2018).

⁸ Como tinha predileção por desenhos de corpos nus, foi convidada pelo amigo Emilio Pettoruti, famoso pintor argentino por obras de vanguarda, para realizar uma mostra de arte em Paris. Todavia, com receio de as ilustrações ofenderem Ramona Aguirre (a mãe da artista), o convite foi, de pronto, recusado por Ocampo.

⁹ Na Revista *Sur* de número 71, de 1940, há uma crítica de Julio E. Payró sobre a obra de Ocampo, ressaltando o talento da artista plástica. Ela fez uma mostra de suas pinturas com os *Amigos del Arte*, formados por Xul Solar e Norah Borges. O crítico encantou-se com a percepção e intensidade da artista em seus desenhos do corpo humano (ENRIQUEZ, 2018).

¹⁰ Sabe-se que um de seus desenhos foi presenteado a Francis Korn, antropóloga argentina e a primeira mulher a fazer doutorado em Oxford, que foi amiga de longa data de Ocampo, bem como Jorge Torres Zavaleta, escritor argentino – que foi um dos últimos amigos e vizinhos da escritora (ENRIQUEZ, 2018).

próprios textos, pelo editorial *Sur*. O primeiro conto publicado foi *Siesta en el cedro*, em 1936. Como obra completa, veio a público *Viaje Olvidado*, em 1937: um livro de contos cujas personagens são crianças cruéis.

Apesar dessa nova jornada na literatura, Ocampo não se afastou totalmente das artes plásticas. De modo peculiar, conseguiu nutrir suas narrativas com o apreço que mantinha pelos recursos de linguagem e de estética, bem como por assuntos menos comuns à literatura hispano-americana e às mulheres, como o insólito, a crueldade e o horror. Durante seu percurso, a escritora alcançou relativo êxito em seu país de origem, fato que permanece, até hoje, um mistério para os leitores e estudiosos. É notório que Ocampo era pouco afeita a participar de eventos para incrementar sua popularidade entre o público e a crítica.

A única vez que se manifestou publicamente sobre um assunto polêmico, o fez de Paris, por meio de uma carta, em 1931. Tratava-se de um manifesto dirigido contra o diretor do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, por não respeitar ou dar espaço para as novas tendências da arte moderna que estavam emergindo no país. O documento contou com as assinaturas de mais de 25 artistas e intelectuais argentinos e ganhou bastante visibilidade, sendo publicado em diversos jornais (FERNÁNDEZ, 2017).

A própria Ocampo afirma que seu desgosto por interações sociais data de sua infância. Quando a autora tinha apenas seis anos de idade, sua irmã, Clara, então com onze anos, faleceu por complicações de uma diabetes infantil. Em decorrência da experiência traumática de infância, ela começou a odiar os ambientes sociais, pois naquela ocasião fora obrigada a permanecer no velório contra a sua vontade e a repetir o choro dos demais. Era avessa a se comportar de acordo com as normas sociais de seu meio (OCAMPO *apud* ULLA, 2014).

Aparentemente, a autora, que era um tanto tímida e insegura, não ambicionava a própria fama. Sendo reservada, os debates públicos e as aparições meramente sociais não eram de seu agrado, o que sugere que preferia manter a sua vida particular longe dos holofotes, resguardando assim os seus processos criativos de escrita.

Ocampo afirma:

Pero yo no esperaba ser reconocida: me parecía la cosa más horrible del mundo. Nunca sabré qué fue lo que me esperaba. Un mendigo que duerme bajo un árbol sin nada en el mundo que lo proteja es más feliz

que un hombre famoso, alguien reconocido por su encanto o talento. Lo que importa es lo que escribimos: eso es lo que somos, no un muñequito inventado por los que hablan y nos encierran en una cárcel tan distinta de lo que habíamos soñado (OCAMPO *apud* BARBOSA, 2015, p. 38)¹¹.

Por outro lado, é possível questionar se essa aversão à fama não seria uma estratégia de autopromoção ou fruto de sua excentricidade. É possível especular que a aura de mistério tenha sido criada para atrair a curiosidade dos leitores e estimular o consumo de suas obras. Além disso, a aparente discrição da autora pode, até mesmo, ter sido uma estratégia adotada no intuito de se eximir de dar explicações sobre sua vida pessoal e suas produções. Muitas são as especulações nesse sentido, especialmente se considerarmos o fato de que Ocampo possuía um círculo efervescente de amizades com intelectuais e personalidades influentes dentro e fora de seu país.

A autora faleceu em 1993, aos 90 anos, em decorrência da progressão de um quadro de mal de *Alzheimer*. De certa maneira, o mistério que pairou sobre sua vida marcou também a sua morte. O corpo de Ocampo foi sepultado no cemitério da Recoleta, em Buenos Aires, sem qualquer identificação na lápide, a pedido da família, o que pode ser associado à incompreensão, silenciamento e apagamento sofridos pela autora em vida.

De todo modo, mulheres escritoras eram raras na Argentina por volta das décadas de 1930 e 1940. Ricardo Szmetan (1999) esclarece que a sociedade latino-americana do século passado era marcada por hierarquias e regras sociais rígidas. Na Argentina, as mulheres tinham poucos direitos e seus comportamentos eram rigidamente codificados. Elas eram subjugadas, desvalorizadas e não podiam assumir posições de destaque na esfera pública. Havia no país uma divisão artificial do que era socialmente adequado para homens e mulheres. A elas, frequentemente, era reservado o espaço da vida privada, com foco na devoção religiosa, no cuidado com a família e, especialmente, na centralidade dada à experiência do casamento, que era pautado em noções patriarcais. Quando se permitia que uma mulher trabalhasse fora

¹¹ “Mas eu não esperava ser reconhecida: parecia-me a coisa mais horrível do mundo. Nunca saberia o que me esperava. Um mendigo que dorme debaixo de uma árvore sem nada no mundo para protegê-lo é mais feliz do que um homem famoso, alguém conhecido por seu encanto ou talento. O que importa é o que escrevemos: isso é quem somos, não um bonequinho inventado por aqueles que falam e que nos encerram em um cárcere tão distinto daquele que havíamos sonhado” (OCAMPO *apud* BARBOSA, 2015, p. 38).

de casa, normalmente era no magistério. Na literatura, não era diferente. Uma vez que à mulher não era dado espaço na arena pública, a maioria das publicações eram feitas por autores homens. As mulheres escritoras, quando alcançavam alguma visibilidade, ocupavam locais sociais secundários ou marginais.

Nesse contexto sociocultural predominantemente ocupado por escritores homens famosos, poucas escritoras argentinas conseguiram permanecer em evidência e muitas delas, até hoje, ou não são lidas ou não são devidamente valorizadas por suas produções.

Atribui-se a Juana Manuela Gorriti (1818-1896) o título de precursora da literatura de autoria feminina na Argentina (FERNÁNDEZ, 2017). Também jornalista, a escritora voltou seus textos, sobretudo, para aspectos políticos e sociais, primando pelo respeito e valorização da cultura de seu povo. Sua escrita se enquadra predominantemente na literatura fantástica, tendo como preferência os contos de horror. Suas obras incluem: *Sueños y realidades* (1865), *Panoramas de la vida* (1876) e *Misceláneas* (1878).

Além de Gorriti e Silvina Ocampo, há outras mulheres que ajudaram a fundar as tradições literárias de escritoras na Argentina, como Victoria Ocampo (1890-1979), Alfonsina Storni (1892-1938), Margarita Abella Caprile (1901-1960), Emilia Bertolé (1901-1949), Herminia C. Brumana (1901-1954), entre outras.

Os desafios impostos às mulheres da América Latina foram compartilhados por suas congêneres na Europa e nos Estados Unidos no século XIX. Sandra Gilbert e Susan Gubar (2000), bem como Virginia Woolf (2014), evidenciaram como pode ser complexa a inserção de uma mulher escritora no meio literário, uma vez que ao homem é facilitada a possibilidade de ocupar posição intelectual privilegiada. De fato, há dois séculos, as mulheres escritoras eram uma raridade. As que conseguiam se manter da literatura provinham de famílias abastadas, em que o trabalho para a manutenção do lar e a educação dos filhos eram desnecessários por serem desempenhados por serviçais. Os abismos socioculturais de gênero incluíam a ausência de garantias e direitos de equidade, a falta de acesso ao trabalho e à educação, a pobreza, a obrigação de se dedicarem exclusivamente ao lar, a dependência financeira, bem como os costumes e tradições pautados em discursos patriarcais e machistas.

No início do século XIX, as mulheres que persistiram na escrita fundaram as tradições literárias femininas. Por meio destas, criaram-se espaços para leituras, debates e reflexões sobre questões como sexualidade, família, educação e trabalho. Logo, assuntos considerados tabu na sociedade começaram a ser quebrados, mesmo que timidamente. Na escrita anglo-europeia a atividade de escrita das mulheres se revelou como busca pelas próprias mães literárias, já que lhes faltava uma tradição própria, algo que coincidiu com a realidade latino-americana do século passado e, principalmente, com o local subalternizado ocupado pelas escritoras.

Klingenberg e Zullo-Ruiz (2016) destacam que as escritoras da época de Silvina Ocampo produziram uma literatura que partia de uma perspectiva imaginativa, já que se pautaram, sobretudo, no que tinha sido proibido às gerações anteriores e na tentativa de preencher as lacunas deixadas nas obras ficcionais escritas por homens.

Ainda que inserida em um cenário não promissor para mulheres escritoras, Silvina Ocampo escreveu cerca de vinte e seis obras. Foram doze livros de contos, sendo um póstumo (*Las repeticiones*, de 2006) e quatro direcionados ao público infantil; dez coletâneas de poesias¹²; um romance em coautoria com Bioy Casares (*Los que aman, odian*, de 1946); e uma peça teatral, em parceria com Juan Rodolfo Wilcock (*Los traidores*, de 1956). Destacam-se: *Viaje olvidado*, de 1937; *La furia y otros cuentos*, de 1959; *Cornelia frente al espejo*, de 1988; *Antología de la literatura fantástica*, de 1940 e *Antología poética argentina*, de 1941 – ambas em coautoria com Bioy Casares e Borges. A escritora foi premiada três vezes com o *Premio Municipal de Poesía*, em Buenos Aires, nos anos de 1945, 1953 e 1954, pelos textos de *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945) e *Los nombres* (1953) e ainda recebeu o *Premio Nacional de Poesía*, na Argentina, em 1962, pelo livro *Lo amargo por dulce* (1962).

É certo que o legado literário de Ocampo influenciou várias novas escritoras. Marjorie Agostín (1992) explica que diversas mulheres do último século “[...] están educadas con el trabajo de Silvina Ocampo, la mágica maga del desorden o del

¹² De acordo com Aurora López (2012), a produção poética de Ocampo se destaca pela diversidade, principalmente, por explorar contrastes entre o irreal e a realidade; o mítico e o histórico; o presente/passado e o futuro etc. A poesia da autora está repleta de referências literárias, pictóricas e musicais, com o uso frequente de imagens de transformações, de metamorfoses e da mitologia.

desdoblamiento del orden doméstico”¹³ (AGOSTÍN, 1992, p. 62). Entre os nomes dessa nova leva de herdeiras¹⁴ de Ocampo podemos citar a consagrada escritora estadunidense Ursula Le Guin (1929-2018), que deixou uma vasta produção que inclui as seguintes publicações: *A curva do sonho* (1972); *Floresta é o nome do mundo* (2020); *A mão esquerda da escuridão* (1969); *Os despossuídos* (1974), entre muitos outros. Ressaltam-se também as escritoras argentinas Alejandra Pizarnik (1936-1972), autora de *Compilados de Poesia* (1968); Liliana Heer (1943), autora de *O fim da história* (1996); Mariana Enriquez¹⁵ (1973), com a obra *Este é o mar* (2017) e Samanta Schweblin (1978), autora de *Pássaros na boca e outros contos* (2012). Por último, a americana Carmen Maria Machado (1986), escritora de *O corpo dela e outras farras* (2017). Todas elas são herdeiras da tradição de escrita do medo iniciada por Ocampo. Ao comparar os textos dessas autoras com os de Ocampo, nota-se que Le Guin, Schweblin, Enriquez e Machado, por exemplo, têm uma abordagem mais direcionada a questões de gênero, algo pelo qual a autora argentina não parecia ter interesse. Embora as narrativas ocampianas se façam, diversas vezes, pelo sujeito e perspectiva femininos, Ocampo aparentemente não aborda questões político-ideológicas (ESTADO DE MINAS, 2019).

Apesar de seu reconhecimento tardio, por muito tempo, Silvina permaneceu em uma posição secundária na literatura de seu país, chegando mesmo a cair no ostracismo. Ainda hoje, é frequente a referência à autora apenas como a misteriosa esposa de Adolfo Bioy Casares, a irmã mais nova de Victoria Ocampo ou a amiga fiel de Jorge Luis Borges.

Silvina foi casada com Adolfo Bioy Casares (1914-1999), de 1940 até 1993. No ano do casamento, Bioy alcançou a fama não só na Argentina, como ao redor do mundo, com a publicação de *A invenção de Morel* (1940), considerado um dos grandes romances latino-americanos do século XX. Com diversos contos e romances publicados, o escritor recebeu vários prêmios, dentre eles o *Cervantes*, em 1990.

¹³ “[...] foram educadas com os textos de Silvina Ocampo, a maga mágica da desordem ou de desdobramentos da ordem doméstica” (AGOSTÍN, 1992, p. 62).

¹⁴ Algumas dessas autoras foram publicadas no Brasil. Dentre os temas mais recorrentes estão o insólito e o fantástico, bem como a presença de duplos, figuras estranhas e inquietantes (ESTADO DE MINAS, 2019).

¹⁵ Mariana Enriquez é também uma importante pesquisadora da vida e obra de Silvina Ocampo.

O casamento entre Ocampo e Bioy Casares foi duradouro, porém um tanto polêmico. Marta Casares¹⁶, mãe de Bioy, apresentou Silvina a Adolfo como “la más inteligente de las Ocampo”¹⁷ (ENRIQUEZ, 2018, p. 20).

Houve inúmeros rumores de relacionamentos extraconjugais de ambas as partes e especulações sobre a sexualidade de Ocampo. Dentre as diversas amantes de Bioy Casares, as mais notáveis foram Silvia Angélica García Victorica, cujo apelido era Genca, sobrinha de Ocampo e que possivelmente também foi amante de Silvina; Elena Garro, escritora mexicana¹⁸; María Teresa, a mãe biológica de Marta Bioy Ocampo¹⁹ – filha adotiva de Silvina com Bioy. Da parte exclusiva dos envolvimento extraconjugais de Ocampo, podemos citar os seguintes escritores argentinos: Alejandra Pizarnick; Enrique Pezzoni; Manuel Mujica Láinez; J. R. Wilcock; Pepe Fernández; Manuel Puig; Juanjo Hernández; entre outros (ENRIQUEZ, 2018).

Talvez o relacionamento aberto do casal refletisse as discussões sobre liberdade sexual que eclodiam na época, fazendo com que homens e mulheres se sentissem mais livres para viver e explorar suas próprias sexualidades em um formato não-monogâmico. De toda forma, Bioy Casares e Ocampo partilhavam a grande paixão pela escrita, mas a produção do marido sempre foi maior e obteve maior

¹⁶ Há rumores de que as duas foram amantes e que o casamento só foi arranjado para evitar um escândalo e ocultar a continuidade da relação homoafetiva, conforme Juan José Sebreli (1997).

¹⁷ “[...] a mais inteligente das Ocampo” (ENRIQUEZ, 2018, p. 20).

¹⁸ Elena Garro e Bioy Casares se conheceram em 1949, em Paris, em uma das viagens que ele fazia com a esposa pela Europa. Na época, Garro estava casada com Octavio Paz. Há boatos de que os amantes só tiveram três encontros, nos anos 1949, 1951 e 1956. O relacionamento durou até 1969 e o contato se realizava por meio de telefonemas e cartas. No acervo da escritora, que se encontra na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, há 91 cartas, 13 telegramas e 3 cartões postais de Bioy para Garro, além de outros textos. Em 1981, a mexicana escreveu um romance autobiográfico, intitulado *Testimonio sobre Mariana*. Nele, as personagens chamam a atenção, pois fazem alusão a esse amor da autora, em que Sabina seria Silvina, representada como uma mulher assustadora e mórbida; Vicente seria Bioy, apresentado como um gigolô sedutor; Tana seria Genca, a amante e serviçal do casal, que também é sobrinha de Sabina e; Mariana seria uma representação da própria escritora. Quando o livro foi lançado, Ocampo era idosa, mas ainda estava lúcida. No entanto, não há evidência de que Silvina tenha lido o romance (ENRIQUEZ, 2018; FERNÁNDEZ, 2017).

¹⁹ De acordo com Mariana Enriquez (2018), Silvina Ocampo e Bioy Casares tiveram uma filha adotiva: Marta. Em 1954, a menina foi adotada com três meses de idade, em moldes nada convencionais. Sua mãe biológica foi uma das amantes de longa data de Bioy, que aceitou entregá-la em adoção ao casal. Marta foi bastante mimada pelos pais. Casou-se e se divorciou duas vezes e teve três filhos – os atuais herdeiros da escritora. Para Ocampo, os netos foram a grande alegria de sua vida. Com a maternidade, a escritora teve a inspiração de escrever para o público infantil. Infelizmente, em 1994, aos 39 anos, Marta Bioy Ocampo sofreu um acidente automobilístico fatal.

reconhecimento, o que pode ter contribuído para ofuscar a escritora em seu meio literário.

No que toca à irmã mais velha do clã Ocampo, Victoria (1890-1979) foi uma mulher de grande renome na Argentina. Feminista e dotada de personalidade forte, manifestava-se publicamente sobre questões políticas e pleiteava pela literatura e pelas artes. Victoria Ocampo pode ser considerada: “[...] una de las mujeres más importantes de la primera mitad del siglo XX en Argentina, solo opacada por la mujer que sería su espejo invertido, Eva Perón”²⁰ (ENRIQUEZ, 2018, p. 32). Treze anos mais velha que a caçula, Victoria Ocampo somente conviveu com a irmã na casa em que nasceram em Buenos Aires. Quando tinha por volta de vinte anos, foi viver na Europa. Após o casamento de Silvina com Bioy Casares, esse distanciamento se intensificou. O casamento não foi visto com bons olhos pelos familiares, por questões sociais e as inúmeras fofocas. Entretanto, acredita-se que o ponto nevrálgico do distanciamento entre as irmãs se deu em virtude da crítica realizada por Victoria sobre a primeira publicação de Silvina, feita na Revista *Sur*, em 1937. Quarenta anos depois dessa publicação, Silvina concedeu uma entrevista a Noemí Ulla, quando falou sobre sua vida e obra, e esclareceu o que ocorreu na relação dela com Victoria, demonstrando ainda o ressentimento que nutria pela irmã (ULLA, 2014).

A irmã mais velha realmente foi rígida na resenha de *Viaje olvidado*, porque foram ressaltados defeitos graves, como erros gramaticais e um excesso de tom coloquial e oralidade nos contos. Não houve respeito e curiosidade por entender sua escrita que, por ser nova e transgressora, rompia padrões literários através de uma estética e linguagem peculiares. Por outro lado, Victoria destacou características relevantes da obra, como o tratamento original e criativo dado ao insólito e a presença, por todo o texto, de “Una persona disfrazada de sí misma”²¹ (OCAMPO *apud* ENRIQUEZ, 2018, p. 45), comentário que pode parecer exagerado e negativo em um primeiro momento, mas que se mostra justificável. Afinal, os contos se assemelham a um recontar de memórias, com ambientes, personagens e objetos nada convencionais. Talvez Victoria tenha observado a prevalência da forte identidade da irmã caçula nos textos, sobretudo do período de sua infância, o que a desconcertou.

²⁰ “[...] uma das mulheres mais importantes da primeira metade do século XX na Argentina, só perdendo para a mulher que seria seu espelho invertido, Eva Perón” (ENRIQUEZ, 2018, p. 32).

²¹ “Uma pessoa disfarçada de si mesma” (OCAMPO *apud* ENRIQUEZ, 2018, p. 45).

Todavia, isso não deixa de ser um ponto positivo, pois evidencia como a escrita de Ocampo é única e carrega traços de sua individualidade, um valor afirmado por T.S. Eliot (1919).

Nas narrativas da autora, é constante a presença de crianças cruéis; personagens que se tornam objetos (e vice-versa); casas como espaços de refúgio e de perigo etc. Certos textos exibem a influência do surrealismo, contendo imagens de sonhos e pesadelos, os quais aproximam o leitor de uma experimentação de arte, como a tradição dos “retratos” na pintura, o que se constata pelos títulos de cada conto (FERNÁNDEZ, 2017).

Victoria Ocampo tornou-se figura marcante e notória na Argentina, principalmente por fundar e manter financeiramente a Revista *Sur* e a Editora *Sur*: importantes marcos para a produção e circulação literária naquele país. A revista foi idealizada por Waldo Frank (1889-1967) e nomeada por José Ortega y Gasset (1883-1955). De 1931 a 1971, as publicações, primeiramente trimestrais, passaram a ser mensais e ininterruptas, dado o sucesso de sua recepção com o público. Houve uma efervescência da literatura à época. A revista logo se tornou um espaço de diálogo e de conhecimento entre as mais renomadas vozes literárias do século XX, ao abordar questões culturais, filosóficas, políticas, literárias e artísticas relevantes não só no contexto da Argentina, mas também de outros países. Além disso, tornou-se famosa pelas traduções em língua espanhola de autores como Albert Camus, Jean-Paul Sartre, T. S. Eliot, Virginia Woolf, André Breton, Jean Genet, James Joyce, Emily Dickinson, entre outros. Personalidades nacionais e internacionais publicaram na *Sur*, como: José Bianco, Ezequiel Martínez Estrada, Xul Solar, Octavio Paz, Gabriela Mistral, Ernesto Sabato, Julio Cortázar, Rabindranath Tagore, Ígor Stravinsky, Jacques Lacan, Sergéi Eisenstein, Graham Greene, além de Silvina Ocampo, Ortega y Gasset, Waldo Frank, Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares (LUNA, 2020). Ao longo de sua existência, a revista *Sur* foi testemunha de conflitos políticos, greves, lutas de classes e golpes militares. Seu projeto editorial, contudo, se voltava para a cultura geral, a partir de uma nova perspectiva, com destaque para a poesia e ficção (BARBOSA, 2015).

Dessa forma, os fatos até aqui elencados reforçam os traços de antagonismo entre as irmãs Ocampo. Enquanto Victoria mantinha uma constante interlocução com o público sobre assuntos contemporâneos, Silvina escolhia não se envolver em

assuntos políticos²² ou fazer muitas aparições públicas. Ela também se abstinha de discussões sobre feminismo, tanto que, ao ser questionada se se considerava feminista, a autora respondeu:

– No soy feminista. [...] Hablar de feminismo es para mí como hablar de un viaje en globo. No se me ocurriría andar en globo. Hay cosas que no les gusta hacer a las mujeres [...] ¿Hay algún impedimento? Yo creo que no. Ellas, tal vez, no quieren. Siempre habrá cosas importantes que no hagamos porque preferamos hacer otras. [...] He oído decir que por iguales trabajos reciben menos sueldo, lo que me parece injusto, pero ¿merezco por eso llamarme feminista?²³ (OCAMPO *apud* FERNÁNDEZ, 2017, p. 159).

Logo, esses fatores podem também ter contribuído para a relativa invisibilidade da autora em comparação com o *status* da célebre irmã, defensora da causa feminista. Mas o discurso de Silvina pode não estar isento de artifício. Seria isso uma forma de marcar sua diferença em relação à irmã? A postura não-feminista se confirma em sua escrita? Da mesma forma, o ar misterioso, a excessiva discrição e seu horror dos holofotes podem ter sido uma astuciosa estratégia de construção de sua *persona* e, portanto, da individualidade excêntrica da “maga”.

Outra razão para o ofuscamento de Silvina se deu em virtude de sua longa amizade com Jorge Luis Borges (1899-1986). Do companheirismo entre eles restam textos diversos, como dedicatórias, fotografias e comentários sobre as obras de ambos. A proximidade entre esses autores era tão grande que eles mantinham contato quase que diário, inclusive há relatos de que chegaram mesmo a partilhar sonhos, diante da sintonia de seus pensamentos (FERNÁNDEZ, 2017).

Borges é considerado um dos maiores escritores do século XX, celebrado por seus poemas, contos, críticas literárias e ensaios. Borges escreveu em parceria com

²² Segundo Carla Mengolini (2015), há somente uma referência à política da Argentina nos textos de Silvina Ocampo, que se encontra no conto “El verdugo” (O carrasco), de *La furia y otros cuentos*. No texto, há uma alusão a Juan Domingo Perón, pelas características que são dadas ao protagonista como um governante sádico e torturador, que fazia discursos exaltados, seguidos de festas, nas sacadas da Casa *Amarilla* e na Praça *Las Cáscaras*, ambientações essas que podem se referir aos discursos proferidos e festas realizadas por Perón na Casa Rosada e na Praça de Maio, em Buenos Aires.

²³ “– Não sou feminista. [...] Para mim, falar sobre feminismo é como falar de um passeio de balão. Eu nem pensaria em um passeio desse tipo. Há coisas que as mulheres não gostam de fazer [...] Existe algum impedimento? Creio que não. Elas, talvez, não queiram. Sempre haverá coisas importantes que não fazemos porque preferimos fazer outras. [...] Já ouvi dizer que pelos mesmos empregos elas recebem menores salários, o que me parece injusto, mas eu mereço ser chamada de feminista por isso?” (OCAMPO *apud* FERNÁNDEZ, 2017, p. 159).

Bioy Casares e ambos almejavam, cada vez mais, inovar e ocupar espaço no cenário literário argentino. A primeira publicação borgeana se deu na Revista *Sur*, em 1939, com o conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, dedicado a Silvina Ocampo²⁴.

De fato, a proximidade com essas personalidades notórias pode ter contribuído para ofuscar o talento de Silvina em sua época. Sabe-se que somente a partir do final da década de 1980 esse cenário começou a se transformar. Algumas das obras de Ocampo ganharam traduções para o alemão, francês, inglês e italiano²⁵ e logo se tornaram famosas em outros países. Na Europa e nos Estados Unidos, por exemplo, os contos infantis e para adultos são os mais popularizados entre os leitores. Apesar disso, foi apenas em 1990 que as editoras *Emecé* e *Sudamericana* iniciaram a reedição de sua obra (FERNÁNDEZ, 2017; SOUSA, 2017).

Em outra perspectiva, ainda que Ocampo não fosse tão popular em seu país, alguns de seus textos foram adaptados para o cinema. De certo que a qualidade de escrita e a criatividade literária de Ocampo chamaram a atenção de cineastas, para que fosse feita a transposição da literatura para a linguagem fílmica em, pelo menos, seis obras levantadas nesta pesquisa. Há registros de filmes e documentários pautados na vida e/ou nas narrativas da escritora, como: *Los que aman, odian* (2017); *Cornelia frente al espejo* (2012); *El impostor* (1997); *El otro* (1986); *Tres historias fantásticas* (1964); e o documentário intitulado *Árboles de Buenos Aires* (1956). Grande parte dessas produções, hoje disponíveis no *YouTube*, se enquadraram no gênero suspense e drama, mas infelizmente esta pesquisa não conseguiu apurar se obtiveram sucesso de crítica e público.

Em 2003, em Buenos Aires, foi realizada uma conferência para celebrar os 100 anos da autora. Diversos pesquisadores e escritores participaram do evento, que buscou discutir Ocampo também enquanto tradutora e leitora. Nesse espaço, foi reforçada a ideia de que seriam necessárias novas leituras de Ocampo, principalmente analisando o diálogo consistente desta com outros escritores, nacionais e estrangeiros, indicando uma resposta ou reação contra estes (KLINGENBERG; ZULLO-RUIZ, 2016).

²⁴ Ao longo de sua carreira, a escritora dedicou dois poemas ao amigo: *Homenaje a Jorge Luis Borges* (1973) e *Hablo con Jorge* (1987), um ano após o falecimento deste.

²⁵ Infelizmente, a presente pesquisa não conseguiu apurar quais obras de Ocampo tiveram o maior número de traduções no cenário literário mundial.

No Brasil, a autora ainda é pouco lida. Duas de suas obras foram traduzidas no século XX: *Antologia da Literatura Fantástica*, de 1940 e *Quem ama, odeia*, de 1946. Na primeira, além de organizadora da coletânea de contos, em parceria com Borges e Bioy Casares, há um conto de sua autoria intitulado “A expiação”²⁶. Já na segunda obra, figura como coautora com Bioy Casares. Somente no século XXI, mais precisamente no ano de 2019, um livro de sua autoria exclusiva foi traduzido para o português e lançado no Brasil: *A fúria e outros contos*, originalmente escrito em 1959, e publicado desta vez pela Companhia das Letras, que inclui textos que permeiam, de muitas e diferentes formas, o real, o imaginário e o insólito.

1.2. Características preliminares do texto ocampiano

Estudar as características mais marcantes da escrita de Silvina Ocampo possibilita não só o melhor conhecimento de seu talento individual, mas também a releitura do cânone literário argentino.

Muito se tem discutido sobre os aspectos e qualidades textuais que favorecem a inclusão de um novo autor na tradição literária. Para T. S. Eliot (1919), um escritor contemporâneo se insere no cânone literário quando consegue expressar a individualidade de sua escrita, tendo respeito a seus predecessores e ao presente, algo que envolve não só uma postura atenta e responsável do autor, mas principalmente talento em dialogar com questões estéticas, históricas, culturais e críticas. O escritor precisa também reconhecer que os significados de seus textos não surgem de um movimento unilateral. Nasce da valorização da tradição, da soma, do entendimento, do contraste e da comparação do autor contemporâneo, em sua época, com os seus predecessores, o que transforma o seu texto simultaneamente em algo temporal e atemporal. É esse diálogo com os precursores que permite ao novo escritor se inserir no cânone enquanto auxilia na manutenção do mesmo. Isso não implica que o autor seja “original”, pois a noção de originalidade remete à primazia de um texto ou de um autor mais antigo. Ao contrário, o novo escritor trabalha a partir do que já foi escrito, criando algo inusitado.

²⁶ Somente na segunda edição da *Antologia* de 1965, vinte anos após a primeira, foi adicionado o conto intitulado “La expiación”. Houve ainda a inclusão de outros autores, como: Bioy Casares, Agutagawa, León Bloy, Elena Garro, entre outros (LUNA, 2020).

Ricardo Piglia (2010), escritor argentino pós-moderno, esclarece que a inserção na tradição literária se dá quando o autor consegue compreender e empregar traços de outras culturas e povos em suas obras, seja por meio de *mimesis*, referências, paródias, releituras ou traduções. Com isso, é gerada a sua marca individual na literatura. Portanto, em um processo semelhante à antropofagia, o escritor passa a se nutrir do que vem de fora, do estrangeiro, ou do outro texto, a partir do qual surgem aproximações e distanciamentos entre autores e textos. Piglia acrescenta que o escritor não deve perder as suas características nacionais. Pelo contrário, ele as ratifica, descobrindo novas maneiras de expressar a realidade histórica e contemporânea de seu povo.

Ao longo de sua vida, além de escritora, Ocampo demonstrou ter sido uma leitora voraz e bastante eclética, o que repercutiu em seus textos. Suas obras parecem ter se nutrido de diferentes áreas de conhecimento. Há influências nacionais e não só da literatura, mas também da psicanálise e das artes, por exemplo. São recorrentes os crimes, seres mitológicos, pesadelos, alucinações, duplos, o retorno de algo do passado (inquietante), metamorfoses, personagens perversos e ambientes domésticos que se revelam sombrios, os quais podem ser relacionados às literaturas gótica, fantástica e policial, assim como ao movimento artístico surrealista.

Pelo conjunto de sua obra, é possível inferir que a autora recebeu, sobretudo, influências europeias, como dos escritores Lewis Carroll, Kafka, Märchen e Burton, bem como do psicanalista Freud e dos antropólogos J. G. Frazer, Lévi-Strauss e Levy-Bruhl (FERNÁNDEZ, 2017). Embora essas aproximações possam ser postuladas, não se resumem à mera repetição de seus antecessores. A partir dessa tradição, a autora cria algo novo, próprio à escrita e realidade latino-americanas. São promovidos, assim, a marca e o fortalecimento do labor criativo e identidade de Ocampo dentro da literatura argentina.

Para Harold Bloom (2013), o autor do presente necessita ir um pouco mais além para ser inserido no cânone literário. Este é instado a travar uma disputa com seus predecessores, diante dos quais sente uma “angústia de influência”. Nesse processo, o novo escritor percebe que as criações jamais são livres de ancestralidade; débito esse que denuncia a inevitabilidade das contaminações do novo pelo antigo. Para o teórico estadunidense, a solução para o impasse se resolve através de um “parricídio”, ou seja, a morte de seus pais literários, o que comprova seu talento individual e, ainda,

traduz a ideia de antropofagia, uma vez que a aspiração pós-moderna é praticar um canibalismo da tradição. O novo pode, então, copiar, recriar, parodiar, desconstruir ou complementar as obras anteriores. Todavia, é a apropriação do trabalho criativo e intelectual dos autores do passado que vai ressaltá-lo.

De certa forma, o que foi indicado por Bloom como um parricídio simbólico acaba por ratificar a posição hegemônica do homem na esfera literária. Quando se direciona o olhar para as escritoras, outros impasses se revelam.

As mulheres não detêm as mesmas condições dos autores homens, como já mencionado. Não há uma gama de antecessoras contra as quais se possa empreender um embate ou “matricídio”. Infelizmente, o matricídio, nos moldes de Bloom, não tem chances de prosperar aqui. A escrita de mulheres foi e ainda é, na atualidade, um caminho novo e desafiador, que se mostra como uma busca, em que a inserção no cânone não surgirá, muitas das vezes, da complementação ou da destruição do passado, mas sim da criação ou imitação das percussoras ou de seus modelos imaginários (GILBERT; GUBAR, 2000).

A proposta teórica de Sandra Gilbert e Susan Gubar pode se aplicar ao que ocorre no contexto de Ocampo. É difícil pontuar nomes precisos das mulheres que influenciaram sua escrita, principalmente da mesma nacionalidade. Alguns autores afirmam que a escritora tinha forte apreço pelas obras de Emily Dickinson (1830-1886), mas também existem comparações com as autoras Mary Shelley (1797-1851) e, especialmente, Shirley Jackson (1916-1965), bem como com a pintora surrealista e escritora Leonora Carrington (1917-2011) (FERNÁNDEZ, 2017; ESTADO DE MINAS, 2019).

Em 1983, Jorge Luis Borges escreve ao jornal *El Mercurio*, do Chile, sobre a qualidade literária de Ocampo. Ao explicar que cada escritor tem a sua marca própria de escrita, Borges insere a amiga entre grandes nomes da literatura mundial, como Franz Kafka e James Joyce. Quando o crítico caracteriza a escritora, afirma que ela é genial, pois consegue criar uma realidade em que o quimérico e o cotidiano, bem como a crueldade e a bondade, coabitam o mesmo espaço. As narrativas de Silvina Ocampo, de fato, se destacam por fazer o leitor sonhar e, ao mesmo tempo, racionalizar. Cada escolha sua por cores, luzes e formas é pontual e, ao mesmo tempo, efêmera, como se a experiência de leitura fosse uma visita a um dos jardins

de Adônis²⁷, o que propicia a ideia de que o sensorial, o mistério e a poesia encontrados nos textos de Ocampo podem se revelar intensos, belos e fugazes, como a permanência passageira de um deus mitológico que, movido por suas paixões, frequenta a Terra e o mundo inferior.

Como já identificou Borges, a obra de Ocampo se destaca por apresentar, com naturalidade, a coexistência do mundo fantástico e o real. Para a escritora, o sobre-humano, ou sobrenatural, é revelado como algo comum e possível dentro da realidade ficcional. Seus contos podem conter fantasmas, objetos enfeitiçados ou seres imaginários, mas é o homem – com seus pensamentos, memórias e ações em ambientes urbanos e/ou próximos do cotidiano, que mais gera medo, desconforto e inquietação. O leitor, por exemplo, pode se deparar com um pesadelo que invade a realidade ficcional e provoca uma fatalidade ou perceber um processo de fusão de personalidades entre duas personagens, por causa de uma maldição. São várias as possibilidades.

Judith Podlubne (1996) aponta que, geralmente, as narrativas de Ocampo se iniciam com a descrição de ambientes, tempo e personagens mais comuns no mundo real, porém por algum motivo especial estes passam a ganhar ares de fantástico ou insólito. De modo inesperado, surge uma ruptura na sucessão habitual dos acontecimentos, como se algo incompreensível pudesse transformar a realidade ficcional: o dia vira noite, um simples passeio em um parque termina em um homicídio ou o narrador de um conto nada mais é do que um cachorro.

²⁷ Na mitologia grega, Adônis é um deus visto como símbolo das vegetações. A história desse Deus é repleta de conflitos, mesmo antes do seu nascimento. Era filho da princesa Mirra e o pai desta, o rei Cíniras. Por ser muito bonita, Mirra atraiu a inveja de Afrodite, a deusa da beleza. A imortal lançou um encantamento para que a princesa se apaixonasse perdidamente pelo próprio genitor. Com o feitiço, pai e filha passam várias noites juntos, sem que a verdadeira identidade da amante fosse revelada. Quando Cíniras descobre o incesto, condena Mirra à morte. Desesperada, a princesa foge e pede clemência aos deuses. Com pena, eles a transformam em uma árvore de mirra (para proteger a ela e à criança que já estava em seu ventre). Nove meses depois, a árvore se abre e um menino de beleza exuberante surge: Adônis. Cíniras deseja matá-lo, mas as ninfas o recolhem e o criam longe do pai. Quando cresce, Afrodite se apaixona pelo jovem. Ares se irrita com essa paixão e, movido por ciúmes, coloca um javali selvagem no caminho de Adônis para assassiná-lo. Ao morrer, o rapaz é recebido pela rainha do mundo inferior, Perséfone – que também se apaixonou pelo homem de tamanha beleza. Afrodite, inconformada, pede ajuda a Zeus. O deus dos deuses concedeu um benefício a Adônis. Ele poderia passar um terço do ano no Hades, com Perséfone e outro terço no local que escolhesse. Adônis optou por passar esse tempo com Afrodite, na Terra. Assim, surgiu o deus cultuado para se ter uma boa vegetação e colheita, cujas idas e vindas para a Terra e o mundo inferior provocam reverberações nas estações de inverno e primavera e reforçam a imagem de que tudo é passageiro (HACQUARD, 1996).

Frequentemente, se encontram personagens que, fora do universo ficcional, seriam vistas em condição de vulnerabilidade ou subordinação, como as crianças, mulheres, empregadas ou mendigos. No entanto, no universo das narrativas de Ocampo, isso não lhes confere menor valor. Na verdade, quando aparecem nas histórias, essas personagens adquirem espaço, voz e atenção – e expõem diferenças sociais entre pobre/rico, mundo infantil/adulto, feminino/masculino etc.

Usualmente, a autora não se prende a padrões, em especial no que se considera adequado ou inadequado socialmente. Não há imposições sobre o que é certo/errado, moral/imoral ou bom/mau. Os julgamentos e conclusões, de modo geral, ficam a cargo do leitor (SOUSA, 2017). Nas obras de Ocampo são várias as ocorrências que provam isso. Em um de seus contos, personagens gêmeos podem trocar de lugar em um casamento, sem que haja qualquer culpa ou intenção de desrespeito à esposa. Em outro conto, um homem pode matar o próprio irmão para ficar com a herança deste.

Ocampo frequentemente explora uma linguagem coloquial. No entanto, sua escrita não é simples nem vulgar. Pelo contrário, ela demonstra um intenso diálogo com outros autores, gêneros textuais e áreas do conhecimento. Há contos que fazem referência a fábulas, contos populares, personagens bíblicos e míticos. Além disso, seus textos muitas vezes se aproximam do tom poético de autores célebres como Cortázar, Borges, Clarice Lispector, entre outros. Laranda Jurema Ferreira Barbosa esclarece que Silvina Ocampo emprega variados oximoros “[...] infância sem sorrisos, morte sem lágrimas, cruel gentileza, lúcida loucura, perspectiva de passado e lembranças de futuro” (BARBOSA, 2015, p. 08). Tais características contribuem para expressar paradoxos e ambiguidades.

