



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA**

**INFÂNCIA E MORTE SOB A ÓTICA DO FANTÁSTICO HÍBRIDO EM SILVINA
OCAMPO**

IARANDA JUREMA FERREIRA BARBOSA

**RECIFE
2015**

IARANDA JUREMA FERREIRA BARBOSA

**INFÂNCIA E MORTE SOB A ÓTICA DO FANTÁSTICO HÍBRIDO EM SILVINA
OCAMPO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola.

RECIFE

2015

IARANDA JUREMA FERREIRA BARBOSA

Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA, em 5/2/2015.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Orientador – LETRAS – UFPE

Prof. Dr. André de Sena Wanderley
LETRAS – UFPE

Prof^ª. Dr^ª. Karine da Rocha Oliveira
LETRAS – UFPE

Recife – PE
2015

AGRADECIMENTOS

À força sobrenatural e poderosa que me faz levantar todas as manhãs e continuar seguindo em frente apesar de todas as adversidades.

A minha família, em especial ao meu filho Wendel Barbosa e ao meu companheiro Severino Silva.

Ao meu Orientador Alfredo Adolfo Cordiviola, não só por ter aceitado orientar-me nesta dissertação, como também por ter me apresentado a Silvina Ocampo.

Aos professores José Alberto Miranda Poza, Fabiele Stockmans Di Nardi, André de Sena Wanderley, Vicente Masip, Antony Cardoso Bezerra, Roland Walter e Anco Márcio Tenório Vieira pela confiança que em mim foi depositada, pelas conversas, conselhos, aulas e risadas.

Aos meus amigos do Projeto Eu na Universidade, onde tudo começou, em especial a Sandra Mendes e Edvaldo Dias por saber que a vibração pelas nossas conquistas é recíproca.

Ao professor Serafim Gomes, a quem serei eternamente grata por ter acreditado, confiado e apostado em meu futuro.

Ao CNPq pelo importante financiamento do meu mestrado.

RESUMO

Em meio aos escritores que nasceram sob a égide dos mistérios que envolvem a América Hispânica encontramos a figura de Silvina Ocampo com toda a sua maneira peculiar e genuína de escrever. Ela apresenta-nos um estilo próprio e inconfundível em suas obras devido à autenticidade de sua linguagem, ao estilo introspectivo – mas ao mesmo tempo universal – e à hibridização de modos e gêneros literários. A presente dissertação analisou como a autora vincula, em suas narrativas de corte fantástico, os temas infância e morte. Ademais, investigamos como os elementos fantásticos são trabalhados simultaneamente aos fatos cotidianos e às questões simbólicas, míticas, místicas, psicanalíticas e filosóficas. O cotejo analítico também contemplou o processo de desenvolvimento não só da produção literária ocampiana como também da literatura fantástica, e suas respectivas análises, dentro e fora da América Espanhola.

Palavras-chave: Ocampo, Silvina. Ficção fantástica. Infância. Morte.

RESUMEN

Entre los escritores que nacieron bajo la égida de los misterios que rodean a la América hispana se encuentra la figura de Silvina Ocampo con toda su forma peculiar y genuina de la escritura. Ella nos presenta un estilo específico y único en sus trabajos debido a la autenticidad de su lenguaje, al estilo introspectivo - pero al mismo tiempo universal - y a la hibridación de modos y géneros literarios. Esta tesis examina cómo la autora vincula, en sus narraciones de corte fantástico, los temas infancia y muerte. Además, se investigó cómo los elementos fantásticos se trabajan de forma simultánea a los hechos cotidianos y a las cuestiones simbólicas, míticas, místicas, filosóficas y psicoanalíticas. El cotejo de análisis también incluyó no sólo el proceso de desarrollo de la producción literaria ocampiana, sino la literatura fantástica, y sus análisis, dentro y fuera de la América española.

Palabras-clave: Ocampo, Silvina. Ficción fantástica. Infancia. Muerte.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	DAS ORIGENS	12
2.1	E no início era o verbo...	13
2.2	Miscelânea latino-americana: mito, realidade, imaginação, magia	16
2.3	Mutatis mutandis	24
2.4	Silvina Ocampo e a doce crueldade	37
3	NEM TOTEM, NEM TABUS	48
3.1	Nem Brahma, nem Nirvana	52
4	<i>LES ENFANTS</i>: entre o divino e o diabólico	74
4.1	A palavra e a voz	85
4.2	O ser, o estar e o sentir	94
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

“Há como que uma existência marginal do fantástico: olhe-o de frente, tente exprimir seu sentido por palavras e ele se desvanece, pois afinal é preciso estar dentro ou fora”.

(Jean-Paul Sartre)¹

Para refletir sobre literatura fantástica *da e na* América Hispânica é condição *sine qua non* deixar-se envolver por toda magia, ambiguidade e cosmovisão fortemente atreladas às idiosincrasias do Novo Mundo. Assim como também é fundamental a predisposição do crítico literário, e/ou do leitor, para se deparar com a pluralidade singular dos autores que compõem o panteão literário que vai desde o México até o Uruguai.

É dentro da atmosfera mágica, mística e mítica da América Latina que surge a figura de Silvina Ocampo (1903-1993). Um dos expoentes da cena literária latino-americana, a autora possui um estilo *sui generis* que faz de suas obras um verdadeiro caleidoscópio. O interesse pela obra ocampiana nos foi despertado durante o período de letramento acadêmico, ao entrarmos em contato com as narrativas breves da autora e com as primeiras leituras de outros textos ficcionais – fantásticos, maravilhosos, real maravilhosos e estranhos – latino-americanos. A contínua investigação e apreciação das obras nos fez deparar, por um lado, com uma grande quantidade de artigos, teses, livros e ensaios referentes a inúmeros autores latino-americanos e, por outro, com uma escassez de trabalhos referentes a Silvina Ocampo.

A disparidade entre o quantitativo que investiga a autora e sua produção literária é grandiosa. Durante nossa análise, observamos que houve um maior interesse pelas obras ocampianas a partir do fim da década de 1960 e que se estendeu pelas décadas seguintes, mas, mesmo assim, apenas a partir do início do século atual a quantidade de análises aumenta consideravelmente. Contudo poucos são os estudiosos que realizam uma análise aprofundada sobre a contística de Silvina Ocampo. Alguns trabalhos se detêm a analisar, unicamente, o caráter

¹ SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-149.

autobiográfico das obras, outros apenas parafraseiam as obras e muitos realizam uma análise superficial das narrativas, pois elementos explícitos nas obras são desconsiderados.