Noemi Ulla (2014) comenta sobre as brilhantes e inusitadas associações ocampianas. Com facilidade, a autora combina termos e adjetivos opostos, criando paradoxos. A protagonista de um de seus contos, por exemplo, confessa gostar de: “Irme sin irme. Ir y quedar y con quedar partirse” (OCAMPO, 1982, p. 54)²⁸. Uma outra personagem fica mais preocupada com os estragos dos enfeites de sua mesa do que com um cruel assassinato. Na escrita ocampiana o que, em um primeiro momento, aparenta falta de nexos ou incoerência, pode agregar sentidos, como reforçar um processo de metamorfose de uma mulher em outra ou expor a violência de um crime.

²⁸ “Ir sem ir. <Ir e ficar e ao ficar partir>” (OCAMPO, 1982, p. 54).

De uma frase mais econômica pode surgir todo um discurso explicativo e até redundante. A linguagem é, por si só, algo inquietante. Esta pode ser alvo de transgressões em qualquer momento – o que exige do leitor uma atenção maior para os silêncios, bem como àquilo que necessita inventar, solucionar e/ou julgar à luz do texto. Nesse jogo de ideias, são dadas pistas que podem (des)orientar o leitor na resolução dos fatos desencadeados. Um ser mitológico, por exemplo, pode ter assumido forma humana para cobrar uma dívida de sangue e uma mulher misteriosa foge de um local para evitar ser partícipe de um crime. Não há conclusões taxativas.

Há também, como já mencionado, uma clara aproximação da literatura com outros tipos de arte, como imagens de pesadelos ou delírios, que remetem aos procedimentos do surrealismo. Com frequência, Ocampo usa a linguagem para produzir efeitos visuais e sensoriais. Um exemplo disso seria encontrado no conto “La ultima tarde”, de *La furia y otros cuentos*, em que um sonho é invadido por acontecimentos da realidade e vice-versa. No conto são burladas as noções de espaço e tempo. Os fatos desencadeados mais se assemelham a alucinações e o desfecho gerado apresenta, ao mesmo tempo, o absurdo e o fatal.

Barbosa (2015) aponta que

O uso de cores, a descrição de algumas personagens através de figuras geométricas e o jogo de luz e sombra – composto pela constante reiteração de espelhos, vitrais e cristais – por exemplo, são elementos recorrentes nos contos ocampianos e são características inerentes a movimentos pertencentes ao campo das artes plásticas. A fotografia e os reflexos nos espelhos mostram-nos uma realidade descrita não como uma cópia fiel do real, mas como uma tentativa de exibição de uma realidade falsa, que se deixa levar pelas aparências (BARBOSA, 2015, p. 22).

Essa escrita, ao exibir maior apego visual, propicia ao leitor uma experiência de encantamento e um convite para interagir com os textos também enquanto uma experimentação de arte. Fernández (2017) acrescenta que a influência surrealista nos textos ocampianos produz ambiguidade, uma vez que a autora consegue, por meio de diversos recursos estéticos, manipular parâmetros enunciativos do receptor e emissor textual. A autora estimula a criação de expectativas de seus leitores e/ou narradores para, depois, corrompê-las. Com isso, são desencadeados desdobramentos que quebram o padrão e os sentidos lógicos da narrativa. Personagens se revelam iludidos por si mesmos e não por seus algozes ou antagonistas, a descrição de objetos

pode ser tão vívida ao ponto de instigar a animação destes e dar causalidade à morte de alguém ou, até mesmo, um tranquilo espaço doméstico pode se tornar cena de crimes ou maldições.

Outro ponto que se destaca na escrita de Ocampo é o tratamento dado ao tempo e como este é figurado. Normalmente, trata-se de uma dimensão complexa. Com a inserção do elemento insólito, abrem-se brechas para outras dimensões e possibilidades, em que o tempo se manifesta de modo irreversível ou subvertido. Em seus textos, pode haver uma simples inversão temporal; um tempo circular ou ubíquo; ou uma sensação de eterno presente (KLINGENBERG; ZULLO-RUIZ, 2016).

Vários são os temas abordados nas obras de Silvina Ocampo. Como apontado anteriormente, muitos dos textos adotam o ponto de vista da criança ou então de um adulto que necessita retornar às suas lembranças de infância para iluminar a causa dos traumas ou situações mais complexas de seu presente.

Maria Enriquez (2018) destaca que

Gran parte de la literatura de Silvina Ocampo parece contenida allí: en la infancia, en las dependencias de servicio. De allí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, niños que no quieren crecer, niños que nacen viejos, niñas brujas, niñas videntes; sus cuentos protagonizados por peluqueras, por costureras, por institutrices, por adivinas, por perros embalsamados, por planchadoras²⁹ (ENRIQUEZ, 2018, p. 08).

Os textos de Ocampo revelam seu grande interesse pela criança. Isso pode ser explicado pela própria abertura que esta tem diante da vida. O insólito pode ser narrado sem censura, sem a distinção do que é ou não realidade, certo ou errado e sem juízo de valor. Esse interesse se explica também pelo possível fascínio da autora por essa fase do desenvolvimento humano. Nela, as experiências se fazem cruciais para a construção do sujeito. Suas lembranças podem se revelar lúdicas e poéticas, mas também podem expressar traumas e recalques. A criança pode, até mesmo, parecer perdida diante do mundo ou da imagem do adulto, contudo permanece

²⁹ “Grande parte da literatura de Silvina Ocampo parece estar contida ali: na infância, nas dependências de serviço. Dalí parecem vir seus contos protagonizados por crianças cruéis, assassinas, suicidas, abusadas, piromaniacas, perversas; crianças que não querem crescer, que nascem velhas; bruxas, videntes; seus contos protagonizados por cabeleireiras, costureiras, governantas, videntes, cães empalhados, passadoras de roupa” (ENRIQUEZ, 2018, p. 08).

presente e ativa em todas as etapas da vida humana (SOUSA, 2017; KLINGENBERG; ZULLO-RUIZ, 2016).

A autora propõe uma leitura da transgressão e/ou subversão através das representações do mundo infantil. Às vezes, personagens ou narradores crianças são situados em locais impróprios para a sua idade. Há também certo descompasso entre a idade e o comportamento destas. Ao mesmo tempo em que é retratada como ingênua e curiosa, a criança apresenta pensamentos e ações de um adulto versado em crueldade e astúcia.

Para Fernández (2017), Ocampo inova ao desenvolver esse olhar sobre a infância, que funciona como um simulacro. A falsa aparência de doçura e inocência das personagens ou narradores infantis, na verdade, esconde segredos perversos, obscenos e sombrios. Até quando tais personagens aparentarem comportamentos meramente infantis, esboçam maior amadurecimento intelectual e entendimento da vida. Uma criança em situação de rua, por exemplo, pode denunciar problemas sociais e se tornar um adulto precoce. As crianças dos textos de Ocampo são, na grande maioria das vezes, narradores inconfiáveis.

Outro tema frequente nos textos de Silvina Ocampo é o universo feminino, apesar de a autora ter se declarado publicamente como não feminista. Comumente, as mulheres são referidas apenas pelos primeiros nomes e exercem alguma função socialmente vista como subalterna, seja como paciente, costureira, babá ou dona de casa. Muitas vezes, a caracterização das personagens expressa incerteza ou contrariedade. Elas agem, em geral, de acordo com os padrões considerados adequados para a sociedade dos anos 1940. Apesar disso, também são retratadas personagens mulheres à frente de seu tempo – o que normalmente desencadeia um desfecho violento ou absurdo (KLINGENBERG; ZULLO-RUIZ, 2016).

Ostrov (1996) assinala que as mulheres ocampianas não são figuras banais e angelicais, como se via frequentemente na literatura de sua época. Na verdade, grande parte delas é um monstro, em vez do anjo dócil, e essa característica surge sutilmente, como prova de um talento incomum:

Al salirse del lugar recomendable al que se hallan confinadas, estas mujeres se ordenan en otra categoría que la tradición literaria les ha reservado: el “monstruo”. La mujer que se permite tener deseos propios y llevarlos a cabo – y en los textos de Silvina Ocampo casi no existen obstáculos para la realización de los deseos –, deja de ser

mujer-ángel para convertirse automáticamente en monstruo³⁰
(OSTROV, 1996, p. 21).

Por meio do mal, e de modo nada convencional, as figuras femininas adquirem voz, poder e autoridade, são capazes de provocar desde pequenas manipulações a tragédias ou fatos sobrenaturais, como uma possessão ou senso de clarividência. Ademais, quando as protagonistas são mulheres e seus nomes figuram nos títulos, geralmente isso se dá de forma a revelar o que elas são ou irão se tornar ou, até mesmo, em que local permanecerão ou morrerão dentro da narrativa, significados esses que constroem a imagem como um retrato para o texto. Algumas obras de Ocampo delimitam o espaço de ação dessas personagens ao espaço doméstico, como a casa, o quarto, a cozinha, o quintal ou o porão. Já o homem se vê presente em espaços públicos e abertos, como em ruas, parques ou construções, ou seja, fora do ambiente do lar (KLINGENBERG; ZULLO-RUIZ, 2016).

Boa parte dos personagens homens explicam as histórias e esclarecem o desenvolver dos fatos narrados. São figuras com ou sem nome e, assim como as personagens femininas, exercem algum tipo de função – médico, relojoeiro, estudante, fazendeiro etc. São representações que mesclam características positivas e negativas e, normalmente, demonstram uma personalidade falha e/ou perdida em algum sentido. Nos textos em que o protagonismo é feminino, tais personagens podem parecer irrelevantes em certos momentos, contudo suas ações quase sempre provocam perplexidade ou indignação. Um homem pode aparecer estranhamente embasbacado perante a cena de um crime ou tragédia; ou pode se perceber aturdido pela metamorfose sobrenatural de sua esposa.

Fernández (2017) explica que a maioria dos personagens homens presentes nas obras de Ocampo assumem a posição de obstáculos para os interesses das mulheres e para o insólito. Ocorrem confusões, motivadas por ciúmes ou alucinações, ou há sempre algum fato que prejudica as ações masculinas entre os demais personagens – como se a dificuldade fosse uma característica inata masculina. Em

³⁰ “Ao sair do lugar recomendado ao qual foram delimitadas, estas mulheres se colocam em outra categoria na tradição literária, como: “monstros”. A mulher que se permite ter desejos e os realiza – e nos textos de Silvina Ocampo quase não existem obstáculos para a realização desses desejos –, que deixa de ser uma figura feminina angelical para se converter automaticamente em um monstro” ³⁰ (OSTROV, 1996, p. 21).

comparação com as personagens femininas, os homens são brutos, violentos e menos inteligentes.

Outros temas recorrentes nas obras de Ocampo³¹, e que lhes conferem originalidade, são as tragédias, violências, maldades e fatos assustadores. Silvina mantinha um *hobby* específico: colecionava notícias de jornais sobre crimes, psicopatias e mortes para inspirar sua escrita (SOUSA, 2017). Através desse comportamento inusitado, a autora nutria seu processo criativo. Explorava os fatos reais para conferir verossimilhança³² às suas narrativas que, com isso, ganham ares de absurdo, loucura, espanto e delírio.

O curioso é que na adaptação ou releitura de fatos verídicos para a ficção, Ocampo burla os limites da racionalidade sem provocar rupturas ou fissuras na realidade. Suas histórias dão incomum harmonia ao fantástico dentro do mundo real, ao ponto de a ilegalidade de um crime, por exemplo, não ser considerada uma transgressão ou irregularidade. As personagens são movidas por desejos e forças obscuras, mas suas ações se revelam banais ao leitor – não lhe causando escândalo, medo ou perplexidade, mas sim uma sensação de surpresa.

A crueldade revela seu ápice quando Ocampo a apresenta como algo consciente, premeditado, fruto do prazer e que, em muitos casos, não traz nenhuma vantagem para o algoz. Ao mesmo tempo em que essa qualidade gera repulsa no leitor, também o fascina, enquanto maior peso e periculosidade são conferidos aos flagelos psicológicos. A partir deles, surgem os delírios e torturas, podendo levar a uma internação em hospital psiquiátrico ou à morte de um personagem. Ocampo demonstra predileção por acontecimentos que estimulam o sofrimento humano, algo que pode surgir voluntariamente ou por causa de terceiros (FERNÁNDEZ, 2017).

Em certos contos, as personagens são animais ou se empregam simplesmente como “objetos” assombrosos. Normalmente, quando assumem características fantásticas ou mágicas, essas personagens esboçam consciência humana. Assim, podem realizar críticas à sociedade. Um exemplo disso se dá quando animais tidos como abjetos, como os ratos, podem ser inseridos em um conto para reforçar a

³¹ Escolhas essas já perceptíveis desde a infância da escritora, que se aventurava em escrever cartas e poemas com assuntos mais sombrios dirigidos a amigos imaginários, empregados do lar e parentes.

³² A própria escritora afirma que gostava de ouvir histórias e notícias trágicas e sangrentas para recontá-las em seus textos, com doses de insólito (OCAMPO *apud* ULLA, 2014).

imagem de marginalidade em que a protagonista vive ou suas condições de extrema pobreza.

Barbosa (2015) esclarece que as críticas sociais se tornam mais evidentes em Ocampo quando há a proposição de situações metamórficas, não somente através da figura de animais. Isso pode ocorrer em distintos momentos: quando a escritora humaniza um objeto; quando um vestido ganha vida e mata uma *socialite* rio-platense que não se cansa de se gabar da riqueza que possui; quando animaliza o homem, assassinando-o como um bicho qualquer em um ritual de oferenda ou quando o coisifica; quando uma jovem convalescente, retratada como uma boneca “quebrada”, morre em sua própria festa de aniversário.

Para a autora, a narração é como uma construção de ideais. Ocampo explica que, geralmente, emprega a primeira pessoa quando quer conferir maior peso e responsabilidade ao que foi narrado e acentuar a culpa de seus personagens. Por outro lado, quando deseja amenizar a intensidade do narrado, insere o narrador em terceira pessoa, que assume condição de intermediário de toda a narrativa. A escritora crê que essa forma de discurso a insere mais no texto, pois por meio dela – enquanto narradora – todos os acontecimentos serão desencadeados, o que exige uma escrita atenta e elaborada.

Como Ocampo não se prende a formas rígidas de discurso, uma mesma narrativa pode mesclar vozes em primeira e terceira pessoa, aproximando o narrador e os personagens do leitor. Certos textos são narrados segundo a perspectiva de um animal ou ser imaginário (OCAMPO *apud* ULLA, 2014). Os narradores ocampianos são meticulosamente construídos em cada história. No jogo de efeitos de sentido proposto pela autora, o discurso implícito tem, muitas vezes, tanta importância como o explícito. Normalmente, há oscilações de ponto de vista, o que pode produzir não só saltos no tempo, mas também ambiguidade ou aumento/diminuição da intensidade do enunciado (FERNÁNDEZ, 2017).

A retórica cômica, o humor negro³³ e a ironia são frequentes nos textos de Ocampo. A autora emprega esses recursos, sobretudo, através da maldade – o que

³³ De acordo com Ceia (2009), esse termo foi cunhado pelo surrealista André Breton, em *Anthologie de l'humour noir*, em 1940. Trata-se de uma manifestação de humor desconcertante e libertadora. Ao mesmo tempo em que é visto como sinônimo de denúncia e revolta, seduz, dá prazer e diverte o espectador/leitor, pelo efeito que produz a partir de temáticas absurdas, sombrias e/ou agressivas. Hoje, se trata de uma noção que rompeu fronteiras, para além do movimento artístico que lhe deu origem.

a aproxima do movimento surrealista, conforme Manguel (2018). A narrativa pode conter, a título de curiosidade, um cão empalhado e morto com toxinas fatais, que se torna o último e mais saboroso jantar de um convidado indesejável ou; um relojoeiro corcunda pode ser assassinado enquanto ri, entorpecido por drogas, diante de uma plateia animada.

É comum ainda a forma caricatural de representação, para produzir paradoxos e comentários irônicos que vão em direção ao grotesco. O leitor pode se deparar, por exemplo, com uma menina que, estranha e compulsivamente, dá risadas, o que o impele a buscar entender os motivos disso. Os textos podem conter cenas absurdas, marcadas por ações chocantes, ridículas ou extravagantes, que são incompatíveis com a situação narrada ou, simplesmente, inadequadas no contexto exposto (FERNÁNDEZ, 2017).

A escritora utiliza tais estratégias para agregar novas formas de interpretação e sentido às narrativas, rompendo padrões de escrita. Um crime violento pode ser revelado pelo olhar ingênuo de uma criança; um fato extraordinário pode surgir em um ambiente doméstico cotidiano ou um acontecimento grave pode ser uma sátira ou paródia. São vastas as possibilidades de se criar, disfarçar ou inverter significados na escrita de Ocampo

Fernández (2017) assinala que o humor da autora é um dos mais subversivos e corrosivos da literatura hispano-americana e pode ser comparado a uma arma de destruição, cujo alvo são os paradigmas e conceitos preestabelecidos para a escrita e a sociedade. Mesmo a distinguindo das demais, Fernández insere Ocampo entre outras autoras latino-americanas que têm apreço pelo humor, como as argentinas Griselda Gábaro (1928-1943), Angélica Gorodischer (1928) e Ana María Shúa (1951), além das porto-riquenhas Rosario Ferré (1938-2016) e Ana Lydia Vega (1946).

Por fim, é necessário abordar os desfechos das histórias. Grande parte delas não possui grandes desfechos, nem contêm maiores explicações para os fatos narrados. Geralmente, os textos se encerram de forma abrupta, o que causa a sensação de surpresa ou choque.

Por outro lado, ao oferecer algum esclarecimento sobre o narrado, normalmente, os eventos encontram ressonância na própria realidade e não em causas insólitas. O leitor pode ser levado a pensar que o algoz pode ter sido preso em

algum delírio ou pesadelo, mas logo há uma ruptura que o situa novamente no “mundo real” e expõe uma confissão criminosa, como afirma Fernández (2017).

Sousa aponta que o desfecho em Ocampo, de modo geral, constitui

[...] um desvio do que é considerado convencional, é uma transgressão de normas. O resultado [...] são contos sem desfechos, com finais inconclusos ou abertos e uma narrativa que deixa muitas dúvidas e interrogações para o leitor (SOUSA, 2017, p.136).

Sem explicações para os desfechos, o leitor passa a cogitar soluções para o que experienciou na leitura. Assim, abrem-se portas para diferentes leituras dos textos.

Neste capítulo, abordei a vida e a trajetória intelectual de Silvina Ocampo, bem como as características gerais de seus contos. Vimos que a autora dialogou com o fantástico e o surrealismo e com temáticas abordadas por diversos intelectuais de seu tempo. Grande parte de seus textos se destaca por desconstruir padrões preestabelecidos, tanto em gêneros literários, quanto na sociedade e, principalmente, na linguagem. Suas narrativas exibem imagens insanas, perturbadoras e cruéis, apesar de serem ambientadas no cotidiano. Contudo, ao mesmo tempo, tais imagens podem se tornar corriqueiras, ingênuas e brandas, segundo a realidade ficcional. Narradores e personagens podem se degenerar ou se perverter ou, simplesmente, demonstrar ternura e compreensão diante do que lhes ocorre. Frequentemente, nos momentos de inquietação, há uma reviravolta e o leitor passa a aceitar que tudo é possível nessa proposição louca de ideias.

No próximo capítulo, discutirei teoricamente os gêneros fantástico e o realismo maravilhoso, bem como suas expressões, especialmente no contexto da Argentina e o surrealismo. Essa abordagem permitirá a análise mais detida das características dos contos incluídos em *La furia y otros cuentos* e, assim, será possível avaliar melhor o estilo individual da autora.

CAPÍTULO 2

O FANTÁSTICO, O REALISMO MARAVILHOSO E O SURREALISMO

*“Escribo para no olvidar lo más importante del mundo:
amistad y amor, sabiduría y arte. Un modo de vivir sin morir,
un modo de morir sin morir”*
(Silvina Ocampo).

2.1. O Fantástico

Minha proposta para este capítulo é tecer considerações de ordem teórica sobre a literatura fantástica e o realismo maravilhoso, dois gêneros literários distintos, mas que, comumente, são confundidos; e ainda apresentar algumas conceitualizações sobre o surrealismo. Nesses gêneros é estabelecido um pacto ficcional em que o leitor aceita o narrado, mesmo diante do caráter insólito da narrativa. Para tanto, partirei da conceituação e discussão de cada um dos gêneros literários, abordando os principais conceitos elaborados por diversos teóricos, como o estranho (*unheimlich*), o duplo (*doppelgänger*), o real e o abjeto. Essas considerações subsidiarão a análise do texto de Silvina Ocampo proposto como objeto desta pesquisa.

Selma Calasans Rodrigues (2003) afirma que desde as narrativas mais antigas da humanidade, como mitos, epopeias e contos populares, notava-se a presença de elementos fantásticos. Jorge Luis Borges (2019), no prólogo de *Antologia de la literatura fantástica* (1965), escrito em coautoria com Silvina Ocampo e Bioy Casares, afirma que

Antigas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às letras.
As assombrações povoam todas as literaturas: estão no Avesta, na
Bíblia, em Homero, na *Ilíada*, no *Livro das mil e uma noites* (BORGES;
CASARES; OCAMPO, 2019, p. 11).

Tzvetan Todorov (2017), em seu texto seminal intitulado *Introdução à literatura fantástica* (1939), descreve as características que podem identificar as obras desse gênero narrativo. Para ele, há três tipos de fantástico: o estranho, o puro e o maravilhoso - além de outros subgêneros intermediários, como o estranho puro e o maravilhoso puro. No fantástico-estranho, o leitor é colocado diante de fatos que parecem ser sobrenaturais; contudo, ao final, tudo se explica racionalmente. No

fantástico-maravilhoso, a trama contém acontecimentos sobrenaturais e tudo é aceito pelo receptor textual ao final. Já no fantástico-puro ou, simplesmente, no chamado fantástico, três condições devem ser preenchidas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como o mundo das criaturas vivas e a *hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados*. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 2017, p. 39, grifos nossos).

Dessa forma, o fantástico, para Todorov, pode ser compreendido como um gênero puro que se encontra em uma zona fronteira entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Trata-se, sobretudo, de um efeito de sentido e de uma maneira de adentrar o texto, em que o leitor implícito vacila e é chamado a integrar o mundo ficcional. A sensação de ambiguidade diante dos fatos narrados leva o leitor a tentar encontrar uma explicação para o que lê e, assim, assimilar o que experienciou da leitura como fantástico. Nesse contexto, o leitor pode sentir medo, angústia, ficar desconcertado e, principalmente, deparar-se com a dúvida - o que o teórico denomina *hesitação* entre o real e o imaginário.

Outros teóricos clássicos do fantástico, como Barrenechea (1972), Vax (1972), Bressière (1974), Finné (1980), Campra (2008), também definiram esse estilo a partir da confrontação da realidade com o impossível (ou irreal, sobrenatural, anormal etc.). A convivência conflituosa entre o possível e o impossível acaba por definir esse gênero e distingui-lo de outras formas narrativas próximas, como a ficção científica ou o romance policial. Isso implica em afirmar que uma das condições essenciais de funcionamento dos textos fantásticos se configura em um contexto em que “[...] os acontecimentos devem ocorrer em um mundo como o nosso, isto é, construído em função do nosso entendimento do real”³⁴ (ROAS, 2014, p. 76). Entretanto, como afirma esse mesmo autor, com os avanços da ciência e da tecnologia, a noção de realidade tem sido abalada nos últimos tempos. A partir do desenvolvimento da

³⁴ Ao contrário do que fazem Todorov e outros teóricos, Roas opta pela distinção entre os termos “realidade” e “real”, que será explicada mais à frente.

mecânica quântica e da física einsteiniana, da neurobiologia, das narrativas construtivistas e das novas tecnologias, certamente houve uma mudança no que se entende por “realidade”. Com o tempo, todos esses novos conhecimentos contribuíram para que o termo fosse relativizado e considerado hoje instável, caótico e inexplicável por si mesmo. No entanto, essa nova constatação não impede que os indivíduos construam para si padrões e cenários cujos limites lhes inspirem certa segurança e apontem categorias de normalidade ou anormalidade.

Irène Bessièrre esclarece que

[...] as inovações nas ciências psíquicas apenas tornaram caducos os motivos clássicos da literatura fantástica, que volta a prosperar ao contato de outras influências (biologia, física nuclear, espiritismo, telepatia, etc.) e pelo uso de temas relacionados com o antropocentrismo (BRESSIÈRE, 1974, p. 144-147).

Logo, pode-se entender que o estilo fantástico também sofreu modificações com essas novas influências. Nas palavras de Roas:

A função do fantástico tanto hoje como em 1700, ainda que por mecanismos bem diferentes e que indicam as transformações de uma sociedade, de seus valores, em todas as ordens -, continua sendo a *de iluminar por um instante os abismos do incognoscível que existem dentro e fora do homem, de criar assim uma incerteza em toda realidade* (ROAS, 2014, p. 74, grifos nossos).

Para esse autor, o fantástico se define e se distingue através de um conflito proposto entre o possível e o impossível (sobrenatural). É primordial que, para exercer o efeito fantástico, o texto provoque não mais uma hesitação ou incerteza, como querem os teóricos tradicionais, a partir de Todorov, mas “a inexplicabilidade do fenômeno” (ROAS, 2014, p. 89).

Em resumo, a literatura fantástica traduz, à luz da consciência, realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestados diretamente, pois representam algo proibido, que a mente reprimiu porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização. Para tanto, por via do pensamento mítico, esse gênero opta por encarnar em figuras ambíguas tudo aquilo que em cada época ou período histórico é considerado como impossível, visto como monstruoso, anormal ou sobrenatural.

Jaime Alazraki (2001), escritor argentino, argumenta que não há como prever um término para esse tipo de literatura. Pelo contrário, o autor valida o gênero

fantástico e ainda lhe dá outra nomeação: o neofantástico³⁵ - como um estilo mais contemporâneo que retira das narrativas fantásticas a ideia de somente gerar medo, perplexidade e inquietação.

A literatura contemporânea traz uma visão pós-moderna da realidade, segundo a qual o mundo é uma entidade indecifrável e incerta. O anormal seria aquilo que foge à aparente normalidade física do mundo ou aos preceitos ideológicos. Logo, a literatura fantástica possui, ainda hoje, espaço, visibilidade e gera interesse entre os leitores. Contudo, não busca somente abordar o sobrenatural, mas também as “anormalidades”, bem como as ansiedades que perturbam a cultura.

Os precursores do gótico, situados no século XVIII, são os chamados *graveyard poets*, grupos compostos por poetas ingleses pré-românticos, caracterizados por suas meditações sombrias sobre a mortalidade. Em seus textos, eram frequentes as referências a crânios, caixões e epitáfios, evocados pela presença dos cemitérios (em inglês, *graveyards*). Tais poetas não produziam elegias a uma única morte, sendo seu propósito raramente sensacionalista. No decorrer do século XVIII, essa poesia expressou o sentimento pelo sublime e pelo estranho, além do interesse por formas poéticas relacionadas ao inglês antigo.

O surgimento das obras fantásticas se deu em um momento da história em que o olhar humano se direcionou para questões além do racional, como uma resposta ao interesse patente pelo desconhecido e pelo que não era alcançado pela razão. Com o Iluminismo do século XVIII, o homem foi dominado pela razão e impelido a enxergá-la como o único meio aceitável de compreender e explicar o mundo e a si mesmo (ROAS, 2014). Com isso, passou-se a desacreditar na existência objetiva do mistério, sobrenatural ou irracional. A metafísica foi igualmente rejeitada por muitos, o que culminou no declínio da fé. Como desdobramento disso, a religião perdeu parte do seu poder/autoridade quando as explicações e interpretações supersticiosas da realidade foram abolidas – uma espécie de laicização do pensamento ocidental. Como afirma Roas,

[...] até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o racionalismo do Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem

³⁵ Embora essa forma de se nomear o fantástico na contemporaneidade exista, nesta pesquisa optei por adotar o termo em sua maneira tradicional.

ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido (ROAS, 2014, p. 48).

Apesar desse apego à razão, o desejo pelo que não podia ser alcançado pelo mundo material e pela lógica ainda se manifestava na sociedade. Barine (1908) argumenta que, nos séculos XIX e XX, a ciência, que antes rechaçava a ideia de outros mundos e realidades, mostrou-se uma aliada do fantástico. Com os avanços das pesquisas na área de saúde ocular, por exemplo, abriu-se uma diversidade de conhecimentos sobre a percepção de mundo, o que favoreceu a exploração de novos temas e a criação de várias e inusitadas representações de mundos desconhecidos.

Spooner e McEvoy (2007) afirmam que a primeira manifestação da literatura fantástica se deu com o surgimento do romance gótico inglês, que teve a influência da poesia *graveyard* acima referida. Entre as obras do gênero, destaco *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole e *O Monge* (1796), de Matthew Gregory Lewis. Apesar de esse surgimento ter se dado com o romance gótico, foi somente no Romantismo que o gênero floresceu. Os escritores que se enquadraram nesse movimento passaram a abordar tudo aquilo que a realidade, a mente humana e a razão não davam conta de racionalizar.

O campo literário, assim, se expandiu, graças às suas muitas possibilidades de representação pela linguagem, para incluir o questionamento da ciência e da razão. Afinal, estas não eram os únicos instrumentos de percepção, compreensão e explicação do mundo.

Com o Romantismo, o homem passa a ser visto em suas características individuais e naturais, passível de medos e de ansiedades, em contextos sociais, históricos, psicológicos e sobrenaturais que mereciam ser analisados e/ou (re)visitados (BOTTING, 2005). Em sua busca por respostas, e na ânsia de apreender tudo aquilo que ultrapassava o racional, o gótico se manifestou como forma de transcender e ampliar a compreensão da realidade. Os escritores românticos romperam “[...] fronteiras entre o interior e o exterior, entre o real e o irreal, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia” (ROAS, 2014, p. 50). Essa ruptura abriu caminho para temáticas que geravam inquietação, medo e estranheza, enquanto ameaçavam o próprio entendimento da realidade. Daí a necessidade de distinção entre as categorias de gênero listadas por Todorov (2017).

2.2. O gótico

Como afirmado anteriormente, a literatura fantástica propriamente dita se manifestou inicialmente sob a forma do romance gótico. Seu surgimento na Europa, em meados de 1700, gerou um *boom* de produções que agregaram à tradição literária um olhar mais obscuro sobre o mundo, que despertava toda sorte de sentimentos negativos, como o terror, o horror, a estranheza, a ambiguidade e o medo.

Snodgrass (2005) esclarece que esse gênero chama a atenção por ser algo que participa da própria essência humana, pois o indivíduo carrega em si uma curiosidade que o impele a compreender os segredos da natureza e do comportamento humano, bem como o místico, o abjeto, o estranho e o não palpável.

Segundo Watt (2004), o termo “gótico” tem sido utilizado em diversos contextos, como na arquitetura e na tipografia. Originalmente, era utilizado para se referir a tudo que se relacionava aos godos (tribos germânicas), ao medieval ou ao pós-romano. Foi empregado com mais veemência nas décadas seguintes à Revolução Gloriosa³⁶ de 1688, na Inglaterra, em debates que giravam em torno da natureza econômica, política e social do povo inglês, que enfrentava inúmeras dificuldades advindas da sucessão de reinados extremamente autoritários, os quais restringiam os direitos dos cidadãos e ainda cultivavam ideais do feudalismo.

No contexto da literatura, o gótico, ou *roman noir*, surgiu como uma ramificação do gênero fantástico, que propunha uma transgressão do mundo real, para evocar terror, por meio da escrita sobre o excesso, no cenário repleto de sombras que foi o século XVIII, com seus idealismos românticos, dualismos e individualismos estranhos ao realismo vitoriano e à decadência da sociedade europeia (BOTTING, 2005). As escritoras mulheres se destacaram ao explorar esse estilo. São alguns exemplos: Ann Radcliffe, que publicou *Os mistérios de Udolfo* (1794); Clara Reeve, autora de *O velho barão inglês* (1778) e Mary Shelley, autora de *Frankenstein* (1818).

³⁶ A Revolução Gloriosa ocorreu entre os anos 1688 e 1689 na Inglaterra. Representou a última fase da Revolução Inglesa. Com a deposição de Jaime II e a ascensão de Guilherme de Orange ao poder, grandes mudanças ocorreram na política e, por consequência, na sociedade. Foi determinado o fim do absolutismo na Inglaterra. Logo, os poderes do rei foram reduzidos. Houve ainda a formação da monarquia constitucional e o fortalecimento da burguesia. A partir dessa Revolução, a Inglaterra fez investimentos em ciência e tecnologia, o que propiciou a Revolução Industrial, tornando o país uma grande potência no século XIX (MAYNARD; MAYNARD, 2009).

O gótico tradicional frequentemente explorava o passado e sua intromissão ou persistência no presente, que se caracterizava como uma figura fantasmagórica que se recusava a desaparecer. Entretanto, nesses textos, constata-se a presença da verossimilhança, uma vez que a ambientação se mostra a mais semelhante possível ao mundo real. Isso produz um efeito de sentido que é próprio e característico do gênero, gerando uma sensação de estranhamento diante da realidade. Nela, uma resposta realista é induzida no leitor, sendo a trama ambientada “[...] em uma realidade cotidiana que ela constrói com técnicas realistas e ao mesmo tempo destrói, inserindo nela outra realidade, incompreensível para a primeira” (ROAS, 2014, p. 54). Nesse jogo de proposições verossímeis, as histórias do passado podem ser desmanteladas e/ou recuperadas, assim, abrindo portas para que o impossível se torne possível e o insólito se manifeste.

Comumente, os termos “horror” e “terror” são utilizados como sinônimos, porém há diferenças na ambivalência emocional que provocam. Segundo Botting (2005), o terror é um recurso empregado para ativar uma sensação de incompreensão da realidade. É algo que vem do mundo externo e que causa a expansão da imaginação. Com isso, o leitor é projetado a um encontro incontrolável com emoções catárticas e antitéticas. Já o horror se trata de um movimento de contração e de recuo, em que o receptor textual se choca ou se desconcerta diante do que experienciou. Nele, o homem internaliza objetos de medo e de ansiedade. Apesar de serem distintos, esses recursos góticos dialogam entre si. O primeiro acaba por reconstituir o que o segundo dissolve. Logo, o terror vem depois do horror.

Nos textos de Ocampo, o leitor, perante o medo de desintegrar o que acredita ser válido e estar dentro da realidade, acaba por ver transgredidas e desafiadas todas as suas certezas. Normalmente, a escrita gótica provoca essa insegurança por meio de narrativas que descrevem distúrbios psicológicos ou grandes convulsões que culminam em formações de realidade ou de (a)normalidade.

A literatura gótica é um gênero que não nasceu pronto. Em seus primórdios, abordava o sublime, o belo e o grotesco³⁷. Assim, evocava o sobrenatural, o ridículo, o mágico, o pesadelo e o absurdo. Já na segunda metade do século XVIII, foram

³⁷ Edmund Burke entendia o sublime e o belo como distintas formas de fruição da arte. Na primeira, experienciava-se uma sensação de inquietude, perplexidade ou medo. Uma de suas representações se pode encontrar nas pinturas onde a natureza se mostra grandiosa e ameaçadora. Já o belo produziria uma sensação de prazer positivo (FIGUEIREDO, 2011).

subvertidas as ideias de bom comportamento e decência, e os textos passam a encorajar paixões não permitidas. Nesse contexto, virtudes cederam a vícios, vontades a desejos e leis a tiranias, por exemplo. No século XIX, o gótico passou a explorar o cotidiano, os centros urbanos, lares e empresas. Na caracterização das personagens, eram comuns as representações arquetípicas mais reconhecidas na sociedade.

Frequentemente, o gótico tradicional dos séculos XVIII e XIX era caracterizado pela presença de fantasmas, castelos, vampiros, monstros e demônios, enquanto explorava uma variedade de temas como, por exemplo, usurpação de fortunas, corrupção, sexualidade, luxúria, autoritarismo, morte etc. No encontro com o obscuro, o vago, o torpe e, às vezes, o inominável, propunham-se transgressões da realidade e da própria linguagem.

A literatura gótica adquiriu novas formas com o tempo, misturou-se a diferentes gêneros e mídias, rompendo fronteiras. Se moveu do lugar de gênero mais marginalizado para ser considerado uma ficção popular, que se consolidou através dos séculos, sem interrupções, até os dias atuais.

Spooner salienta que o gênero interagiu com movimentos literários, pressões sociais e condições históricas distintas até se tornar

[...] a more flexible means of description that does not present a definitive statement about its object, but can be applied to a variety of different kinds of texts [...] to become a more diverse, loosely defined set of narrative conventions and literary tropes³⁸ (SPOONER, 2006, p. 26).

Entre as produções mais recentes, destacam-se o romance de viagem, o romance psicológico, o romance de assassinato, o conto e o *script* de filme. Na contemporaneidade, o gótico está presente em uma variedade de contextos, como na música popular, no *rock*, na cultura *punk*, na moda, na publicidade e propaganda, nas histórias em quadrinhos, bem como em jogos eletrônicos - os quais não precisam necessariamente abordar as temáticas tradicionais.

Da mesma forma que Todorov (2017) predizia a exaustão da literatura fantástica, Spooner (2006) alerta que, apesar dos discursos góticos terem grande

³⁸[...] um meio de descrição mais flexível que não apresenta uma declaração definitiva sobre seu objeto, mas pode ser aplicado a uma variedade de diferentes tipos de textos para se [...] tornar um conjunto mais diverso e vagamente definido de convenções narrativas e tropos literários” (SPOONER, 2006, p. 26).

presença na cultura contemporânea, tal fato pode sinalizar o fim iminente desse gênero. De forma ainda mais pessimista, Botting (2005) alega que o gótico, após séculos de mudanças, não é mais capaz de chocar e causar horror. Entretanto, isso não é suficiente para se encerrar um gênero. Hoje, a literatura gótica exprime uma noção de horror mais voltada para alguma condição obscura da sociedade pós-moderna. As ideias mais tradicionais, como o retorno do reprimido ou as sobrevivências anacrônicas do passado no presente, dentre outras, nem sempre são empregadas nos textos atuais. É também notória a riqueza da produção literária gótica contemporânea, denominada “gótico pós-moderno” (COPATI, 2012), que se vale de recursos paródicos para reler com distanciamento crítico as obras da tradição gótica e suas ideologias. Trata-se de uma produção extremamente relevante para a continuidade do cânone e para sua renovação. Cito, a título de exemplo, dois romances: *Hyde* (2014), de Daniel Levine, que relê o texto de Robert Louis Stevenson, de 1886, intitulado *Dr. Jeckill and Mr. Hyde* (ou *O médico e o monstro*), em uma versão narrada a partir da perspectiva do monstro; *Frankissstein* (2019), de Jeannete Winterson, uma releitura de *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, que aborda aspectos relativos às questões de gênero a partir de uma perspectiva *queer*, relendo e subvertendo o texto canônico e explicitando suas ambiguidades e equívocos.

Atualmente, o gótico assume novas faces, podendo se apresentar de forma mais progressiva ou conservadora, cômica ou trágica, política ou apolítica, através de uma perspectiva feminina ou masculina. Cada povo e cultura pode se apropriar dele e adaptá-lo às necessidades e propósitos de seu momento histórico.

No próximo item, será apresentado o gênero “realismo maravilhoso” e suas origens no cenário literário latino-americano.

2.3. O realismo maravilhoso

2.3.1. O realismo maravilhoso e seus avatares

No cenário da América Latina, no século XX, a noção de “fantástico” sofreu apropriações e (re)elaborações, revelando pontos de aproximação e de distanciamento em relação à tradição europeia. Três nomenclaturas surgiram para designar o conceito novo de literatura que emergiu no cenário hispano-americano e

gerou um *boom* de produções: “realismo mágico”, “realismo maravilhoso americano” e “realismo maravilhoso”³⁹. De forma geral, esse novo gênero literário se materializou através de textos que mesclam uma visão realista de mundo a elementos insólitos, inseridos em um contexto cotidiano.

Segundo Schollhammer (2004), o “realismo mágico” representa um dos movimentos literários mais significativos do século XX, pois foi responsável por situar a América Latina no cenário literário global, entre os anos de 1940 e 1955. Para o autor, esse gênero tem intrínseca relação com os períodos pós-guerras e, principalmente, com o surgimento de novas correntes de arte⁴⁰. Nota-se que os textos produzidos na América do Sul foram influenciados de tal forma que os escritores passaram a dar mais espaço para o místico e o imaginário, a fim de valorizar e divulgar a diversidade cultural latino-americana.

O termo “mágico” possui profundas raízes na cultura e literatura latino-americanas. A magia, como ramo do Ocultismo, é definida por Chiampi nos seguintes termos: “[...] a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais” (CHIAMPI, 2005, p. 43-44). Miguel Angel Astúrias associou a noção do realismo mágico romanesco ao modo de pensar do indígena pré-colombiano e atribuiu à literatura o papel de representar a maneira mágica de o índio converter o sobrenatural em realidade. Não se trata, contudo, de uma realidade palpável, mas sim de uma realidade que surge de uma certa imaginação mística. As vanguardas dos anos 1920 foram pioneiras ao relacionarem arte e magia. Na América, a descoberta de sítios arqueológicos levou ao interesse dos escritores pela complexidade das culturas de povos pré-colombianos e seu sistema filosófico-religioso, desenvolvido dentro de uma concepção mágica das forças cósmicas. O novo conceito “realismo mágico” identificou-se “[...] com um dos princípios mais antigos da magia, presentes nas mais diversas cosmogonias dos povos americanos: a potência criadora atribuída à palavra” (CHIAMPI, 2005, p. 45). Nas narrativas da “aurora da vida”, como o *Popol Vuh* dos

³⁹ Apesar de alguns autores, como Alexis Márquez Rodríguez (1982) e Lauro Figueira (2000), acreditarem que esses termos exprimem diferentes significados e, por consequência, distintos gêneros, este trabalho se pauta nas ponderações de Irlemar Chiampi (2005), para quem as três nomenclaturas são avatares de um mesmo conceito: o realismo maravilhoso.

⁴⁰ Na primeira metade do século XX, os movimentos de origem europeia como o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo e o cubismo realizaram renovações no modo de se conceber e produzir a obra de arte – provocando reverberações na América Latina (FIGUEIRA, 2000).

índios quéchuas, a palavra tem o poder de criar matéria: “[...] os deuses, ao dizer o nome ‘justo de voz’ para ‘terra’, criaram-na instantaneamente” (CHIAMPI, 2005, p. 45).

Esse mito americano e universal da criação mágica do mundo vincula-se ao dilema da *nomeação* das coisas americanas – parte constituinte de uma linguagem romanesca propriamente hispano-americana. Para Alejo Carpentier, essa linguagem deveria levar os escritores latino-americanos a nomear tudo que define, envolve e circunda a cultura latino-americana. O barroquismo seria o meio de traduzir tudo aquilo que permanecia inominado na América e atender à condição adâmica do escritor latino-americano, não como uma linguagem rebuscada e artificiosa, mas como efeito da mais legítima tradição pré-colombiana. Assim, o realismo mágico traz em si influências do barroco, pelo apreço deste à metamorfose, ao excesso, à metáfora e a uma percepção “distinta” do que é ou não realidade, conforme afirma María Achitenei (2005). O dilema da nomeação já estaria presente na própria história do descobrimento, nas *Cartas de Relación* que Hernán Cortés escreve ao rei Carlos V da Espanha, referindo-se às coisas da terra mexicana: “[...] son tantas y de tantas calidades, que por la prolijidad y por no me ocurrir tantas a la memoria, y aun por no saber poner los nombres, no las expreso”⁴¹ (CORTÉS, 1952, p. 90).

O termo “realismo mágico” surgiu primeiramente em 1925, na Alemanha, dentro do cenário pós-expressionista das artes plásticas, no livro *Nach Expressionismus*, de Franz Roh. Na obra, o movimento foi apresentado como uma tendência artística pictórica que propunha uma percepção diferente da obra de arte: objetos concretos e palpáveis do mundo real podiam sair do contexto banal e invadir o mundo dos sonhos e da magia, em uma atmosfera de mistério (ROH, 1927).

Isso, de certa forma, acabou por caracterizar o que a crítica hispano-americana chamaria de “realismo mágico” décadas à frente, nos anos de 1940. Na Itália, entre as décadas de 1920 e 1940, Massimo Botempelli também estudou o tema, principalmente em *L'avventura* novecentista, porém em uma perspectiva artística pós-futurista. Pautado em ideias de cunho metafísico, o autor discutia o papel da literatura e da arte no período entreguerras, em que o homem se via imerso em uma nova realidade, e como outras dimensões desta necessitavam ser vistas para ajudá-lo nesse duro cenário (BOTEMPELLI, 1938).

⁴¹ “[...] são tantas e de tantas qualidades que, por sua prolixidade, e por não me ocorrer tantas à memória, e ainda por não saber colocar-lhes nome, não as expreso” (CORTÉS, 1952 p. 90).

Já na América Latina, Arturo Uslar Pietri foi o primeiro a empregar o termo “realismo mágico” em crítica literária, na obra *Letras y hombres de Venezuela*, de 1948. Nela, o teórico aplicou o termo para identificar as narrativas escritas entre 1930 e 1940, nas quais a realidade tinha sido representada como algo misterioso e/ou “mágico” e o narrador assumia uma postura distinta: podia adivinhar ou negar a realidade.

Entretanto, foi com Ángel Flores, em 1955, que se deu maior atenção ao estudo do realismo mágico no mundo acadêmico. Em uma conferência nos Estados Unidos, o crítico examinou o “realismo mágico” como um gênero que buscava expressar pela literatura aspectos culturais e históricos hispano-americanos. Para ele, o “mágico” era como uma “naturalização do irreal”, partindo de ideias presentes na obra de Kafka. Apesar desse estudo ter dado bastante visibilidade ao assunto, o “realismo mágico” foi tratado de modo generalizado, o que gerou confusões entre este e a literatura fantástica, por exemplo. Ao discutir o “realismo mágico”, Flores indica as seguintes características: textos em que acontecimentos fantásticos e irrealis passam pelo cotidiano; o emprego de imagens mais diretas e precisas para criar uma atmosfera fantasiosa; uma certa ausência de cronologia lógica dos fatos. Tais aspectos, como mencionado anteriormente, estão também presentes nos modelos europeus de fantástico.

Nessa conferência, Flores apontou Jorge Luís Borges como o precursor do realismo mágico latino-americano, com a publicação do livro *Historia universal de la infamia*, em 1935, e ainda citou que, depois de Borges, autores como Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares foram estimulados a escrever explorando esse gênero literário.

Vinte anos depois de Uslar Pietri, em 1967, Luis Leal publicou o artigo *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, que reanalisava o gênero pela forma como os escritores assumiam uma postura diante da realidade. Para ele, o “mágico” se percebia na “sobrenaturalização do real”, pois a “magia” era algo presente na vida e essência dos homens. Para acessá-la, bastava ao escritor observar o seu entorno e a sua própria consciência. Nesse texto, Leal especificou melhor o “realismo mágico”, diferenciando-o, inclusive, da literatura fantástica e do realismo vigente na literatura da América Latina. Diferentemente de Flores, Leal indicou o cubano Alejo Carpentier como o precursor do “realismo mágico”, apontando a obra *El reino de este*

mundo, de 1949, como o marco do gênero, por exprimir grande criatividade e olhar atento para a história e cultura do continente.

Sobre o contexto histórico em si, o gênero em análise eclodiu em um momento conflituoso da América Latina, em que diversos países passavam pela triste e traumática experiência de governos militares ditatoriais, no século XX. Por sua vez, os elementos “mágicos” empregados nas narrativas dessa época podem ser lidos, ainda, como uma vontade de se expressar em palavras o sofrimento e os dilemas que a sociedade latino-americana vivia, ao mesmo tempo em que possibilitava uma fuga da realidade, diante das mortes, torturas e duros golpes de censura, além do cerceamento de direitos e garantias fundamentais.

Achitenei (2005) indica mais pontos que favoreceram o surgimento do “realismo mágico”, como, por exemplo, a crise da religião e a constatação de um novo perfil de leitor hispano-americano. Com os avanços da ciência, as crenças religiosas entram em declínio. Com isso, o homem passou a buscar formas de preencher as lacunas advindas desse esvaziamento metafísico. A literatura ganhou espaço para representar outras dimensões: os sonhos, as sombras e o que se escondia na essência e mente humanas. Além disso, o leitor já se mostrava cansado de personagens literários introspectivos e tediosos, assim como textos repletos de figuras que não representavam o povo latino, provenientes dos modelos europeus do realismo e do modernismo. O “realismo mágico” é também uma resposta à crise do realismo hispano-americano dos anos de 1920 e 1930, que com fortes características autóctones ou telúricas, perdeu seu apelo em meio a temáticas pautadas em simbolismos estereotipados, folclorismos pitorescos e lutas entre colonizados e colonizadores, sem maiores reflexões ou desdobramentos (CHIAMPI, 2015).

O leitor desse momento histórico queria (re)visitar sua história e cultura, porém com uma nova roupagem, almejava experimentar o insólito, algo que não tinha somente a função de mero deleite, mas também permitia a fuga do que se experienciava no mundo real.

De forma geral, as obras do gênero apresentam, com frequência, múltiplas perspectivas dentro de uma só narrativa. A narração dos eventos é não linear, com saltos temporais. Há ainda a noção de tempo invertido, que conduz à contradição. Estão presentes neologismos e jogos de palavras, bem como a criação de uma nova realidade que coexiste de forma natural com o cotidiano. Por consequência, os temas

mais recorrentes abordados nos textos incluem vida, morte, doenças, sonhos, dramas familiares e conflitos, vinganças, traições, invejas, duelos etc. Há ainda a predileção por assuntos que fazem parte do contexto da política e história latino-americanas, como desastres naturais, governos ditatoriais, pobreza, marginalidade social e os mitos e lendas populares. As personagens, normalmente, têm características ambivalentes, que são encontradas tanto no herói como no anti-herói.

Com o fortalecimento desse gênero, evidenciado pelas diversas traduções de obras por toda a Europa entre os anos de 1960 e 1970, o “realismo mágico” passou a ser sinônimo de um texto bem articulado, criativo e livre, que evocava, de forma peculiar, temas da literatura fantástica do século XIX. Nos processos de (re)adaptação e apropriação, os escritores que se inseriram nesse gênero conseguiram romper os padrões da escrita europeia e incorporaram técnicas e estilos que tentavam respeitar, valorizar e/ou subverter a realidade viva, mutante e heterogênea da América Latina. Com isso, propiciou-se espaço para se romperem fronteiras entre o que era ou não realidade e o que se entendia por realidade formal e informal. Assuntos do mundo cotidiano, da mitologia, da fantasia, da história e da própria memória do povo se revelaram como zonas contíguas nas narrativas para criar o insólito (SCHOLLHAMMER, 2004; CHIAMPI, 2005). Obras como *Yawar Fiesta* (1941), de José María Arguedas; *Hombres de maíz* (1949), de Miguel Àngel Asturias; *Los passos perdidos* (1953), de Alejo Carpentier; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo são exemplos notórios desse gênero.

A partir da leitura da obra intitulada *Alejo Carpentier*, de Jorge Quiroga (1984), observa-se que o “realismo mágico” foi um conceito aplicado – e adequado – no início do século XX, por ser uma estética narrativa que emergiu em uma perspectiva artística de vanguarda e de ruptura com os modelos antecessores advindos da Europa. Havia o desejo de se fundar uma literatura verdadeiramente latino-americana que expressasse a diversidade cultural e a independência política em relação aos colonizadores europeus, ressaltando a diferença específica da América em relação aos demais continentes. O elemento “mágico” seria, para Carpentier, o traço distintivo da literatura latino-americana.

Com o tempo, as produções literárias, em especial os contos, adquiriram traços mais evidentes das identidades hispano-americanas. O inesperado, o impossível e o insólito foram adicionados às narrativas produzidas neste continente, como elementos

peculiarmente naturais do novo gênero literário. Alejo Carpentier é considerado o responsável por criar uma nova designação para o gênero: o “real maravilhoso americano”. No prólogo de seu livro *El reino de este mundo*, de 1949, o autor cubano – que viveu por anos na França e teve contato com artistas surrealistas – marcou a tendência da escrita latino-americana que mesclava o desejo pela autenticidade cultural com o desejo de criar uma linguagem que evidenciasse o extraordinário, o elemento “mágico” como um anexo da realidade ordinária. Nessa experiência de leitura, o leitor – em um pacto ficcional – é estimulado a transformar o que lê de insólito em algo comum e próximo de si. A partir de Carpentier, surgiram diversos textos em que havia a forte “[...] crença nos poderes sobrenaturais de animais e de objetos; antropozoomorfismos; duplos; explicação para fatos que o senso comum não alcança” (FIGUEIRA, 2000, p. 27). Rodrigues (1988) informa que Carpentier almejava fundar uma tradição literária latino-americana, rompendo com os padrões europeus de realismo maravilhoso. Afinal, para ele,

A pretensão de suscitar o maravilhoso, unindo, por exemplo, objetos que nunca costumam encontrar-se, como na história do encontro de um guarda-chuva e de uma máquina de costura sobre uma mesa de dissecação (Lautréamont); ou por meio de fórmulas como relógios amolecidos (Salvador Dali), ou manequins de costureira (De Chirico), ou vagos monumentos fálicos, é, para Carpentier, simplesmente pobreza de imaginação (ele se apoia em Unamuno, para fazer essa afirmação) (RODRIGUES, 1988, p. 57-58).

Nesse sentido, Carpentier inova por propor uma estética narrativa que primava por singularizar a América Latina na literatura mundial e por dar significados a contextos mais próximos do público leitor.

O conceito de “maravilhoso” provém de *mirabilia*, em latim, verbete esse que diz respeito a atos, coisas ou pessoas admiráveis ou em situações espetaculares. É um termo que pode designar qualidades divinas ou sobrenaturais, mas também pode se referir àquilo que é diferente do comum, porém natural ao homem. Quando escolhe esse termo, Carpentier possibilita a reflexão sobre crenças em ações e forças que extrapolam o mundo material e o reconhecimento da presença do insólito e do ilógico no processo histórico e social de toda a humanidade, quando se pensa em lendas e contos populares, por exemplo. Além desses pontos, pode-se analisar as relações pragmáticas da obra maravilhosa e seus desdobramentos com o contexto e efeito de sentido que o texto literário deseja produzir, algo que pode propiciar uma leitura

investigativa do elemento “sobrenatural” pelo seu referente no mundo cotidiano (FIGUEIRA, 2000).

Irlemar Chiampi (2005) esclarece que, apesar de existirem os dois verbetes (“realismo mágico” e “realismo maravilhoso americano”), a melhor opção seria empregar apenas a forma “realismo maravilhoso”, conceito esse adotado na presente pesquisa. A teórica justifica essa escolha por “maravilhoso” já ser um termo conhecido pela crítica literária e pela Poética, que dialoga melhor com as noções de fantástico e de realismo. Por sua vez, “mágico” se refere a uma ação por parte do narrador e implicaria na simples utilização de magia como tema textual. Já quando se pontua que o “real maravilhoso americano” seria mais expressivo para caracterizar a literatura da América Latina, como argumentam Carpentier e teóricos a partir dele, se impõe ao conceito de “maravilhoso” uma realidade específica: a americana – o que o gênero, definitivamente, não se propõe a ser. Ele visa a um diálogo com as realidades passíveis e possíveis em outras culturas e países também.

Além disso, Chiampi (2005) entende que, embora o “realismo mágico” seja bastante empregado ao se referir ao gênero em estudo, é necessária a separação conceitual de arte e magia ou de rituais com poesia. Portanto, “realismo maravilhoso” se torna mais pertinente, pois abarca o extraordinário, o insólito e o que escapa ao curso normal das coisas e do humano. Pode ser aquilo que faz menção à essência do homem, mas também a eventos sobrenaturais.

Na América Latina, o gênero foi alvo de críticas esparsas. Octavio Paz (1964) explica que os principais motivos disso são a falta de diálogo entre os intelectuais da época do surgimento do realismo maravilhoso e o silêncio destes a respeito do tema. A ausência da proposição de espaços para debates prejudicou o surgimento de reflexões por questões de pertinência, procedência ou releituras do gênero. Acrescenta-se a isso a posição secundária que o realismo maravilhoso assumiu na literatura, por dizer respeito a um movimento literário de países considerados subdesenvolvidos e colonizados, bem como sua proximidade conceitual com o gênero fantástico – que, como já mencionamos, gerava confusão entre ambos.

Infelizmente, na atualidade, esse cenário permanece. O realismo maravilhoso continua em posição marginalizada e é objeto de poucos estudos e obras. Até mesmo no Brasil, poucos são os autores que optam pela escrita no gênero. Os escritores mais conhecidos são J. J. Veiga e Murilo Rubião. Muitos optam/optaram somente pela

inserção de elementos fantásticos em suas obras, como Guimarães Rosa, Moacyr Scliar, Lígia Fagundes Telles, entre outros, mas a escolha pelo realismo maravilhoso ainda é esparsa. Talvez a causa disso seja a forma com que o gênero foi apresentado no momento do seu surgimento. O realismo maravilhoso foi atrelado a uma visão mais excêntrica e exótica do continente; foi estigmatizado, estereotipado, exagerado e adquiriu menor valor dentre os gêneros próximos. Ademais, como o ímpeto inicial era fundar uma literatura que expressasse a América Latina, isso pode ter colocado entraves ao interesse e à identificação com outros países, povos e culturas.

Ocorre que esse gênero merece ser alvo de pesquisas no mundo acadêmico, para que se permita a teorização, a compreensão e o reconhecimento das formas tradicionais e contemporâneas do insólito. Hoje, o realismo maravilhoso é percebido de maneiras variadas. Na proximidade com a realidade, o impossível se faz possível – e isso continua cativando os leitores. O extraordinário pode surgir do próprio ser humano ou do que é comum e palpável, mas também em meio a contextos, personagens e ações absurdas, como animais que ganham características humanas, personagens misteriosas, místicas e/ou sobrenaturais, cenários distópicos etc.

2.3.2. O realismo maravilhoso na Argentina

Na Argentina, o realismo maravilhoso surgiu na década de 1940, mas teve seu ápice por volta das décadas de 1960 e 1970 – época em que o regime ditatorial se fazia presente no país. A ditadura teve início em 1966, após o presidente devidamente eleito, Arturo Illia, sofrer um golpe militar por extremistas de direita. A partir daí, houve uma sucessão de governos autoritários até o ano de 1983. Ao longo daquelas décadas, o povo argentino vivenciou violência e duras atrocidades.

De acordo com o Projeto Memória e Resistência, da Universidade de São Paulo⁴² (2017), estima-se que no governo de Jorge Rafael Videla – o que mais infringiu os direitos humanos – de 1976 a 1981, 30 mil pessoas foram sequestradas pelos militares e outros 2,5 milhões fugiram do país por medo da repressão. Oficialmente, existe o registro de oito mil assassinatos, porém há cerca de 15 mil desaparecidos até

⁴² O Projeto Memória e Resistência busca estudar e divulgar informações sobre as Ditaduras Cívico-Militares na América Latina. Ele foi realizado por Mariana Ramos Crivelente, de 2015 a 2017, sob orientação da professora Nair Yumiko Kobashi, docente sênior da ECA-USP e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de São Paulo (PPGCI-USP).

hoje, incluindo bebês que nasceram (ou foram assassinados – pois não há registros) durante o período de prisão de gestantes condenadas pelo regime. Com o fim da ditadura, a democracia foi instaurada, contudo a Argentina permanece em instabilidade econômica e social por anos. As memórias de dor, violência, ausência e exílio marcaram o país e, principalmente, seu povo.

Nesse contexto, a literatura passou a agir como forma de resistência e reação à opressão vivida. O realismo maravilhoso – gênero em auge na época – ao invocar o insólito no cotidiano, possibilitava um escape da dura realidade, bem como permitia a vazão daquilo que não podia ser expresso às claras, sem ser alvo de censura e violência.

Barbosa (2015) afirma que, nas primeiras décadas do século XX, o cenário social e político argentino sofreu grandes mudanças. Buenos Aires se tornou uma cidade cosmopolita, por causa da imigração e da aceleração da urbanização. Houve um *boom* de revistas literárias. Como já mencionado, por causa da Revista *Sur*, a Argentina logo se revelou como um dos principais centros da indústria editorial em língua espanhola da América Latina, possibilitando a divulgação e promoção, desde as suas publicações iniciais, de textos que questionavam a metafísica e a ontologia, bem como as crenças do homem sobre si e sobre o que se considerava realidade e cotidiano (PASTERNAK, 1997).

A participação de Silvina Ocampo, Borges e Bioy Casares foi fundamental para isso. Os dois escritores homens foram responsáveis por expor a primeira visão de literatura mais voltada para a filosofia e a metafísica na Argentina. Júlio Cortázar, outro autor que se destacou nesse contexto, acrescentou um olhar dos sistemas simbólicos aos textos. Com ele, a narrativa ganhou traços psicológicos e o insólito assumiu uma postura mais natural. Com Silvina Ocampo, há uma mescla de todas as visões anteriores. Ela tanto criava narrativas que provocavam hesitação a partir do cotidiano, como adentrava questões metafísicas, espirituais e filosóficas (BARBOSA, 2015).

Assim, na Argentina do início no século XX, o realismo maravilhoso deu início a um rápido surgimento de produções de interesse do público. Foi um gênero literário que trilhou caminhos em meio a ambientações urbanas e/ou rurais, abordando questões psicológicas e metafísicas em alinhamento à ideia de inserção do insólito como parte da vida ordinária. As narrativas (re)visitavam e/ou continham

questionamentos culturais, políticos e históricos, enquanto mantinham diálogo com outros contextos e países, em um olhar atento à literatura global.

2.4. O Surrealismo

De origem francesa, o surrealismo foi uma corrente artística e literária inicialmente difundida pelo escritor André Breton (1896-1966), na década de 1920. O movimento ganhou adeptos por todo o mundo e ainda hoje repercute na sociedade. Os surrealistas marcaram um estilo em que o conceito de “maravilhoso” representou a negação da realidade, ao mesmo tempo em que criava novas possibilidades para o entendimento do que era considerado real. Suas criações mais marcantes destacam desejos e o inconsciente humano, assim como transgressões espaço-temporais, através de imagens misteriosas, absurdas, oníricas e alucinantes, que evocavam toda uma sorte de percepções e sensações.

Para Fernández (2017), esse movimento foi uma resposta dos artistas e escritores ao excesso de racionalidade e de valores capitalistas que se faziam presentes na época. As obras que continham essa visão passaram a ser vistas como sinônimo de qualidade estética e criatividade poética, assim como uma união do belo com o insólito, do visível com o invisível. Para o deleite, não eram necessárias maiores explicações ou argumentos e nem havia exigência de coerência das criações. Bastava a experimentação gratuita do espectador/leitor com a obra. Na literatura, o realismo maravilhoso deu expressão, sobretudo, a questões psicológicas e sexuais, responsáveis por trazer à tona o que foi reprimido e se transformou em trauma.

São exemplos de artistas surrealistas na pintura: Giorgio di Chirico, Joan Miró, Max Ernst e Salvador Dalí. Já no campo literário, destacaram-se Jacques Prévert, Louis Aragon e Philippe Soupault, entre outros. Os escritores desse movimento tinham predileção por estados oníricos e alucinatórios pelos quais o insólito podia se manifestar mais facilmente.

Octavio Paz (1974) explica que o surrealismo possibilitou subversões e transgressões da realidade. Com o maravilhoso, tornou-se possível criar imagens do que permanecia oculto não só na sociedade, mas também na mente humana. Logo,

para a proposição de efeitos de sentido, são exploradas diversas metáforas, sátiras, tendo como base a verossimilhança.

Normalmente, as narrativas surrealistas não possuem uma linearidade temporal. O grotesco e o irracional são representados como imagens do imaginário e de forma fragmentada. Não há, tampouco, necessidade de se seguirem as regras gramaticais ou sintáticas, por exemplo. O sentido do texto pode parecer caótico e repleto de ambiguidade, configurando um dos pontos que o identifica como surreal. Os mundos real e fantástico podem configurar zonas contíguas, contrárias ou apenas um outro lugar. As obras surrealistas têm apreço pela liberdade e espontaneidade de ideias. Como consequência disso, personagens, narradores e ambientes podem assumir formas e posturas nada convencionais, mas possíveis no cotidiano e no mundo real, inquietando o leitor (FERNÁNDEZ, 2017).

Na América Latina, o surrealismo não surgiu com a força de um manifesto, como ocorreu na Europa, por meio de Breton. Neste continente, tal corrente artística e literária se manifestou mais como uma influência, podendo ser comparada ao comportamento de digestão e assimilação antropofágica de outras culturas, de acordo com Jacinto Choza (2011).

Traços surrealistas estão presentes nas escritas de grandes nomes da literatura latino-americana, como Silvina Ocampo, Cortázar, Borges, Murilo Mendes, Maria Martins e Roberto Piva. Tais autores se nutriam de questões estéticas e poéticas advindas da cultura europeia e desenvolviam obras repletas de ideias insólitas, em um olhar atento e responsável para suas histórias, realidades e contextos.

2.5. Recursos e características do fantástico e do realismo maravilhoso

Com frequência, no campo da literatura, o fantástico e o realismo maravilhoso são confundidos, uma vez que ambos abordam o insólito, o mistério e o sobrenatural. Embora isso, em alguns momentos, favoreça certa similaridade e aproximação, cada um dos gêneros possui suas especificidades, como descrevo a seguir.

As obras fantásticas, por fomentarem a incerteza, se pautam na criação de ideias falsas. Por meio delas, o leitor é levado a acreditar na arbitrariedade verossímil da realidade, porém não se olvida de que o que lhe foi apresentado como “possível”

é improvável no mundo real. Nesse jogo de ideias, quem se depara com o fantástico reage com medo e estranheza. Já no realismo maravilhoso, o insólito não produz esse efeito diretamente. O extraordinário e o inesperado assumem uma descontinuidade de causa e efeito. Por meio de um pacto textual, os textos passam a ser uma representação “possível” dentro de uma realidade anexa, sem a necessidade de que o leitor a decifre. Há, aqui, uma retórica de passagem, em que as dúvidas ficam suspensas e não se cria arbitrariedade entre o natural e o sobrenatural. Não há uma ruptura do que é ou não realidade. Ambos os planos são revelados como zonas contíguas um do outro. Assim, o efeito discursivo do realismo maravilhoso gera um encantamento no leitor (CHIAMPI, 2005).

Apesar dessas diferenças, os dois gêneros possuem como pontos em comum, além do insólito, as seguintes características: o interesse por problematizar o racional; o uso de jogo verbal para obter a credibilidade do leitor; a presença de desfechos sem a necessidade de reconstrução das ações e sem explicação para os fatos (CHIAMPI, 2005; RODRIGUES, 2003). Outros elementos são utilizados com frequência nas duas literaturas, como: o estranho (*unheimlich*), o duplo (*doppelgänger*), o abjeto e o real/irreal, conceitos formulados principalmente no âmbito do discurso psicanalítico. Normalmente, são exploradas imagens e objetos da esfera familiar e do cotidiano para instaurar a sensação de inquietação, no fantástico, e encantamento, no realismo maravilhoso.

2.5.1. Conceitos da literatura insólita

Sigmund Freud, em seu ensaio intitulado “*Das unheimlich*” (1919), realiza uma análise do conto *O Homem da Areia*, de T. A. Hoffmann, para refletir sobre a origem do medo. Nesse ensaio, o medo é relacionado ao que está morto e sobrevive ou retorna no presente, ou seja, àquilo que foi vivido e posteriormente reprimido, e que, ao retornar à consciência no presente, o faz de forma assustadora (*unheimlich*), tal como um fantasma (SPOONER; MCEVOY, 2007).

De origem alemã, a palavra *unheimlich* é um tanto ambígua. Ao mesmo tempo que diz respeito a algo familiar e agradável (*heimlich*), carrega em si a ideia de desconforto e incerteza diante do desconhecido e do que se mantém fora do campo da visão, como indica o prefixo *-un*. Em linhas gerais, expressa aquilo que foi

experimentado como familiar e posteriormente reprimido, mas que, ao retornar à consciência no presente, causa estranheza. É, assim, uma palavra-conceito que indica algo oculto ou que deveria ser mantido em segredo que ressurge, causando medo e horror.

David Punter (2007) explica que o termo denota uma dialética entre o que é e não é conhecido e, nessa dinâmica, as barreiras entram em colapso. O medo resulta, portanto, de já se ter vivenciado aquela experiência, uma espécie de *dejá vu*. A percepção de algo vivido, como um evento, situação ou sentimento, não pode ser totalmente acessada pela memória. Logo, o que deveria estar enterrado no inconsciente, reaparece para assombrar o instante atual.

Sobre esse elemento inquietante que espreita o familiar, Ceia (2009) argumenta que

[...] a inquietante estranheza acontece quando convicções primitivas e já ultrapassadas parecem reconfirmadas ou quando complexos infantis são reativados. O prefixo *un* da palavra *heimlich* é a marca do recalçamento (CEIA, 2009, p. 01).

Dessa forma, a sensação de estranheza pode surgir nos casos em que há um retorno do que foi recalçado, ou seja, do que foi bloqueado pelo inconsciente, como, por exemplo, as lembranças traumáticas e as emoções negativas do passado. Portanto, nem todo tipo de memória é capaz de produzir o efeito de “inquietante estranheza”.

Na introdução de sua obra intitulada *The Uncanny* (2003), Royle discorre sobre o significado do termo “estranho” e o aponta como algo, por si só, assombrado e fantasmagórico, pois diz respeito a incertezas da própria individualidade do homem, referentes a aspectos ontológicos, como quem somos e o que experimentamos. É um termo que gera perturbação ou crise do natural, nas esferas pública e privada, e da natureza da essência humana e do mundo. O pesquisador expande o conceito de “estranho” ao associá-lo à incerteza, seja da própria personalidade, dos pensamentos, ações e/ou do mundo. Royle propõe uma reflexão sobre o que o homem carrega, dentro de si e para si, que o perturba e como isso pode influenciar na sua visão de mundo. O autor afirma ainda que o “estranho” permeia o inconsciente humano e o questiona desde o início, em sua essência, já que o homem é uma soma de sentimentos, memórias e lembranças que não estão presentes apenas na

consciência, a nível acessível, mas também na inconsciência, a nível do já suplantado ou reprimido.

Freud construiu a sua teoria do “estranho” a partir de observações sobre obras literárias, em especial sobre o conto gótico alemão “O homem da areia”, de E. T. A. Hoffman. No texto, um autômato, sob a forma de boneca, se torna o amor platônico de um homem assombrado por lembranças da infância, bem como pela figura do “homem da areia”, que arranca os olhos das crianças como castigo por não obedecerem aos pais. A partir da análise dessa história, Freud esclarece que as personagens evocam estranheza, pois são marcadas pela duplicação (ou pela figura do duplo), divisão e intercâmbio do eu, bem como por comportamentos reiterados que sinalizam o medo da morte (ou da castração), os quais trazem à tona sentimentos de estranheza e ansiedade. Esses arranjos misturam elementos incompatíveis para os padrões de normalidade (HOGLE, 2002).

O conto de Hoffman coloca em questão as fronteiras entre o que é socialmente aceitável/explicável e o que está além dos limites da razão humana. A versão dos fatos apresentada adquire uma dimensão sobrenatural, como algo que somente pode ser experimentado no mundo dos sonhos. Nesse processo, algo aparentemente arcaico ronda ou permanece adormecido na psiquê, em um nível tão profundo que assume a forma de um fantasma e *flashes* de revelação (PUNTER, 2007; SPOONER, MCEVOY, 2007). É correto afirmar que o “inquietante” não é algo novo ou proveniente do mundo exterior: é o familiar e impresso na mente, percebido pelo indivíduo como estranho após ter sido reprimido ou recalcado. Nesse sentido, o “estranho” geralmente se refere a complexos infantis ou experiências suplantadas que geram medo e inquietação ao serem revividas, tais como o medo da castração.

Para Bennett e Royle (*apud* PUNTER, 2007), o “estranho” tem relação com a incerteza e a sensação de que as coisas não são como parecem ser – o que acaba por desafiar a racionalidade e a lógica. Nesse contexto, os autores criam uma lista, meramente ilustrativa, de dez possíveis situações em que o termo em análise é comumente aplicado. São elas: casos de repetição (uso de duplo ou *doppelgänger* e experiências de *déjà vu*); coincidências e sensação de fatos predestinados a acontecer; casos de animismo; casos de antropomorfismo; automatismo de seres; forte incerteza sobre a identidade sexual; pânico de ser enterrado vivo; o silêncio; a telepatia e a morte.

Após essas considerações sobre o estranho, vê-se que os dois gêneros literários em estudo têm visões diferentes sobre esse termo. Afinal, enquanto na obra fantástica há uma prevalência da ideia de familiar reprimido, em que algo ressurge para assombrar personagens no presente, por exemplo, no realismo maravilhoso se tem o reconhecimento do inquietante, em que a estranheza passa a integrar a narrativa como algo natural ao desencadeamento dos fatos. Aqui, na maioria das vezes, o estranho não aparece para assombrar os fatos ou personagens, mas para destacar o excesso e o extravagante que a trama pretende criar.

Outro elemento causador da sensação de estranheza é o duplo, ou *doppelgänger*, que remete às primeiras experiências imaginárias e, dessa forma, inconscientes, de repetição relacionadas à angústia da perda e da castração. Snodgrass (2005) argumenta que esse termo surgiu para expressar a ideia de um espelhamento ou dualidade da *persona*. Originalmente, ligava-se à imagem de gêmeos ou aos efeitos do reflexo e da sombra, expressas nas superstições nos contos populares. Com o tempo, a noção foi ampliada para incluir a psicologia do indivíduo. O termo *doppelgänger* deriva do alemão, uma personalidade complexa, que o romancista Jean Paul Richter cunhou em *Siebenkäs* (1796), romance que descreve uma pessoa dividida ao meio, que serviu de influência para o desenvolvimento da chamada “literatura do medo”.

O duplo, ou o *doppelgänger*, também foi pesquisado pelo teórico austríaco Otto Rank, resultando na publicação de *O duplo* (2014). Nessa obra seminal, Rank explica como esse termo passou de um item positivo e protetivo do ser humano, para um sinal sinistro, um mensageiro de morte, flagelo ou mau agouro. O autor indica como, comumente, um herói ou vilão das histórias repassadas aos povos, de modo oral ou escrito, era ferido ou morto pelo dano à sua sombra ou reflexo – o que chamou a atenção dos estudos psicológicos.

Geralmente, o *doppelgänger* é retratado como a antítese do Outro, o original. A sua manifestação na literatura ocorre, principalmente, por meio de semelhanças físicas e/ou mentais, troca de experiências ou sensações, ou quando uma personagem tem dúvidas sobre a sua identidade, ao ponto de desconhecer se ela é, de fato, ela mesma ou outro ser. Esse elemento pode ser verificado ainda no emprego de repetições de características, imperfeições ou de nomes idênticos ao longo de uma descendência familiar (RODRIGUES, 2003). O *doppelgänger* incrementa o efeito de

sentido pretendido. Quando se emprega o duplo nas obras fantásticas, cria-se dúvida e incerteza sobre os fatos ou personagens, abrindo margem para questionarmos se eles são realmente o que aparentam e fazem ou se aquilo se trata de um devaneio ou algo fantasioso. Essa atmosfera de dúvida acaba por favorecer o efeito de sentido do gênero em si. Já nas narrativas realistas maravilhosas, o *doppelgänger* favorece um encantamento maior do discurso. No aceite ficcional de que a figura do duplo pode se constituir naturalmente de características antagônicas, por mais absurda e inquietante que pareça, há um reforço das condições próprias do gênero, em que noções tidas como contrárias podem coexistir sem causar contradição ou escândalo algum, como, por exemplo, a noção binária de bem e mal.

Na obra *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão* (2008), Clément Rosset faz uma distinção entre os termos “realidade” e “real”. Apesar de serem comumente empregados como sinônimos, o autor alerta que, para o discurso psicanalítico, eles não o são. No primeiro item deste capítulo, afirmou-se que a realidade é hoje considerada como algo relativo, instável e caótico, o que não impede que o ser humano crie padrões de normalidade e estabilidade para viver.

Rosset argumenta que o “real”, nessa perspectiva baseada principalmente em Freud e Lacan, possui uma estrita relação com o duplo, pois representa sua recusa. O filósofo francês discute ainda a ilusão, como o resultado de um desentendimento frente ao que é anunciado no discurso oracular, e o futuro, como algo que implica na duplicação dos acontecimentos, do mundo e do indivíduo. Para o autor, nada está ou se constitui sozinho. Lugares, pessoas e momentos são complexos, pois exprimem um somatório de outras causas, efeitos e entendimentos. Daí, o homem pode escolher entre duas opções: se proteger do real pela criação de um duplo, que se revela paradoxal e fracassado, ou aceitar o “destino” anunciado com contentamento.

Rosset (2008) afirma ainda que o real compõe a estrutura psíquica humana, dividida em três partes, sendo elas: 1ª) o real; 2ª) o imaginário; 3ª) o simbólico. Segundo o autor, as três instâncias necessitam coexistir para que se possa viver em sociedade e lidar com a realidade. Como pertence ao registro do imaginário⁴³, o real é anterior ao registro simbólico, não se tratando de uma estrutura psíquica estruturada

⁴³ O estágio imaginário foi postulado por Jacques Lacan para designar a fase em que o bebê aprende a se destacar do corpo da mãe e reconhece a *imagem* do próprio corpo. Trata-se de um momento fundamental da formação da psiquê humana.

pela linguagem. Afinal, é somente a partir do estágio definido por Lacan como “simbólico” que o indivíduo compensa a falta da mãe⁴⁴ por meio da aquisição da linguagem, ou seja, pela capacidade de simbolizar, ou significar, a falta desta. Nesse contexto específico, segundo o teórico francês, dá-se a estruturação do inconsciente como linguagem, em que um significante remete a outro e este a outro, assim infinitamente.

Em resumo, o real se apresenta como aquilo que o homem não consegue representar simbolicamente, ou seja, transpor em palavras. No entanto, sua materialização pode ocorrer por meio das falhas do simbólico, por exemplo, através dos chistes, nos lapsos de linguagem ou pelo retorno do reprimido, nas alucinações, delírios, sonhos ou na presença de fantasmas do passado (ROSSET, 2008).

Segundo consta no *E-dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia (2009), a estrutura psíquica é representada por Lacan como um “nó borromeano”, termo que originalmente fazia referência ao brasão da família italiana Borromée, e que, desde a Idade Média, vem sendo utilizado em diferentes contextos, como na arte, religião e psicanálise. Embora acreditem na divisão da mente humana, conforme explicado acima, Freud e Lacan não compreendem o real da mesma forma⁴⁵.

Sendo a literatura uma criação humana, esta se materializa através da ficcionalidade, na qual diferentes mundos podem ser (re)inventados, visitados e imaginados. Acontecimentos, personagens, tempos e espaços podem ser apresentados de diversas formas, pelo poder de representação que essa arte-ciência possui. Diversas visões da realidade e de mundos podem ser apresentadas, bem como distintas formas de se estar e de se perceber neles (CARDOSO, 1985)⁴⁶. Como

⁴⁴ Inclui a percepção de que o desejo da mãe se dirige ao pai e a compreensão da “lei do pai” como uma interdição do desejo da criança pela mãe, e vice-versa, que Lacan traduz através do jogo de palavras em francês: *non/nom du père*.

⁴⁵ Para Freud, “o real ganha dimensão teórica em simultâneo com a negação: ‘é real não o que se encontra, mas o que se reencontra’” (CEIA, 2009, s/p). Já para Lacan, o real é o que não é possível. De toda forma, esses dois estudiosos creem que é impossível se chegar a uma conceituação do real pela linguagem. Afinal, ele é um elemento “[...] mutável, historicamente relativo, inconsciente, resvaladiço, difícil de ser apreendido pelo discurso humano. Mas sempre desejado...” (RODRIGUES, 1988, p. 25).

⁴⁶ Desde Platão e Aristóteles, a arte tenta elaborar aquilo que manifesta a qualidade do real. Ambos os filósofos pontuaram que o processo de recriação podia ocorrer pela mimese e pela verossimilhança. Para Platão, o artista age em um terceiro grau de mimese - de criação-, imitando as formas secundárias. Já para Aristóteles, o profissional das artes tem na verossimilhança uma meta a atingir. Através de mecanismos de expressão, como a metáfora, a alegoria e o símbolo, entre outros, cria-se uma nova realidade, próxima, mas não literal ao que se entende como real. Com o tempo, grandes pensadores e

afirmado anteriormente, a psicanálise passou a influenciar as obras literárias do século XX, especialmente no que se refere ao desejo de discutir a manifestação do real e da realidade ou, até mesmo, de negá-los. Escritores como Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Clarice Lispector, entre outros, se destacaram por abordarem temas que evocavam o real e o (in)consciente humano.