Inúmeros trabalhos realizados sobre a contística ocampiana deixam à margem as características linguísticas e as discussões teóricas a respeito do modo fantástico e dos elementos gramaticais utilizados por Silvina Ocampo. Portanto, o escopo de nossa investigação é analisar como a autora trabalha em suas narrativas de corte fantástico, simultaneamente, os temas infância e morte reconstruindo-os e ressignificando-os. Buscamos não só realizar uma análise teórica em relação ao modo fantástico e aos seus componentes lexicais e linguísticos, mas também problematizar questões de diversas ordens contidas nos textos. Foi-nos perceptível que ao trabalhar esses dois temas, a autora rompe com nossas certezas e conceitos referentes às questões pueris relacionadas à infância e, bastante sutil e sedutoramente, deixa-nos face a face com a morte.

Elencamos para serem objetos de análise os contos *La sibila*, *Autobiografía de Irene*, *La revelación*, *El vestido de terciopelo*, *Los amigos*, *Las dos casas de Olivos*, *Tales eran sus rostros* – reunidos em *Silvina Ocampo Cuentos completos I* (1999) –, *La sogá* e *Clotilde Ifrán* – reunidos em *Silvina Ocampo Cuentos completos II* (2010). Tais narrativas abarcam não só, evidentemente, os temas propostos para o estudo como também nos proporcionam um espaço para reflexões a respeito de várias perspectivas teórico-literárias e de questões de ordem filosófica.

Infância e morte. Esta, ora inefável e amada ora indesejada e temida. Aquela, recordada de maneira saudosista, melancólica, nostálgica. Constantemente abordados pelos poetas e escritores através de elementos mnemônicos, no caso da infância, e imaginativos, no caso da morte, tais temas ganham novas abordagens e abarcam em Silvina Ocampo oximoros como, por exemplo, infância sem sorrisos, morte sem lágrimas, cruel gentileza, lúcida loucura, perspectiva de passado e lembranças de futuro. São esses paradoxos e ambiguidades atrelados a uma linguagem mística, mítica, metafísica e existencialista que a deixaram “anônima” por longos anos que fazem das obras de Silvina Ocampo um mistério não decifrado.

Muitos são os enigmas que permeiam o imaginário humano e, sobretudo e especialmente, o imaginário infantil. Mais ainda são as incógnitas que gravitam ao redor da morte. Estamos preparados para o nascimento, mas nunca para o desaparecimento. A literatura fantástica, por sua vez, trabalhou e trabalha bastante o

tema da morte relacionando-o ao medo, ao horror, ao oculto, ao misterioso e ao desconhecido, mas dificilmente o relaciona à infância, principalmente colocando a criança não só como elemento passivo – testemunha ou vítima de um crime –, mas também como ser ativo que provoca tanto a sua própria morte quanto a morte de terceiros. É como se houvesse uma barreira, uma linha limítrofe que indica aos autores até onde eles podem ir. Narrar uma história em que uma criança morre, é morta, é culpada por uma morte ou é testemunha de um crime parece ser subversivo demais mesmo para a literatura fantástica. Entretanto Silvina Ocampo decide ultrapassar essa fronteira e “profanar” a inocência infantil. Ela o faz utilizando-se de recursos estilísticos, linguísticos e metodológicos minuciosamente trabalhados.

A literatura fantástica, já é senso comum, ganhou ampla visibilidade na segunda metade do século XX com os trabalhos de teóricos como Castex, Luis Vax, Caillois e, principalmente, Todorov. Mais recentemente temos publicados nessa área estudos realizados por Rosemary Jackson, Remo Ceserani, Filipe Furtado e David Roas. Percebe-se uma grande mudança entre as primeiras e as últimas reflexões no sentido de que mais interessante que realizar uma classificação temática ou taxonômica do gênero/modo fantástico é tentar entendê-lo, decifrá-lo e interpretá-lo, embora haja, evidentemente, novas classificações devido ao caráter mutante do modo fantástico.

Os textos pertencentes ao modo fantástico que pululam no século XX, principalmente os que seguem o viés animista, despertaram o interesse da crítica da época e ainda hoje são objetos de estudo. Obviamente, as mudanças de perspectivas nas análises críticas acompanham as mudanças de pensamento da sociedade assim como também acompanham os avanços científicos. As investigações crítico-literárias transitam na esfera da visão estruturalista, psicanalítica, religiosa, histórica, científica e mística, por exemplo. Houve não só uma mudança no modo de analisar o objeto, mas também uma mudança no objeto em si. I.e., a mudança de visão do homem em relação à realidade não condenou a literatura fantástica à morte, mas fez com que ela se reinventasse e tentasse satisfazer as vontades do leitor criando novas expectativas e novos mundos. As várias formas de analisar a literatura fantástica não estão equivocadas ou ultrapassadas. Elas são complementárias, pois preenchem as lacunas e aparam as arestas deixadas pelas visões anteriores.

Muitas vezes, a atenção dos escritores sai do campo social e translada-se para o campo da imaginação no sentido de fazer despontar uma percepção e uma escrita resultantes do imaginário contemporâneo do indivíduo. Imaginário esse que será captado por uma dialética entre a posição do sujeito e a do objeto – tal perspectiva renuncia a um sentido unívoco da realidade e, portanto, do texto. Mesmo com algumas divergências relacionadas às contribuições dos teóricos, é perceptível que há um elemento principal em consonância entre eles no tocante à existência do texto fantástico: a presença do sobrenatural. É esse componente que impede a morte e a conseqüente extinção do fantástico devido ao fato de que ele sempre existiu e sempre existirá no imaginário do ateu e do religioso, do fanático e do cético.