Roland Barthes, numa acepção diferente da palavra, discutiu a literatura sob esse aspecto, pontuando que esta sempre tem o real como objeto de desejo e acrescenta que “[...] ela acredita sensato o desejo pelo impossível” (*apud* RODRIGUES, 1988, p. 26). Esse interesse constitui uma forte marca do gênero, uma vez que, para provocar a incerteza, criam-se, por meio da verossimilhança, fatos, personagens, tempos e/ou espaços, que podem se revelar reais ou irrealis.

Dois pontos sobre a relação entre real/irreal nas obras fantásticas se destacam. Em primeiro lugar, a ruptura do que se compreende como real ou irreal, natural ou sobrenatural, normal ou anormal. Já na perspectiva psicológica, busca-se a aproximação do real por meio de evocações e resgates de memórias não passíveis de acesso convencional – o que, particularmente, propicia o efeito de sentido do gênero que produz o medo, as inquietações e perplexidades, pois o leitor teme o que ameaça a sua realidade.

No realismo maravilhoso não há quebra de fronteiras. Realidade e irreal ou o comum e o extraordinário se revelam como mundos próximos e acessíveis. Assim, o leitor supera os limites do que a razão impõe como real ou irreal, tornando o inverossímil, verossímil. Sob o viés psicológico, a aproximação do real é tida pelo consenso de que há inquietações e estranhezas na mente humana que são dissimuladas por repressão da realidade. Logo, o gênero somente expõe isso como uma possibilidade.

O último conceito relacionado aos textos do fantástico e realista maravilhoso é o abjeto. O termo foi cunhado por Julia Kristeva, no ensaio intitulado *Powers of horror: an essay on abjection*, publicado na França, em 1980. Nessa obra, a pesquisadora explica que o abjeto surge de coisas banais, mas que, por algum motivo, há um colapso de seu sentido. De acordo com Kelly Hurley (2007), etimologicamente, o

intelectuais estudaram e propuseram novos olhares sobre o que podia ser compreendido como real ou irreal. Os textos literários ganharam mais liberdade e passaram a se aventurar por caminhos sobrenaturais, exóticos e fantásticos. A imitação também ampliou horizontes. Foi para além dos clássicos e, com isso, conseguiu promover o que se chama, hoje, de intertextualidade - um diálogo entre textos, em que a literatura se faz e se nutre da própria literatura (RODRIGUES, 1988).

termo se origina da palavra “rejeitado”. É entendido também como degradado, humilhado ou desprezível. Para a crítica psicanalítica, como a de Kristeva, o abjeto é o que se situa no meio, no ambíguo e no composto, o que perturba a ordem social ou algum sistema, não respeitando fronteiras, posições ou dispositivos.

Para a teórica, o termo diz respeito a

A "something" that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of nonexistence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me⁴⁷ (KRISTEVA, 1982, p. 02).

Aquele que se depara com o abjeto sofre sensações físicas desagradáveis, como o nojo, a vertigem ou a ânsia de vômito, que podem remeter a algum trauma de infância ou algum momento traumático da vida (HURLEY, 2007). Apesar dessas sensações aflitivas e da repulsa, frequentemente, quem se coloca diante do abjeto se percebe, ao mesmo tempo, enjoado e fascinado pelo que vê.

Longe de ser um objeto específico, o abjeto é tudo aquilo que se expelle ou é rejeitado na realidade. Kristeva apresenta uma série de exemplos do abjeto, tais como o nojo a certos alimentos, como a nata do leite; o cadáver; as tripas fora do corpo; uma ferida purulenta; o odor pungente do suor e dos fluidos corporais, como a saliva e as fezes. Ele pode ainda ser representado como algo que não mais possui significado como, por exemplo, um morto em um necrotério, mas que revela um mundo em que as bordas foram apagadas e que vai se desfazendo.

O abjeto se apresenta sob a forma exemplar do cadáver. Kristeva argumenta que o cadáver, por excelência, constitui aquilo que há de mais abjeto:

The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. [...] It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us⁴⁸ (KRISTEVA, 1982, p. 04).

⁴⁷ “Um ‘algo’ que não reconheço como coisa. Um peso sem sentido, sobre o qual não há nada de insignificante e que me esmaga. À beira da inexistência e alucinação, de uma realidade que, se eu a reconheço, me aniquila” (KRISTEVA, 1982, p. 02).

⁴⁸ “O cadáver, visto como sem Deus e fora da ciência, é o máximo da abjeção. É a morte infectando a vida. [...] É algo rejeitado do qual não se faz parte, do qual não se protege como de um objeto qualquer. Como uma estranha imaginação e ameaça real, ele acena para nós e acaba nos mergulhando em um abismo” (KRISTEVA, 1982, p. 04).

A teórica acrescenta que o abjeto não resulta da falta de limpeza ou saúde. Pode ser ainda “The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior”⁴⁹ (KRISTEVA, 1982, p. 04). Qualquer crime, de fato, ao chamar atenção para a fragilidade da lei e da ordem social, é abjeto.

O termo pode também ser compreendido como algo imoral, sinistro, obscuro, calculista e afeito a intrigas ou, como afirma Kristeva,

[...] a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up, a friend who stabs you”⁵⁰ (KRISTEVA, 1982, p. 04).

Enfim, o abjeto é tudo aquilo que se situa na margem, porém permanece em constante tensão com o centro.

Nos dois gêneros aqui pesquisados, o abjeto é frequentemente empregado, porém com percepções distintas. No fantástico, o leitor se escandaliza frente aos eventos, personagens e ambientações que evidenciam tendências reprováveis moralmente. Já no realismo maravilhoso, mesmo que seja possível identificar o escândalo pela imoralidade, não há o peso e a intensidade verificados nas narrativas fantásticas. Na maioria das vezes, a indignação e o mal-estar produzidos são vistos com menor reprovação pelo leitor, já que o absurdo e o inesperado fazem parte da representação da realidade nesse gênero, podendo ser entendidos até com humor.

A literatura fantástica, portanto, possui traços em comum com o realismo maravilhoso, pois evoca seres e/ou eventos sobrenaturais ou imaginários presentes no cotidiano. Por outro lado, há pontos que marcam as suas diferenças. No fantástico, as narrativas primam pela incerteza e perplexidade, em um pacto ficcional com o leitor, e colocam em xeque a realidade. Nas obras realistas maravilhosas, o extraordinário faz parte efetiva da representação de mundo real. Este não gera dúvida sobre os fatos ou personagens, em respeito ao caráter “mágico”, místico ou absurdo, mas sim encantamento ou surpresa.

No próximo capítulo, as reflexões aqui utilizadas balizarão a análise de *La furia y otros cuentos* para que se possa situar a maior ou menor prevalência de um ou outro

⁴⁹ “O traidor, o mentiroso, o criminoso de boa consciência, o esturador desavergonhado, o assassino que se coloca como salvador” (KRISTEVA, 1982, p. 04).

⁵⁰ “[...] um terror que dissimula, um ódio que sorri, uma paixão que usa o corpo para escambo em vez de aticá-lo, um devedor que te vende, um amigo que te apunhala” (KRISTEVA, 1982, p. 04).

gênero literário aqui descrito. Dessa forma, pretendo especificar, de modo mais contundente, as formas utilizadas por Silvina Ocampo para compor seu modo individual de escrita.

CAPÍTULO 3

DIANTE DA FÚRIA

“Nada me parecería bastante elaborado,
bastante fluido, bastante mágico;
nada bastante ingenioso, ni bastante espontáneo;
nada bastante riguroso, ni bastante libre”
(Silvina Ocampo).

Neste capítulo, realizarei a análise de dezesseis contos de *La furia y otros cuentos*, no intuito de identificar as principais características da escrita de Silvina Ocampo e localizá-la no cenário literário argentino como escritora do fantástico.

La furia y otros cuentos foi o terceiro livro de Ocampo, publicado em 1959. Nele, o insólito é apresentado de variadas formas nos trinta e quatro contos que exploram personagens, narradores e ambientes inquietantes e, ao mesmo tempo, próximos do cotidiano. Com um discurso marcado pela simplicidade e coloquialismo, a autora rompe padrões preestabelecidos de estética e de linguagem, assim como padrões sociais e de normalidade. Seus textos se revelam como labirintos alucinantes, cujos caminhos estão repletos de forças antagônicas, ironia e humor negro, que evocam perplexidade e surpresas corrosivas.

Enrique Pezzoni escreveu o prefácio de *La furia*, nas edições publicadas em 1982 e 1996 pela *Alianza Editorial*, e destacou como as narrativas são diferentes, detalhistas e extravagantemente criativas. Como já mencionado, os contos jogam com a noção de realidade e com temas como infância, amor, ódio e amizade. Nesse universo, há o estabelecimento de um novo código de leis e condutas em que repulsa, atração, desconcerto e surpresa se articulam entre si. A autora se resalta pela forma como seus textos subvertem a linguagem, os gêneros literários e, além disso, operam uma crítica à sociedade. Diante de sua escrita, o leitor é levado a aceitar um mundo desprovido de sentido e repleto de situações absurdas. Nesse encontro com o que tem ou não lógica, podem surgir paródia, ironia, objetos animados, animais personificados, situações corriqueiras ou anormais e até maravilhosas no cotidiano. Ocampo propõe uma

[...] ilegalidad extrema: el patio de la fiesta es escenario de muertes;
la casita de azúcar es el recinto donde hay que cumplir con un destino

atroz impuesto por otro; el caserón austero es el lugar de la avaricia; el vestido de terciopelo sofoca, asesina entre las risas de las costureras... Nada, y la vez todo, ha quedado librado a la imaginación del lector.⁵¹ (OCAMPO, 1982, orelha do livro).

O primeiro conto a ser discutido é “Voz en el telefono” (Voz ao telefone). Nele, Fernando, o protagonista e também narrador, narra uma trágica memória de sua infância, talvez ambientada em Buenos Aires. O texto é iniciado com o personagem principal, um adulto, em uma conversa telefônica com sua possível namorada, personagem sem nome. Ele rejeita o convite para uma festa infantil, pois se recorda do incêndio que ele próprio causara em sua casa quando criança, durante seu aniversário. O incidente levou à morte diversas pessoas, inclusive da própria mãe. Fernando alega:

No, no me invites a casa de tus sobrinos. Las fiestas infantiles me entristecen. Te parecerá una manaca. Ayer te enojaste porque no quise encender tu cigarrillo. Todo está relacionado. ¿Que estoy loco? Tal vez. Ya que nunca puedo verte, terminaré por explicar las cosas por teléfono. ¿Qué cosas? La historia de los fósforos. Detesto el teléfono. Sí. Ya sé que te encanta, pero a mí me hubiera gustado contarte todo en el auto, o saliendo del cine, o en la confitería. Tengo que remontarme a los días de mi infancia,⁵² (OCAMPO, 1982, p. 177)

A partir dessa ligação, o narrador volta a sua infância, momento em que se revela a identidade de um menino mimado, que a mãe considerava descuidado. Pelo olhar infantil, que mescla ingenuidade, atenção e maldade, a grandeza e o luxo de sua casa ficam evidentes. O garoto explica como a mãe preparou a festa para receber um grande número de convidados.

No dia do aniversário, após se cansar de interagir com os colegas da mesma idade, Fernando resolve se esconder no local em que as mulheres estavam reunidas, um ambiente detalhadamente decorado por adornos valiosos. Por lá permanece quieto e atento a tudo que era dito e aos comportamentos que não pareciam rotineiros

⁵¹ “[...] ilegalidade extrema: o pátio da festa é cenário de mortes; a casinha de açúcar é o lugar onde tem que se cumprir um destino atroz imposto por outro; a mansão austera é espaço de avareza; o vestido de veludo sufoca e assassina, entre as risadas das costureiras... Nada, e ao mesmo tempo tudo, foi deixado para a imaginação do leitor” (OCAMPO, 1982, orelha do livro).

⁵² “Não, não me convide para a casa dos seus sobrinhos. Festas infantis me entristecem. Você vai achar tudo uma bobagem. Ontem você se irritou porque eu não quis acender seu cigarro. Está tudo relacionado. Estou louco, é isso? Talvez. Já que nunca posso te ver, vou terminar de te explicar as coisas por telefone. Que coisas? A história dos fósforos. Detesto telefone. Sim. Já sei que você adora, mas eu preferia ter te contado tudo no carro, na saída do cinema ou na confeitaria. Tenho que voltar aos dias da minha infância” (OCAMPO, 1982, p. 177).

às mulheres de sua época. Ao presenciar uma conversa da mãe por telefone, supostamente com um homem – que ele supõe ser amante dela – e que causou um *frenesi* entre as adultas, o menino sai de seu esconderijo e é flagrado pela mãe, que logo o expulsa do local.

Fernando, então, é levado à sala “vazia” destinada às crianças, portando consigo uma caixa de fósforos que furtara do cômodo anterior. Com os colegas, nasce a ideia de brincar com fogo. Cacho, um amigo do aniversariante, cogita queimar a babá na cozinha, contudo o narrador não aceita essa opção e sentencia: “Esos fósforos lujosos estaban destinados para la salita íntima donde los había encontrado. Eran fósforos para nuestras madres”⁵³ (OCAMPO, 1982, p. 183).

O narrador vai até a sala em que as mulheres permaneciam e tranca a porta por fora. Todas percebem a ação, porém levam-na como brincadeira, por desconhecerem a real intenção dos menores. A criança, junto aos colegas, começa a atear fogo nos móveis, papéis e regalos. Por alguns instantes, ficam contemplando as labaredas. Naquele momento, Fernando passa a narrar minuciosamente, e com prazer, a forma como os bens caríssimos da família estavam sendo queimados e como sua mãe estava perdendo dinheiro. Em pouco tempo, a casa inteira é tomada pelas chamas, as crianças são salvas pelos empregados e um número considerável de pessoas perde a vida.

Daí em diante, a enunciação é retomada pelo narrador adulto, que continua a dar explicações, pelo telefone, à suposta namorada sobre o pânico que sentia de fogo: “¿Ahora comprendés por qué no quise escender tu cigarillo? Por qué me impresionan tanto los fósforos?”⁵⁴ (OCAMPO, 1982, p. 184).

Ao final, o protagonista declara, friamente, que a última imagem que possui de sua mãe é dela apoiada no balaústre da sacada da casa. Indiferente às vítimas, a pessoa do outro lado da linha, somente questiona se o móvel chinês, tão cobiçado por seu alto valor comercial, havia sido salvo do incêndio. O narrador-personagem alega que sim e que, além dele, algumas figurinhas se estragaram, uma delas retratando

⁵³ “Aqueles fósforos lujosos estaban destinados para la salita íntima donde los había encontrado. Eran los fósforos para nuestras madres” (OCAMPO, 1982, p. 183).

⁵⁴ “Agora você entende por que eu não quis acender seu cigarro? Por que fósforos me deixam tão impressionado?” (OCAMPO, 1982, p. 184).

“[...] una señora que llevaba un niño en los brazos y que se asemejaba un poco a mi madre e a mí”⁵⁵ (OCAMPO, 1982, p. 184).

No presente da narrativa, o protagonista se mostra assombrado e fóbico pelo que vivenciou no passado, ao ponto de questionar a própria sanidade por não querer acender um cigarro e nem ir a festas infantis. A voz ao telefone atua como um gatilho para o acesso ao que foi reprimido na infância, o que possibilitou seu retorno inquietante no presente, como um fantasma.

A narrativa gira em torno de um grupo de pessoas da classe alta de sua época, enquanto minuciosamente detalham-se a riqueza da família, os enfeites da casa, o número de empregados, as roupas e os comportamentos fúteis das pessoas. A superficialidade das personagens é apresentada de modo satírico, proporcionando uma reflexão sobre a soberba e a pobreza de sentimentos, afeto e respeito. Além disso, a sátira pode ser interpretada como uma crítica à condição marginal que as crianças e os empregados assumiam naquela sociedade. Mesmo sendo uma criança, o narrador consegue enxergar como sua família era abastada, mas não usufruía de seus bens, pois só se preocupava em ostentar suas posses e viver de aparências. A ambientação do conto acaba por ratificar a posição excluída e subalternizada destinada aos subordinados. Há uma delimitação de espaço e atuação para cada personagem que remete a uma hierarquia social. As babás se agregam no andar de baixo, mais precisamente na cozinha, espaço de sua exclusão; as mães/mulheres (ricas e privilegiadas), no quarto superior bem mobiliado e enfeitado; e as crianças, empurradas para uma sala vazia para não darem trabalho, não incomodarem os adultos, uma outra espécie de exclusão. Tudo isso favorece uma visão das diferenças sociais e afetivas daquele universo simbólico.

Quais seriam os motivos que ensejaram a ação delinquente da criança? Aparentemente, o incêndio pode ter sido uma vingança ou uma reação diante da indiferença da mãe para com o menino ou pode ter sido motivado pelo possível adultério e falta de decoro desta (KLINGENBERG; ZULLO-RUIZ, 2016). Nas duas hipóteses acima, a mulher se torna o epicentro da catástrofe, o objeto circunstancial dos fatos. Apesar de não possuir um nome próprio, a mãe se revela uma figura central no texto, ao ponto de desencadear a obsessão do menino. Nas linhas finais da

⁵⁵ “[...] de uma senhora carregando um menino nos braços, um pouco parecida com a minha mãe e comigo” (OCAMPO, 1982, p. 184).

narrativa, o narrador, já adulto, ainda expressa uma possível idealização da mãe, que pode ser “[...]metafóricamente [la] representación de la sublimación artística, del triunfo del arte sobre las relaciones personales y de la eliminación de la identidad y del origen del niño al acabar con su progenitora”⁵⁶ (FERNÁNDEZ, 2017, p. 191).

Sem concordar inteiramente com Fernández, pode-se supor que Fernando tenha cometido o crime como resultado de um mal resolvido complexo de Édipo⁵⁷. Como não é revelada sua idade, o narrador pode se encontrar na fase fálica, entre os 3 e 6 anos, e apresentar o complexo em sua forma negativa, em que a criança sente ódio pela mãe e amor pelo pai. Ao notar o comportamento da mãe ao telefone e julgá-lo impróprio, interpretando-o como gesto de traição ao seu pai, o menino pode ter preferido matá-la para honrar ao patriarca e, assim, justificar para si mesmo a crueldade cometida. Estas interpretações, entretanto, não esgotam as possibilidades de leitura e análise do conto. Desde o início da narrativa, que contém todos os elementos de uma tragédia⁵⁸, o menino é caracterizado como um piromaníaco⁵⁹, pois

⁵⁶ “[...] metaforicamente [a] representação da sublimação artística, do triunfo da arte sobre as relações pessoais e da eliminação da identidade e origem da criança ao acabar com sua mãe” (FERNÁNDEZ, 2017, p. 191).

⁵⁷ O complexo de Édipo é o “conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto do desejo. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia” (LAPLANCHE, PONTALIS, 1992, p. 77, grifos nossos).

⁵⁸ Na *Poética* (1986), de Aristóteles, a tragédia é descrita para além de um gênero literário, sendo um conceito de imitação de ações e coisas da vida que culmina em algum tipo de destruição. Algo que não se materializa única e necessariamente na morte de um indivíduo. Na literatura, o termo pode ser constatado quando há a queda do herói da fortuna para o infortúnio. Quando este apresenta uma “falha trágica”, que nada mais é que um vício de caráter ou imperfeição. Um protagonista trágico, por exemplo, pode dar causalidade a sua derrocada e infelicidade, por expressar covardia, ciúme, orgulho, inveja, avareza etc.

⁵⁹ No *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais 5* (2014), a piromania é um tipo de transtorno disruptivo, do controle de impulsos e da conduta, que envolve problemas de autocontrole de emoções e de comportamentos. Um piromaníaco apresenta necessidade compulsiva de causar incêndios, que não representam um benefício pessoal ou econômico, mas sim um alívio de alguma tensão interna. Normalmente, são pessoas que demonstram grande fascínio, curiosidade ou atração pelo fogo, que se transformam em “expectadores” regulares de incêndios. Sabe-se que é mais frequente seu surgimento na infância e adolescência, no sexo masculino, entre aqueles que têm habilidades sociais mais pobres e dificuldades de aprendizagem. Infelizmente, não há uma causa exata

já demonstrara interesse em brincar com fogo. Antes da explicação do incidente, uma repreensão da mãe parece predizer o desfecho: “ —Fernando, si jugás con fósforos, vas a quemar la casa – me decía mamá, o bien –: Toda la casa va a quedar reducida a un montoncito de cenizas – o bien–: Volaremos como fuegos de artificio”⁶⁰ (OCAMPO, 1982, p. 177). Os comentários da mãe soam como prenúncio de algo funesto que estaria destinado a acontecer, o que é recorrente nos textos da autora. Incorretamente, entretanto, imaginamos que tudo não passa de uma ironia do destino – que não existe – quando outras instâncias poderiam estar envolvidas. Em sua teorização sobre a ilusão oracular e seu caráter duplo, Rosset afirma que a ilusão é estruturada como um duplo, uma vez que o indivíduo iludido divide a realidade em duas possibilidades (verdades), que de fato são a mesma coisa.

O elemento interessante e original do conto é justamente o fator surpresa, o logro do leitor. Para este, a profecia da mãe haveria de se cumprir da forma como foi anunciada. Porém, o leitor, bem como o protagonista, não considera o fato de que a profecia poderia se realizar de “outra forma” (duplicação da visão) ou em outro lugar. É nesse sentido que a ilusão nega o duplo, esse outro acontecimento ou possibilidade. Em outras palavras, o receptor textual espera que o menino incendeie a casa, mas não que seria capaz de assassinar a própria mãe e produzir voluntariamente a realização da profecia – o elemento surpresa do texto. Portanto, o engano não parte do protagonista, mas do leitor e suas expectativas. Este é vítima de um “joguete” estabelecido pela autora, quando ela burla as regras do “jogo” textual. Se a falha trágica consiste numa visão distorcida da realidade, no caso, o próprio leitor foi “enganado” ou “iludido”. Dessa forma, Ocampo “brinca” com as expectativas do leitor e as frustra, de modo a produzir uma leitura mais ativa da realidade textual.

No conto “La furia” (A fúria), título sugerido por Jorge Luis Borges para nomear o livro, as personagens têm uma estranha relação entre si, que leva a um desfecho sinistro e surpreendente não só para o leitor, mas também para o protagonista. No texto, narra-se a história de um homem sem nome que, em uma possível carta, se

para o transtorno. Entretanto, há fatores de risco, como: histórico pessoal ou familiar de abuso de substâncias; histórico familiar de distúrbios psicológicos; problemas familiares (brigas, abuso ou agressão), entre outros. O tratamento de um piromaníaco inclui uma combinação de medicamentos com psicoterapia.

⁶⁰ “— Fernando, se você brincar com fósforos vai botar fogo na casa — mamãe me dizia, ou então: — A casa inteira vai ser reduzida a um montinho de cinzas – ou então –: Voaremos como fogos de artificio” (OCAMPO, 1982, p. 177).

dirige a um amigo chamado Octavio. Nela, o homem narra o que lhe ocorreu desde o instante em que se envolveu com uma mulher de nome Winifred, a babá de um menino de tenra idade a quem ele mata ao final da história, dentro de um quarto de motel. A criança de quem Winifred cuida está sempre acompanhando o casal em seus passeios pela cidade, portando um tambor de brinquedo que toca insistentemente, para a irritação no narrador.

O tempo da narrativa é circular, estruturado como *flashback*, uma vez que a história começa e termina com o narrador na cadeia. Inserida na narrativa maior, situa-se uma narrativa menor feita por Winifred, ao revelar seu passado.

Os acontecimentos ocorrem em parques públicos e em um motel, supostamente na Buenos Aires dos anos 1950, e também nas Filipinas, quando Winifred narra sua infância na terra de origem, em que o passado se mostra como algo idealizado e ambíguo, ironicamente comparado a um “paraíso de felicidade” – um mote que se repete em diferentes momentos do texto – mas que guarda segredos e memórias carregadas de culpa.

Enquanto o protagonista é caracterizado superficialmente, Winifred é uma personagem complexa: trata-se de uma mulher feia e temperamental, de caráter inconfiável e mau. Uma fonte de estranheza no conto resulta do diálogo intertextual estabelecido para caracterizar a mulher. Para tanto, Ocampo explora um mito⁶¹ da Antiguidade Clássica, enriquecendo a narrativa de significados. A protagonista possui características semelhantes às de uma Fúria, a deusa mitológica da vingança: “Sus ojos brillaban, ahora me doy cuenta, como los de las hienas. Me recordaba a una de las Furias”⁶² (OCAMPO, 1982, p. 113). Na mitologia grega, as Fúrias constituem aquelas divindades vingadoras que surgem para destruir o mal e restaurar a justiça na sociedade⁶³. Eram seres horríveis de se contemplar. Tinham olhos escuros, que

⁶¹ “Mito” é definido por Junito de Souza Brandão como um “[...] sistema, que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem” (BRANDÃO, 1986, p. 13). Brandão argumenta que, através da linguagem e da fantasia, ou seja, através da dimensão imaginária, os mitos conduzem a Consciência ao difícil processo de formação da Consciência Coletiva, delineando padrões para a trajetória existencial. Para o autor, mesmo os mitos hediondos e cruéis são úteis, uma vez que ensinam através da tragédia os grandes perigos do processo existencial.

⁶² “Seus olhos brilhavam, só agora me dou conta, como os das hienas. Fazia-me lembrar uma das Fúrias” (OCAMPO, 1982, p. 113).

⁶³ Seu surgimento ocorreu na peça teatral intitulada *As Eumênides*, de Ésquilo, encenada pela primeira vez em 458 a.C. Filhas de Urano e Gaia, eram espíritos vingadores dos mais terríveis, que atormentavam os mortais transgressores, principalmente, aqueles que cometiam algum crime ou assassinato, de forma a restabelecer a ordem social e familiar (HACQUARD, 1996).

inspiravam horror, e serpentes nos cabelos. Há na mitologia três Fúrias que se destacam: Aleto, considerada implacável; Tisífone, que vingava crimes; Megera, que invejava os outros. Elas castigavam todos os ultrajes cometidos contra a sociedade e torturavam as vítimas de modos variados. Foram consideradas, dessa forma, símbolos de justiça e de correção pelos povos antigos. A caracterização de Winifred agrega dois atributos das Fúrias, pois a personagem era vingativa e invejosa.

Para Brenda Sánchez (2002), o conto estabelece um diálogo intertextual com a tragédia grega, pois a caracterização de Winifred remete o leitor à figura de uma das Fúrias. O narrador-personagem faz questão de descrevê-la não como uma pessoa passional, mas com o peso do nome próprio, passa-lhe a noção de outro contexto, propriamente mitológico.

Ao descrever os olhos da personagem feminina, o narrador retoma outros signos de estranheza associados às Fúrias, ou Eríneas. Ele afirma que ela tinha olhos escuros e brilhantes, como os de uma hiena. A comparação com este animal selvagem e impiedoso acrescenta à imagem de Winifred a ideia de um predador, carniceiro e feroz, que ri diante da caça, quando esta se encontra quase sempre morta e em estado de putrefação – o que pode ser interpretado como um prenúncio do relato, feito por ela, das crueldades que cometeu no passado. Nesse sentido, o relato menor atua como uma espécie de espelho, ou *mise en abyme*, do relato maior ou englobante, adquirindo um caráter “oracular” ou prenunciador da tragédia que acometeria o narrador. Entretanto, este não tem a percepção crítica do que vê ou escuta, tratando-se, portanto, de um sujeito iludido. O discurso oracular se cumpre, mas não da forma como é prenunciado no discurso de Winifred, e, sim, de uma outra forma, que escapa à percepção pela negligência do protagonista e por sua incapacidade de perceber que está em má companhia, embora diversos sinais que confirmam isso estejam bem na frente de seus olhos.

Para Clément Rosset (2008), a percepção do iludido é caracterizada pela negação da realidade e pela incapacidade de perceber suas consequências. Diante do iludido, qualquer advertência é inútil. Essa “cegueira psicológica” impede o indivíduo de perceber o real que não é outro senão ele mesmo. Nesse sentido, Winifred não é outra, senão ela mesma. Rosset esclarece ainda que o engano (ou logro) não está naquilo que se vê ou se percebe, mas na recusa da percepção do óbvio e uma consequente cisão do acontecimento em dois. Em “La furia”, o narrador

está inteiramente ciente do caráter malévolo de sua parceira, porém resolve “ignorá-lo”, por acreditar em outra possibilidade: que a crueldade de Winifred, jamais se voltaria contra ele.

O protagonista, ao mesmo tempo em que se sente atraído por Winifred, a estrangeira, sente repulsa por seu odor característico, seu perfume barato e pelo cabelo dela, que era “[...] fino e crespo, como el vello de las axilas”⁶⁴ (OCAMPO, 1982, p. 114), o que reforça o caráter abjeto da parceira. Porém, é justamente a qualidade abjeta da pretendente o que acirra o desejo sexual, jamais expresso no discurso, mas desvelado através dos desdobramentos da relação do casal. O narrador e a personagem pertencem a classes sociais diferentes: ele é um estudante de classe média do ensino superior, enquanto Winifred é uma babá imigrante sem instrução, dado que também o rapaz não leva em conta no relacionamento.

Inserido no interior da narrativa principal, que é a carta, o breve relato oral feito por Winifred resulta de sua recordação do passado e da terra de origem, as Filipinas. A descrição feita pela personagem rememora as crueldades praticadas por ela, durante a infância, contra sua melhor amiga, Lavinia. A protagonista se refere a Manila, sua cidade natal, e ao país em geral, repetidamente, como um “paraíso de felicidade”, o que soa paradoxal. Afinal, embora a capital das Filipinas seja uma das cidades mais povoadas do mundo, com belas ilhas e paisagens naturais, é um local marcado por desigualdades sociais e violência. Grande parte da população de Manila é pobre e habita favelas espalhadas pelas margens de rios, trilhos de trem e lixões (BLAU, 2018), o que destoa da imagem criada por Winifred. A personagem idealiza as Filipinas como um lugar encantador, feliz e de riqueza, em que as casas são adornadas externamente com madrepérolas, porém a realidade é outra. Com isso, ao negar os problemas de sua pátria, Winifred manifesta uma recusa do real em favor da realidade alternativa fantasiosa e ilusória na qual sua terra natal representa um paraíso de felicidade.

Ademais, as situações vividas naquele lugar são relatadas com estranha naturalidade, o que sinaliza o caráter insensível e inconfiável da narradora e sua recusa em perceber como os fatos do seu passado ocorreram e as reais consequências do que fez. Winifred alega sempre ter oferecido um tratamento “cuidadoso” e “carinhoso” à amiga Lavinia – mas que culminou na morte desta, quando

⁶⁴ “[...] finos e crespos, como os pelos das axilas” (OCAMPO, 1982, p. 114).

ambas participavam de um evento religioso. Aparentemente, a própria Winifred ateou fogo à amiga ao fazer cair sobre suas asas de anjo o fogo de um círio, provocando assim um incêndio que destrói a igreja. O leitor é autorizado a constatar tal fato em vista da confissão de Winifred sobre as diversas outras maldades por ela cometidas contra a melhor amiga. Ela mesma admite, ao final, que se encantava ao contemplar a expressão de assombro da amiga diante das brincadeiras cruéis e que sentia um prazer sádico perante a dor alheia, reforçando a percepção de seu caráter disfuncional. Winifred constitui uma típica narradora inconfiável que, embora não minta, decide ignorar as implicações do que fez à amiga.

A relação existente entre as personagens Winifred e Lavinia chama a atenção, uma vez que eram visivelmente opostas: enquanto Winifred tem uma aparência repulsiva, Lavinia é caracterizada como uma garota doce, de olhos e cabelos claros, características que se enquadram nos padrões de beleza e comportamento considerados socialmente como positivos para mulheres. Esse contraste pode explicar a inveja que Winifred, inconscientemente, nutria pela amiga, o que provavelmente explicaria seu desejo de destruí-la.

Após a morte da menina, o único bem que lhe restou foi um anel, do qual Winifred se apropria. A preservação dessa joia não é apenas símbolo de uma suposta amizade perdida, mas também representa um objeto de valor material possivelmente roubado, o troféu ou o resultado da caça diante da qual essa hiena de olhos escuros celebra seu triunfo e superioridade, sua vitória na busca de destruir e ocupar o lugar do Outro. O anel, símbolo de união, é um signo que poderia remeter à eternidade dessa amizade, que se prolonga para além da morte e que, portanto, ainda se apresenta, uma vez que assombra o presente. Trata-se, portanto, da insistência do passado, de sua recusa a desaparecer, como se nele houvesse algo a ser corrigido. De certa forma, mesmo morta, Lavinia continua a existir na mente e no comportamento de Winifred. Essa persistência do passado no presente produz no texto uma sensação de estranheza.

Ao prosseguir para o clímax da narrativa, o protagonista e Winifred finalmente têm um encontro íntimo, em um quarto de motel, e é ali que a criança desaparece. Na ocasião, o narrador brinca com a parceira, chamando-a de cruel pelo que tinha feito a Lavinia. Diante disso, ela retruca: “- ¿Cruel, cruel? [...] – Cruel soy yo con el resto del mundo. Cruel seré contigo – dijo, mordiendo mis labios. – No podrás. -¿Estás seguro?

– Estoy seguro”⁶⁵ (OCAMPO, 1982, p. 119). Ela morde os lábios do amante, como num pacto cruel, e inicia sua retaliação.

Nesse instante, a ambientação se torna sombria, envolta em uma atmosfera onírica. O personagem sem nome sai do quarto em busca da criança e a encontra no pátio. Eles retornam ao dormitório, com bastante discrição, mas, para sua total surpresa, Winifred havia desaparecido sem deixar rastros. O menino então brinca e perturba o homem com o barulho de seu tambor, enraivecendo-o cada vez mais. Com o desespero por estar sozinho num motel com uma criança, o narrador acaba assassinando-a por asfixia.

O fim do conto sugere que, se Winifred era uma “fúria vingadora”, o narrador podia ser um criminoso reincidente. Afinal, ele afirma: “Vacilar es una de mis perdiciones. [...] Siempre fui así: por no provocar un escándalo fui capaz de cometer un crimen”⁶⁶ (OCAMPO, 1982, p. 121). Eis expressa aqui a “falha trágica” do narrador: vacilar e ser incapaz de reagir diante daquilo que percebe. Nessa fala inquietante, pode-se questionar se seria isso uma confissão de crimes cometidos outrora, porém não revelados e não punidos. Contudo, o texto não apresenta explicação ou resposta alguma, ficando em aberto para que o leitor tire suas próprias conclusões.

Como dito anteriormente, o menino assassinado toca um tambor insistentemente ao longo da história. O barulho ressoa como num ritual em que a figura do duplo denota um sinal de mal agouro. O toque desse objeto marca o ritmo da narrativa, como se remetesse o leitor àqueles instrumentos que, na Antiguidade, acompanhavam os hinos aos deuses clamando pela ação de uma Fúria, enquanto a figura da criança remete àqueles que se colocavam em oferenda, as crianças e as virgens, como parte de um sacrifício visando sanar algum mal.

Sue Walsh (2007) afirma que a criança pode representar uma versão do inconsciente, lócus do ego individual escondido e reprimido por camadas superficiais de convenções e proibições consideradas racionais. Para essa autora, a função do menino no conto é espelhar, como um duplo, o inconsciente do próprio narrador. Ao contrário de Walsh, acredito que o menino é o ponto cego do texto: não fala e não se

⁶⁵ “— Cruel? Cruel? (...) Cruel sou eu com o resto do mundo. Cruel eu serei com você — disse, mordendo meus lábios. — Não vai conseguir. — Tem certeza? — Tenho certeza” (OCAMPO, 1982, p. 119).

⁶⁶ “Hesitar é uma de minhas danações. [...] Sempre fui assim: para não provocar um escândalo, fui capaz de cometer um crime” (OCAMPO, 1982, p. 121).

comunica na maior parte do tempo, ao mesmo tempo que gera diversos incômodos. Ele representa tudo aquilo de que o narrador quer se livrar ou expulsar da realidade, tal como acontece com o “real”. Assim, o menino representa o que está além da capacidade do narrador de simbolizar. O texto não explicita as razões para o antagonismo entre o narrador e o menino, apenas exhibe o desejo do primeiro em se ver livre do segundo. Em certo momento da narrativa, o protagonista sugere a Winifred que o joguem no lago, por exemplo. Sua presença incomoda o narrador, que projeta sobre ele um sentimento de raiva e antipatia, uma vez que este interdita seu desejo de estar a sós com a parceira.

“La furia” é um conto de linguagem coloquial que expressa diversas referências intertextuais, caminhando por questões não só literárias, como também psicanalíticas e mitológicas. Ao mesmo tempo em que esse texto inquieta e surpreende o leitor pela estranha resolução dos acontecimentos, este não se depara com o escândalo. Ocampo insere o elemento insólito com simplicidade, tornando possível o absurdo em seu texto e, novamente, insistindo na incapacidade humana de lidar com o real como tal.

Já no conto “Las fotografías” (As fotografias), Adriana, uma menina de quatorze anos, ainda em recuperação de um problema de saúde não informado, comemora seu aniversário em uma grande casa da família, entre flores, garrafas de sidra e parentes indelicados e insensíveis.

A narração é feita por outra personagem, talvez um primo de idade próxima não nomeado, que pontua principalmente as falas e os comportamentos dos convidados que indicam que algo estaria por ocorrer, como um mal presságio. A primeira vez que o menino encontra a protagonista, alerta o leitor: “Aquella vocación por la desdicha que yo había descubierto en ella mucho antes del accidente, no se notaba en su rostro”⁶⁷ (OCAMPO, 1982, p. 89 grifo meu). O narrador emprega o pronome “su” em vez de “tu” nessa reflexão, como era esperado de uma criança. O “su” exprime formalidade e indica que esse menino mantém certa distância do que vai narrar, algo que denota respeito, mas ainda pode revelar, contrariamente, ironia em relação ao que ocorreria com Adriana no desenrolar dos fatos.

⁶⁷ “Aquella vocación para a desgraça, que eu tinha descoberto nela muito antes do acidente, não se notava em seu rosto” (OCAMPO, 1982, p. 89).

Para registrar o momento especial de comemoração, um fotógrafo, de nome Spirito, é chamado pela família. O profissional é aguardado ansiosamente por todos, ao ponto de ninguém beber e comer até a sua chegada, como se fosse ele um convidado ilustre. Entretanto, Spirito se atrasa e os familiares “aproveitam” o tempo de modo inusitado: uma menina garante risos dos presentes ao dançar *A morte do Cisne*, enquanto outros conversam sobre assuntos sinistros, como acidentes fatais e mutilações, com estranha naturalidade e humor:

Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas. ‘Mal de muchos, consuelo de algunos’, dijo una viejita, refiriéndose a Rossi, que tiene un ojo de vidrio ⁶⁸ (OCAMPO, 1982, p. 90).

Com a chegada de Spirito, talvez uma alma de outro mundo, como o seu nome indica, a comemoração é liberada e assim: “[...] se destapó la primera botella de sidra. Por supuesto que nadie la probó. Se sirvieron varias copas y se inició el larguísimo prelude al esperado brindis”⁶⁹ (OCAMPO, 1982, p. 90).

O momento de degustação da sidra remete o leitor a uma tradição comum à cultura espanhola: a “escanciação”. Nesse ato, há o oferecimento da sidra para todos os convidados, que deve ser derramada da garrafa contra a lateral do copo ou da taça, a uma distância de até 1,20 m, para provocar uma reação química de gaseificação do líquido. Cada botelha deve servir de quatro a seis pessoas, convencionalmente. É uma ação quase ritualística que antecede o brinde e que, pela logística, demanda maior tempo para realização (CLAVEROL, 2018).

Além disso, a escolha de Ocampo, ao se referir a essa bebida específica no aniversário, que mais se assemelha a um velório, pode instigar outros desdobramentos. Há lendas sobre a sidra enquanto moeda de troca e símbolo de riqueza, proteção e salvação espiritual ao longo dos tempos. A título de exemplo, por volta de 1160, Asturiana, a filha de Alfonso VII, que foi rainha consorte de Navarra, doou várias botelhas de sidra aos padres de sua igreja para conseguir a salvação de sua alma. Já em meados de 1280, a sidra passou a ser vista como um viático celestial,

⁶⁸ “Algunas das vítimas tinham ficado sem o braço, outras, sem as mãos, outras, sem as orelhas. ‘Mal de muitos, consolo de alguns’, disse uma velhinha, referindo-se a Rossi, que tem um olho de vidro” (OCAMPO, 1982, p. 90).

⁶⁹ “[...] se abriu a primeira garrafa de sidra. Claro que ninguém a provou. Serviram-se várias taças e se iniciou o longuíssimo prelúdio ao esperado brinde” (OCAMPO, 1982, p. 90).

como se fosse parte de um conjunto de provisões de um espírito recém desencarnado para a eternidade. Havia o costume de as pessoas pedirem para serem enterradas com garrafas de sidra e pães, com a finalidade de atingirem a glória eterna (CLAVEROL, 2018). Como era comum aos moribundos e enfermos também receber esses presentes, a eleição da sidra, pela autora, pode não ter sido aleatória. As várias garrafas reforçam a ideia de que aquele evento funcionou, na verdade, como um ritual de passagem de Adriana para o mundo espiritual. Vemos, aqui, a presença de referências intertextuais na escrita ocampiana.

Enquanto a comilança e a ingestão de bebidas ocorrem, a sessão de fotos começa. Apesar de sua saúde estar decididamente frágil, Adriana é estimulada pelos presentes a tirar as fotos, o que mais parece um ritual de tortura mental e física, uma vez que seus problemas de saúde e sua convalescência são também apontados e criticados.

A certa altura, Humberta, tia da protagonista, se incomoda com o fato de a menina não conseguir ficar de pé e com a possibilidade de as fotos de Adriana mostrarem seus pés tortos. Spirito, diante disso, afirma com ironia: “- No se aflija [...] se quedan mal, después se los corto”⁷⁰ (OCAMPO, 1982, p. 91).

A menina, já cansada, pede água, mas ninguém a atende. Após a última foto, e sem que os convidados se deem conta, Adriana morre, como se houvesse desmaiado de exaustão. A princípio, quando observam sua imobilidade, os convidados fazem piada, vários deles continuam a beber e a comer, enquanto o narrador, de forma infantil reclama: “¡Qué injusta es la vida! ¡En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir la desgraciada de Humberta!”⁷¹ (OCAMPO, 1982, p. 93).

Com o conto, o leitor é instigado a ver a morte da protagonista como uma tragédia anunciada, tal como um oráculo. O fotógrafo de nome Spirito – que sugere uma figura sobrenatural – surge na narrativa como se tivesse a missão de encaminhar a menina ao mundo dos mortos, como um apanhador de almas, especialmente se considerarmos o fato de que Adriana falece após a última foto tirada pelo profissional, como se ele, assim, tivesse encerrado o seu trabalho com ela. Essa construção é tão

⁷⁰ “— Não se preocupe [...] se não ficarem bem, depois eu os corto” (OCAMPO, 1982, p. 91).

⁷¹ “Como a vida é injusta! Em vez de Adriana, que era um anjinho, bem que podia ter morrido a desgraçada da Humberta!” (OCAMPO, 1982. p. 93).

marcante no texto, que a informação sobre a doença da aniversariante se torna secundária e até desnecessária.

Mais uma vez, o espaço doméstico surge na narrativa ocampiana de forma irônica. Este não se configura como um lar feliz, acolhedor ou de proteção, mas sim de tortura, crueldade e sadismo. As personagens e o narrador também são construídos de modo a favorecer essa atmosfera negativa e paródica. O discurso que, inicialmente, se apresentou em tom formal, perde essa característica e assume informalidade, uma vez que os fatos são descritos pela perspectiva de uma criança “nada infantil”. A história ganha comicidade diante da constatação da morte da aniversariante, pois os convidados passam a comer compulsivamente e a desejar a morte de outras pessoas.

Ocampo insinua a presença de um “mundo invertido” aqui, que remete o leitor à noção de carnavalização literária, discutida por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2013). Nessa obra, o autor explica como a literatura ainda preserva características dos folclores carnavalescos antigos e medievais, mesmo após o esgotamento deles ao longo do tempo. As qualidades textuais destacadas são: a representação sério-cômica da realidade viva e próxima do cotidiano contemporâneo; o emprego de imagens advindas da experiência e da fantasia livre; a pluralidade de estilos e de vozes e a profanação do que é sagrado (corpo, terra e/ou religião). A cosmovisão carnavalesca se expressa, sobretudo, por ambivalências e contrastes (nascimento/morte, bênção/maldição, gordo/magro etc), assim como por risos e excentricidades (violações do que é ordinário/aceito).

Várias são as inversões de sentido em “Las fotografías” que possibilitam uma crítica à sociedade da época de Ocampo, marcada por vernizes sociais. A começar pela própria história, que se desenvolve para o que não é habitual: uma festa que se torna o velório da aniversariante. A jovem convalescente provém de uma família abastada, mas seus parentes não demonstram riqueza de caráter. Na verdade, são rudes, excêntricos e desalmados. Eles se mostram mais entusiasmados com a fruição das bebidas e comidas do que em comemorar a recuperação e festejo natalício da menina. Há imagens de ambivalência e contrastes em toda narrativa. Alguns exemplos são o já mencionado nome do fotógrafo, as declarações dos convidados sobre fatalidades, a dança de uma criança imitando um cisne em agonia, as falas inapropriadas sobre a aparência de Adriana e o desejo familiar de ocultar a condição

física da menor nas fotos. O desfecho da narrativa também contribui para uma visão carnavalesca do evento ritualizado, pois há o contraste de uma morte por exaustão com as infelizes e cômicas reações dos presentes. Assim, Ocampo demonstra como é vasta sua criatividade em propor renovações e mudanças de sentido nos seus textos. O leitor novamente é surpreendido com uma resolução nada banal para os acontecimentos.

Em “La casa de azúcar” (A casa de açúcar), um jovem casal se muda para uma casa antiga que desencadeia uma série de perturbações em suas vidas. Uma personagem ausente, de nome Violeta, a antiga moradora da residência, falecida por razões não reveladas, passa a exercer uma força misteriosa sobre a nova moradora, cujo nome é Cristina. Esta é caracterizada como uma mulher extremamente supersticiosa, com várias manias por objetos, alimentos e lugares. Após alugar o imóvel, ela se transforma paulatinamente.

O conto é narrado pelo marido de Cristina, um homem sem nome, que explica que sua esposa só aceitaria viver em uma casa que nunca tivesse sido habitada, uma vez que acreditava que, caso morasse em uma casa antiga, “[...] el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre *su vida*”⁷² (OCAMPO, 1982, p. 50, grifo nosso). O narrador-personagem sugere que a esposa pressentia que um perigo a rondava, porém prefere não acreditar nisso. Há, nesse conto, novamente a presença de um alerta ao leitor de que os limites racionais podem ser burlados e que alguns fatos extraordinários podem ocorrer, que não são contemplados pela percepção, mas que se cumprem exatamente pela ação do próprio homem a quem a “profecia” é destinada.

O narrador, então, encontra uma casa recém-reformada e pintada, que era agradável e dentro de suas posses, mas decide ocultar de sua esposa a informação de que o imóvel não era novo. O casal se instala no local e permanece feliz por algum tempo. Todavia, começam a ocorrer ligações telefônicas, entregas de objetos, visitas e a chegada de um animal de estimação da antiga moradora da casa, que contribuem, gradativamente, para desestabilizar Cristina e fazer com esta passe a se comportar ou ser submetida às mesmas situações vividas por Violeta, sem esboçar qualquer resistência. Nesse processo de transformação, o cônjuge desabafa ao leitor::

⁷² “[...] o destino dos moradores anteriores influenciaria sua vida” (OCAMPO, 1982, p. 50).

Nos queríamos con locura. Pero mi inquietud comenzó a molestarme, hasta para abrazar Cristina por la noche. Advertí que su carácter había cambiado: de alegre se convirtió en triste, de comunicativa en reservada, de tranquila en nerviosa. No tenía apetito⁷³ (OCAMPO, 1982, p. 51).

O discurso ingênuo do narrador assume um tom confessional. No desenrolar dos fatos, ele se mostra como um marido autoritário e machista, o que era usual aos homens da época. E denota que a mudança da esposa poderia ser algo que o incomodava e gerava ciúme: “Ya no preparaba esos ricos postres [...] *que me agradaban*. [...] *Ya no me esperaba con vainillas* a la hora del té [...]”⁷⁴ (OCAMPO, 1982, p. 51, grifos nossos) e “Desde ese día Cristina se transformo, *para mí*, al menos, en Violeta⁷⁵ (OCAMPO, 1982, p. 58, grifo nosso).

Com o tempo, a própria Cristina se percebe diferente e comenta: “Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas y las penas, las equivocaciones e los aciertos. Estoy embrujada”⁷⁶ (OCAMPO, 1982, p. 56). Essa estranha metamorfose remete o leitor a alguma possível maldição presente na casa, sendo este o elemento insólito do conto.

O ambiente doméstico é utilizado para fomentar incerteza e, principalmente, para emoldurar o insólito. O título, por si só, é irônico, já que a casa contraria o atributo inicial de doçura e seus correlatos, como a amabilidade e felicidade de uma casa de açúcar. Através da ambiguidade, esse lugar é tomado por uma força sobrenatural e antagônica, ao ponto de as vivências ali serem perturbadoras para seus moradores.

Ocampo adiciona a figura do duplo, nesse caso, não somente pelo fato de que uma mulher espelha a outra, mas também pela capacidade de uma adquirir a memória da outra, de ser “ocupada pela outra”, como uma espécie de possessão/maldição que culmina na anulação total de Cristina. Entretanto, esse processo é de caráter mútuo. Violeta também sofre as consequências dessa “ocupação” emocional e mental.

⁷³ “Queríamos-nos com loucura. Mas a minha preocupação começou a me incomodar, até mesmo na hora de abraçar Cristina à noite. Notei que sua personalidade tinha mudado: de alegre ficou triste, de comunicativa, reservada; de tranquila, nervosa. Não tinha apetite” (OCAMPO, 1982, p. 51).

⁷⁴ “Já não preparava mais saborosas sobremesas [...] que me agradavam. [...] Já não me esperava com baunilhas na hora do chá [...]” (OCAMPO, 1982, p. 51).

⁷⁵ “Desde esse dia Cristina se transformou, para mim, ao menos, em Violeta” (OCAMPO, 1982, p. 58).

⁷⁶ “Suspeito que estou herdando a vida de alguém, as alegrias e os sofrimentos, os erros e os acertos. Estou enfeitiçada” (OCAMPO, 1982, p. 56).

Quando o marido de Cristina procura por informações no sanatório em que Violeta fora internada, chega até Arsenia López, que foi professora de canto da antiga moradora da casa. O discurso da professora é surpreendente, pois revela que Violeta amaldiçoava Cristina:

[...] lo pagará muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz, que transmitiré a esa garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de Constitución, ilusionados con un amor imposible, inclinados como antaño, sobre la baranda de hierro, viendo los trenes alejarse⁷⁷ (OCAMPO, 1982, p. 58).

Não é revelado quando se deu a morte de Violeta. A professora relata que foi após a internação da mulher no sanatório e que ela sabia da nova locação de sua antiga casa. Vários detalhes da história são omitidos, de forma que o leitor é levado a buscar, ele mesmo, uma explicação para o fato insólito. Diante disso, pode-se cogitar que Violeta tenha falecido após alguma condição mental ou psicológica grave – o que possibilita a leitura do texto também como uma “alucinação” da personagem morta.

Ao final, Cristina, em um só dia, se transforma totalmente em Violeta e foge de casa, como se a maldição lançada tivesse sido cumprida. Frente a isso, o narrador-personagem confessa: “Ya no sé quién fue victima de quién, en esa casa de azúcar, que ahora está deshabitada”⁷⁸ (OCAMPO, 1982, p. 58).

De fato, a premonição de Cristina no início do texto se cumpre. Outra vez, um aviso funciona como uma ilusão oracular, como uma duplicação dos acontecimentos, nos moldes de Rosset (2008). Quando a personagem tenta se proteger do mau pressentimento, iludida, se movimenta em direção ao que mais queria evitar: sua “ocupação” por outra vida. Suas ilusões, portanto, geram um mero desvio, que termina por materializar o que foi previsto. O leitor aqui não fica surpreso, como em “Voz en el teléfono”. Suas expectativas envolvem a forma com que a escrita de Ocampo se desenvolve, contudo, as expectativas do narrador-personagem são frustradas. Por

⁷⁷ “[...] ella vai pagar muito caro por isso. Não vou mais ter meu vestido de veludo, será dela; Bruto será dela; os homens não se disfarçarão de mulher para entrar na minha casa, e sim na casa dela; perderei a voz que vou transmitir a esta outra garganta indigna; eu e Daniel não nos abraçaremos mais na ponte da *Constitución*, iludidos por um amor impossível, inclinados como antigamente sobre o parapeito de ferro, vendo os trens partirem” (OCAMPO, 1982, p. 58).

⁷⁸ “Já não sei quem foi vítima de quem, nesta casa de açúcar, que agora está desabitada” (OCAMPO, 1982, p. 58).

mais que tenha recebido o alerta de sua esposa, o homem jamais poderia imaginar que a troca de “destinos” pudesse ocorrer. O narrador encerra o conto sem compreender o que aconteceu.

Violeta pode ser vista como o *alter* ego de Cristina ou seu duplo psicológico (ROSSET, 2008). No instante em que a protagonista percebe sua não originalidade em comparação à outra mulher, sua identidade se modifica, uma vez que

[...] no par maléfico que une o eu a um outro fantasmático, o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é outro que me duplica, sou eu que sou duplo do outro (ROSSET, 2008, p.64).

Num outro viés, a fuga de Cristina pode ser lida como uma libertação da mulher presa a um casamento infeliz ou a um marido autoritário. Como Violeta demonstrava possuir maior liberdade, o contraste entre as personagens fica evidente. No início da narrativa, a esposa é descrita como uma pessoa quase maníaca, mas dócil, cujo comportamento era compatível com as convenções de gênero de sua época, o que a impedia de viver plenamente. Com o decorrer dos fatos, ela se transforma e adquire independência e autonomia. No final, o marido atesta: “[...] Cristina se transformó [...]. Traté de seguirla a todas horas, para descubrirla en los brazos de sus amantes. Me alejé tanto de ella que la vi como una extraña. Una noche de invierno huyó” (OCAMPO, 1982, p. 58)⁷⁹.

Por meio de uma causa sobrenatural, pouco a pouco, Cristina perde suas características de modelo de mulher ideal e passa a transgredir as expectativas sociais, o que inquieta e escandaliza o narrador. Diante desses desdobramentos, diversas interpretações são possíveis. Tudo não passou de uma alucinação de Violeta? Trata-se um caso de possessão fantasmagórica? Seria tudo isso uma fantasia motivada pelos ciúmes do marido ou a história de uma mulher oprimida que se libertou? De toda forma, o insólito foi inserido no cotidiano da narrativa, transgredindo a realidade e operando quebras de paradigmas.

Poucos textos da escritora contêm a discussão da perturbação ou estranheza por parte das personagens e/ou narrador, como ocorre em “La casa de azúcar”. Normalmente, essa indagação não aparece nas narrativas de Ocampo, o que ressalta

⁷⁹ “[...] Cristina se transformou [...] Comecei a segui-la o dia inteiro, descobrindo-a nos braços de seus amantes. Distanciei-me tanto dela que a via como uma estranha. Em uma noite de inverno, ela fugiu” (OCAMPO, 1982, p. 58).

ainda mais seu labor criativo e sua ruptura com o modelo do fantástico europeu, que frequentemente evita a racionalização ou o questionamento dos acontecimentos dentro dos textos.

Sob outro prisma, essa história é a que mais se aproxima da literatura gótica. Existe a presença de uma casa amaldiçoada, de uma “personagem-fantasma” e de condutas consideradas inapropriadas às mulheres da época, elementos que remetem a esse gênero literário (FERNÁNDEZ, 2017).

Julio Cortázar elogia o conto, pois “Raramente el tema de la posesión fantasmal de un vivo por un muerto [...] ha sido presentado con tanta efectividad narrativa”⁸⁰ (CORTÁZAR, 1994, p. 108). O marido, personagem sem nome, atua como um entrave para os interesses de sua companheira, assim como para a concretização do insólito. Isso fica tão evidente que, quando o homem se afasta da esposa, a metamorfose atinge seu ápice, cabendo a ele apenas aceitar que Cristina não era mais a mulher que conhecera e por quem se apaixonara.

No conto “La paciente y el médico” (A paciente e o médico), Ocampo cria a história do relacionamento entre um médico, de nome Edgardo, e a sua paciente sem nome. Na narrativa, os dois se apaixonam, mas não assumem o relacionamento. O texto faz referência ainda, em três passagens, a Alejandrina, uma outra mulher que acompanha os fatos pela perspectiva da paciente. Alejandrina atua mais como uma censura psicológica da mulher sem nome do que como personagem propriamente dita. Vejamos os momentos em que é citada: “Alejandrina me llevó a su consultório una tarde de invierno. [...] Este modo de proceder le pareció extraño a Alejandrina”⁸¹ (OCAMPO, 1982, p. 169 e 170) e “Nadie comprende, ni Alejandrina”⁸² (OCAMPO, 1982, p. 171). Nas passagens, essa figura, que pode-se supor ser a psicóloga da protagonista, somente aparece para marcar a desaprovação e o absurdo da relação entre os amantes. Por causa disso, é possível considerá-la também como uma espécie de superego, que se materializa para criticar e apontar o disparate dos acontecimentos.

⁸⁰ “Raramente o tema de possessão fantasmagórica de um vivo por um morto [...], foi apresentado com tanta efetividade narrativa” (CORTÁZAR, 1994, p. 108).

⁸¹ “Alejandrina me levou ao consultório do médico em uma tarde de inverno. [...] Alejandrina achou estranho o modo dele proceder comigo” (OCAMPO, 1982, p. 169 e 170).

⁸² “Ninguém compreende, nem Alejandrina” (OCAMPO, 1982, p. 171).

O conto é dividido em duas partes que se interligam, cada qual com um narrador e subtítulo distintos. Na primeira parte, intitulada “La paciente está acostada frente a un retrato”⁸³, os fatos são narrados pela perspectiva da mulher. Já na segunda parte, intitulada “El médico piensa mientras camina por las calles de Buenos Aires”⁸⁴, a narração é feita pelo homem. As personagens assumem os papéis de narradores de suas próprias histórias e se revelam imaturos, oscilando entre posturas adultas e infantis.

A trama se passa, principalmente, em três cenários: as ruas de Buenos Aires, durante as caminhadas do médico; no quarto da pensão, em que a paciente o contempla através da fotografia, enquanto ele a observa e no consultório em que os dois se encontram. Na primeira parte da narrativa, fica evidente a obsessão que a paciente desenvolveu pelo médico, diante de um amor platônico vivido por cinco anos. A protagonista indica que o médico rejeitou tudo que provinha dela, evitando inclusive os atendimentos no consultório. Esta é acometida por uma enfermidade não definida no texto. A doença física, que exigiu tratamento por anos, adquire papel secundário, em comparação com as aflições mentais. A narradora declara, no início do conto, a respeito de sua vida: “Mi vida transcurría monótonamente, pues tengo un testigo constante que me prohíbe la felicidad: mi dolencia. El doctor Edgardo es la única persona que lo sabe”⁸⁵ (OCAMPO, 1982, p. 170). Em cada encontro com o médico, a paciente mais se perturba emocionalmente: se torna obsessiva e manipuladora. Novamente, a autora assinala o peso dos flagelos psíquicos.

Na ânsia de se afastar da paciente, o médico a presenteia com um retrato de si mesmo, a pretexto de que ela poderia vê-lo e falar com sua imagem a qualquer tempo, caso quisesse, não sendo mais necessário procurá-lo no consultório, mas sem saber, a fotografia torna-se uma porta de entrada para as aflições de ambos, como um espelho. A personagem se torna mais e mais interessada em Edgardo, como se estivesse sob um encantamento, enquanto este passa a ver tudo que a paciente fazia

⁸³ “(A paciente está deitada diante do retrato)” (OCAMPO, 1982, p. 169).

⁸⁴ “(O médico pensa enquanto caminha pelas ruas de Buenos Aires)” (OCAMPO, 1982, p. 173).

⁸⁵ “Minha vida transcorria de modo monótono, pois tenho uma testemunha constante que me proíbe de ser feliz: minha doença. O doutor Edgardo é a única pessoa que sabe disso” (OCAMPO, 1982, p. 170).

em seu quarto, como se a foto fosse, de fato, uma câmera capaz de invadir a privacidade dela.

Para Camarani (2014, p. 157), o quarto em si também é um duplo, pois ao mesmo tempo em que é um “[...] espaço mais pessoal, refúgio, santuário e museu de nosso universo interior”, é o lugar de sonhos, de liberdade, dos desejos e de encontros consigo mesmo.

Já a narrativa do médico expõe como a situação se tornou aflitiva para ambas as partes. Ele afirma: “Creí alejarla con un retrato y sucedió lo contrario: se acercó más íntimamente a mí”⁸⁶ (OCAMPO, 1982, p. 175). Com esse efeito contrário, progressivamente, a protagonista se desespera pela ausência de seu amado e decide ingerir “veranol”, um veneno, para chamar a atenção do amado e obter novo atendimento. Ao tomar ciência de que a paciente atentou contra a própria vida, o médico decide adiar o socorro, caminhando vagarosamente pelas ruas, na esperança de que a morte se encarregasse de resolver o problema em que se transformou o amor para ambos. É nesse instante em que, abruptamente, o conto é encerrado.

A estranheza da narrativa reside não apenas no fator de encantamento (*spell*) que domina a paciente. O comportamento frio e arredo do médico é também um fator de perplexidade. O fato de este conseguir ver, através da fotografia, a mulher que o amava, coloca-o na posição de um *voyeur* que contempla a intimidade da mulher desejada. Sua aparente indiferença em relação a ela camufla o desejo inconsciente que o domina, em sintonia com o que sua paciente sente por ele. Para a paciente, esse desejo é manifesto, para o médico, é reprimido. A indiferença e a repulsa sentidas sugerem que a mulher possivelmente evoca algum sentimento ou acontecimento reprimido no passado do protagonista e que, ao ser despertado, se torna algo perturbador ou *unheimlich* para ele. Esse acontecimento pertenceria à ordem do “real”, na medida em que jamais é articulado ou simbolizado, expulso como é do discurso e da realidade, e rejeitado assim que se faz presente.

O texto testemunha a inserção repetitiva de objetos, como presentes e cartas, que são enviados pela mulher ao seu médico. Apesar de serem provas de seu amor/obsessão, expressam vulgaridade e inutilidade para ele, ao ponto de serem alvo de piadas junto aos amigos do personagem. Ao atribuir tal sentido a esses itens, a

⁸⁶ “Acreditei que iria afastá-la com um retrato e aconteceu o contrário: ela ficou mais perto de mim” (OCAMPO, 1982, p. 175).

autora se apropria de um conceito artístico de origem alemã: o *kitsch*⁸⁷, que não possui tradução no português. O constante envio de presentes se torna cômico, mas inoportuno para o médico, que não os reconhece como presentes e nem os valoriza – o que repercute na visão do homem sobre como rejeita o encanto da paciente. Ele não acredita que a relação amorosa daria frutos e pontua que a situação parece um círculo monstruoso de enfermidade sem fim. O auge de seu desinteresse ocorre quando ele deseja a morte da paciente, adiando o préstimo de socorro.

Outra vez, o conto apresenta a estrutura das tragédias clássicas. Nelas, quando um casal se percebe impossibilitado de viver seu amor por algum motivo, opta-se por colocar fim à vida de um ou de ambos, por causa de uma frustração ou melancolia. Em “La paciente y el médico”, a mulher ingere uma substância tóxica enquanto o médico negligencia o atendimento profissional em tempo hábil. A protagonista-narradora, ao decidir tomar o veneno, sentencia sua tragédia amorosa: “[...] cinco años de esperanza frustrada me llevan a una solución que tal vez sea la única que me queda”⁸⁸ (OCAMPO, 1982, p. 173) – que seria morrer, louca de amores por Edgardo.

O conto expressa com ironia o “amor” que as personagens experienciam. Embora a paciente e o médico sintam atração sexual um pelo outro, jamais concretizam um relacionamento íntimo. Há uma mera idealização, que conduz a sérios problemas. Frente ao fracasso, à protagonista coube um “possível” suicídio, causado pelo amor não correspondido, e ao homem um atraso no socorro médico, negligência de que só a consciência do médico e o leitor têm ciência, motivado pela vontade de que a mulher finalmente o deixasse em paz.

No contexto da literatura gótica, é frequente a utilização de um retrato como duplo para criar incerteza e produzir medo. O conto de Ocampo apresenta similaridades quando comparado a duas obras desse gênero: *O retrato oval* (1842), de Edgar Allan Poe e *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde.

No conto de Poe, dois cavaleiros passam a noite em uma casa antiga, cujas paredes estavam adornadas com diversas pinturas. Lá encontram um livro explicativo

⁸⁷ Termo que surgiu, inicialmente, no romantismo alemão, na segunda metade do século XIX, e que se popularizou pelo mundo, com um significado pejorativo de arte genérica, de imitação e de baixa qualidade. Geralmente, é empregado para expressar objetos em abundância, de segunda linha, meramente decorativos e sem real funcionalidade (FERNÁNDEZ, 2017). Calinescu (1987) assinala que o *kitsch* é percebido na literatura como uma forma de ironia.

⁸⁸ “[...] cinco años de esperanza frustrada me llevan a una solución que talvez sea la única que me resta” (OCAMPO, 1982, p. 173).

sobre as obras daquela coleção. Ao buscarem informação sobre um retrato oval, descobrem a história macabra da pessoa que servira de modelo. Seu pintor havia retratado a própria esposa, uma bela e jovem mulher. Durante a demorada confecção da pintura, o artista intensificou a obsessão que já possuía pela Arte, ao ponto de criar um duplo da mulher. Gradativamente, a vida da jovem é roubada para concretizar o retrato. Quando o pintor encerra o quadro, sua esposa não mais vivia, mas a pintura, enquanto duplo desta, apresentava assustadora vivacidade.

Já na obra de Wilde, Dorian é um homem belo, vaidoso e de moral duvidosa, também retratado em um quadro. Por não querer envelhecer e perder sua beleza, vende sua alma à pintura – que se transforma em seu duplo. O objeto atrai para si a velhice e a representação das imperfeições morais da personagem, enquanto o homem real permanece intocável fisicamente no decorrer dos anos. O protagonista esconde o quadro dos demais, para ocultar sua verdadeira aparência e índole, mas o mantém por perto para contemplar suas próprias mazelas. Certo dia, após expressar seu arrependimento e culpa pelos erros cometidos, o protagonista se volta contra o retrato, apunhalando-o. Com esse golpe, mata a si mesmo. Há, então, a quebra do encantamento. O corpo de Dorian se torna irreconhecível, repleto de rugas e já em estado de putrefação, e o retrato retoma as características do personagem quando jovem.

Nas duas histórias, o objeto, como um duplo, desperta fascínio e fixação de quem o contempla, assim como a destruição das personagens retratadas. Em “La paciente y el médico”, a imagem de Edgardo instiga cada vez mais a obsessão da paciente, mas o retratado não é destruído. O médico sofre aflições pelo que experimentou por meio do feitiço do retrato, que também se tornou seu duplo, mas é a mulher sem nome que se devasta e sentencia a própria morte, ou a tentativa desta. O conto sugere que a presença do retrato no quarto resultou nas perturbações da paciente, que desde o começo da história já demonstrava fragilidade emocional. Para o médico, como mencionado anteriormente, o retrato possibilitou a materialização de seus desejos mais ocultos pela mulher: o acesso à intimidade de sua paciente, sem que precisasse concretizar uma relação com ela. Nos três relatos, o retrato adquire funções insólitas, ainda que os desfechos das histórias sejam distintos.

Tanto em *Retrato oval* quanto em *O retrato de Dorian Gray* são evocadas sensações de estranheza e mistério diante de retratos. Pairava nestes um desejo de

ocultação, seja do seu processo de produção ou de contemplação, algo que não acontece na narrativa de Ocampo. O retrato de Edgardo surge como presente, para ser visto e para servir de presença e de escuta à mulher. O duplo ocampiano torna natural a invasão da vida particular da mulher, por meio de um retrato aparentemente “mágico”, o que possibilita reflexões sobre como o amor platônico, tão enaltecido e romantizado pelo senso comum, pode se revelar problemático e danoso para os amantes. Finalmente, acredito que o nome do protagonista, Edgardo, seja uma referência ou homenagem a Edgar Allan Poe, o mestre da escrita de horror.

O próximo conto analisado, “La boda” (O casamento) apresenta a história de Gabriela, Roberta e Arminda, três vizinhas que residem em um subúrbio de Córdoba, na Argentina. O conto é narrado em primeira pessoa por Gabriela, uma criança de sete anos. Todo o discurso reflete sua visão sobre o que experienciou na véspera do casamento de Arminda: uma mistura de curiosidade ingênua e incapacidade de distinguir entre o bem e o mal.

Ocampo emprega a figura do duplo de maneira distinta neste caso. Não há a representação do Outro que surge para ameaçar ou usurpar o lugar do “original”. Há certa harmonia e cumplicidade entre as personagens Gabriela e Roberta, apesar da grande diferença de idade entre elas. Possivelmente, Roberta teria a mesma idade de sua prima e vizinha Arminda, ou seja, por volta dos 20 anos.

A narradora criança inicia o texto assinalando como era inesperado, e até certo ponto incompreensível, ter uma amiga adulta que lhe confiava tantos segredos e lhe fazia companhia, algo que as amigas de mesma idade não faziam: “Me dominaba y yo la quería no porque me compraba bombones o bolitas de vidrio o lápices de colores, sino porque me hablaba a veces como si yo fuera grande y a veces como se ella y yo fuéramos chicas de siete años”⁸⁹ (OCAMPO, 1982, p. 163).

A garota demonstra ser dominada pela amiga adulta. Tanto assim que, caso Roberta sentisse sede, calor ou dor, Gabriela “pressentia” e lhe oferecia algo para satisfazê-la:

Estaba acalorada: la abanicaba o le traía un pañuelo humedecido en agua de Colonia. [...] Si me hubiera ordenado <Gabriela, tírate por la

⁸⁹ “Ela me dominava e eu a desejava, não porque ela me comprasse bombons ou bolinhas de gude ou lápis de cor, e sim porque ela às vezes falava comigo como se eu fosse grande e outras vezes como se ela e eu fôssemos meninas de sete anos” (OCAMPO, 1982, p. 463).

ventana> o <pon tu mano en las brasas>, lo hubiera hecho en el acto⁹⁰ (OCAMPO, 1982, p. 163).

Essas informações, que comprovam o alto grau de submissão de Gabriela à amiga, atuam como índices que mais tarde apontarão as motivações da tragédia que o conto descreve.

Por sua vez, a relação das primas Roberta e Arminda é superficial e repleta de rivalidades veladas. Aos olhos da menina, ambas as mulheres se gostavam, mas Roberta espezinhava a prima com críticas, por nutrir inveja dela. Na história, Gabriela se situa entre as duas mulheres como uma espécie de mediadora. Embora agisse como criança, brincando nos ambientes em que frequentava, é a menina que instiga os diálogos na narrativa, assim como os questionamentos àquela que representava seu duplo.

Gabriela não demonstra simpatia por Arminda. De certo modo, sua conduta espelha a forma como a amiga mais velha enxergava Arminda – o que reforça a presença do duplo. A identificação da criança com Roberta é inquietante e absurda. Sugere que a menina poderia ser uma projeção do inconsciente da mulher, que, no íntimo, também nutria inveja de Arminda. Ainda mais considerando o trecho citado anteriormente, em que Gabriela confessa que seria capaz de se ferir ou matar, caso Roberta assim ordenasse.

Por meio do olhar da criança-narradora, o discurso indica ilusão, que instiga o leitor a compreender fatos que parecem minados de inexatidão. A incerteza paira em todo o texto: a menina fala e age por si só, por outrem ou com alguém? O certo é que nessa divisão, ou cisão de personalidades, algo emerge que requer revelação e a voz infantil se apresenta para tal fim (WALSH, 2007). No conto, é como se a menina fosse a materialização dos desejos mais profundos de Roberta ou, até mesmo, sua marionete, algo que se assemelha ao duplo infantil encontrado em “La furia”.

Em um dado instante, Roberta confia que era menos sortuda que a noiva Arminda, uma vez que as mulheres de sua idade tinham duas opções na vida: se apaixonar ou se atirar em um rio, o que não foi compreendido pela menina e tampouco explicado pela adulta. As personagens não discutem o assunto. No entanto, essa

⁹⁰ “Estava com calor: eu a abanava ou lhe trazia um pano umedecido em água de colônia. [...] Se tivesse ordenado a mim <Gabriela, atire-se pela janela> ou <ponha sua mão nas brasas>, eu cumpriria a ordem imediatamente” (OCAMPO, 1982, p. 163).

passagem, aparentemente aleatória, manifesta uma das características da escrita de Silvina Ocampo: a inserção de referências intertextuais, que mais se assemelham a pistas de leitura dos textos. Como já mencionado, a autora não se interessava pelo feminismo. Entretanto, sua predileção por escrever sobre mulheres e construir personagens femininas fortes favorece a leitura de seus textos também através de um olhar feminista.

Na narrativa em análise, por exemplo, pode-se cogitar que Ocampo tenha se inspirado na consagrada escritora Virgínia Woolf (1882-1941)⁹¹ para fazer certas afirmações que constam em “La boda”. A autora inglesa se tornou conhecida por obras que discutiam as desigualdades sofridas pelas mulheres em sua época, sobretudo, ao questionar a convenção de que o casamento era a razão de existência da mulher, bem como sua submissão ao homem.

No desenrolar dos acontecimentos, a menina decide guardar em uma caixa uma aranha venenosa que surge no pátio da casa. Na verdade, a menina iria matá-la, contudo Roberta comenta não ser necessário, pois o surgimento da aranha à noite sinalizava esperança⁹². Esse conselho inusitado pode ser entendido como uma indicação de que a inveja nutrida pela vizinha poderia estar próxima de ser resolvida.

⁹¹ É interessante ressaltar que além de Ocampo ter realizado traduções de alguns textos de Virgínia Woolf pela *Sur*, as duas foram grandes amigas (ENRIQUEZ, 2018). Ao longo de sua trajetória, Woolf escreveu romances, como *Mrs Dalloway* (1925), *Orlando* (1928) *Um teto todo seu* (1929) e *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra* (1938), entre outros. A escritora inglesa suicidou aos 59 anos, atirando-se em um rio. O ato teve grande repercussão. Representou não somente o auge da depressão que a acompanhou por anos, mas também o desejo desta de se libertar da posição desvalorizada que ocupava, enquanto mulher, em seu contexto histórico, político e social.

⁹² Para várias culturas ao redor do mundo, as aranhas são vistas como símbolos de sorte e prosperidade. Há países, como a Índia, em que é comum levar aranhas a casamentos para desejar felicidade aos noivos. Em outros, como no Egito, costuma-se deixar o inseto na cama da noite de núpcias, para abençoar o casal, de acordo com Pedro García Barreno (2009). Já na França há um ditado popular que indica que, dependendo da hora do dia, o animal tem significados diferentes: “*Araignée du matin: chagrin* [Araña de la mañana: pena]. *Araignée du midi: profit* [Araña del medio día: provecho]. *Araignée du soir: espoir* [Araña de la tarde: esperanza]”, conforme a Biblioteca Fraseológica do Centro Virtual de Cervantes (2022, item 4.4). No campo das Artes, mais precisamente do surrealismo - movimento artístico de grande apreço de Ocampo -, Salvador Dalí, em 1940, pintou um quadro que recebeu o nome de *Araña de noche ¡Esperanza!* (*Aranha da noite – Esperança*). Nele, há o predomínio de cores escuras e imagens deformadas, que remetem o espectador ao duro cenário de uma guerra, o que em comparação com o título parece contraditório. O quadro contém várias figuras que remetem a uma alucinação ou sonho, tais como: um cupido alado chorando; uma mulher segurando um violoncelo; um casal ao fundo; um canhão que cospe de si uma massa disforme; a Nice de Samotrácia desfigurada e dois tinteiros. No rosto da deusa, única parte da pintura que está iluminada, há uma aranha cercada por formigas.

No dia do casamento, a menina coloca o animal peçonhento na peruca que a noiva usaria, não antes de perguntar a Roberta se deveria fazê-lo. Esta, por sua vez, nada fala, apenas afirma com um movimento da cabeça e depois se retira.

Em consequência, no momento de entrada na cerimônia, Arminda sofre um mal súbito e cai ao chão da igreja. Os convidados se assustam e creem se tratar somente um desmaio, porém não havia mais o que fazer, pois a noiva estava morta e, como de costume nos contos da autora, não há qualquer averiguação do que lhe ocorrera. A personagem é enterrada com todos os trajes e adornos nupciais. No velório, sentindo-se culpada, a menina revela a todos o que tinha feito, mas ninguém a leva a sério: “Nadie jamás me creyó. Roberta me tomó antipatía, creo que le inspire repulsión y jamás volvió a salir conmigo”⁹³ (OCAMPO, 1982, p. 167). E, assim, se encerra o conto.

De forma especial, a escrita de Ocampo proporciona um olhar ambíguo pela forma como o universo feminino é apresentado. Normalmente, é neste que se provoca a desconstrução ou destruição das mulheres, por meio de vestidos e joias ou na companhia de costureiras e cabeleireiras, como ocorre com a personagem Arminda (FERNÁNDEZ, 2017). Com isso, os contos sugerem que o ambiente doméstico é um local tóxico que afeta as mulheres, destinando-as a sofrer, ter algum tipo de enfermidade, mental ou física, ou morrer.

Em “La boda” a morte parece ser algo banal, que não exige explicações e/ou culpados, assim como ocorre no conto “La fotografía”. A noiva morre no dia de seu casamento e isso é o suficiente para os convidados providenciarem seu enterro. Não há investigação médica ou policial, questionamento ou dúvida sobre as causas que a levaram ao mal súbito. Isso fica tão evidente que quando Gabriela confessa o que fez, ninguém lhe dá crédito, ignorando assim o possível assassinato de Arminda e subestimando o caráter perverso da menina. Mais uma vez, o texto de Ocampo se fecha abruptamente, deixando diversas questões a serem esclarecidas: teria Arminda morrido realmente? Seria Roberta a mentora do crime? A menina seria inocente? Uma coisa se pode afirmar: o tema da inveja feminina ou da rivalidade entre as mulheres é recorrente na escrita de Silvina Ocampo. Sendo assim, podemos afirmar que Ocampo reitera o senso comum de que as mulheres são inimigas umas das outras.

⁹³ “Ninguém jamais acreditou em mim. Roberta ficou com antipatia de mim, acho que lhe inspirei repulsa e ela jamais voltou a sair comigo” (OCAMPO, 1982, p. 167).

“Azabache” (Azeviche) descreve a história de amor entre um marinheiro argentino sem nome e Aurelia, uma mulher simples do campo. Há também a presença de um cavalo, de nome Azabache⁹⁴, a quem a personagem feminina dedica muita atenção. A narrativa é construída pela perspectiva do homem. No tempo da enunciação, este se encontra internado em um manicômio em Marselha, na França. De lá, relata tudo que motivou sua ida e permanência naquele local, como em um *flashback*.

O narrador-personagem explica que seu interesse pela mulher surgiu, aparentemente, como um castigo pelo ódio que possuía por mulheres elegantes. Ele confessa ainda que Aurelia foi o amor de sua vida, contudo a qualifica como uma serviçal, de baixa instrução e comportamento rude. Quando caracterizada mais detalhadamente, percebe-se sua estranha comparação a um equino. O narrador a descreve nos seguintes termos:

Sus ojos eran negros, *su pelo negro y macio como las crines de los caballos*. [...] Cuando por las mañanas me traía el desayuno, durante unos instantes oía su risa, como un relincho, antes que entraba en el dormitorio, dando una patada nerviosa contra la puerta. No puedo educarla, no quise educarla. Me enamoré de ella⁹⁵ (OCAMPO, 1982, p. 133-134, grifos nossos).

Apesar das suas diferenças, o casal se une e vai viver no campo, nos arredores de Chascomús, na Argentina. Lá, vivem uma vida simples e feliz, mas com o tempo, o cenário muda. A mulher esboça preferência pela companhia dos cavalos em vez da do marido. Ela tem mais apreço por Azabache – animal que, por sinal, era desenhado e idealizado pela mulher mesmo antes de conhecê-lo.