Em nosso primeiro capítulo discutimos as referências literárias latino-americanas e europeias que influenciaram Silvina Ocampo a compor suas obras dentro da perspectiva da literatura fantástica. Consideramos as primeiras décadas do século XX até a década de 1970 como um período de grande efervescência da literatura argentina, sobretudo com a criação e publicação de inúmeras revistas e cadernos literários. Tomamos esse período como base histórica, linguística e artística para adentrarmos nas questões direcionadas aos relatos fantásticos de Silvina Ocampo. Também contemplamos várias questões estéticas e estilísticas relacionadas à autora e averiguamos como ela trabalha os elementos fantásticos em suas obras. Dedicamos o capítulo II às questões sociais, culturais, metafísicas e existencialistas relacionadas à morte e suas respectivas aparições nas obras. Por fim, o capítulo III esteve voltado para o tema da infância e do imaginário infantil. Para tanto, contemplamos três visões em especial em relação às crianças: a de Santo Agostinho, a de Rousseau e a de Freud. As contribuições desses três pensamentos são de extrema importância para refletirmos sobre os estereótipos que permeiam essa fase da vida e sobre a relação das crianças ocampianas com o outro, com elas mesmas e com o mundo que as rodeia.

Além disso, optamos por dar enfoque, na análise das obras, às características linguísticas das diegeses, ao estilo de Silvina Ocampo, aos elementos simbólicos, míticos, metafísicos, ontológicos e existencialistas que estão imbricados nas narrativas e às possíveis interpretações dessas unidades ao longo dos capítulos. Nas considerações finais optamos por, assim como as obras ocampianas, deixar um final aberto. Quer dizer, não concluímos nossa investigação, mas sim, sugerimos

possíveis discussões no tocante à eterna busca pela renovação da linguagem, aos recursos linguísticos utilizados pela autora e às análises dessas obras especiais, únicas e inesgotáveis que compõem o nosso *corpus*.

Embora a base de nossa investigação seja analisar algumas narrativas ocampianas de corte fantástico que abordam os temas infância e morte, é perceptível que cada diegese é única. Ou seja, não chegamos ao final da leitura dos textos com a impressão de que estamos lendo sempre a mesma história. A linha que arremata os contos aqui analisados é a solidão e o abandono familiar, contudo são contos que acrescentam novas e diferentes informações e modos interpretativos. Os temas são um fio condutor que se associa a diversos sistemas e que torna a contística ocampiana extraordinariamente autônoma.

2 DAS ORIGENS

[...] Mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o misterioso, descobrir o que somos.

(Campbell)²

Provocaria uma lacuna abissal em nossa investigação abordar qualquer aspecto da literatura hispano-americana sem contemplar as origens dessa narrativa. É perceptível, ao estudarmos essas origens, que todo e qualquer processo de inovação e renovação parte do princípio de que o sistema vigente não está mais satisfazendo as necessidades, os anseios e as angústias humanas, estejam elas representadas na figura de um indivíduo ou na de uma comunidade.

A ausência de mudança e/ou renovação condena qualquer sistema à desapareição, ao esquecimento ou ao abandono, e a literatura não está isenta disso. Todo elemento substancialmente vivo, e acreditamos que a literatura fantástica o é, necessita adaptar-se da melhor maneira ao meio onde está inserido, pois, do contrário, estará fadado a morrer.

Modificar-se, adaptar-se e renovar-se são um processo evolutivo que pode ser conseguido não com o rompimento total, definitivo e irreversível com o passado, mas sim com um regresso a ele, ou seja, aos antepassados. Portanto, para avançar, a literatura hispano-americana teve que retroceder ao que possuía de mais primigênio e valioso: ao mito.

² CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Editora Palas Athena 1990.

2.1 E no início era o verbo...

Na Antiguidade, certos códigos e procedimentos que regiam a vida de toda uma civilização vinham de questionamentos referentes às origens do mundo e da humanidade. Esses códigos e procedimento têm seu epicentro no mito (*Mythos*) e era através dele que as pessoas almejavam entender o Universo e proporcionar a harmonia entre a vida e a realidade. Jolles (1976, p. 87) destaca a atitude do homem em interrogar-se a respeito do ambiente no qual ele está inserido e, a partir daí, buscar explicações para os elementos que contempla: “Contemplou o céu fixo, viu-se o sol e a lua iluminando o dia e a noite de acordo com uma alternância constante e imutável. A contemplação converteu-se em espanto, e o espanto em interrogação.”

Havia a necessidade de mitos que identificassem o indivíduo não com o seu grupo regional, mas com o Planeta. Se atualmente recorremos à História para entendermos o presente, antes o mito realizava tal função. Daí se entende porque muitos mitos aparecem, confluem, fundem-se e variam de civilização para civilização por terem propósitos e objetivos diferentes e refletirem, evidentemente, a realidade de cada povo. O homem sempre fez e fará perguntas sobre si, sobre o Universo e sobre os elementos telúricos que o rodeiam. É essa confluência de sentimentos humanos que forma os arquétipos e faz com que cada sociedade desenvolva sua maneira distinta de lidar com eles. De acordo com Campbell (1990), os mitos têm, basicamente, quatro funções: a função mística, a dimensão cosmológica e a função pedagógica. A título de exemplificação, podemos dizer que a primeira função está relacionada ao mistério que envolve o Universo e todos os elementos que o compõem; a segunda diz respeito à resposta que é dada, mas não é explicada, ou seja, posso dizer que a energia funciona, mas não o que é a energia (o mistério permanece); a terceira valida determinada ordem social (submissão de mulheres, monogamia, poligamia, por exemplo); e a quarta rege o modo de as pessoas se relacionarem e viverem em sociedade (inclusive através de exemplos moralizantes).

A inquietação humana diante da realidade faz aflorar a vontade de conhecer e estabelecer ligações entre seus elementos. Um dos objetivos elementares das manifestações literárias e dos movimentos intelectuais é recriar a realidade através da palavra. O esgotamento da linguagem para apreender o mundo, muitas vezes, é provocado pela evolução da humanidade e por suas constantes modificações de perspectivas, necessidades e anseios. Em diversas situações, a solução encontrada

foi lançar luz sobre as linguagens anteriores a fim de responder a questões de diversas ordens. Desde as formas simples como o mito até o romance, os gêneros, ou melhor, as formas (modo como o conteúdo é organizado), atualizam-se. É atualizando-as que o homem pode ler o seu tempo. O mito enquanto cosmogonia é algo anacrônico e ilusório nos dias atuais, entretanto ele nunca deixou de existir em diversas áreas (ciência, psicanálise, religião) apenas “foi colocado em segundo plano” (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 243) e está presente até a contemporaneidade. O mito enquanto linguagem renova-se. Logo, podemos afirmar a existência de repetições não dos mitos, mas dos temas e de elementos mitológicos. Segundo Lévi-Strauss (1985, p. 242):

A substância do mito não se encontra nem no estilo nem no modo de narração, nem na sintaxe, mas na *história* que é relatada. O mito é linguagem; mas a linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a *decolar* do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando [sic] (grifo do autor).