O amante arde em ciúmes e castiga a esposa com o cárcere. Ingênuo, acredita que o comportamento da mulher se devia ao fato de ser jovem e gostar da fauna local. Na realidade, o insólito já se fazia presente. De fato, Aurelia aparenta estar em um

⁹⁴ Azabache, em português, é traduzido como azeviche: uma gema orgânica, produzida por plantas ou animais. Associada a rituais fúnebres e ao esoterismo, principalmente contra as forças das trevas, se tornou popular no século XIX, no setor chamado de joalheria do luto, em camafeus, pingentes e cruzeiros em homenagem aos mortos (DICIONÁRIO EDUCALINGO, 2021; GOMES, PEIXOTO, 2019). Atualmente, é comum encontrá-la em botões e como parte de objetos de sorte, como pulseiras e figas. Na credence popular, é conhecido por absorver energias negativas e aliviar os medos irracionais.

⁹⁵ “Seus olhos eram negros, seus cabelos negros e lisos como as crinas dos cavalos. [...] Quando, pelas manhãs, ela me trazia o café, eu podia escutar sua risada, como um relincho, momentos antes de ela entrar no quarto, dando um forte pontapé contra a porta. Não consegui educá-la, não quis educá-la. Me apaixonei por ela” (OCAMPO, 1982, p. 133-134).

processo de metamorfose, se transformando em uma égua apaixonada por seu “novo” semelhante. A caracterização da protagonista, tal como é feita ao longo do texto revela a operação de um zoomorfismo, favorecendo uma ruptura de paradigmas/categorias entre o humano e o animal; o racional e o irracional. A personagem é descrita como uma mulher de olhos negros que possui cabelos que se assemelham à crina de cavalo. Ela gosta de comer açúcar direto da palma da mão do marido e, em certo momento, relincha e dá um pontapé na porta.

Diante do tratamento dispensado pela esposa a Azabache, o homem se sente enciumado. No intuito de amedrontá-la, ele inventa uma história sobre o manguezal, em que animais e pessoas morriam devorados pelos caranguejos. Certo dia, após uma discussão, a protagonista abandona o marido e corre em direção ao mangue, como se algo a atraísse. O homem tenta contê-la, em vão. Ao chegarem ao local, se depararam com o cavalo atolado no lamaçal:

[...] Cuando llegamos a la proximidad del río, le supliqué que no siguiera adelante porque allí se extendían los cangreiales, con un inmundado olor a barro. Siguió caminando. [...] Llegamos a un lugar donde el camino se desviaba y vimos Azabache, el caballo negro, hundido hasta la panza en el cangrejal. [...] Rápida, de un salto, entró en el cangrejal y comenzó a hundirse. [...] Durante algunos momentos creí que yo iba a morir. Le miré los ojos y vi esa luz extraña que tienen los ojos agonizantes: vi el caballo reflejado en ellos. Le solté el brazo. Esperé hasta el alba, deslizándome como un gusano sobre la superficie asquerosa del cangrejal, el final, sin fin para mí, de Aurelia e de Azabache, que se hundieron⁹⁶ (OCAMPO, 1982, p. 135-136).

O conto é finalizado com a morte da mulher e do cavalo, enquanto o narrador é fortemente afetado pelo que vivenciou. Na história, portanto, a personagem, pouco a pouco, se transforma em um animal e escolhe estar com Azabache, para o desespero do marido. O insólito é construído de tal forma que confere naturalidade aos acontecimentos: um triângulo amoroso impossível, que desencadeia a loucura de um e a morte das outras partes. Sobre esse aspecto, pode-se especular que tanto o homem quanto a mulher sofriam de distúrbios mentais. O marido enlouqueceu por

⁹⁶ “[...] Quando chegamos perto do rio, supliquei a ela que não fosse adiante, porque logo ali estavam os manguezais, com um cheiro fétido de lama. Ela continuou andando. [...] Chegamos a um lugar onde o caminho se bifurcava e vimos Azeviche, o cavalo negro imerso no mangue até a barriga. [...] Rápida, num salto ela entrou no manguezal e começou a afundar. [...] Por alguns momentos achei que eu ia morrer. Olhei para ela e vi aquela luz estranha que têm os olhos agonizantes: vi o cavalo refletido neles. Soltei seu braço. Esperei até o amanhecer, deslizando como um verme sobre a superfície asquerosa do mangue, o final, sem fim para mim, de Aurélia e de Azeviche, que se afogaram” (OCAMPO, 1982, p. 135-136).

ciúmes de sua esposa, enquanto a esposa apresentou uma obsessão tão intensa pelo animal⁹⁷ que a levou à morte.

A figura do cavalo e as significações míticas dado ao nome deste reverberam ao longo do texto. Azabache representa, ao mesmo tempo, ventura e azar; alegria e dor. Por meio de tais paradoxos, os elementos insólito e abjeto se manifestam. Afinal, o argentino sem nome afirma que era feliz no início do relacionamento, contudo, com a intromissão do animal na relação, suas aflições são despertadas – sendo o ápice do conflito a morte da esposa amada. A partir do apego de Aurelia por Azabache, o leitor testemunha o zoomorfismo da mulher. O cavalo se torna um instrumento que dá vazão ao impossível: burlar fronteiras entre o humano e o animal, ponto esse que gera o abjeto, pelo colapso dos significados (KRISTEVA, 1982). Azabache atua como um mensageiro do mal, ao fazer com que o marido perca a amada e fique louco, o que culmina tragicamente na internação dele em um manicômio.

Os temas casamento e amor nessa narrativa produzem um desfecho nada feliz – como também se nota em “La casa de azúcar”. O enredo é semelhante: um casal com personalidades distintas se muda para um novo lar. Aparentam felicidade por algum tempo, contudo ocorre uma reviravolta e o relacionamento é rompido. O texto conduz a uma crítica sutil da instituição social do casamento. Nem sempre há um “final feliz” ou a ideia de “juntos para sempre” como idealiza romanticamente o senso comum. Amor e casamento podem despertar sentimentos negativos e destrutivos. Podem provocar aflições físicas, mentais e emocionais, assim como crimes e/ou tragédias, sobretudo, para a mulher.

Corbacho (1998) esclarece que as personagens mulheres retratadas na obra de Ocampo lembram seres místicos. Quando têm suas liberdades tolhidas ou sua intimidade invadida, perdem suas identidades e individualidades. Por causa disso, temem o mundo exterior como algo desconhecido e perigoso. No instante em que têm uma possibilidade de fuga, buscam pela água, como se esta fosse um meio para uma

⁹⁷ O cavalo é um animal que desempenhou (e ainda desempenha) um importante papel na história e possui diferentes significados. Sabe-se que, inicialmente, foi relacionado às trevas ctônicas, como um clarividente do plano espiritual. Há ligações místicas deste com a terra, o fogo e a água, gerando bons sinais e mistério, mas também destruição, mau-agouro e morte. Na mitologia grega, podia ser ditoso, como Pégasus, ou monstruoso, como o centauro, e expressar forte impulsividade para o mal. Na Ásia Central, por exemplo, ele é um tipo de viático de almas, que pode ser sacrificado e enterrado junto a seu proprietário, para guiá-lo na erraticidade (LEXICON, 1990). Já na área da psicanálise, o cavalo representa o inconsciente. Funciona como um condutor do ser humano, auxiliando-o a transpor “[...] as portas do mistério inacessível à razão” (CHEVALIER, 2016, p. 203).

vida de liberdade e amparo. A água propicia a realização de um forte desejo do sujeito de se encontrar consigo mesmo, mas também pode levar ao suicídio.

No conto, é possível supor que Aurelia seja uma mulher que tenta fugir de um relacionamento abusivo, após sofrer com o cárcere, ciúmes constantes e discussões. Se entregar ao manguê pode ter sido a única forma de se libertar da realidade opressiva em que vivia.

Por outro lado, pode-se supor que o narrador não seja confiável. Sua estratégia seria mudar o foco de si próprio para o cavalo, como uma artimanha para ocultar seu intento de pôr fim à vida de sua amada. Talvez o animal possa ser um duplo do próprio marido que, transformado com os anos, se tornou um Outro, não mais um ser humano. Este, aos olhos da mulher, se desumanizou. Como a focalização é feita a partir do homem, não se pode afirmar se a mulher estava feliz ou não no casamento. De fato, o que se pode concluir a partir da leitura de *Azabache* é que houve um distanciamento entre o casal, o que potencializou as mudanças de comportamento das personagens e levou àquele fim trágico. Durante a leitura, o leitor não tem certeza de nada do que é exposto, porém não se escandaliza. O campo propõe uma narrativa que mais se assemelha a um labirinto de sentidos e de falta de sentido, em que o insólito, o cotidiano, o duplo e o abjeto se entrelaçam.

Em “Nosotros” (Nós) narra-se a história de Eduardo e sua esposa, Leticia, bem como de seu irmão gêmeo idêntico sem nome. O enredo se passa, provavelmente, em Buenos Aires, pela informação sobre pontos turísticos e ruas da cidade. Os irmãos provêm da classe burguesa, são mimados, vaidosos e egoístas; cercados de empregadas que se mostram exemplares ao garantir o bem-estar e alegria deles, conforme explicação do narrador.

A narração é feita pelo gêmeo sem nome e se alterna entre a primeira pessoa do singular e a primeira do plural. Quando se refere apenas a si, usa o singular, mas quando se trata de seu irmão, o discurso se apresenta na primeira pessoa do plural – como se eles fossem um indivíduo composto: ele e o Outro. Aqui, se percebe a figura do duplo criada a partir da imagem dos gêmeos, em que um não persegue, não anula e nem usurpa o lugar do Outro, mas eles se fundem profundamente.

O narrador-personagem não é complexo. Na maioria das vezes, parece não haver distinção entre ambos. Isso se percebe já nas primeiras linhas da narrativa, no comentário de amigos: “— ¡Nunca te mires en un espejo!, sería una redundancia [...]”

Lo mirarás a Eduardo que es igual a ti, para peinarte o anudarte la corbata”⁹⁸ (OCAMPO, 1982, p. 109).

Essa estranha relação especular envolve ainda questões amorosas, como demonstra o discurso do narrador:

[...] nunca traté de enamorarme de otras mujeres que las que enamoraban a mi hermano. A veces pensé que sería conveniente independizarme un poco, lo confieso, pero no tuve valor. Soy feliz: para qué buscarle tres pies al gato⁹⁹ (OCAMPO, 1982, p. 109).

Com o desenrolar da trama, Eduardo conhece Leticia e eles se casam. Nesse momento, o irmão sem nome inicia sua participação nesse relacionamento. Primeiramente, atendendo chamadas telefônicas em nome do irmão e, depois, em situações em que era confundido com o gêmeo, pela grande semelhança física e comportamental entre ambos. Em tais situações de confusão, ele não desmentia o engano. Trata-se assim de dois seres humanos em processo de fusão de personalidades.

Certo dia, Eduardo convida o irmão para passar uma noite com Leticia, sem que ela tenha conhecimento da troca. Dessa forma, Eduardo poderia usufruir de sua liberdade e fazer o que queria – especialmente participar de jogos de azar. O narrador-personagem aceita a proposta, gosta da ideia e isso passa a ser uma rotina, garantindo a diversão de ambos. Leticia demora a perceber a troca. Surgem as suspeitas por causa de fofocas de conhecidos sobre a presença do cônjuge em outros lugares durante a noite. A mulher nada comenta com Eduardo, mas fica atenta e, quando constata o que vinha acontecendo, surpreende os gêmeos, com frieza e calma. Talvez por sentir vergonha, decide não fazer alvoroço, nem contar a ninguém como tinha se tornado um objeto nas mãos dos dois irmãos.

O conto é encerrado com a informação de que, apesar de não ter havido escândalo, Leticia fez de tudo para que os dois irmãos brigassem, em vão. A última frase contém uma revelação surpreendente: “Hicimos el baúl y con Eduardo nos

⁹⁸ “— Nunca se olhe num espelho!, seria uma redundância [...] Você estará olhando para Eduardo, que é igual a você, para se pentear ou dar o nó na gravata” (OCAMPO, 1982, p. 109).

⁹⁹ “[...] nunca tentei me apaixonar por outras mulheres que não fossem aquelas por quem meu irmão se apaixonava. Por vezes pensei que era bom ser um pouco independente, confesso, mas não levei isso adiante. Sou feliz: para que procurar pelo em ovo?” (OCAMPO, 1982, p. 109).

fuimos de esa casa donde la vida ya nos parecía tediosa, por no decir insoportable”¹⁰⁰ (OCAMPO, 1982, p.112).

Essa história retrata uma idealização comum aos gêmeos idênticos: a ilusão de que os pares gemelares são a mesma pessoa, apenas em duplicação. Negam-lhes as diferenças, o ego individual e os conflitos individuais, tornando-os indivíduos que partilham tudo na vida em perfeita harmonia e até mesmo simbiose.

A perda da identidade é revelada pelo duplo freudiano (1919). A partir de vivências estranhas e de prazeres proibidos, Eduardo satisfaz suas paixões mundanas enquanto seu irmão satisfaz seus desejos sexuais.

Marquez (2008, p. 12) assinala que

Quando há o apagamento das diferenças e a busca pela igualdade entre eles, os gêmeos estariam demonstrando o desejo de locar a igualdade entre eles, bem como lançar para fora do par a diferença. Dessa forma eles poderiam pertencer a uma casta diferenciada, superior, responsável pelo asseguramento de um lugar privilegiado ou especial no grupo social dos indivíduos. [...] estas situações podem se tornar um alimento ao amor por si mesmo. Podem provocar uma fixação e um aprisionamento no narcisismo [...] (MARQUEZ, 2008, p. 12)

Essas características estão presentes no relacionamento entre os irmãos do conto. Ambos apresentam um sentimento de superioridade em relação às demais pessoas com que convivem. Os gêmeos e Leticia formam um triângulo amoroso perverso, pois os dois homens brincam com a figura feminina sem escrúpulos ou remorso, simplesmente para satisfazer sua luxúria e seus vícios. Ao final da narrativa, fogem indiferentes à situação criada, expressando a prevalência de uma relação homoafetiva.

Silvina Ocampo demonstra ter apreço por personagens que se refletem em espelho, pelos que se oferecem para a manutenção do Outro e pelos que proporcionam imagens distintas de si ou do mundo. Em “Nosotros”, a figura dos irmãos remete a estereótipos reconhecíveis na sociedade burguesa. Ocampo trata o tema dos irmãos com ironia, explorando o imaginário popular: o erotismo em relacionamentos de gêmeos (PANESI, 2004).

Com o duplo, tangencia-se o tema da cumplicidade entre homens, ou seja, a homoafetividade, um tema considerado tabu à época de Ocampo. De fato, a esposa

¹⁰⁰ “Fizemos nossas malas, e Eduardo e eu fomos embora daquela casa onde a vida já nos parecia tediosa, para não dizer insuportável” (OCAMPO, 1982, p.112).

de Eduardo atua como mediadora do relacionamento amoroso entre os irmãos ao mesmo tempo em que interdita a relação incestuosa entre ambos. Quando a troca vem à tona, os gêmeos, entediados, abandonam Leticia e decidem ficar juntos. Nessa posição a mulher perde sua utilidade e é descartada como um objeto.

Sobre o assunto, Fernández (2017) assinala que o duplo desse conto pode ser entendido, ainda, como uma imagem caleidoscópica:

[...] ya que los dos hermanos, como tres espejos, se miran en el otro y a la misma vez, en la mujer, el prisma, convirtiendo al espejo en objeto deformante. Lo paródico del cuento está en que el narrador se intercambia con su hermano Eduardo, casado con Leticia, para tener encuentros sexuales con ella sin que esta se percate de nada¹⁰¹ (FERNÁNDEZ, 2017, p. 293).

Ao contrário do que ocorre no conto “La casa de azúcar”, a figura do duplo em “Nosotros” não assusta, nem produz o apagamento da contraparte. Os irmãos constroem para si mesmos uma união inquebrantável e seus pensamentos e ações revelam um desejo narcísico de unicidade. Nessa relação especular, não há lugar para o Outro ou a diferença, já que ambos estão presos em uma disposição infantil, voraz e egoísta.

No conto “Magush” é apresentada a história de um adolescente pobre que, para sobreviver, lia o futuro das pessoas. O narrador, um homem não nomeado que o acompanha sempre, demonstra manter com o protagonista uma estranha relação de dependência. A vidência do garoto não ocorre por meio de tarô, borras de café ou runas, como comumente se faz, mas sim pelos reflexos do sol e imagens projetadas nos vidros das janelas de um edifício vazio.

O insólito emerge no conto para ressaltar a pobreza do local em que o vidente fazia seus atendimentos e mantinha seu domicílio. O espaço, que é extremamente frio por suas condições precárias, se torna mais agradável assim que as adivinhações são iniciadas, como se a magia fosse assimilada também pelo ambiente e transformasse o cenário que confinava o protagonista.

Para Rosset (2008), a ilusão é um mecanismo de fuga da realidade. Por meio dela, o mundo é idealizado e distinto do que realmente é. Assim como em uma ilusão

¹⁰¹ “[...] já que os dois irmãos, como três espelhos, se entreolham e também olham a mulher, como um prisma, convertendo o espelho em um objeto distorcido. A paródia do conto está no modo como o narrador troca de lugar com seu irmão Eduardo, casado com Leticia, para ter relações sexuais com ela sem que esta não perceba nada” (FERNÁNDEZ, 2017, p. 293).

de ótica, o jovem era capaz de criar outra imagem de seu lar e ambiente de trabalho. Nela, as características paupérrimas eram amenizadas e até deixavam de ser notadas, algo que o menino pontua como um fenômeno de irradiações benéficas que ocorria somente no instante das consultas.

O narrador explica que recebeu extraordinárias previsões de Magush, mas que, quando teve a oportunidade de vivê-las, não se contentou. Diante da frustração de sua vida, ele afirma que queria evitar seu destino e se abster de viver, assim como o vidente vinha fazendo. O rapaz passa a entregar as premonições a outros clientes e o narrador alerta:

Es más prudente que alguien viva tu destino inmediatamente, a medida que va apareciendo en las ventanas. *No vaya a ser que después te busque: el destino es como un tigre cebado, que acecha a su dueño [...]*¹⁰² (OCAMPO, 1982, p. 97, grifos nossos).

O comentário serve para advertir que o destino ainda reclamaria pelas tentativas de burlá-lo. A expressão “tigre cebado”¹⁰³ remete a outro texto, uma obra fundacional da literatura hispano-americana: *Facundo: civilización y barbarie*¹⁰⁴, de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), de 1845, que mescla ficção e historiografia, em que é narrada, sobretudo, a história do general argentino Juan Facundo Quiroga (1788-1835). De origem rural e tido como selvagem, esse homem ganhou destaque dentro de sua sociedade pelo intenso envolvimento com a política e as milícias no século XIX.

Símbolo de coragem, Quiroga ficou conhecido por ser forte e extremamente violento. Há várias lendas a seu respeito. No livro de Sarmiento há uma passagem em

¹⁰² “É mais prudente que alguém viva o seu destino imediatamente, a medida que vai aparecendo nas janelas. Senão ele pode vir atrás de você: o destino é como um tigre cebado por carne humana, que espreita seu dono” (OCAMPO, 1982, p. 97).

¹⁰³ Apesar do *Diccionario Bilingüe para Estudiantes Brasileños* (2011) admitir a tradução desse verbete como impetuoso, esta pesquisa manterá sua escrita no espanhol. O motivo da escolha é que “cebado” é um adjetivo que também possui um sentido não traduzível no português e que - na nossa perspectiva - dialoga melhor com os textos de Ocampo e de Sarmiento. Esse termo pode ser empregado para expressar qualquer tipo de animal que após ter se alimentado de carne humana se torna mais ávido. Afinal, ele se transforma em um caçador voraz de seres humanos.

¹⁰⁴ De acordo com Muryel da Silva Papeschi (2014), o livro foi lançado inicialmente com o título de *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspectos físicos, costumbres y ámbitos de la República Argentina*, em 1845. Entretanto, ao longo dos anos, a obra ficou mais conhecida como *Facundo: civilización y barbarie* ou *Facundo: civilización o barbarie*. Sarmiento aborda não só a dicotomia de civilização x barbárie, mas também questões políticas, que levaram à construção da Argentina, enquanto nação, após sua independência.

que o protagonista encontra um “tigre cebado” em um deserto, entre San Luis e San Juan - províncias vizinhas da Argentina. Quiroga precisou realizar a travessia, pois estava em fuga da justiça local. Durante o percurso, acabou sendo caçado pelo animal sedento por carne humana. Quando o tigre o encurralou, Facundo subiu em uma árvore para se proteger. Por lá, permaneceu por horas. Já o felino faminto, ficou espreitando o homem, como tinha feito com outros viajantes. Para a sorte de Quiroga, seus companheiros chegam ao local, o animal se assusta com o barulho dos cavalos e Facundo se joga sobre o tigre somente com um punhal, desferindo-lhe golpes fatais. Essa ação lendária rendeu à personagem principal o apelido de Tigre das Planícies (SARMIENTO, 2018).

No livro de Sarmiento, o protagonista corajosamente consegue matar a fera que o cercava, evitando um fim trágico para si. Porém, em “Magush” isso se dá de maneira diferente. No último atendimento ao amigo, surge uma visão que se assemelha às aquelas imagens das celebrações aos mortos dos povos hispanofalantes, com luzes, bonecos e pessoas fantasiadas. Por causa disso, o homem declara que queria ter a idade do menino. O jovem sugere que ambos troquem seus destinos, o que é de pronto aceito pelo adulto, entretanto isso jamais se efetiva. Talvez a morte em vida já tivesse alcançado o narrador-personagem e o destino, assim como um “tigre cebado”.

A autora finaliza o texto do seguinte modo:

A veces reincidentos en la tentación de intercambiar nuestro destino; hacemos algunas tentativas, pero siempre vuelve a ocurrir el mismo impedimento: si se piensa en las dificultades que Magush ha vencido resulta absurdo¹⁰⁵ (OCAMPO, 1982, p. 98).

No conto, pode-se supor que o rapaz e o narrador não fizeram a troca de destinos. Ambos temiam viver suas revelações ou não confiavam nas previsões para si mesmos, uma vez que seus destinos pareciam já ter sido revelados, possivelmente, na pobreza. Decerto, não tinham uma visão clara do poder que possuíam, pois não conseguiam valorizar o que descobriam e tampouco transformavam suas realidades;

¹⁰⁵ “Às vezes reincidentos na tentação de trocar nossos destinos; fizemos algumas tentativas, mas sempre voltava o ocorrer algum impedimento: quando se pensa nas dificuldades que Magush venceu, resulta em absurdo” (OCAMPO, 1982, p. 98).

pontos esses que justificam como Magush e o narrador optam por apenas contemplar as imagens, em vez de vivenciá-las.

“Magush” é uma palavra de origem persa, que significa conselheiro, sábio ou sacerdote, intérprete de sonhos em sua comunidade. A partir desse termo, nasceram os vocábulos “magia” e “magos” (DRURY, 2004). Apesar de o protagonista não interpretar sonhos, mas sim visões em vidraças, há aqui o mesmo tipo de clarividência. Além disso, o texto é iniciado com as seguintes informações:

Una bruja tesálica adivinó el destino de Polícrates en los dibujos que al retirarse hacía el mar en la orilla de la playa; una vestal romana adivinó el de Cesar en un montoncito de arena que rodeaba una planta; el alemán Cornelio Agripa se sirvió de un espejo para adivinar el futuro¹⁰⁶ (OCAMPO, 1982, p. 95).

No texto, é possível observar algumas referências reveladoras de um diálogo intertextual. A primeira é sobre Polícrates¹⁰⁷, um tirano da mitologia grega que vivia na ilha de Samos (ao leste do mar Egeu). Este se tornou rico e sedento por poder. Com uma liderança autoritária, violenta e perversa, teve seu apogeu quando se aliou a um faraó, mas não prosperou por muito tempo. Tal como o tirano cego por vaidade, que não conseguiu enxergar com clareza as previsões que foram feitas para si – o que o conduziu a uma situação irremediável –, assim também ocorre com Magush e o narrador. Ambos, apesar das adivinhações, não conseguem alterar seus destinos.

Já a segunda referência diz respeito à morte de Júlio César (100 a.C.- 44 a.C.)¹⁰⁸. Quando a escritora aborda o prenúncio mortal, feito através da leitura de

¹⁰⁶ “Uma bruxa tessálica adivinhou o destino de Polícrates nos desenhos deixados pelas ondas na praia ao regressarem ao mar; uma vestal romana adivinhou o de César em um montinho de areia em torno de uma planta; o alemão Cornélio Agrippa usou um espelho para advinhar seu futuro” (OCAMPO, 1982, p. 95).

¹⁰⁷ Em sua história, o rei de Samos se mostrava orgulhoso e sem respeito aos deuses. Durante seu reinado, recebeu várias premonições de fracasso e morte, mas as interpretava somente como sinais de vitória e prosperidade. Certo dia, Polícrates fez uma viagem para conquistar novos territórios e o destino que tinha sido anunciado por uma mulher se cumpriu: assim que o líder desembarcou na Pérsia, foi assassinado (SILVA, 1995).

¹⁰⁸ Júlio César chegou ao poder em Roma em 46 a.C., após uma guerra civil contra a nobreza conservadora. Seu governo foi marcado pela ganância e sede de poder, o que levou o Senado romano a conspirar seu assassinato. César foi vítima de um homicídio coletivo, pelos próprios senadores (entre os algozes estavam pessoas próximas de seu convívio). A vida do ditador foi permeada de premonições, apesar de ser cético. Acredita-se que seu falecimento tenha sido adivinhado diversas vezes, em sonhos, animação de mortos e presságios de oráculos. Em todas as ocasiões, as justificativas apresentadas para a fatalidade eram as crueldades cometidas por ele e a vingança de seus inimigos (BRUNO, 2019).

grãos de areia, talvez se refira à sacerdotisa que previu o assassinato de César, mas o anúncio não obteve a devida credibilidade, uma vez que o imperador era profundamente cético. Assim como as personagens da narrativa de Ocampo, o presságio foi lançado, mal interpretado e o “destino” foi inevitável.

Por último, o texto faz uma referência ao alemão Henrique Cornélio Agrippa de Netteschein (1486-1535)¹⁰⁹. Assim como o personagem histórico, ocultista famoso, as personagens de Ocampo parecem fracassar na prática da magia, seja por desilusão, medo ou ceticismo.

Vê-se ainda que em “Magush” o elemento insólito não se destina a provocar medo ou estranheza, mas sim uma ligeira perplexidade. O tempo não é apresentado de forma linear. Sugere idas e vindas temporais, que confundem o leitor, já que, por vezes, não se sabe se o narrado se trata de uma adivinhação do vidente ou de memórias do narrador. Como na visão grega arcaica, presente e passado se fundem, rompendo fronteiras racionais.

Por outro prisma, o conto pode ser lido como denúncia de uma sociedade injusta que confina os seres humanos a uma situação de inércia, não lhes permitindo ascensão social. Logo, a vida adquire um aspecto de “destino” pelo simples fato de não possibilitar quaisquer mudanças para personagens pobres e marginalizadas.

Em “El verdugo” (O carrasco), conta-se a história de um Imperador sem nome que, na temporada das festas pátrias, celebrava junto ao seu povo na praça de uma vila não identificada, onde havia um pedestal sem escultura, por motivos não revelados. Supõe-se que a história seja narrada por algum cidadão que observa os acontecimentos. O espectador-personagem e narrador é onisciente e se situa no tempo do leitor – inclusive fornece-lhe informações de que a referida praça, hoje, teria o nome de Las Cáscaras, uma criação ficcional. Seu discurso é objetivo e descritivo, e reflete uma linguagem coloquial.

O homem sem nome qualifica o Imperador de forma caricata, o que faz com que o grotesco e o cômico se manifestem, seja através de risos exagerados e sem causa, inúmeras trocas de roupas, rosto sujo, piscadelas de olho, mastigação de palito

¹⁰⁹ Conforme o Dicionário da Magia e do Esoterismo (2004), este foi um célebre pesquisador do período renascentista, sobretudo, por estudar ocultismo, cabala e astrologia. Há relatos de que mantinha consigo um espelho mágico, com o qual conseguia adivinhar o futuro (DRURY, 2004). Embora o astrólogo tenha se envolvido com o que era chamado de filosofia oculta e sido perseguido como herege, ao final de sua vida, Cornélio tornou-se cético, por desencanto com a magia ou por temer a morte pelos inquisidores.

nos dentes, prazer em torturar presos, entre outros trejeitos. A figura do líder se mostra ambígua: ao mesmo tempo em que se assemelha a um palhaço e provoca risos, também causa choro e sofrimento.

Em um dado momento da comemoração, o governante entra na casa Amarilla para discursar, como de costume, e alega que queria festejar o fim da opressão que seu povo viveu por anos. Ele decidiu que seus cidadãos escutariam os gritos dos traidores que, ao serem assassinados, haviam sido gravados. Após o anúncio, a atmosfera muda entre o público. Alguns urinaram involuntariamente nas próprias roupas, talvez com pavor da situação tão absurda e repugnante. Outros, curiosos, atentam ao discurso e presença do líder. O Imperador desce a sacada e se dirige até o pedestal da praça, acompanhado de um senhor que é chamado de Técnico. Este era o responsável por guardar e revelar os infelizes sons, por meio de uma caixa misteriosa, adornada com ouro.

Diante dos preparativos para a escuta, o público permanece em total silêncio. De repente, como num estouro, os gritos vêm à tona. Surgem várias vozes desesperadas, contudo, num dado momento, um grito deixa a plateia estupefata: era do Imperador. Este, ao ouvir o próprio grito, estremece. Logo em seguida, o governante agoniza, como se estivesse sendo torturado por alguma entidade invisível.

O Técnico não interrompe o som, embora isso pudesse cessar a tortura. Conjectura-se que o homem poderia ser um inimigo do Imperador. No entanto, o narrador logo tenta pôr termo a tal ideia afirmando: “Yo no creo, como otras personas, que el Técnico fuera un enemigo acérrimo del Emperador y que había tramado todo esto para ultimarlo”¹¹⁰ (OCAMPO, 1982, p. 131).

Em pouco tempo o líder cai morto na frente de seu povo, em cima do pedestal e sem qualquer decoro, como se seu corpo sem vida se tornasse um objeto descartável e abjeto. A narrativa é encerrada com a explicação de que muitos cidadãos ficaram perplexos pela figura do Imperador ter permitido a própria tortura diante da população e outros justificavam a violência do carrasco invisível pelo remorso de todos os atos covardes que o governante cometera.

Sendo assim, o insólito surge na ideia de que o perpetrador se torna a vítima, em uma reviravolta trágica, mas também carnavalesca, visto que a morte do

¹¹⁰ “Não acredito, como outras pessoas, que o Técnico foi um inimigo declarado do Imperador e que tinha tramado tudo isso para executá-lo” (OCAMPO, 1982, p. 131).

Imperador se dá em praça pública e em cima de um pedestal que mais parecia aguardar um homenageado – uma cena típica de destronamento. A tragédia ocorre através de um agente sobrenatural que se funde com o próprio Imperador – o mesmo homem que foi carrasco de seu povo, se torna carrasco de si mesmo. Essa reversibilidade ou reviravolta remete à transformação implícita na ideia do carnavalesco.

Segundo Stuart Hall (2003) existem diversas metáforas pelas quais se pode pensar a mudança social. Essas metáforas mudam conforme o tempo e o contexto. Em geral, elas nos permitem fazer duas coisas: imaginar o que aconteceria se os valores culturais dominantes fossem questionados e transformados, se as velhas hierarquias e os antigos padrões e normas fossem destruídos “em um ‘festival de revolução’ e novos valores e significados, novas configurações socioculturais comesçassem a surgir” (HALL, 2003, p. 219). Para Bakhtin, essa reviravolta na ordem simbólica permite o surgimento do *popular*, ou seja, tropos e práticas da “combinação dos contrários” – o “de baixo”, “o submundo” e a “marcha dos deuses descoroados”. O carnaval seria então “[...] a metáfora da suspensão e inversão temporária e sancionada da ordem, um tempo em que o baixo se torna alto e o alto, baixo, o momento da reviravolta, do ‘mundo às avessas’” (HALL, 2003, p. 224).

O carnavalesco representa também a emergência de novas fontes de energia, vida e vitalidade – nascimento, cópula, abundância, fertilidade e excesso. Hall afirma que “[...] [d]e fato, é este sentido de transbordamento da energia libidinal associada ao momento do ‘carnaval’ que faz deste uma metáfora poderosa da transformação social e simbólica” (HALL, 2003, p. 225). Entretanto, segundo Bakhtin, não importa tanto a instauração do “baixo” como “alto” ou a substituição de um pelo outro no carnaval e, sim, a pureza das distinções binárias que é transgredida. Trata-se, portanto, de apontar as formas impuras, híbridas que revelam a interdependência de um termo da duplicidade pelo outro. Dessa forma, a estética carnavalesca expõe “[...] os mecanismos pelos quais se funda a construção de cada limite, tradição ou formação canônica e o funcionamento de cada princípio hierárquico de clausura cultural” (HALL, 2003, p. 226).

O conto “El verdugo” pode ser lido como uma proposição alegórica carnavalesca. Em outras palavras, traços de uma cosmovisão carnavalesca, nos termos de Bakhtin (2013), podem novamente ser observados em um texto de Silvina.

Assim como no carnaval, o enredo ocorre em praça pública, o espaço privilegiado do popular, local em que muitas pessoas se aglomeram sem divisões de classes, numa alegre celebração. A multidão se comporta de modo excêntrico, externando aquilo que normalmente não ocorre na vida pública ou viola sua ordem – o que permite o transbordamento das energias libidinais, símbolo da instauração de uma nova “cosmovisão”. O governante apresenta comportamentos e falas estranhos, cômicos e exagerados. Esse comportamento, que foge às regras de conduta, é indicativo de que a ordem, os ritos oficiais e a linguagem habitual foram abandonadas. A comemoração combina o regozijo de contrastes: fome e gula, educação e falta de etiqueta, riso e choro, alegria e violência, repulsa e simpatia, curiosidade e desatenção etc.

Além disso, a forma como o Imperador falece é como o destronamento de um rei do carnaval, que ressalta a inevitável transitoriedade das coisas e do mundo. Com essa imagem, em especial, é pontuada a vontade de modificação e transformação. Há momentos de destruição e de renovação, de vida e de morte. Algo que aconteceu com o líder político do conto: de algoz se tornou vítima, de enaltecido foi ridicularizado. Ele torna-se símbolo da reversibilidade e não o mero contraste entre o alto e o baixo.

Essa narrativa se constrói como uma lenda, em que fatos e fantasia se misturam (CEIA, 2009), mas há outras possibilidades e conexões, algo marcante na escrita da autora, que demonstra seu interesse pela mescla de gêneros textuais e referências intertextuais e históricas em suas obras, como temos observado.

Existe um conto infanto-juvenil de terror intitulado *El verdugo*, de 1830, do escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850), bastante difundido na Argentina e Espanha. Nele, um comandante francês, de nome Victor Marchand, e alguns soldados vigiam a vila espanhola de Menda, local em que se encontrava o castelo do marquês de Léganès. Certo dia, os cidadãos locais se revoltam contra os militares sob o comando dos Léganès e pedem ajuda de alguns soldados ingleses. Victor consegue escapar do conflito, graças a Clara - filha mais velha do marquês. Quando os militares retomam o poder na vila, todos os familiares e serviçais do castelo são condenados à morte por traição. Marchand pede clemência a seu superior, pela ajuda que salvara sua vida. Já os Léganès propuseram entregar toda a sua fortuna ao Imperador, caso poupasse a vida dos serviçais e do filho mais velho. Então, o general impôs outra condição: um filho poderia ser salvo, este, porém, deveria se tornar o carrasco de seus familiares. Como o soberano tinha quatro filhos, escolheu o homem mais velho, Juan,

para que desse continuidade à linhagem. Inconformado, Juan aceita a tarefa e começa a decapitar seus entes queridos. No momento de assassinar a irmã mais velha, o comandante francês pede Clara em casamento, para salvá-la, mas ela se recusa e é morta. Já quando vai executar sua mãe, Juan permanece paralisado. Ao perceber tal sofrimento, a mulher se atira de um rochedo e morre. O conto se encerra com Juan como o novo marquês de Léganès, apelidado de “El verdugo”, triste e assombrado pelo remorso e culpa pelo que tinha feito. O homem honrou a promessa familiar, se casou e teve dois filhos, antes de falecer (BALZAC, 2013).

O argumento do conto é de que, em uma guerra, os envolvidos podem se tornar vítimas e algozes ao mesmo tempo. Trata-se, portanto, de uma estrutura textual que remete à reversibilidade do destino humano ou às transformações sociais como um todo. Juan, por exemplo, se tornou o carrasco não só de sua família, mas de si próprio. De certa forma, matou-se no instante em que executou seus parentes e viu sua mãe se lançar do penhasco. O sentimento de culpa, arrependimento e solidão o acompanham até a morte.

É possível estabelecer uma analogia entre os contos de Ocampo e Balzac. Enquanto Juan manifesta claramente sua culpa, cogita-se que o remorso do Imperador tenha sido latente, necessitando do elemento insólito para vir à tona. Por causa do sobrenatural, os papéis deste se revertem: aquele que foi executor, tornou-se o executado. Ambos os textos contêm metáforas de transformação.

Referências indiretas a fatos históricos da Argentina também estão presentes na narrativa, que remetem à ditadura de Juan Domingo Perón (1943-1955), que presidiu o país de 1946 a 1952, de 1952 a 1955 e de 1973 a 1974. O líder é considerado, ainda hoje, uma figura controversa. Para parte do povo argentino, o governante foi um herói, apesar do apreço que tinha pelo regime e pelos valores fascistas.

Sabe-se que o governo peronista atacou a Revista *Sur* e, como resposta, os intelectuais da época escreveram sobre o ditador, sobretudo, ridicularizando-o. Foram alguns exemplos: Bioy Casares, em 1954, com o conto *Homenaje a Francisco Almeyra*; H. A. Murena, em 1948, com *Fragmento de los anales secretos*, e Ocampo, com *El verdugo*, em 1959 (MENGOLINI, 2015).

Mariana Enríquez (2018) afirma que

Silvina Ocampo, a pesar de su insistencia en la fascinación por los pobres y trabajadores, jamás trató de entender qué significaba el peronismo para los millones de marginados y explotados. Como toda su clase, decidió que era una forma local de fascismo que debía ser combatida¹¹¹ (ENRIQUEZ, 2018, p. 116-117).

Ao contrário do que afirma Enriquez, acredito que a escritora se manifestou politicamente nesse conto através de metáforas sociopolíticas de transformação que remetem ao carnavalesco, nos termos de Bakhtin (2013). Mesmo considerando que o tema não fosse de seu interesse explícito, o texto claramente alude ao contexto ditatorial de Perón e, dessa forma, se torna um modo de protesto – como fizeram outros intelectuais da época.

A ambientação da narrativa faz alusão a locais públicos argentinos. A praça do conto, Las Cáscaras, seria a representação da Praça de Maio, em Buenos Aires, espaço para festividades e manifestações políticas. Já a Casa Amarilla remete à Casa Rosada, sede do governo federal, com suas diversas janelas e sacadas, de onde Perón proferia seus discursos histriônicos.

Chama atenção na história o fato de que a caixa de som continha a gravação dos gritos dos presos políticos. O objeto misterioso, adornado em ouro, era guardado e manuseado só por um especialista, sendo índice de uma nova técnica política de engenharia social. Essa criação ocampiana seria uma maneira de evidenciar a manipulação generalizada das massas nas reverberações dos alto-falantes e rádios em regimes fascistas, em que discursos patrióticos eram proferidos no intuito de coagir o povo através da sua mobilização libidinal (HALL, 2003).

Evidência da eficácia dessa nova tecnologia de comunicação reside no comportamento exaltado dos cidadãos da vila, muitos dos quais apreciaram o áudio. O objeto surge aqui perante o fascínio por um crime tão repugnante praticado por regimes totalitários que recorrem a torturas e execuções de opositores. O público torna-se cúmplice, não só por presenciar o assassinato do Imperador, mas também por se manter em espera atenta para a escuta das gravações.