Da mesma forma que os sistemas lingüísticos criam, acrescentam, retiram e modificam determinados termos, ou seja, renovam-se, os mitos são atualizados porque são linguagem e porque estão vivos. Eles estão presentes não só na literatura, de maneira direta ou indireta, mas também no imaginário e no cotidiano humano. O mito pode ser identificado metaforicamente e ser vinculado através da literatura a alguma forma de símile, analogia, associação significativa, imagem incidental agregada e/ou semelhante.

A caráter de exemplificação, podemos identificar o mito do dilúvio em alguma obra literária associando-o a sua essência, isto é, à limpeza, à purificação. Por exemplo, um personagem, após haver sofrido ou provocado inúmeras intempéries na diegese, ao caminhar sob um temporal pode sentir a água inundar-lhe o interior e depois transbordar por seus olhos expurgando, através de lágrimas, os males e as impurezas de sua alma. A renovação do mito na literatura pode fazer uma experiência sair do âmbito particular e tornar-se universal. Logo, qualquer pessoa, em qualquer parte do mundo será capaz não só de entender os sentimentos da personagem, mas também identificar-se com eles.

Para Cortázar (2011, p. 63):

[...] por isso e uma vez que Narciso continua sendo a imagem mais cabal do homem, a literatura organiza-se em torno de sua flor falante, e se empenha (está nisso) na batalha mais difícil e caprichosa de sua conquista: a batalha pelo indivíduo humano, vivo e presente, você e eu, aqui, agora, esta noite, amanhã. Os temas, por compreensíveis razões estratégicas, tornam-se mais imediatos no tempo e no espaço [...]

Entendemos que os temas são atemporais e a inflexão cabe à cultura. As histórias acolhem o mesmo tema universal, mas o adaptam com sutis diferenças dependendo do particular enfoque de quem está contando. O jargão jornalístico que diz: “se um cachorro morder um homem, não há nada de mais, mas se um homem morder um cachorro, isso sim é uma boa história” serve perfeitamente para o critério da noticiabilidade, mas não cabe na literatura. O artista não necessita de temas, acontecimentos ou personagens espetaculares, pois o homem representado na literatura pode vacilar, falhar, trair, acovardar-se, roubar, fugir e, inclusive, ser mordido por um cachorro. A partir daí, tais ações podem trazer reflexões filosóficas e epistemológicas, por exemplo, já que [...] “O ser humano perfeito é desinteressante. O Buda que abandona o mundo [...] [...] as imperfeições da vida é que são apreciáveis” [...] (CAMPBELL, 1990, p. 15). De acordo com Campbell (1990), enquanto antigamente o mito era o sonho da sociedade, atualmente, o sonho é uma experiência pessoal, um mito privado.

Assim, pensamos que a literatura originou-se do mito e de uma pergunta que se tornou outra e nova pergunta. Logo, vê-se que o importante não é a resposta certa, mas a pergunta certa.

Mito, sonho, realidade e seres imperfeitos são elementos trabalhados em toda produção literária de Silvina Ocampo. O pensamento do eterno retorno, de Nietzsche, o mito de Sísifo, os seres totêmicos, a loucura, oráculos humanos e as forças da natureza estão sempre presentes a fim de indicar a inexistência de pólos opostos e inconciliáveis que formam o mundo. Tais recursos constituem pontos essenciais para manter a essência do mito, ou seja, questionar não só a origem dos fenômenos, mas também a sua ordem. Silvina Ocampo não tenta explicar como faces complementárias de uma realidade múltipla conseguem alternar-se eternamente a fim de combinar forças em conflito. Ela reflete sobre uma realidade

sem objetivos, pautada sob instâncias que envolvem a angústia e o prazer, o amor e o ódio, e, como um de seus contos, *El goce y la penitencia* (Cuentos completos I).

2.2 Miscelânea latino-americana: mito, realidade, imaginação, magia

As fortes e secretas pulsões do ser atreladas a uma atmosfera de aprisionamento e submissão despertam no indivíduo não só questionamentos e inquietações, mas também a consciência da necessidade de inovações e rupturas com determinados sistemas vigentes. Tal consciência é bastante latente, em especial, na literatura do século XIX e início do século XX na América Latina. O retorno às origens faz-se imprescindível como elemento de afirmação identitária.

Temas como o passado indígena e colonial, a cor local, as tradições crioulas e as novas condições políticas compõem e são fundamentais para a construção de uma consciência americana e literária que data do fim da colônia até os dias atuais. O mítico é deslocado de uma espécie de alegoria relacionada à ilusão e à evocação, geralmente fixadas no plano do tópico e do tema, e é direcionado para a estrutura da obra para funcionar como uma presença ativa e organizadora das narrativas.

A tentativa de radicalização da problemática da linguagem fez com que tanto os questionamentos da realidade quanto a exasperação das certezas impulsionassem a literatura para novos movimentos literários e artísticos. O conturbado momento histórico e político do século XX funcionou como uma mola propulsora para o surgimento de novas concepções de realismo, de mundo e de indivíduo. O posicionamento político sem alienação e a liberação do homem alienado pela sociedade teceram um ambiente propício para a uma confluência de ideias que, por sua vez, negavam a versão positivista da história latino-americana como continuidade e progresso. As duas guerras mundiais, a industrialização e as perseguições políticas devido à propagação de pensamentos essencialmente críticos provocam nos escritores e artistas um sentimento bastante diferente em relação à Europa. Agora ela não é mais vista como idealização, como modelo a ser seguido e disseminado, imitado nem propagado, mas sim como um local para um exílio voluntário e como um *locus* estratégico para disseminar as ideias dos escritores inseridos na problemática latino-americana. Há uma inversão de perspectiva e de escopo bastante evidentes, pois os escritores [...] “já não tentam

atingir a Europa a partir da América, mas a América e o mundo a partir da Europa.” [...] (JOSET, 1987, p. 53).

A busca pela identidade, o exílio dos artistas e a nova noção de realismo fizeram surgir um público leitor ávido por novas histórias e informações. Os editores aproveitaram esse momento para promover os livros, embora muitos autores não participassem de um movimento único nem de uma nova escola literária ou de algum ideário estético. A literatura inovadora desenvolvida nessa época tomou grandes proporções no que diz respeito às vendas e às publicações.

A ânsia por novas formas autóctones fez com que a literatura latino-americana, finalmente, saísse do provincianismo europeu e superasse o modernismo vetusto sem recorrer à afetação lírica nem à lente de personagens caricaturais, estereotipados ou psicóticos. As dicotomias que envolvem o racional (Europa colonizadora) e o mítico (América colonizada) – elementos principais do processo de aculturação e imbricação de culturas (europeia, negra e indígena) – fundem-se e resultam em um estilo novo, autoral, resultam em um *terceiro lugar*. Ou seja, uma literatura autônoma, una e singular que não só permite como também proporciona a convivência do real e do fantástico, da fotografia (tentativa de retratar a realidade) e da invenção (que admite infinitas viagens).

Tais obras traziam para o público leitor uma literatura subversiva, com uma estrutura fragmentada no tocante à cronologia e à continuidade textual, que refletia a perplexidade dos autores diante dos desconcertos do mundo. Esse tipo de narrativa revoluciona a linguagem, pois se apropria dela não só para criticar como também para pensar a realidade. As críticas políticas e sociais estão presentes, mas essas produções não são uma espécie de literatura engajada ou literatura política. Isso se dá pelo fato de que, primeiramente, muitos escritores não participarem de um movimento unívoco e, além disso, artistas como Julio Cortázar afirmavam que antes de ser engajada ou política, qualquer espécie de literatura ou outra manifestação artística possuía um compromisso estético e artístico. I.e., ela deveria ser arte, aprioristicamente. Muitas obras desse período apresentavam forte interferência de discursos literários, históricos e políticos³.

Dentro do contexto dos primórdios – e em toda a formação – da literatura fantástica na Argentina, podemos destacar as influências de vários escritores latino-

³ *O senhor presidente* (Miguel Ángel Asturias); *El túnel* (Ernesto Sábato), *Tres tristes tigres* (Guillermo Cabrera Infante), *Historia de una pasión argentina* (Eduardo Mallea), por exemplo.

americanos. Lotero (2013) divide esse contexto literário argentino em três momentos. Em um primeiro momento, nas duas últimas décadas do século XIX, a figura de Eduardo Wilde (Bolívia)⁴ – autor de transição entre o Romantismo e o modernismo⁵ – aparece com seu interesse em explorar o irreal; em um segundo momento, nas duas primeiras décadas do século XX, aparecem obras de Horacio Quiroga⁶ (Uruguai) e Leopoldo Lugones (Argentina). Quiroga cria obras em que a natureza é um elemento incontornável e abrumador. Ele incide luz sobre o mundo primitivo e a civilização debilitada. O exótico é inserido na narração e os discursos científico e mitológico são postos em um mesmo nível de importância. Leopoldo Lugones, por sua vez, possui como inspiração o mistério e o espiritismo e suas obras se localizam no limiar entre a humanidade racional e as forças incontornáveis da natureza; em um terceiro momento, Macedonio Fernández (Argentina) e Jorge Luis Borges (Argentina) aparecem após a década de 1920. Macedonio Fernández se afasta do realismo e aproxima-se da metafísica, suas obras contêm uma nova lógica de tempo e espaço. Jorge Luis Borges aprofunda ainda mais as questões metafísicas e traz à ordem do dia símbolos e alegorias criados através das figuras do tigre, do labirinto, da biblioteca e da criação de duplos; o quarto e último momento surge, entre as décadas de 1940 a 1960, com as obras de Silvina Ocampo, José Bianco, Enrique Anderson Imbert e Julio Cortázar.

Ainda de acordo com Lotero (2013), a literatura fantástica argentina passou por etapas que tiveram o germen incipiente nas ideias “modernistas” de explorar o irreal. Os ideais “modernistas” enfatizaram a preocupação com o mistério relacionado às forças inexplicáveis da natureza e de dar conta da condição humana. Eles buscaram uma realidade representada na obra como fantástica e irreal e, *“finalmente, se llega a una etapa en la que lo fantástico permite exponer una*

⁴ Mesmo sendo boliviano, Eduardo Wilde é inserido na literatura argentina devido a toda sua trajetória literária, política, profissional e cultural.

⁵ Vale a pena ressaltar que o modernismo no contexto latino-hispânico não é uma escola literária, mas sim [...] um movimento estético literário que reuniu elementos de outras literaturas como o Parnasianismo e o simbolismo franceses[...]. (Guimarães, 2010. p. 59). Ele foi uma atitude intelectual e do sujeito pensante no campo político, literário e cotidiano. Os intelectuais modernistas objetivavam a autenticidade e almejavam uma conciliação entre a civilização – representada pelo cosmopolitismo europeu – e a barbárie – representada pelo “crioulismo”. Embora os autores desse movimento se designassem cosmopolitas houve uma predominante influência da Revolução Francesa e de seus ideais filosóficos e literários. Faltou aos escritores “modernistas” um tom mais universal e menos particular em suas obras.

⁶ Quiroga não está inserido na literatura argentina, mas é um dos grandes influenciadores do cenário ficcional do cone sul da América Latina.

*realidad compuesta por varias capas en las que el elemento extraordinario es natural y su descubrimiento ayuda a ampliar las fronteras de esa realidad mayor.*⁷ (p. 41).

As narrativas fantásticas representam, metaforicamente, um papel dobrado várias vezes. Cada vez que suas partes são desdobradas, encontramos marcas deixadas pelas dobras anteriores e são-nos reveladas novas informações que nos levam a inúmeras formas de interpretá-las.

O cenário social e político argentino, em especial Buenos Aires que já nas primeiras décadas do século XX se converteu em uma cidade cosmopolita devido à imigração e à urbanização acelerada, proporcionou o surgimento de novas classes sociais, inúmeras revistas literárias e cadernos literários. A partir de 1907 temos: Ideas, Nosotros, Claridad, Extrema Izquierda, Amauta, Inicial. Revista de la nueva generación, Martín Fierro, Prisma, Proa, Los Pensadores, Claridad. Revista del pensamiento izquierdista, Síntesis, Valoraciones y Vida Literaria, Contra. La revista de los franco-atiradores e a revista Sur.