O conto constrói, portanto, uma sátira ao governo Perón, através da cena de “destronamento” e morte do Imperador. Frente ao grito da multidão (os gritos da

¹¹¹ “Silvina Ocampo, apesar de sua insistente fascinação pelos pobres e trabalhadores, jamais conseguiu entender o que significava o peronismo para os milhões de marginalizados e explorados. Como toda sua classe, decidiu que era uma forma local de fascismo que devia ser combatida” (ENRIQUEZ, 2018, p. 116-117).

gravação e a ovação da audiência), a autora manifesta, de forma satírica, a prática da violência em seu contexto. Para tanto, utiliza elementos do folclore carnavalesco, para reforçar imagens de inversão de valores e hierarquias e operar um deslizamento de significados, como de vítima e algoz, que se tornam intercambiáveis.

“La última tarde” (A última tarde) é uma história em que o insólito ocorre por meio da apropriação do sonho de outra pessoa. O fato é desencadeado entre os irmãos Lasta: Porfirio e Remigio. O primeiro é trabalhador, dono de uma grande propriedade no campo, criador de ovelhas e apaixonado pela filha de um capataz. Já o segundo é um homem um pouco mais estudado, que administrava o dinheiro do irmão. Em seu íntimo, Remigio era invejoso e ganancioso.

A narração é feita por um narrador onisciente que conhece tanto a vida na fazenda como a intimidade dos Lasta. Seu discurso transita entre os personagens, o mundo onírico e a realidade, o que intensifica a indeterminação e a onisciência do narrador heterodiegético.

Após a caracterização dos protagonistas, encontramos o criador de ovelhas dormindo em sua cama. No mundo dos sonhos, Porfirio realiza a fantasia de se casar com a amada, ao som de um piano com notas sofridas, anões cantores e familiares da noiva. O casal passa a noite em uma casa luxuosa, porém ao marido coube dormir no chão de terra batida.

O narrador esclarece que: “Los desposados ya debían de estar durmiendo, cuando la puerta se abrió de pronto”¹¹² (OCAMPO, 1982, p. 140). A partir daí se instala a ambiguidade, pois o relato pressupõe, bem ao gosto surrealista, a coexistência entre mundo real e onírico. Enquanto no sonho os recém-casados descansam; no mundo real, Remigio invade o quarto do irmão para matá-lo com uma faca. Porfirio, mesmo dormindo, percebe a ação de Remigio, como se tudo fosse um pesadelo; mas não consegue sair desse estado e é executado.

A descrição desse trecho demonstra que a atmosfera do mundo real foi alterada. O assassino se percebe imóvel, com os membros dormentes e um silêncio ocupa seus pensamentos e toda a fazenda. Mal sabia o invejoso que quando ceifou a vida do irmão, no mundo real, trouxe pedaços do sonho de Porfirio para a realidade: a música insuportável do piano, sensações inquietantes e o fantasma da viúva do

¹¹² “Os recém-casados já deviam estar dormindo, quando a porta logo se abriu” (OCAMPO, 1982, p. 140).

irmão. No desfecho, o narrador declara que Remigio conseguiu fugir da cena do crime, contudo sua herança não seria somente os bens materiais do falecido, mas também tudo que foi tocado e rompido no mundo onírico. Sugere-se, assim, que uma maldição teria sido acionada com o ato delituoso.

O conto remete à narrativa dos irmãos Caim e Abel, personagens bíblicos, presente no livro de Gênesis. Para os cristãos, a história representa o primeiro assassinato da humanidade. Filhos de Adão e Eva, Caim foi o primogênito, que trabalhava como lavrador da terra da família; já Abel era o que cuidava das ovelhas. O texto explica que era costume sacrificar parte da produção para adoração a Deus. Abel sempre ofertava os melhores animais e Caim só o que sobrava da colheita. Por causa disso, Deus se contentava apenas com as oferendas do primeiro, pois as do segundo não simbolizavam a pureza do coração e respeito ao Senhor. Com as demonstrações de desgosto, Caim passou a nutrir inveja de seu irmão, o que culminou no homicídio deste no campo. Após o crime, Deus repreende Caim:

Que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra. E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão. Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra (BÍBLIA, Gn 4,10:12).

O primogênito fugiu das terras de sua família, como em um exílio. O Senhor, em misericórdia, não o castigou, uma vez que a culpa iria acompanhá-lo até o fim de sua vida. No entanto, Deus o marcou, para diferenciá-lo dos demais, e exigiu que ninguém o matasse pelo que tinha feito com Abel – o que ficou conhecido como sinal de Caim.

É possível fazer comparações entre as histórias, que vão além do fratricídio. Porfirio era dono de uma fazenda de ovelhas, um cuidador desses animais; enquanto Remigio, um homem que morava no campo e cobiçava as posses do irmão. A morte em “La última tarde” acontece em uma casa de campo, no plano material, e em um chão de terra, no sonho. Em Gênesis, Abel foi morto no campo e seu sangue se espalhou sobre a terra. Em ambos os textos, há desdobramentos pelos assassinatos. No bíblico, Caim se exilou e recebeu um sinal divino em seu corpo, o qual é lido como uma maldição em algumas culturas. Já em Ocampo, o homicida foge da cena de crime, mas não antes de ter sua realidade contaminada pelo sonho do irmão – que pode ter se transformado em um pesadelo/maldição infundável.

Na narrativa, encontram-se traços do surrealismo - corrente artística tão apreciada por Ocampo e que, de certa forma, atravessa sua escrita. Há a criação de um texto que transgride a realidade, mesclando as dimensões oníricas e reais, que admite o irracional e exprime a não linearidade do tempo. Através da invasão de imagens absurdas e oníricas, sensações aflitivas são percebidas pelas personagens no mundo real, o que aflora a surrealidade. O título do conto, por si só, já remete o leitor a uma contemplação, como se este fosse a experimentação de uma obra de arte. Diante disso, Ocampo relativiza o jogo entre sonho e realidade, entre sua escrita e um quadro, e faz com que ambos se toquem e intercambiem com inesperada simplicidade.

Em “El vestido de terciopelo” (O vestido de veludo), o insólito surge por meio de uma peça do vestuário feminino. Cornelia Catalpina, uma portenha rica, encomenda à costureira Casilda um vestido de veludo preto, com um bordado de dragão. A modista é acompanhada por sua ajudante: uma menina de oito anos, sem nome, que repetia incessantemente a frase: ¡Qué risa! (Que divertido!). No dia em que prova a roupa, a mulher é asfixiada, graças às propriedades mágicas do vestido.

A história é focalizada pelo olhar da criança, mostrando não apenas sua consciência dos fatos, mas também o deslumbre que sente diante da riqueza de Cornelia. A garota não esboça medo ou aflição perante o que presencia, mas sim encantamento pela materialização do dragão do bordado, que ganha vida e assassina a mulher. Outra vez, há uma banalização da morte. A diversão infantil ocorre, repetidamente, do início ao final da narrativa e pode ser identificada como um riso irônico diante da tragédia alheia, em uma demonstração velada de sadismo.

Para Catalpina, o vestido é uma forma de reafirmar sua imagem de mulher rica na sociedade, o que, ao mesmo tempo, denota seu vazio interior. A busca pela roupa seria uma forma de preencher essa lacuna. Já para Casilda e sua assistente, a roupa ressalta as hierarquias sociais, algo que é visto não só pelo discurso de soberba da mulher rica em comparação com as trabalhadoras, mas também pela explicação dada pela narradora sobre a dificuldade do trajeto do subúrbio até a área nobre da cidade; a referência ao problema de saúde da modista – que não a desencorajava de trabalhar – e sua não constatação do fato de que uma menina de tenra idade tenha que laborar para sobreviver.

A portenha demonstra pouco se importar com as demais personagens; requer a prova da roupa em sua casa e, mesmo com o horário agendado e sem motivos, atrasa o atendimento das modistas. A todo instante, ostenta poder aquisitivo, faz brincadeiras de mau gosto e é indelicada em seus comentários:

– ¡Qué suerte tienen ustedes de vivir en las afueras de Buenos Aires! Allí no hay hollín, por lo menos. Habrá perros rabiosos y quema de basura... Miren la colcha de mi cama. ¿Ustedes creen que es gris? No. Es blanca. Un ampo de nieve – me tomó del mentón y agregó - : No te preocupan estas cosas¹¹³ (OCAMPO, 1982, p. 144).

O vestido de veludo se torna quase outra personagem na trama. Seu tecido foi escolhido a dedo pela cliente, que o compara às flores de que mais gosta: nardos (planta florida conhecida por seus efeitos medicinais e perfume inebriante). Cornelia declara que, apesar de gostar dessas flores, sente forte mal-estar na presença delas. Já sobre o veludo, indica que o tecido lhe causa atração e repulsa. No texto, pode-se evidenciar outra “técnica” insólita: os objetos inanimados ganham vida.

Para Catalpina o vestido se torna símbolo de seu poder e riqueza. Essa ostentação constitui uma crítica aos papéis sociais da alta burguesia da época, que alienava as mulheres das classes abastadas através da aquisição de bens supérfluos. O elemento insólito novamente ganha força destrutiva na escrita da autora, por meio do item do guarda-roupa feminino. Todo o desconforto que a mulher apresenta ao provar o vestido é “percebido” pelo dragão, que reage da mesma forma que Cornelia, como se fosse seu reflexo, inclusive diante do espelho.

Chevalier (2016) explica que o ser imaginário pode expressar as tendências ocultas, negativas e contidas no inconsciente humano. Em “El vestido de terciopelo”, as sensações aflitivas são partilhadas pela mulher e pelo dragão, de tal forma que culminam na morte de ambos: “La señora cayó al suelo e el dragón se retorció”¹¹⁴ (OCAMPO, 1982, p. 147).

Creio que Ocampo pode ter escolhido a identificação de Catalpina com o animal bordado em lantejoulas negras para refletir um aspecto nada positivo da

¹¹³ “— Que sorte vocês têm de viver nos arredores de Buenos Aires! Pelo menos, lá não tem fuligem. Até pode ter cães bravos e queima de lixo... Olhem a colcha da minha cama. Vocês acham que ela é cinza? Não. É branca. Um floco de neve – pegou-me pelo queixo e acrescentou -: Estas coisas não te preocupam” (OCAMPO, 1982, p. 144).

¹¹⁴ “A senhora caiu ao chão e o dragão se retorceu” (OCAMPO, 1982, p. 147).

personalidade da protagonista e que somente a ela era conhecido: sua vida sufocante, repleta de vernizes sociais, futilidades e vazio emocional. Logo, o falecimento da *socialite* seria resultante de suas inquietações mais profundas.

Por outro lado, segundo Chevalier (2016), o dragão também pode ser visto como uma materialização insólita do ódio e do mal, que se explicita na inveja, raiva e revolta de Casilda para com a portenha e seu alto *status* na sociedade rio-platense. Como a mulher se mostra indiferente à modista, como dito anteriormente, e ainda é irônica em seus comentários, o vestido poderia ter adquirido propriedades mágicas devido aos talentos mágicos da costureira. Isso é sugerido na última frase proferida por Casilda: “- [Ella] Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto, tanto!”¹¹⁵ (OCAMPO, 1982, p. 147). Trata-se de um desabafo que favorece a ideia de que a roupa fora confeccionada não só em meio a dificuldades, ou a duras penas, mas também como uma trabalhosa magia.

Para Mengolini (2015), essa peça de roupa propicia reflexões sobre a relação estabelecida entre a mulher rica e a pobre, funcionando:

[...] como espacio de intersección entre Cornelia y Casilda para explicar que la búsqueda de la identidad es un proceso difícil que implica siempre un espejo, tanto el espejo con el que nos identificamos, como el espejo contra el que nos identificamos. El vestido es un área de ambigüedad que le sirve a Ocampo para indicar que las fronteras entre el yo y el otro son borrosas y la formación de la identidad se constituye siempre a través de las interacciones con los demás, especialmente con los que el yo rechaza y denigra¹¹⁶ (MENGOLINI, 2015, p. 29-30).

É por meio do vestido de veludo que a autora explora as características contrastantes entre as personagens, o que produz a ambiguidade da relação entre o indivíduo e seu Outro, à maneira de um espelho. Através dos contrastes, as mulheres têm suas identidades firmadas e seus papéis sociais delimitados naquela sociedade.

Outro ponto que se destaca na história é o riso da menina. Algo que remete às noções carnavalescas de Bakhtin (2013). O teórico assinala que, desde as épocas

¹¹⁵ “- [Ela] Morreu. Custou-me tanto fazer este vestido! Custou-me tanto, tanto!” (OCAMPO, 1982, p. 147).

¹¹⁶ “[...] como espaço de interseção entre Cornelia e Casilda para explicar que a busca da identidade é um processo difícil que envolve sempre um espelho, tanto o espelho com o qual nos identificamos, como o espelho contra o qual nos identificamos. O vestido é uma área de ambiguidades que serve para Ocampo para indicar que as fronteiras entre o eu e o outro são borradas e a formação da identidade se constitui sempre através das interações com os demais, especialmente com os que o eu rechaça e denigre” (MENGOLINI, 2015, p. 29-30).

mais remotas da humanidade, o riso foi alvo de especulações e de múltiplos sentidos. No carnaval, a festa em que tudo é transitório e permitido, o riso se torna uma forma de liberar o que permanece oculto na intimidade e de se parodiar o que é vivido e experienciado. É também o ambivalente, que mescla ideias contrárias, como morte e renovação, medo e deboche ou alegria e ridículo. Na literatura, esse termo frequentemente evidencia processos de mudanças ou crises (BAKHTIN, 2013). Personagens, objetos e situações podem ser apresentados de modo alegre, caricato ou ridicularizado, para propor a necessidade ou possibilidade de uma transformação, algo que se confirma em “El vestido de terciopelo”. O riso infantil se manifesta várias vezes na narrativa, em contraste irônico a tudo que a menina presencia: o deslumbre pela riqueza de Catalpina, a constatação da pobreza e subalternidade de Cornelia, o fascínio por um bordado que ganha vida e, finalmente, a morte da *socialite*.

Os eventos ocorridos no desfecho não são explicados. Houve um assassinato premeditado? Um mal súbito? Ou o vestido de veludo se tornou uma peça mágica fatal? Não há respostas e tudo é absurdamente possível. O certo é que o riso da menina adorna o insano e o trágico da situação. Algo que não causa medo, mas ligeira perplexidade pela forma banal com que a morte é tratada no texto e pela forma como o elemento insólito é adicionado à história.

“Los objetos” (Os objetos) narra a história de Camila Ersky, uma mulher capaz de recuperar objetos ou “tesouros da sua infância” simplesmente ao se lembrar deles. O narrador, sem nome, revela conhecer a protagonista de modo mais profundo, trazendo à tona as memórias/alucinações da personagem. De modo especial, o narrador atua como um escritor ao inserir diálogos com o leitor, na tentativa de convencê-lo da veracidade dos fatos. São alguns exemplos: “Del modo más natural para ella y más increíble para *nosotros* [...] Me da verguenza decirlo, porque *ustedes, lectores*, pensarán que sólo busco el assombro y yo no digo la verdad”¹¹⁷ (OCAMPO, 1982, p. 107, grifos nossos).

O conto se passa nos locais frequentados pela mulher em Buenos Aires, como ruas, praças, teatro e sua própria casa. A protagonista demonstra ter grande desapego aos bens materiais: perde itens valiosos e não sofre com isso -

¹¹⁷ “Do modo mais natural para ela e mais incrível para nós [...] Me dá vergonha de dizer, porque vocês, leitores, pensarão que só busco o assombro e eu não digo a verdade” (OCAMPO, 1982, p. 107).

característica que gera suspeitas no narrador. Talvez mais um presságio se anuncia aqui.

Por ironia do destino, aquela que não se importava com perdas, é estranhamente compelida ao reencontro com objetos do seu passado, o que inicialmente lhe causa felicidade. Pouco a pouco, os itens são humanizados. Primeiro, visitam a personagem em sonhos; depois, no período da vigília. Passam a lanchar com a personagem e a serem vistos como filhos dela. Há no conto uma naturalização do sobrenatural. O narrador se mostra surpreso pelo marido e filhos, personagens sem nomes, de Ersky não acharem incomum a aparição recorrente dos objetos.

Com o desenvolver da trama, uma reviravolta faz com que: “[...] la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en un temor, en una preocupación”¹¹⁸ (OCAMPO, 1982, p. 107). O reencontro com os objetos gera um sentimento de maldição/escravidão, inscrito na própria memória da protagonista. Esta é assombrada pela presença de tantos itens a sua volta. Alucinada, perde a noção do tempo: o dia vira noite e, ao final, o narrador informa que Ersky se sentia em um inferno. Diante da história, o leitor pode cogitar que tudo não se passa de uma alucinação ou loucura da mulher ou, ainda, de acontecimentos insólitos que perturbaram a vida cotidiana da protagonista e que são inexplicáveis.

Essa narrativa é um exemplo de como a literatura pode romper barreiras da psiquê humana, criando representações de acesso ao “real”, apesar de ser impossível alcançar aquilo que não é representável pela linguagem. Ocampo demonstra isso ao explorar a antropomorfização de objetos que habitavam as memórias mais profundas de Camila e que não tinham condições de vir à consciência.

Durante a descrição da casa, a autora alude ao estilo *kitsch*, explicado anteriormente. Os itens de decoração eram valiosos, porém de mau gosto e sem utilidade, como, por exemplo, um pássaro de quartzo com o bico e a asa quebrados, uma estátua de bronze, pequenas cestas cheias de macaquinhos, entre outros. Ao contrário do que a protagonista alega, nota-se seu forte apego aos bens materiais. Por isso, ela demonstra tanta alegria, inicialmente, ao reencontrar os objetos do passado. O narrador pode ser entendido como um duplo, que atua não para contrariar ou se equiparar a Camila, mas para indicar a face do real, que ela não percebe e que,

¹¹⁸ “[...] a felicidade que tinha sentido no princípio se transformava em mal-estar, em um temor, em uma preocupação” (OCAMPO, 1982, p. 107).

por fim, adquire o sentido de uma maldição. Novamente, através do insólito, tudo se torna possível nessa escrita.

“La casa de los relojes” (A casa dos relógios) é uma história em que uma criança, identificada somente pelas iniciais N.N., escreve uma carta a sua professora, também sem nome, onde narra o que fez durante as férias. É um texto que, pelos gêneros que explora, mais uma vez, se apresenta de maneira híbrida.

Além dos passeios a lugares tranquilos de Buenos Aires, o menino conta que presenciou um batismo noturno em sua comunidade, regado a toda sorte de bebidas e comidas, como uma festa pagã, que culmina no assassinato de um trabalhador local pelos demais moradores.

A descrição confusa dessa criança leva a um relato cruel e detalhado do homicídio de Estanislao Romagán, um homem que trabalhava como relojoeiro na cidade. Estanislao é descrito como corcunda, mas de boa presença, simples, reservado. O homem morava na própria relojoaria que construiu, que é descrita de modo a se assemelhar a um canil. No dia da fatídica festa, Estanislao sai da relojoaria com sua melhor roupa, porém bastante amassada, o que, a todo instante, o incomoda. No entanto, ele não deixa de aproveitar a comemoração, bebendo e comendo de tudo que lhe era oferecido, sendo alvo de mil atenções da comunidade. Os convidados insistiam em tocar suas costas, como se a corcunda representasse uma espécie de objeto/amuleto da sorte. Diante dos toques em sua corcunda, a personagem não reclamava, uma vez que era “bonzinho” – expressão utilizada pelo próprio narrador. Até as crianças o viam assim e afirmavam: “— Sos un suertudo [...] —, tenés la suerte encima”¹¹⁹ (OCAMPO, 1982, p. 61).

Mal sabia ele o que aconteceria após a comilança e os bons tratos dos presentes. Gernivasio Palmo, um dos donos da tinturaria local, ofereceu para passar a roupa do corcunda, mesmo sendo tarde da noite. O relojoeiro logo aceitou e todos da festa se dirigiram para a loja, como se aquilo fosse um grande evento. Nakoto, outro sócio da tinturaria, se uniu à multidão. Ele, um peixeiro, é descrito como um monstro de dentes afiados e olhos compridos.

Chegando ao local esperado, Estanislao se preocupa em entregar a roupa ao tintureiro para passá-la, mas Gervasio afirma não ser necessário, pois iria fazê-lo no

¹¹⁹ “— Você é um sortudo [...] —, tem a sorte em cima de você” (OCAMPO, 1982, p. 61).

próprio corpo do homem. A vítima, então, questiona, timidamente, sobre a corcunda e os tintureiros decretam que iriam passá-la também. O homem é deitado sobre a mesa e, nesse momento, se dá a cena de horror: começam a fluir odores de amoníaco e de ácidos que geram mal-estar, desmaio e vômitos nos presentes. Apesar disso, todos permanecem no local, em silêncio, observando o crime. Estanislao, por sua vez, ria, entorpecido pelas drogas inaladas. O narrador acrescenta que a cena mais parecia uma cirurgia, conduzida por Nakoto. O conto se encerra com N.N. afirmando que nunca mais viu o relojoeiro. Ao questionar a mãe sobre o seu paradeiro, ela retruca: “‘Se fue a otra parte’, pero tenía los ojos colorados de haber llorado por la carpeta de macramé y el adorno”¹²⁰ (OCAMPO, 1982, p. 64).

Nessa narrativa, de forma estranha, a mãe de N.N. se mostra mais chateada pelos estragos dos enfeites de mesa de sua casa, ocorridos durante a festa, do que pela morte de Estanislao. A reação da mulher é surpreendente, pois denota indiferença diante da forma cruel que o relojoeiro foi morto. O insólito surge do modo como as personagens realizam uma comemoração de batismo alegre, repleta de comidas e bebidas, bem ao gosto carnavalesco, mas que culmina num macabro espetáculo de tortura e assassinato do corcunda.

Sendo criança, o narrador não se apresenta como pessoa perversa como é recorrente nos demais contos de *La furia*. Ao contrário, ele tem certas sensações de incômodo e de incompreensão diante do que assiste na cena final. Por meio da narração, N.N. indica como o corcunda permanecia em uma posição vulnerável e marginal naquele grupo social, ao ponto de morar em uma casa que era uma espécie de canil e de sua morte parecer valer menos que o estrago de um artesanato de mesa.

O abjeto nesse conto é percebido de duas formas. Primeiramente, a vítima é tratada antes de sua morte como um convidado ilustre que, sem saber, se torna a oferenda para uma espécie de ritual popular. Na cena final, em que as pessoas assistem ao assassinato, o narrador expõe como paira um sentimento de repulsa e nojo pelo que foi presenciado, mas, ao mesmo tempo, ressalta como os presentes permaneceram entusiasmados naquele local como espectadores da tortura.

A narrativa propicia uma leitura intertextual com a obra *Notre-Dame de Paris*, ou *O corcunda de Notre-Dame*, de 1831, escrita por Victor Hugo, sobretudo com

¹²⁰ “‘Foi para outro lugar’, mas tinha os olhos vermelhos de chorar por causa do caminho de mesa de macramé e do enfeite” (OCAMPO, 1982, p. 64).

relação à Quasímodo, a personagem principal: um sineiro surdo e corcunda que vivia solitário e recluso na torre da Igreja de Notre-Dame, em Paris. Apesar de sua aparência horrenda, o protagonista tinha um coração simples, terno e ingênuo. A população da cidade o julgava um monstro, rejeitando-o, sem nem ao menos conhecê-lo. A história possibilita a reflexão sobre questões como o belo e o grotesco e o sagrado e profano, sobretudo, pelo emprego de imagens contrastantes como: Igreja católica e ideais cristãos *versus* superstições pagãs e reações das personagens nada valorosas, além de vícios, crimes e depravações *versus* sentimentos de amor, pureza e encanto. O texto se encerra abruptamente com a constatação da morte do protagonista no túmulo de sua amada.

Do mesmo modo que Quasímodo, Estanislao era corcunda e considerado pelo povo como um aleijado abjeto. O diferencial ocampiano é que as pessoas conseguiam enxergar nele alguma bondade e ingenuidade. Apesar dos ofícios distintos, os locais de trabalho de ambos os protagonistas assumem a função de lar e se revelam como um abrigo ou proteção, diante da posição marginal que ocupavam na sociedade. Quando participam de uma festividade cristã, ambos são tratados com chacota, sendo Quasímodo eleito o mais feio do festival ou uma figura demoníaca; já Estanislao é recebido como um ilustre convidado, que ao final é assassinado. O texto de Ocampo se passa durante um batismo cristão, que mais se assemelha a um ritual pagão, enquanto na obra de Víctor Hugo toda a narrativa se desenvolve no domínio da Igreja católica da Idade Média, evidenciando suas arbitrariedades. “La casa de los relojes” é, assim, mais um exemplo ocampiano de que uma situação abjeta se torna natural pela aparente ingenuidade do olhar de um sujeito infantil ou pela falta de empatia das pessoas diante da tragédia.

O conto “Mimoso” expõe a história de Mercedes, uma mulher casada e obcecada por seu cão de guarda, cujo nome era Mimoso. O narrador do conto é extradiegético, não identificado, e apresenta os fatos de modo linear. Através de uma focalização onisciente, o narrador demonstra conhecer o íntimo da protagonista. Assim que o animal adoece e passa a agonizar, a mulher decide empalhá-lo com um dos profissionais mais reconhecidos de Buenos Aires. Para isso, ela recebe o apoio do marido inominado. No início do texto, o homem se mostra apreensivo pelo alto valor do serviço e por futuras fofocas de amigos e vizinhos, mas acaba por ceder ao desejo da esposa. Com a conclusão da empalhação, Mimoso é trazido de volta para

a casa e é alocado no saguão. Mercedes é descrita como mais feliz e satisfeita do que quando aquele estranho animal, agora transformado em objeto, de olhos amarelos brilhantes, estava vivo. No decorrer da história, surgem as maledicências temidas pelo esposo, que contaminam aquele lar. Um bilhete anônimo gera profunda tristeza e indignação no casal. Por causa disso, o marido enraivecido quebra o cachorro empalhado, como se quebrasse um galho seco, e o arremessa ao forno. A mulher fica desorientada e afirma saber quem foi o responsável pela mensagem. O clímax se dá quando, no mesmo dia, o casal recebe o possível autor do bilhete anônimo para jantar: um portador de livros sem nome. Mercedes, com um sorriso irônico nos lábios, se vinga. Prepara costelas assadas e adiciona à receita pedaços do Mimoso, que estava repleto de produtos tóxicos, e serve à visita como um prato típico de sua região. O convidado indesejado, após comer com gosto e euforia, morre envenenado na mesa da sala. No desfecho, a mulher se gaba de que, mesmo depois de morto, o cão seguia sendo fiel a ela.

Klingenberg (2016) explica que “Mimoso” é um conto de vingança, em que se explora o conceito de abjeto. O ato de se preparar um prato com veneno produz um erotismo nojento ou um grau de excitação grosseiro, o qual chega ao ápice na cena do jantar, repleta de clichês e ambiguidade, que pode ser lida até com humor.

Já Fernández (2017) acrescenta que essa imagem de vingança é construída, principalmente, pela presença do cachorro em toda a narrativa, o que remete o leitor às histórias de horror. Mimoso é idolatrado por sua dona, que determina seu destino mesmo antes de sua morte. Depois de reduzi-lo a um mero objeto de decoração, ela se utiliza dele para outros fins - como uma arma letal - e o lança com fúria contra alguém.

Na mesa de jantar, o convidado e Mercedes conversam sobre o prato que estava sendo servido. O homem se assusta com os olhos do animal no prato, por se assemelharem aos de Mimoso. Ela responde:

— En China — dijo Mercedes —, me han dicho que la gente come perros, ¿será cierto o será un cuento chino?
— Yo no sé. Pero en todo caso, yo por nada del mundo los comería.
— No hay que decir “de este perro no comeré” — respondió Mercedes con una sonrisa encantadora.

— De esta agua no beberé — corrigió el marido ¹²¹ (OCAMPO, 1982, p. 70).

A expressão “cuento chino” (conto chinês) é comumente utilizada em espanhol para afirmar que alguém não crê em algo que diz ou quando alguém tenta convencer outrem de uma mentira. No diálogo, Mercedes lança a ideia de que na China comem-se cães, sugerindo que pode ter servido o cão ao convidado. A protagonista e o marido, sabendo do ingrediente tóxico daquele assado, alertam a visita para não dizer o que não poderia cumprir e, com isso, permitem que o portador de livros realize a refeição fatal.

A reação da mulher no final da narrativa é ambígua, pois ao mesmo tempo em que recolhia os pratos do jantar, chorava e ria compulsivamente. Outra vez, Ocampo emprega contrastes em sua escrita. Mercedes pode ser mais um exemplo de personagem com algum tipo de enfermidade mental, que a deixou louca, obcecada pelo animal, ao ponto de não compreender a gravidade de seus atos. Quando foi contrariada, a ira da protagonista recaiu sobre o possível homem que afrontou o que lhe dava prazer, o que faz de seu marido sem nome um cúmplice. O narrador não declara que o portador de livros era o autor do malfadado bilhete, nem oferece outras explicações. Isso é constatado unilateralmente pela assassina, que pode ter se enganado. Contudo, como se vê nos textos de Ocampo, cabe ao leitor a tarefa de especular sobre os acontecimentos.

Na narrativa há também alguns presságios, aspecto comum na escrita de Silvina Ocampo. Ao fazer a entrega do animal, o especialista explica que o objeto fora tratado com diversas substâncias tóxicas. Logo, era necessário lavar as mãos após manuseá-lo. Quando o marido de Mercedes o questiona sobre como fez algo com tanto realismo e perfeição, o homem reforça que seu ofício era meticuloso, porém perigoso, uma vez que qualquer descuido geraria intoxicação letal. Há ainda um diálogo bem específico sobre alimentação: “— ¿Será peligroso para nosotros? — pregunta Mercedes. - Unicamente si lo comen — respondió el hombre”¹²² (OCAMPO, 1982, p. 68).

¹²¹ “— Na China — disse Mercedes —, me disseram que as pessoas comem cachorros. Será que é verdade, ou será um conto chinês?

— Não sei. Mas, em todo caso, eu não os comeria por nada deste mundo.

— Não se pode dizer “deste cachorro não comerei” — respondeu Mercedes com um sorriso encantador. — Desta água não beberei — corrigiu o marido” (OCAMPO, 1982, p. 70).

¹²² “— ¿Será peligroso para nós? — pregunta Mercedes. - Unicamente se o comerem — respondeu o homem” (OCAMPO, 1982, p. 68).

Essa conversa também pode ser uma referência sutil à própria arte de Silvina Ocampo – que se reveste de artimanhas e reviravoltas. Duarte (1994) explica que através da ironia, do fingimento e do humor, um escritor pode construir uma obra libertadora, por esvaziar as certezas, instaurar ambiguidades e valorizar a comunicação em todos os níveis, traços esses que explicitam o caráter lúdico da arte no jogo literário. Pensando nisso, nesse conto a alimentação pode ser lida como uma metáfora da própria leitura, a qual pode se revelar enganosa aos olhos de um leitor ingênuo e também influenciá-lo ou, ainda, sofrer influência deste.

Outro ponto que merece destaque é a referência intertextual encontrada na história. Enquanto a protagonista aguarda o cão, o narrador alega que: “Con su tejido en la mano esperaba como Penélope tejiendo, la llegada del perro embalsamado. Pero el perro no llegaba. Mercedes todavía lloraba y se secaba las lágrimas con el pañuelo floreado”¹²³ (OCAMPO, 1982, p. 67).

Essa espera da personagem pode ser comparada à de Penélope, esposa de Ulisses, personagem mitológico de *A odisseia*, de Homero¹²⁴. Assim como a personagem da obra de Homero, Mercedes enfrentou uma ansiosa espera pelo regresso de seu amado, apesar do prazo ínfimo, de aproximadamente 20 dias, em comparação com a história mitológica. Na Odisseia, a rainha mantinha a expectativa de reencontrar Ulisses vivo; já no conto se expressava um desejo mórbido e mais egoísta: eternizar um animal de estimação morto, sob a forma de um objeto de decoração. O próprio narrador de “Mimoso” convida o leitor a enxergar como era estranha a relação da mulher com o cachorro. Ele declara que quando a dona entregou o bicho para o especialista empalhá-lo, talvez o animal ainda estivesse vivo – o que reforça a obsessão de Mercedes pelo objeto inanimado. Seu apego era tão

¹²³ “Com seu tecido nas mãos, esperava como Penélope, tecendo, a chegada do cachorro embalsamado. Mas o cachorro não chegava. Mercedes então chorava e secava as lágrimas com o lenço florido” (OCAMPO, 1982, p. 67).

¹²⁴ Conforme Hacquard (1996), quando Ulisses, rei de Ítaca, saiu em uma viagem de navio, os deuses resolveram brincar com seu destino. Fizeram-no errar o percurso de volta a sua pátria por mais de vinte anos. Penélope, esperançosa, aguardava o regresso do esposo. Entretanto, aconselhada por seu pai a contrair núpcias novamente, cedeu à sugestão, impondo uma condição: só aceitaria um novo casamento após terminar de tecer uma mortalha. Penélope recebe vários pretendentes, porém os engana. Durante o dia, tecia a mortalha e, à noite, o desfazia. Quando finalmente o rei retorna a Ítaca, Ulisses enfrenta os homens que desejavam se casar com Penélope, renova os votos matrimoniais e reassume seu lugar como soberano (HACQUARD, 1996).

desproporcional e fora da normalidade que o cão se transformou em um instrumento de vingança.

De toda forma, essa narrativa dá absurda causalidade ao crime, ao ponto de o leitor ter a opção de se preocupar, ou não, se a algoz e seu cúmplice mataram realmente o suposto culpado por seus infortúnios. O certo é que o abjeto invade o texto e se manifesta não só sob a forma do cadáver humano, mas também no modo como Mimoso foi tratado.

No último conto aqui abordado, “El sótano” (O porão), narra-se a história de Fermina, uma personagem e também narradora que morava no porão de uma casa, em condição de extrema pobreza e marginalidade. Sem alimentação adequada, água, luz ou banheiro, a mulher se mantinha por meio da “troca de favores” com vizinhos e clientes – o que sugere que se valia da prostituição para sobreviver. O cômodo habitado por ela estava em péssimas condições, sujo, úmido e sem janelas. As mobílias, velhas e carcomidas, foram presentes de homens, seus clientes. Subitamente, os proprietários do imóvel decidem demolir a casa, mas não exigem a saída de Fermina e esta tampouco abandona seu “lar”. Dois dias antes da demolição, os donos trancam o porão onde Fermina morava e, diante de tal acontecimento, ela não manifesta qualquer reação. Esse comportamento reforça o grau de exclusão social daquela mulher. A personagem passa a ter alucinações, talvez pela ausência de água e alimentação, pois acredita estar em um sonho. O conto se fecha com a morte de Fermina, em meio aos ratos que lhe enviam joias de presente e aos destroços da casa soterrada. Contudo, antes do fim trágico, a protagonista divaga sobre a forma como se via naquele contexto.

A exclusão dessa mulher fica evidente por dois motivos: por ela se tratar de alguém que precisava se prostituir para sobreviver e pela forma como encarava sua identidade, ao ponto de se identificar mais com os ratos do que com as pessoas. Aos animais são atribuídas características e valores humanos, os quais são ressaltados por seu bom senso, discrição e companheirismo, qualidades que os seres humanos apresentados no conto parecem não possuir.

A narradora nutria tanto apreço pelos roedores, que os batizou com nomes de atores do cinema nacional e internacional:

Uno, el más viejo, se llama Carlitos Chaplin, otro Gregory Peck, otro Marlon Brando, otro Duilio Marzio; otro que es juguetón, Daniel Gellin,

outro Yul Brinner, y una hembra, Gina Lollobrigida, y otra Sofía Loren¹²⁵ (OCAMPO, 1982, p. 86).

Todos os atores mencionados se tornaram celebridades por volta das décadas de 1940 e 1950, sobretudo, por suas atuações como *gangsters*, ladrões, moradores de rua, andarilhos, pobres e prostitutas, o que se assemelha à realidade ficcional criada para Fermina. Através das referências às estrelas do cinema, o alto e o baixo se fundem na visão da mulher, de forma ingênua e bem-humorada.

“El sótano” é uma narrativa política, uma vez que aborda injustiças sociais. Desde os onze anos de idade, a personagem principal já se encontrava em uma posição de vulnerabilidade social. Sobrevivia com os restos de comida que os moradores da parte nobre de Buenos Aires lhe forneciam. Por causa de seu histórico, a mulher se sentia mais protegida em um porão sombrio e insalubre do que no mundo exterior.

Antes da demolição, à mulher restou somente a companhia dos ratos, que lhe traziam joias. Ironicamente, os roedores foram os únicos seres capazes de presenteá-la de verdade na vida. Fermina, então, se percebe feliz em meio àquela situação e afirma:

¡Qué importa que es un sueño! Tengo sed: bebo mi sudor. Tengo hambre: muerdo mis dedos y mi pelo. ¡No vendrá la policía a buscarme! No me exigirán el certificado de salud, ni de buena conducta. El techo se está desmoronando, caen hojitas de pasto: será la demolición que empieza. Oigo gritos y ninguno contiene mi nombre. Los ratones tienen miedo. ¡Pobrecitos! No saben, no comprenden lo que es el mundo. No conocen la felicidad de la venganza. Me miro en un espejito: desde que aprendí a mirarme en los espejos, nunca me vi tan linda¹²⁶ (OCAMPO, 1982, p. 87).

A descrição apresenta o que representa o abjeto, tudo que é rejeitado ou indesejado na sociedade. Mais uma vez, o ambiente doméstico surge como espaço de destruição para a mulher. Como se vê, o texto é encerrado de modo dramático,

¹²⁵ “Um, o mais velho, se chama Charlie Chaplin, outro, Gregory Peck, outro, Marlon Brando, outro, Duilio Marzio; outro, que é brincalhão, Daniel Gélin, outro, Yul Brynner, e uma femeazinha, Gina Lollobrigida, e outra, Sophia Loren” (OCAMPO, 1982, p. 86).

¹²⁶ “E que importa que seja um sonho! Tenho sede: bebo meu suor. Tenho fome: mordo meus dedos e meu cabelo. A polícia não virá me buscar! Não vai me exigir o certificado de saúde, nem o de boa conduta. O teto está desmoronando, caem folhinhas de grama: deve ser a demolição que começa. Escuto gritos e nenhum contém meu nome. Os ratos têm medo. Pobrezinhos! Não sabem, não compreendem o que é o mundo. Não conhecem a felicidade de vingança. Olho-me em um espelhinho: desde que aprendi a me olhar olhos nos olhos, nunca me vi tão linda” (OCAMPO, 1982, p. 87).

com crueldade. Fermina morre feliz, diante de seus iguais – que não são os seres humanos, mas sim os ratos. Animais que até podem ser lidos como materialização do insólito na narrativa, pela humanização que os caracteriza. O tratamento que recebem pode assinalar o alto nível de carência afetiva e emocional da personagem, o que reforça seu papel marginal. É uma história triste, que emprega a ironia para demonstrar que os clientes de uma prostituta são seres abjetos, repugnantes e uma praga na sociedade. Mas também há humor, uma vez que

Ao invés de rir e fazer rir do outro, através do humor o homem mostra-se capaz de rir de si mesmo e daquele com que ele se relaciona. Embora lide igualmente com a antífrase, com o oxímoro, com a inversão, como a ironia, ele vai mais longe e desamarra as referências ao rir também delas [...] (DUARTE, 1994, p. 67).

Em “El sótano” é possível experimentar aquilo que Duarte assinalou em seu texto *Ironia, humor e fingimento literário* (1994). O humor propõe um diálogo com o leitor. O texto não tem intenção de dominá-lo ou de enganá-lo, busca estabelecer conexões com o que há de humano para construir efeitos de sentido. Portanto, o conto que elege uma prostituta como protagonista, que se equipara aos ratos, e sem melhores expectativas de vida, é uma história que joga com as convenções e expectativas estéticas e sociais. A maldade que é socialmente construída como algo natural não passa despercebida.

Em *Os condenados da terra*, de 1961, Frantz Fanon assinala como o colonialismo pode se dirigir contra o povo colonizado, fazendo com que os indivíduos percam suas identidades, dignidade e até o próprio caráter humano. O texto gira em torno de questões pós-coloniais e abordagens decoloniais, principalmente, sobre a posição de exclusão que os africanos assumem na Europa. Em linhas gerais, a obra explica que há um tipo de condenação cruel, que vem desde o ventre para os africanos, como se aqueles que ainda estão por nascer já estivessem fadados à submissão e subjugação do colonizador. É possível fazer uma reflexão da obra de Fanon com o conto em questão. Seria Fermina uma condenada em sua sociedade? De fato, a autora consegue criar uma figura feminina que se percebe tão indigna e invisível socialmente que seu destino reconfortante se dá entre os animais abjetos que a acolhem com generosidade e humanidade.