Com circulação entre os anos de 1930 e 1992, a revista Sur teve a ideia inicial concebida por Waldo Frank (crítico literário e escritor estadunidense e que também foi colaborador em outras revistas hispano-americanas e dos Estados Unidos). A ideia de intercâmbio de produtos culturais entre as Américas e o desejo de tratar dos problemas americanos motivou Victoria Ocampo⁸ a fundar a revista. Entretanto Waldo Frank excluía a Europa e Victoria Ocampo pretendia incluí-la no intercâmbio literário e cultural.

A revista Sur atravessou inúmeras intempéries tais como momentos de transições políticas, greves, lutas de classe, dominação militar, conflitos entre comunismo e fascismo, peronismo⁹ e golpes militares. Inicialmente o interesse da

⁷ “finalmente, se chega a uma etapa em que o fantástico permite expor uma realidade composta por várias capas nas quais o elemento extraordinário é natural e seu descobrimento ajuda a ampliar as fronteiras dessa realidade maior.” (tradução nossa)

⁸ Irmã mais velha de Silvina Ocampo, Victoria Ocampo foi mais que a fundadora da revista Sur. Ela foi uma figura atuante no cenário intelectual, político e cultural não só no seu país, mas também em toda América Latina. Feminista, fundou a Unión Argentina de Mujeres – que buscava projetos de lei que proporcionassem o direito ao voto feminino; antifascista e antiperonista – teve sua casa em Mar Del Plata invadida e ficou presa por vinte e seis dias na prisão de El buen Pastor. Victoria Ocampo foi a primeira mulher a ser membro da Academia Argentina de Letras e é também reconhecida por uma série de traduções e ensaios.

⁹ Denominada pelo historiador José Luis Torres de Década Infame, o peronismo foi um período iniciado em 6 de setembro de 1930 com o golpe civil-militar que derrubou o presidente Hipólito Yrigoyen por José Félix Uriburu e terminou em 4 de junho de 1943 com o golpe militar que derrubou o presidente Ramón Castillo. Em meio à Grande Depressão, à Guerra Civil Espanhola e à Segunda Guerra Mundial, essa fase foi caracterizada pela fraude eleitoral sistemática, pela repressão de opositores, pela proscrição da União Cívica Radical e pela corrupção generalizada.

revista era mais cultura geral que poesia ou ficção. Com a chegada de José Bianco há uma mudança nessa perspectiva e a participação de Borges, Casares e Silvina Ocampo, publicando seus melhores textos. Borges e Casares expõem uma primeira visão sobre a literatura fantástica – visão filosófica e metafísica; Cortázar propõe uma segunda visão pautada em um mundo representado por sistemas simbólicos. A narrativa de Cortázar traz um fantástico psicológico em que o insólito é um elemento natural. Silvina Ocampo tanto dialoga com o fantástico de Cortázar – estranhezas provenientes do cotidiano – quanto com Borges e Casares – relatos desenvolvidos em uma trama e com especulação metafísica.

A chegada de novos contribuidores para a revista e a abertura para novas perspectivas faz com que Sur ofereça espaço para a tradução de textos latino-americanos para o francês, publique ensaios sobre correntes culturais de intelectualidade e difunda o pensamento dos intelectuais considerados mais relevantes do momento. Embora autodefinida como apolítica, democrática, antinacionalista, cosmopolita e antipopulista [...] “expresa determinadas posturas y termina por enfrentarse a otras publicaciones por motivos políticos”¹⁰ [...] (HERNÁN, 2009, p. 45).

Vários autores influentes como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Vicente Barbieri e Felisberto Hernández contribuíram com apoio e trabalhos para a revista. Apesar de almejar ser universalista, promover diálogos textuais entre obras latino-americanas e europeias, viver uma época de forte influência na América Latina e, inclusive, dedicar um número especial à literatura brasileira, a revista que começou a ser publicada na Década Infame não resiste à paulatina substituição da cultura de elite pela cultura de massa e, portanto, [...] “Sur no podía influir en este nuevo escenario.”¹¹ [...] (HERNÁN, 2009, p. 66).

Embora não tenha conseguido responder às novas exigências mercadológicas, Sur deixou um legado importantíssimo para a América Latina. Victoria Ocampo e muitos outros intelectuais acreditavam nessa região como uma promessa de futuro. Eles esperavam que a América entrasse no mundo universal da cultura. Além do americanismo, ponto bastante abordado pelos trabalhos publicados, os autores também questionavam os problemas mundiais e locais como,

¹⁰ “expresa determinadas posturas e termina por desafiar outras publicações por motivos políticos.” (tradução nossa)

¹¹ “[...] Sur não podia influir neste novo cenário.” (tradução nossa)

por exemplo, a vida cômoda e superficial dos habitantes da elite de Buenos Aires. A contribuição de José Bianco como chefe de redação proporciona uma literatura mais voltada para a imaginação. As duas grandes guerras e a Revolução Cubana levaram muitos autores a contestar o caráter unívoco da realidade.

A ausência de significado uno do mundo atrelada ao prolífico terreno imagético e imaginativo dos autores gerou um ambiente literário muito propício a ser um constante campo de experimentação. A liberdade estética utilizou-se também da atemporalidade dos mitos como peça fundamental para que eles fossem reestruturados dentro do contexto latino-americano e fez com que a América Latina deixasse de ser vista como exótica, carnavalesca e primitiva, e passasse a ser universal. A estrutura mítica das narrativas desloca a perspectiva narrada da visão eurocêntrica para dentro da própria América e, conseqüentemente, lança luz para seus problemas, que envolvem questões étnicas, religiosas, culturais, ideológicas e inter-raciais.

Bastante inserida nessa atmosfera e em frequente contato com as literaturas estrangeiras, Silvina Ocampo desenvolve suas obras de maneira autêntica. A descontinuidade textual e a ruptura da cronologia integram o mosaico experimental das obras ocampianas. O conceito mítico do tempo não é só uma questão estilística. Sua essência nos revela um pensamento cíclico do tempo em detrimento do pensamento linear, assim como não são lineares os ciclos naturais e litúrgicos repetidos não só pelos homens primitivos, mas também por nós que seguimos, praticamente, vários ritos de nossos antepassados (litúrgicos, culturais e folclóricos, por exemplo). Determinadas obras sublinham que fazemos parte de uma rede complexa detentora de uma fronteira porosa e evanescente entre o natural e o sobrenatural, entre vivos e mortos – fronteira essa que já era pensada desde a Idade Média:

Uma idéia geral emanava da obra [*Le grand propriétaire de toutes choses*], idéia erudita que logo se tornou extremamente popular: a idéia da unidade fundamental da natureza, da solidariedade existente entre todos os fenômenos da natureza, que não se separam das manifestações sobrenaturais. A idéia de que não havia oposição entre o natural e o sobrenatural pertencia ao mesmo tempo às crenças populares herdadas do paganismo, e a uma ciência tanto física quanto teológica [sic] (AIRÈS, 1981, p. 26).

Silvina Ocampo instaura uma dinâmica de leitura que enreda o leitor no âmbito da diegese através, principalmente, de uma estrutura tecida pela indiferenciação entre descrição, diálogo, monólogo e pela utilização do discurso indireto livre. Junto a isso, ela produz uma convivência holística, em uma dimensão atávica, de elementos inconciliáveis. As recorrentes leituras e aprofundamentos das narrativas fizeram com que nos sentíssemos mais que simples leitores e apreciadores das obras. Elas despertaram nossos sentidos para a potencialidade dos elementos e dos seus efeitos e aguçaram nossa percepção para as dissecações da subjetividade que estão postuladas no plano estético, na condensação verbal, na contenção sentimental e no uso do imaginário que beiram a poesia.

A produção ocampiana está imersa no contexto literário latino-americano e europeu e em plena comunicação com todos os conflitos, anseios e objetivos desses movimentos de busca e apreensão de novas linguagens e pensamentos. Ela conseguiu a renovação da linguagem através do uso de expressões cotidianas e de crioulismos, da linguagem dos subalternos, dos ditos populares, mas sem o exagero nos exotismos ou no refinamento narcisista e aristocrático dos modernistas. Ocampo se tornou universal, cosmopolita, a partir do momento em que suas temáticas gravitam no campo existencial, no campo humano, e não única e exclusivamente na esfera local. Ela criticou a alta sociedade e seu mundo de aparências através do Kitsch (ou *cursi*, em espanhol) e dos clichês.

Além disso, Silvina Ocampo aproxima da literatura outras formas de arte e configura a escrita como um campo de experimentação. Sua formação artística e intelectual, que incluiu pintura, desenho e a aprendizagem de outros idiomas, permitiu que ela utilizasse recursos dos mais diversos segmentos em suas narrativas breves. A cenestesia, a cinestesia e a sinestesia estão intrinsecamente ligadas entre si e à composição das personagens e dos ambientes. 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. Tentamos enganar o espelho com maquiagens, penteados e trajes para depois tentarmos enganar os possíveis

admiradores – *Los celosos* (Cuentos completos II). Almejamos mostrar-nos felizes, cumprir nosso papel social – *Las fotografías* (Cuentos completos I) –, mas a imagem captada não é a imagem real. O que está estampado na foto, por outro lado, também pode nos mostrar algo invisível aos nossos olhos. Silvina Ocampo trabalha o jogo da presença e da ausência – *La revelación*. Os labirintos, tão associados à produção de Borges, não indicam dificuldades para encontrar uma saída, mas sim representam caminhos possíveis. Eles nos são apresentados através das figuras refletidas quando estamos diante do espelho, através dos cacos de um espelho quebrado que revela as várias facetas e as várias personagens que desempenhamos diariamente ao longo de nossas vidas – *Cornelia frente al espejo* (Cuentos completos II). Mais que instruções para subir uma escada, o homem se pergunta o que fará quando chegar ao topo, qual o sentido de continuar vivo após realizar seu desejo? O homem reflete sobre a própria vida enquanto sobe os degraus – *La escalera* (Cuentos completos I).

Os seres sobrenaturais na contística de Silvina Ocampo co-habitam nosso mundo e outras dimensões. Eles habitam os corpos das personagens através da transmigração das almas, através da metempsicose, quebram a coerência da realidade tal qual conhecemos, rompem com uma percepção de mundo que estamos acostumados, ao mesmo tempo em que estabelecem uma nova lógica para a narrativa. Mais: o sobrenatural exerce fascínio – *El vestido de terciopelo*, *Los amigos*, *Tales eran sus rostros*, *La sibila* – sedução – *Clotilde Ifrán* – perplexidade – *La revelación* – angústia – *Autobiografía de Irene* – e paradoxos – *La sogá*, *Las dos casas de Olivos*.

A natureza aparece não só indomável – como a de Quiroga – mas dominadora do homem, sem apresentar um determinismo geográfico. Ela é inumana, mas o homem é natural, é a própria natureza e transforma-se nela. Ele é dragado por ela sem conseguir sair da inércia, é dominado, ou deixa-se dominar – *Sábanas de tierra* e *Hombres animales enredaderas* (ambos reunidos em Cuentos completos II), neste, a autora não usou no título nenhuma marca gráfica para separar as palavras induzindo-nos, assim, a pensá-las como formadoras de um todo, de elementos complementários.

O estranhamento diante do mundo faz com que o homem queira se tornar animal e, assim, os processos teratológicos apareçam – *Isis*, *La peluca*, *Azabache* (reunidos em Cuentos completos I). O devir-animal e o devir-homem coexistem na

obra de Silvina Ocampo através de um processo que objetiva chegar a um estágio de não-pensar, um desejo de fuga de uma realidade que incomoda e que castiga. O instinto dos animais – inofensivo/peçonhento, inerte/ativo – mescla-se com o anseio por algo, concomitantemente, distinto, autêntico e isômero.

2.3 *Mutatis mutandis*

*Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar
(Chico Science & Nação Zumbi)¹²*

A visão animista e vitalista – mencionada no fim tópico anterior – leva-nos a refletir sobre a constante e infinita (re)ordenação do Universo. Aliada a isso, a concepção indígena da imortalidade como permanência, como continuidade dos valores ancestrais e a presença dinâmica dos antepassados em sua totalidade remete-nos a pensar que somos parte de um todo que necessita progredir sem abandonar as heranças do passado.