La furia y otros cuentos evidencia a diversidade e liberdade criativa de Ocampo. Seu universo literário em meio a crueldades, surpresas e ao insólito mais se assemelha a um labirinto irracional, que contém absurda causalidade.

Nas considerações finais, as reflexões e características levantadas ao longo desta pesquisa possibilitarão maior entendimento da escrita individual de Ocampo. Para tanto, buscarei ali retomar os fios tecidos ao longo da análise, na expectativa de vislumbrar os elementos originais que a distinguem, especialmente, das produções dos escritores homens que dominavam a cena literária de sua época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Lo único que sabemos es lo que nos sorprende:
que todo pasa, como si no hubiera pasado”
(Silvina Ocampo).*

Nesta pesquisa, o meu intento foi verificar a hipótese de que Silvina Ocampo desenvolve um gênero literário próprio, com características da literatura fantástica, do realismo maravilhoso e do surrealismo. Reconheço que meu percurso pode não ter sido inovador e, em certa medida, ter se revelado retrógrado, pela discussão da teoria em capítulo diverso da análise dos contos, porém essa escolha não foi aleatória. Surgiu da vontade de marcar os traços semelhantes e contrastantes entre os gêneros fantástico e realismo maravilhoso; mas também de ressaltar este último, que ainda é marcado por preconceito e depreciações no cenário literário.

Tomei como objeto de estudo dezesseis contos do livro *La furia y otros cuentos* por acreditar que estes mesclam temas e elementos de gêneros literários distintos, não se enquadrando em um único tipo.

Muito se especula sobre os mistérios que rondaram a vida e a obra da autora, bem como os motivos que ensejaram sua acanhada notoriedade. Não resta dúvida de que Silvina possuía enorme capacidade criativa. Com uma linguagem coloquial, porém extravagante e rica em significados, seus textos se revelam como verdadeiros labirintos de sentidos, convidando o leitor a experimentar o insólito, o improvável e o impossível, como fenômenos presentes na realidade.

Para discutir esses pontos, discorri, no primeiro capítulo, sobre a vida e a trajetória intelectual de Ocampo. Desde pequena, a escritora demonstrou interesse tanto pelas Artes Plásticas como pela escrita. De maneira especial, seus textos são atravessados pela Arte, sobretudo, pela estética do movimento surrealista. A escolha dos títulos, nomes das personagens, narradores ambíguos e a caracterização minuciosa das ambientações de suas histórias conduzem a uma experimentação de arte. Ademais, é recorrente a criação de imagens que remetem o leitor ao ridículo, às ilusões, delírios e sonhos e ao que se situa fora da “normalidade”.

Silvina foi uma leitora eclética e voraz, que manteve amizades com importantes intelectuais de seu tempo. Suas obras parecem ter se nutrido de uma leva de célebres escritores nacionais e internacionais como Borges, Carroll, Kafka, Freud, Emily

Dickinson, Mary Shelley, James Joyce e Shirley Jackson, entre outros. Apesar dessas possíveis influências, Ocampo jamais caiu na repetição de seus antecessores ou contemporâneos. Ela se distingue, sobretudo, de seus compatriotas Borges e Bioy, pela ausência de rigor nos textos e pela falta de um racionalismo calculado, que caracterizam a produção de ambos os escritores. Suas obras, inusitadas para uma mulher escritora em pleno século XX, abordam questões como perversidades, o insólito e o horror dentro do cotidiano latino-americano. Entendo que Silvina marca seu lugar na literatura justamente por sua originalidade e liberdade criativa, por sua escrita misteriosa, ambígua e inclassificável.

Quando a autora surge na literatura, ao final da década de 1930, suas obras causam um alvoroço na crítica literária e isso se dá não só pelo que suas personagens nada convencionais provocam nas histórias ou pela eleição de temas sombrios. A autora chama a atenção pela forma como burla a linguagem, os gêneros textuais e as normas e valores sociais. Ocampo não segue o padrão da norma culta, adota gêneros textuais fluidos e mutáveis, o que de modo algum compromete a qualidade de seus textos. Pelo contrário, os enriquece com hibridismos, sem qualquer perda de sentido ou prejuízo da história. Um conto pode se tornar uma carta, um sonho, uma alucinação, uma lenda ou, até mesmo, sugerir sua leitura como uma obra de arte. De um simples telefonema até o soterramento fatal de uma prostituta, toda sorte de assuntos podem emergir: infância malévola, mitos, problemas mentais e emocionais, transgressão de leis, assassinatos, mortes, zoomorfismo, antropomorfismo, entre outros.

Além disso, o que é considerado tabu, adequado ou inadequado socialmente, certo ou errado, moral ou imoral pode surgir nas narrativas sem limitação ou juízo de valor. Cabe ao leitor a responsabilidade de fazer os julgamentos - ou não. Dessa forma, seus textos exigem a presença de um leitor ativo, curioso e disposto a conceber a realidade em suas múltiplas dimensões. Decerto o receptor textual se torna parte das histórias, na medida em que muitas vezes é convidado a participar de um jogo textual. O texto parece estabelecer com o leitor uma espécie de pacto que mais se assemelha a um jogo, cujas regras nem sempre são claras: tudo vale e tudo pode acontecer. No aceite dessa proposta, o tempo pode ser subvertido e logo voltar ao seu curso normal; pistas podem ser oferecidas para (des)orientar a resolução dos fatos e o discurso implícito pode ser tanto ou mais importante do que o explícito.

Ocampo realmente provoca desordens. A escritora que, então, alegava não se envolver em assuntos político-ideológicos, ironicamente, explora personagens, narradores, locais e situações reais que tornam inevitáveis as reflexões nesse sentido. Suas narrativas não contêm resoluções definitivas: são encerradas abruptamente e sem explicações para os fatos narrados, como se a autora não quisesse impor um desfecho à leitura, mas sim dar lugar ao maior número de interpretações possíveis. Isso produz um leitor ativo, empenhado na leitura e participante de seus desafios. Tal procedimento evita a leitura fácil e o consumo passivo da leitura.

Talvez Silvina possa ter frustrado expectativas enquanto mulher escritora em sua época por abusar do humor, do riso e de assuntos incomuns às suas congêneres, como a desconstrução de personagens mulheres causada pela ação de outras mulheres ou dentro do próprio universo feminino. Entretanto, em suas diversas contradições, Ocampo consegue transitar por ambientes onde as personagens tendem a desencadear eventos insólitos e ações incomuns, revelando mais uma artimanha de seu processo elaborativo. Logo, uma mulher pode surgir em meio a trabalhos domésticos ou nos preparativos de seu casamento; pode encomendar o feitiço de roupas a uma costureira ou pode receber convidados em casa para uma festa. Entretanto, a partir dessas situações aparentemente banais emergem desventuras, que culminam em desfechos trágicos e inesperados.

Seus textos podem se desenvolver pela presença do elemento sobrenatural, porém seu fascínio é pelo ser humano. A este é imputada a capacidade mais danosa de instigar medo, repulsa e/ou perplexidade. O ser humano se torna o pior monstro, aquele que desestabiliza e destrói a si próprio e/ou quem cruza seu caminho. Acredito que essa característica ganha intensidade pela vontade da autora de aproximar suas narrativas da realidade, inclusive, como ela própria revela em entrevista, nutrindo sua criatividade ao colecionar notícias de acidentes e mortes reais relatadas em reportagens de jornais.

Boa parte de suas obras focaliza o sujeito e universo femininos de formas pouco habituais. Mulheres são monstruosas, têm voz e desejos e exercem ações incisivas, que provocam, em pequenas ou grandes proporções, tragédias ou fatos inusitados. Normalmente, estão circunscritas a uma atmosfera asfixiante, em espaços que contêm objetos ameaçadores, destrutivos e fatais. Existe um forte apreço por protagonistas crianças, as quais podem assumir simultaneamente qualidades sádicas,

perversas, irônicas, ingênuas e inocentes. Os pensamentos e ações da criança se manifestam sem censuras e, por vezes, tais personagens se situam em locais incompatíveis para a sua idade. Já os personagens homens se afastam dos padrões literários da época. São indivíduos adoecidos e, de algum modo, perdidos, marcados por falhas morais, impulsos desmedidos e atitudes de pouca inteligência. De modo geral, as personagens e os narradores ocampianos possuem certa consciência de suas realidades, contudo apresentam um olhar iludido, enfermo ou equivocado sobre os fatos, o que proporciona estranheza, surpresa e perplexidade em graus diversos.

Ocampo demonstra uma inclinação para temáticas mórbidas, como crueldades, tragédias e crimes. Na maior parte dos casos, essas questões são impactadas pelo insólito, pela ironia e pela comicidade, diluindo ou até extirpando a gravidade do narrado. Frequentemente, seus personagens – tanto no papel de vítima como de algoz - motivam os fatos, como se alimentassem um desejo velado de vingança ou de conflito. Creio que a autora relativiza a concepção de “mal”, ao justificar as ações maléficas e expor que nada precisa ser categórico e absoluto. Por mais impactantes e tristes que sejam, são produzidas subcamadas de sentidos que desconstroem prejulgamentos. As fatalidades se materializam de variadas formas, podendo eclodir e atingir o ser humano de qualquer gênero, local e idade. Observo também que as situações que apontam vulnerabilidades, seja de ordem afetiva, econômica e/ou social, apresentam contrastes entre classes sociais e papéis distintos nas relações de trabalho e de gênero, o que ajuda a ratificar a ocorrência dos desfortúnios.

A escrita ocampiana versa, ainda, sobre enfermidades psicológicas, como a obsessão, a loucura, a maldade, o ciúme exacerbado, a paixão doentia e o amor platônico. Seus textos sugerem que as doenças emocionais/mentais são, muitas vezes, mais corrosivas do que os males físicos. Em geral, seus personagens e narradores possuem alguma desordem de foro íntimo que, quando aflora, os deixa alienados, longe da “normalidade”. Como consequência, apresentam um juízo crítico equivocado que desencadeia resultados fatais.

Ressalto que esta pesquisa não teve a pretensão de esgotar o rol de características da escrita de Silvina Ocampo. A escolha por *La furia y otros cuentos* também foi pensada por sua recente tradução no Brasil, no ano de 2019 – o que fomenta seu acesso e leitura. A escritora, inserida hoje no cânone literário argentino,

consegue criar histórias alucinantes que possuem ampla capacidade de convencimento junto ao leitor, que não se escandaliza com o que experiencia, nem sente medo. Os acontecimentos desencadeados se tornam plenamente possíveis dentro das realidades inventadas. Por causa disso, Ocampo é comumente considerada um expoente da literatura fantástica. Contudo, podemos indagar se seria possível a essa “maga da desordem” se enquadrar em algum gênero ou movimento literário específico?

Na inquietação por tentar responder a essa pergunta, acreditei ser necessário discutir teoricamente, no segundo capítulo, as conceitualizações feitas sobre o fantástico, o realismo maravilhoso e o surrealismo, que estavam em alta na época em que viveu a autora e, apesar das diferenças, também exploravam o insólito. Parti da ideia de que os elementos fantásticos são verificados desde as histórias mais remotas da humanidade, para explicar que distintas formas e acepções sobre a literatura fantástica eclodiram no decorrer dos anos. De Todorov (2017) até Roas (2014), por exemplo, o gênero passou da proposição de incerteza e hesitação do leitor entre realidade e imaginação para impressões e desdobramentos mais complexos de ambiguidade e de ansiedade, diante da inexplicabilidade do narrado, do que é impossível, monstruoso, anormal ou sobrenatural.

Percebo que o texto de Ocampo produz surpresa e incerteza em virtude de as representações serem bem próximas do mundo real e por explorar motivos mórbidos e incomuns. Entretanto, em suas obras, é criada uma atmosfera que caminha também para o deleite da leitura. O leitor é levado a aceitar o mundo representado, com suas paixões e vícios, com naturalidade, mesmo que as ações sejam irracionais ou absurdas.

Na América Latina, a visão do fantástico indicou particularidades decorrentes do pós-guerra, com suas correntes artísticas modernistas e governos ditatoriais. A literatura exerceu papel de resistência às opressões vividas no contexto argentino, representando uma possibilidade de evasão da realidade ou uma forma de dizer aquilo que não podia ser expresso claramente.

A partir de 1940, três avatares foram observados para nomear a literatura que emergiu neste continente, colocando-o em evidência mundial: o “realismo mágico”, o “realismo maravilhoso americano” e o “realismo maravilhoso”. Pautando-me em Chiampi (2005), afirmei que esses termos dizem respeito a fases distintas do mesmo

tipo literário, embora alguns autores, como Rodriguez (1982) e Figueira (2000), entendam se tratarem de gêneros distintos.

No terceiro e último capítulo, analisei dezesseis contos de *La furia y otros cuentos* na busca por identificar/distinguir as características específicas da escrita de Ocampo em comparação com outras literaturas que também habitam seus textos. Os contos escolhidos frequentemente “jogam” com as expectativas do leitor, que são geralmente frustradas nos desfechos, repetindo assim o modelo das tragédias clássicas, em que os próprios protagonistas produzem as condições que o levarão à sua derrocada ou à morte. O leitor é posicionado como personagem, quando este se torna um “perdedor” no jogo textual. Cada conto pode se encerrar com um sujeito iludido, frustrado ou, talvez, desnordeado por ter sido enganado pelas pistas traiçoeiras inseridas nos textos por Ocampo, o que culmina em surpresa ou choque.

Sua preferência é pelo diferente, pelo monstruoso e “anormal”, como já explicado: crianças e adultos perversos, inominados, obcecados por algo ou alguém, doentes mentais e indivíduos marginalizados.

Sobre a ambientação das histórias, boa parte dos contos selecionados ocorrem em áreas urbanas e próximas ao cotidiano argentino, em uma tendência mais contemporânea. O espaço rural raramente é abordado. Normalmente, as histórias se situam no contexto das casas e ruas de Buenos Aires e em locais em que não há indicação explícita, mas que possivelmente se situam em alguma parte da Argentina, pelas informações sobre clima, alusões a personalidades e tradições. A condição da mulher ocupa o epicentro das histórias. As personagens mulheres são aquelas que instigam o discurso ou são acometidas pelo insólito, que são oprimidas pelo homem, se tornam vítimas de crimes ou, ainda, são as que os cometem com frieza e inteligência.

A respeito do estranho, o duplo, o real/irreal e o abjeto, constatei que Ocampo os explora de diferentes modos. O *unheimlich* ocampiano pode provocar no mesmo texto a sensação de que algo familiar reprimido surge para assombrar o presente, bem como o reconhecimento de algo inquietante e impossível como natural. Existe um apreço por representar situações mal resolvidas que impactam o agora, com explorações do que permanece oculto na consciência humana. Logo, um adulto pode se mostrar traumatizado por um incêndio que causou na infância; objetos presentes só nas memórias podem ser reencontrados no presente ou se tornarem relíquias após

um assassinato; uma simples foto pode materializar desejos ocultos e causar conflito e agentes sobrenaturais/místicos podem cobrar com sangue as ações de outrora.

Já o *doppelgänger* serve para provocar incerteza sobre os fatos ou personagens, sobre suas reais intenções ou motivações, intensificando o impossível/improvável do discurso. O duplo aparece em meio a lembranças, retratos, na figura dos irmãos gêmeos, humanos vivos e mortos, adultos e crianças, animais, mulheres e objetos. Nessa gama de possibilidades são desencadeadas desde convivências harmônicas a conflitos intensos, que podem até mesmo culminar na ocupação do Outro, na traição/desilusão, na loucura ou na morte.

Sobre o aspecto real/irreal, os contos analisados não apresentam limites categóricos entre os mundos oníricos, “mágicos” e reais. Em “La última tarde” e “Magush”, por exemplo, são evidenciadas sutis rupturas entre as realidades construídas, mas estas constituem partes imprescindíveis ao desenvolvimento das tramas. É como se os atos realizados nos sonhos e a magia/vidência tocassem a realidade, afetando-a. Há também uma recorrente recusa do real por certos personagens, como se estes criassem para si uma realidade ilusória, para fugir do que realmente acontecia em suas vidas. No viés psicológico, as narrativas de Ocampo tentam se aproximar do real enquanto elemento irrepresentável, porém esse (re)encontro não chega a produzir espanto ou temor. A autora aborda sutilmente aquilo que espreita a mente humana e como isso pode impactar sua visão de mundo.

Creio que o abjeto dos contos expressa a forma como a escritora trata o “mal”, o ilícito, o excluído e o imoral em seus textos. Contudo, as narrativas selecionadas não provocam repulsa. Os eventos, personagens e ambientes podem ser nojentos, defeituosos, desprezíveis, “imorais” e baixos, porém Ocampo atenua seus efeitos ao figurá-los com pitadas de humor.

Na maioria das histórias há presságios, como nos anúncios oraculares das tragédias, em que ocorrem adoecimentos mentais, suicídios e mortes por amor. A escritora cria infortúnios que não são desencadeados pela obra ilusória do destino, mas sim pelas ações e desejos profundos e irrecusáveis dos próprios personagens, que se movem fatalmente em direção ao que tentam evitar, como se vê, por exemplo, em “La casa de azúcar”.

A maioria dos textos possui referências intertextuais e/ou possibilita diálogos com mitos da Antiguidade Clássica, personagens bíblicos e lendas, além de visitar

acontecimentos históricos. A autora insere essas informações de forma que o leitor não é obrigado a conhecê-las ou acessá-las, sem prejuízo ao entendimento das histórias. Esse procedimento agrega múltiplos sentidos às narrativas. Todos os contos selecionados exploram, em alguma medida, a ironia, a ambiguidade e a sátira. Seus textos se assemelham a versões invertidas de realidade. Os títulos, nomes de personagens e lugares revelam significados perturbadores ou contrastantes - em uma alegoria carnavalesca; ambientes miseráveis e repulsivos assumem qualidades mágicas, agradáveis ou felizes; os narradores frequentemente se revelam inconfiáveis; os casamentos ou aniversários se tornam funerais ou ambientes criminais; as crianças agem e atuam de maneiras nada infantis; o amor é doentio, ameaçador e corrosivo; o riso acompanha a morte e a renovação, medo e deboche ou alegria e ridículo.

As mortes são recorrentes e não são acompanhadas de explicações sobre se ocorrem por evento sobrenatural ou ordinário, o que torna o texto muitas vezes ambíguo. O jogo textual pressupõe a suspensão da descrença - elemento primordial à leitura de textos fantásticos e maravilhosos.

Entendo que a banalização da morte é uma estratégia explorada para criticar a vida, a perda da noção de imanência e transcendência numa cultura materialista em que a desordem predomina. A exploração da perversidade e do desumano questiona as noções comuns do bem e do mal. Há uma constante sugestão de que os valores éticos de seus personagens pouco importam, já que a maioria deles demonstra estar doente, alienado ou ser “anormal”. Creio que isso repercute também na forma como os personagens sofrem as mortes. Normalmente, estão em posições de vulnerabilidade e marginalidade, como se estivessem deslocadas de seus mundos.

Diante das características acima descritas de *La furia*, poderíamos nos questionar, como fiz em minha hipótese inicial: Silvina Ocampo seria uma representante da literatura fantástica ou do realismo maravilhoso? Ou seria o caso de ela construir uma narrativa surrealista? Cogito que a mágica maga da desordem não se enquadraria em uma única categorização ou em um único gênero literário. Seu modo de escrita é ambivalente, plurivalente e, ao mesmo tempo, universal, uma vez que aborda temáticas e preocupações relativas ao homem comum, como a morte, o ciúme, a pobreza, a raiva e a perversidade. Isso se comprova pela frequência de personagens narradores ou personagens sem nome. Essa escrita evidencia a

desconstrução e a transformação das condições sociais, em um processo similar à carnavalização. Ouso afirmar que Ocampo desenvolveu um gênero próprio despretenso, longe de ser simples, mas bastante sofisticado. Enfim, a escrita de Ocampo explora situações repletas de extravagâncias, confusões, colapsos, desencontros e desentendimentos inesperados materializados no cotidiano com vieses fantásticos e surrealistas, fazendo da simplicidade aparente e da liberdade criativa seu *modus operandi*, ela recusa tendências que eram comuns entre os seus pares, como, por exemplo, a priorização do saber enciclopédico e a preocupação excessiva com o rigor textual. Nisso a escrita de Ocampo se destaca e se distingue das produções dos homens de seu tempo, o que lhe confere individualidade e também originalidade.

Encerro esta dissertação neste momento, mas vislumbro outras possibilidades de pesquisa. Apontei alguns caminhos de estudos para o futuro, ao informar sobre a adaptação dos contos de Ocampo para o cinema, bem como a produção poética da autora, ainda pouco estudada entre nós. O interesse em dar continuidade aos estudos permanece. Até o presente momento os poemas de Ocampo foram objeto de esparsas pesquisas no Brasil. Talvez seja este o próximo caminho que a mágica maga da desordem me aponta e desafia a trilhar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHITENEI, María. *El realismo mágico: conceptos, rasgos, principios y métodos*. Perú: Ed. A. d. PUCP, 2005. Disponível em: <http://aeg.pucp.edu.pe/boletin/deinteres/boletin11/literatura_achitenei.pdf>. Acesso em: 10/08/2021.
- AGOSTÍN, Marjorie. *Literatura fantástica en el Cono Sur: las mujeres*. Buenos Aires: Educa, 1992.
- ALAZRAKI, J. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
- ARAÑA. In: BIBLIOTECA FRASEOLÓGICA DO CENTRO VIRTUAL DE CERVANTES. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/lengua/biblioteca_fraseologica/n3_sardelli/martinez_02.htm>. Acesso em: 21/01/2022
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4ª edição. Brasil: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BALZAC, Honoré de. *El verdugo*. Paris: Editions La Bibliothèque Digitale, 2013.
- BARBOSA, Iaranda Jurema Ferreira. *Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo*. Dissertação. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.
- BARINE, Arvède. *Poètes et névrosés*. Paris: Hachette, 1908.
- BARRENECHEA, Ana María; PIÑERO, Emma Susana Speratti. *La literatura fantástica en Argentina*. México: Imprenta Universitaria, 1957.
- BARRENECHEA, Ana María. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. Revista Iberoamericana, Pittsburgh, v. 38, n. 80, 1972.
- BARRENO, Pedro García. *Las arañas y sus telas un paradigma multidisciplinar*. Discurso de ingreso pronunciado en el acto de su toma de posesión como académico. Madrid, 2009. Disponível em: <<https://rac.es/ficheros/doc/00803.pdf>>. Acesso em 21/01/2022.
- BÍBLIA, Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Paulinas, 1969. p. 27-28.
- BLAU, Christine. Por dentro do mundo controverso do turismo em favelas. In: *National Geographic Brasil*. Publicado no Caderno Viagem/Turismo em 30/04/2018 e atualizado em 05/11/2020. Disponível em:

<<https://www.nationalgeographicbrasil.com/turismo/2018/04/por-dentro-do-mundo-controverso-do-turismo-em-favelas>>. Acesso em: 10/03/2022.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. v. I, Petrópolis: Vozes, 1986.

BRESSIÈRE, Irène. *Le Récit fantastique*. La poetique de l'incertain. Paris: Larousse Université, 1974.

BONTEMPELLI, Massimo. *L'Avventura Novecentista: dal "realismo magico" allo "stile naturale" soglia della terza epoca*. Firenze: Vallecchi Editore, 1938.

BORGES, Jorge Luis. *La prosa de Silvina Ocampo*. El Mercurio, Santiago de Chile (Supl. Artes y Letras). Registrada na Biblioteca Nacional do Chile, p. E.1., 06 de julho de 1986.

BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; CASARES, Adolfo Bioy. *Antología de la Literatura Fantástica*. España: EDHASA-Sudamericana, 1977.

BOTTING, Fred. *Gothic*. New Fetter Lane, London: Routledge, 2005.

BRUNO, Pauliane Targino da Silva. *A adivinhação na Pharsalia de Lucano*. Tese. Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2019.

CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987.

CAMPRA, R. *Territorios de la ficción*. Lo fantástico. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CAPELATO, Maria Helena. Memória da ditadura militar argentina: um desafio para a história. *Revista de Pesquisa Histórica*. N. 24, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/revistaclio/article/download/24758/20032>>. Acesso em: 15/05/2021.

CARDOSO, Zelia de Almeida. *A representação da realidade na obra literária*. *Revista Língua e Literatura*. Universidade de São Paulo. n. 14, 1985. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113970>>. Acesso em: 28/05/2021.

CEIA, Carlos Ceia: s.v. Duplo. In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/duplo/>>. Acesso em: 20/05/2021.

CEIA, Carlos Ceia: s.v. “Humor negro”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

<<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/humornegro/>>. Acesso em: 15/10/2021.

CEIA, Carlos Ceia: s.v. “Inquietante estranheza”. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em:

< <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/inquietante-estranheza-das-unheimliche/>>. Acesso em: 20/05/2021.

CEIA, Carlos Ceia: s.v. “Lenda”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/lenda/>>. Acesso em: 20/06/2021.

CEIA, Carlos Ceia: s.v. “Real”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/real/>>. Acesso em: 20/05/2021.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva. 29ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CHOZA, Jacinto. *La fundación surrealista de América Latina*. Fedro, Revista de estética y teoría de las artes. n. 10, 2011, p. 42-60.

CLAVEROL, Manuel Gutiérrez. *Origen y curiosidades de la sidra: ¿Conoces su historia en Asturias? Un repaso al pasado sidrero de la región en ocasión de la campaña para conseguir que la cultura en torno a la bebida regional sea declarada Patrimonio de la Humanidad*. Publicado em 12/05/2018. Disponível em: <<https://www.lne.es/asturias/2018/05/12/origen-curiosidades-sidra-conoces-historia-18984724.html>>. Acesso em: 28/11/2021.

COPATI, Guilherme Augusto Duarte. *Horror e paródia: o gótico pós-moderno de Margaret Atwood*. Dissertação. Programa de Mestrado em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura da Universidade Federal de São João del-Rei, 2014.

CORBACHO, Belinda. *Le monde féminin dans l'oeuvre narrative de Silvina Ocampo*. Paris: L'Harmattan, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CORTÁZAR, Julio. *Obra Crítica/3*. Madrid: Alfaguara, 1994.

CORTÉS, Hernán. *Cartas de Relación de la conquista de Mexico*. México: Puebla, 1952.

COZARINSKY, Edgardo. *La ferocidad de la inocencia, prólogo a Silvina Ocampo: antología esencial*. Barcelona: Emecé, 2003.

DICIONÁRIO EDUCALINGO. s.v. "Azeviche".Disponível em: <<https://educalingo.com/pt/dic-pt/azeviche>>. Acesso em: 06/12/2021.

DICCIONARIO BILINGÜE PARA ESTUDIANTES BRASILEÑOS. Org. por Óscar Díaz Fouces, José Henrique Peres Rodrigues y Maria Irene Molinero Brasso. Sociedad General Española de Librería. Madrid: SBS Editora, 2011.

DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Cadernos de Pesquisa*, UFMG, n. 15, 1994, p. 54-78.

DUNCAN, Cynthia. *Double or nothing?* The fantastic element in Silvina Ocampo's "La casa de azúcar". Chasqui, Vol. 20, n. 2. 1991.

DRURY, Nevill. *Dicionário de magia e esoterismo*. São Paulo: Editora Pensamento, 2004.

ELIOT, T. S. *Tradition and the Individual Talent*.1919. Disponível em: <<http://professorverspoor.pbworks.com/w/file/attach/57861669/tradition%20and%20the%20individual%20talent.pdf>>. Acesso em: 04/11/2021.

ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*. Anagrama. Biblioteca de la memoria nº 36 (Spanish Edition). *E-book*, 2018.

Estado de Minas (notícia). *Silvina: mulher de Bioy Casares, amiga de Borges e... grande autora*. Caderno Literatura, Agência Estado, postado em 29/09/2019. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2019/09/29/interna_cultura,1088518/silvina-mulher-de-bioy-casares-amiga-de-borges-e-grande-autora.shtml>. Acesso em: 20/10/2021.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

FERNÁNDEZ, Belén Izaguirre. *La obra narrativa de Silvina Ocampo en su contexto: confluencias y divergencias con una época*. Tese. Departamento de literatura espanhola e hispanoamericana. Facultad de Filología. Universidad de Sevilla, 2017.

FIGUEIRA, Lauro. Realismo mágico ou realismo maravilhoso? *Moara* – Revista dos Cursos de Pós-graduação em Letras da UFPA. Belém, n. 14, p. xx-xx, 2000.

FIGUEIREDO, Virginia. O Sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*. 2011. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/trans/a/WGmLQCK97Gwk3dsH3HXXH9z/?lang=pt>>. Acesso em: 08/06/2021.

FINNÉ, J. *La littérature fantastique*. Essai sur l'organisation surnaturelle. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1980.

FLORES, Àngel. *Magical realism in Spanish American Fiction*. Hispania, v. 38, nº 2,1955.

FREUD, Sigmund. O “estranho” (1919). In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1976, p. 271-314.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. Part VI. Strength in Agony: Nineteenth-Century Poetry by Women. In: GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan (eds). *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven, London: Yale University Press, 2000, p. 539-581

GOMES, Carlos Leal; PEIXOTO, Fátima. *Ocorrências naturais de gemas em Portugal*. Livro de Atas. XII Congresso da Geografia Portuguesa. Universidade do Minho – Guimarães. 2019, p. 644-650. Disponível em: <<https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/73021>>. Acesso em: 06/12/2021.

HACQUARD, Georges. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. As 100 Melhores Histórias da Mitologia, traduzido por Maria Helena Trindade Lopes. Rio Tinto: Editora L&MP, 1996.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine LaGuardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HOGLE, Jerrold E. *The Cambridge Companion to Gothic fiction*. New York: Cambridge University Press, 2002.

HUGO, Victor Marie. *O corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Três, 1973.

HURLEY, Kelly. Abject and grotesque. In: SPOONER, Catherine; MCEVOY, Emma. *The Routledge Companion to Gothic*. London, New York: Routledge, 2007, p. 137-146

KLINGENBERG, Patricia; ZULLO-RUIZ, Fernanda. *New Readings of Silvina Ocampo*. Woodbridge: Tamesis, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay of abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J. B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LEAL, Luis. *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana*. Cuadernos Americanos, vol. 153, nº 4, 1967.

LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschol. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

LÓPEZ, Aurora. El mundo clásico en la poesía de Silvina Ocampo. In: *Memoria Académica*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de la Universidad Nacional de La Plata, 2012, p. 79-96. Disponível em:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6311/pr.6311.pdf>. Acesso em: 25/07/2022.

LUNA, José Ronaldo Batista de. *Para além do fantástico: narradores olvidados na literatura do Brasil e da Argentina*. Tese. Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2020.

MACHADO, Paula de Paula. *A mãe, a menina, a roupa: configurações femininas e (im)posições de gênero na contística de Silvina Ocampo*. Dissertação. Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

MANGUEL, Alberto. *Com Borges*. Tradução de Priscila Catão. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

MANUAL DIAGNÓSTICO E ESTATÍSTICO DE TRANSTORNO 5 DSM-5. Tradução de Maria Inês Corrêa Nascimento. Porto Alegre: Artmed, 2014.

MARÍ, A. *El entusiasmo y la quietud*. Antología del romanticismo alemán. Barcelona: Tusquets, 1979.

MARQUEZ, Ilcéia Sônia Maria de Andrade Borba. *Gêmeos, subjetividade e narcisismo: especificidades interferentes*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-graduados em psicologia clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/15687/1/Ilcea%20Sonia%20Maria%20de%20Andrade%20Borba%20Marquez.pdf>>. Acesso em: 23/03/2022.

MAYNARD, Andreza Santos Cruz; MAYNARD Dilton Candido Santos. *História Moderna I*. São Cristóvão: CESAD, 2009.

MENGOLINI, Carla. *Composición escénica y visual en los cuentos de Silvina Ocampo*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Spanish, Tennessee, 2015. Disponível em: <<https://ir.vanderbilt.edu/bitstream/handle/1803/13988/Mengolini.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20/06/2021.

MOLLOY, Sylvia. *Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo*. 1978. Disponível em: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/download/4660/4662>> Acesso em: 27/08/2020.

OCAMPO, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Spain: Alianza Editorial, 1996.

OCAMPO, Silvina. *Introducción a los sueños de Leopoldina* (1987)

OSTROV, Andrea. *Vestidura, escritura, sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo*. Hispamérica, Año 25, nº 74, 1996, p. 21.

- PANESI, Jorge. *El tiempo de los espejos*: Silvina Ocampo. Orbis Tertius, 2004. Disponível em: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d03/pdf_31>. Acesso em: 20/03/2022.
- PASTERNAK, Nora. Corrientes cristianas durante los años 30 en la revista *Sur*. In: *Varia Lingüística y Literaria: 50 años del CELL*. Org. por Yvette Jiménez De Báez e Martha Lilia Tenorio, vol. 8. México: El Colegio de Mexico, 1997. Disponível em: <www.jstor.org/stable/j.ctv47w565.18>. Acesso em: 01/09/2021.
- PAZ, Octavio. *El labirinto de la soledad*. 4ª ed, México: Fondo de Cultura Económica, 1964.
- PAZ, Octavio. El surrealismo, en La búsqueda del comienzo (Escritos sobre Surrealismo). Madrid: Fundamentos, 1974.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PETROV, Petar. Representações do insólito na ficção literária: o fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso. *Nonada: Letras em Revista*, n. 27, vol. 2. Setembro de 2016. p. 95-106. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/pdf/5124/512454260009.pdf>>. Acesso em: 11/05/2021.
- PODLUBNE, Judith. *Las lecturas de Silvina Ocampo in Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, 1996, p. 71-79.
- POE, Edgar Allan. The Oval Portrait. In: POE, Edgar Allan. *Poetry, tales, and selected essays*. New York: The library of America, 1996, p. 481-484.
- PUNTER, David. The uncanny. In: SPOONER, Catherine; MCEVOY, Emma. *The Routledge Companion to Gothic*. London, New York: Routledge, 2007, p. 129-136.
- Projeto Memória e Resistência da Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.usp.br/memoriaeresistencia/>>. Acesso em: 01/09/2021.
- QUIROGA, Jorge. *Alejo Carpentier*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- RANK, Otto. *O duplo*. Um estudo psicanalítico. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- RILEY, Jana. *Tarô: dicionário & compêndio*. Tradução de Maria de Lourdes Duarte Solte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROH, Franz. Realismo mágico: postexpresionismo. Madrid: *Revista de Occidente*, 1927.

RODRIGUES, Selma C. *O fantástico*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RODRIGUES, Selma C. No labirinto do fantástico. *Babilônia: Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*, 2003. Disponível em: <https://recil.grupolusofona.pt/jspui/bitstream/10437/127/1/7_no_labirinto_do_fantastico.pdf>. Acesso em: 24/05/2021.

RODRIGUEZ, Alexis Márquez. *Lo Barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo XXI Editores, 1982.

ROSSET, Clement. *O Real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ROYLE, Nicholas. *The Uncanny: an Introduction*. New York: Manchester University Press, 2003.

SÁNCHEZ, Brenda. *Resonancias de las Erinias esquíleas en “La furia”, de Silvina Ocampo*. 2002. Disponível em: <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/152304.pdf>>. Acesso em: 01/09/2020.

SANTIAGO, Silviano. Análise e interpretação. In: _____, *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo, Perspectiva, 1978. p. 78.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, o, Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018.

SEBRELI, Juan José. *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997.

SILVA, Jossana Melo da. *A metamorfose como elemento fantástico no conto “Sábanas de Tierra” de Silvina Ocampo*. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras). Centro de Ciências Humanas Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2019.

SILVA, Maria de Fátima. *A historia de Polícrates de Samos, mais um capítulo na biografia da humanidade*. Humanitas, Vol. XLVI. 1995, p. 55-70. Disponível em: <<https://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas47/07MFSS.pdf>>. Acesso em: 08/12/2021.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. As imagens do realismo mágico. *Revista Gragoatá*. Niterói: n. 14, 2004. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/gragoata/article/download/33342/19329/111590>>. Acesso em 10/08/2021.

SOUSA, Mauí Castro Batista. *Tradução Comentada de Contos Fantásticos de Silvina Ocampo: uma seleção de narrções sobre a infância*. 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/24494/1/2017_Mau%C3%ADCastroBatistaSousa.pdf>. Acesso em: 29/08/2020.

SNODGRASS, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*. New York: Facts On File, 2005.

SPOONER, Catherine; MCEVOY, Emma. *The Routledge Companion to Gothic*. London, New York: Routledge, 2007.

SZMETAN, Ricardo. *La situación social de las escritoras argentinas en las primeras décadas del siglo XX*. Antecedentes. Editora da UFPR. Letras, Curitiba, n. 51, 1999, p. 115-130.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ULLA, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatan, 2014.

USLAR PIETRI, Arturo. *El cuento venezolano: Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.

VAX, L. *A arte e a literatura fantásticas*. Tradução de João Costa. Lisboa: Arcádia, 1972.

WALSH, Sue. The child as a version of the unconscious. In: SPOONER, Catherine; McEvoy (eds). *The Routledge companion to gothic*. New York: Routledge, 2007, p. 183-192.

WATT, James. *Contesting the gothic: fiction, genre and cultural conflict, 1764-1832*. United Kingdom: Cambridge, 2004.

WILSON, Patricia. *La Constelación del Sur*. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2004.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Traduzido por Paulo Schiller. São Paulo: Penguin, 2012.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tordesilhas Livros. 2014. Formato: eBook Kindle.

ANEXO – CAPAS DOS LIVROS

Imagem 1- Foto da capa da primeira edição de *La furia y otros cuentos*, publicada pela editora *Sur*, em 1959. Arte de autoria desconhecida.



Fonte: *website* da loja virtual do Iber Libro¹²⁷.

Imagem 2- Foto da capa da edição de *La furia y otros cuentos*, publicada pela *Alianza*, em 1982. Ilustração de autoria desconhecida

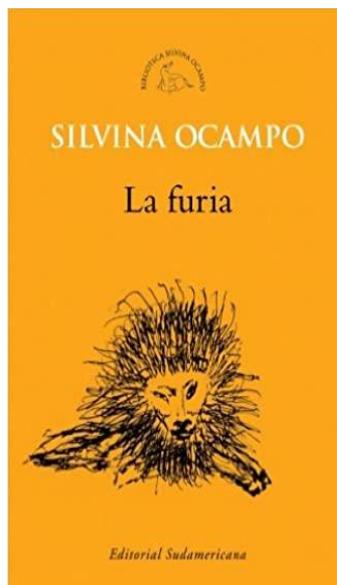


Fonte: autora desta dissertação.

¹²⁷ Disponível em:

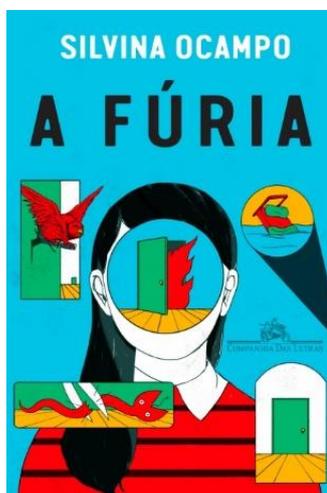
<https://www.iberlibro.com/servlet/BookDetailsPL?bi=752369575&searchurl=an%3Docampo%2Bsilvina%26pt%3Dbook%26sortby%3D17%26tn%3Dla%2Bfuria%2By%2Botros%2Bcuentos&cm_sp=snippet-_srp1-_image5>. Acesso em 07/09/2022.

Imagem 3 - Foto da capa de *La furia y otros cuentos*, publicada pela editora *Sudamericana*, em 2006. Ilustração de autoria desconhecida.



Fonte: *website da Amazon*¹²⁸.

Imagem 4 - Capa de *A fúria*, publicada pela editora *Companhia das Letras*, em 2019. Tradução de Lívia Deorsola e ilustração de Elisa von Randow.



Fonte: *website da Editora Companhia das Letras*¹²⁹.

¹²⁸ Disponível em: <<https://www.amazon.com.br/furia-otros-cuentos-Other-Stories/dp/9500727846>>. Acesso em: 07/09/2022.

¹²⁹ Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788535932607/a-furia>>. Acesso em: 07/09/2022.

Imagem 5: capa de *A fúria*, publicada pela editora *Antígona*, em 2021. Tradução de tradução de Guilherme Pires e ilustração de Mariana Malhão.



Fonte: website da Editora Antígona¹³⁰.

¹³⁰ Disponível em: <<https://antigona.pt/products/a-furia-e-outros-contos>>. Acesso em: 07/09/2022.