Se estamos em tudo, se tudo está em nós e a literatura é um produto humano, podemos dizer que ela possui determinadas características intrínsecas ao homem, aos animais e às plantas. Logo, ao lançarmos um olhar para dentro de nós mesmos, seres eucariontes, encontraremos assombrosas e instigantes semelhanças entre a literatura e nossas microscópicas unidades estruturais e funcionais.

Assim como nossas células somáticas precisam se desorganizar para se reproduzir e desempenhar funções como, por exemplo, regenerar lesões, renovar tecidos e promover o crescimento e o desenvolvimento corpóreo a literatura também necessita uma desorganização em suas estruturas para se manter viva e perene. Ela também possui a capacidade de reproduzir-se, de regenerar as feridas da alma, de renovar as nossas esperanças e de promover o crescimento e o desenvolvimento intelectual dos leitores.

A membrana porosa que mantém as estruturas celulares organizadas e unidas, ao mesmo tempo, permite a transição de fluidos internos e externos, que

¹² CHICO Science & Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Direção artística: Jorge Davidson. Rio de Janeiro: Chaos, 1994.

gravitam ao redor da célula. A literatura, por sua vez, também possui um envoltório que lhe ordena. Tal envoltório pode ser, entre muitos outros, filosófico, linguístico, territorial, epistemológico, ideológico, político, social, sexista, cultural e/ou identitário. Entretanto essa zona fronteira não funciona como uma barreira intransponível, mas sim, da mesma forma que a membrana celular, como uma área propícia a trocas.

Inicialmente, para que ocorra a divisão celular, alguma força centrípeta deve perturbar o sistema. Essa energia perturbadora exige que algo seja modificado, pois, caso contrário, haverá a extinção do organismo. A célula-mãe promove em seu núcleo, então, uma força centrífuga que rompe, aprioristicamente, a membrana nuclear e, posteriormente, após a criação de um novo núcleo e das transferências hereditárias para a célula-filha, o rompimento da membrana plasmática e a criação de uma nova célula. Vale a pena ressaltar que embora a célula-mãe origine uma célula-filha idêntica a si, dependendo da força, estrutura e intensidade dos agentes externos, ela pode gerar novas descendentes diferentes da matriz, embora carreguem em seu DNA características da unidade originária. A célula-filha adquire autonomia e desenvolve-se até se tornar célula-mãe passível, portanto, do mesmo evento orgânico. Caso não houvesse tal possibilidade, ainda seríamos um eócito¹³. O movimento literário, assim como o da divisibilidade celular, também vai do centro às margens no sentido de que acontece dentro da própria literatura para, depois, expandir-se e atingir outros âmbitos. Forças e agentes externos – crises existencialistas, movimentos sociais, momentos políticos, acontecimentos históricos, inquietações sentimentais, a caráter de exemplificação – também perturbam a literatura e fazem com que mudanças e divisões ocorram periodicamente. Essa visão holística permite-nos dizer que cada nova geração – de células ou de obras – carrega dentro de si resquícios do que passou e novas características adquiridas ou produzidas pelo próprio organismo.

O cotejo analítico entre literatura e célula pode, ainda, ser complementado se levamos em consideração o fato de que ambas alimentam-se – esta, por fagocitose e pinocitose, aquela, por intertextualidade e assimilação de culturas, ambas, de outras unidades que não servem para o organismo, com a finalidade de evitar a putrefação da carne/estruturas e garantir a renovação do corpo/sistema. A literatura e suas respectivas produções são atadas por uma fita de DNA que garante a

¹³ Unidade celular pouco complexa, que, segundo os cientistas, foi a célula originária de todos os seres vivos da Terra.

perpetuação artística não no sentido ancilótico, mas sim no tocante à evolução, à mudança e à reordenação de seus componentes.

Assim como os seres vivos existentes nasceram de uma única célula procarionte, o eócito, e evoluíram para organismos de alta complexidade, a literatura iniciou sua existência com o mito, chamado por Jolles (1976) de *forma simples*, reproduziu-se e gerou células-filhas (epopeia, novela, romance, conto, poema), que estão ligadas a um núcleo bem definido e consolidado (narrativo, lírico ou dramático). A literatura fantástica, uma célula-filha, percebeu que forças centrípetas atuam sobre ela e fazem-na dividir-se, reproduzir-se e renovar-se. Daí o fato de que o fantástico não é nem um gênero morto (Todorov, 2008), nem tampouco um gênero. Ele é um modo narrativo em grande efervescência e sempre presente em vários âmbitos do nosso cotidiano. Evidentemente, o fantástico teve que se reinventar para garantir sua existência, pois, assim como muitos outros seres, não é o mais forte que consegue sobreviver, mas sim, conforme o pensamento darwiniano, aquele que logra melhor adaptar-se ao meio. O fantástico, portanto, adaptou-se ao meio e resistiu às mais diversas intempéries de crítica, de mercado, de público leitor, de receptividade e de produção.

Não só de reinvenção e de adaptações vive o fantástico. Ele se perpetua a partir do momento em que ele se une e mescla-se a outros modos e gêneros literários gerando “novas espécies” de literatura fantástica. A literatura, no geral, apenas sobrevive e resiste principalmente às novas tecnologias através da fusão, leitura e intertextualidade com a própria literatura. Um texto remete a outro texto, que remete a outro e a outro num processo contínuo e infinito. No conto *Los libros voladores* (Cuentos completos II), Silvina Ocampo apresenta-nos uma metáfora perfeitamente cabível em nossa discussão: o narrador nos conta que, quando criança, habitava uma casa onde os livros pululavam, tinham vontade própria, dialogavam [...] *Tengo un libro en mis manos. Tiene voces, no tiene letras [...] [...] hablaban, discutían con fervor, con esa tremenda voz que tienen las personas cuando se enojan [...]* (p. 312), exterminavam os livros mal escritos e voavam como um bando de pássaros. Além disso, colavam-se uns aos outros como uma espécie de cópula e davam origem a livros pequeninos. Podemos analisar que esse relato breve traz-nos a ideia da intertextualidade, do hipertexto, do paratexto, da paródia.

Silvina Ocampo ao longo de sua vasta criação literária fez referência a inúmeras outras obras como *La raza inextinguible*, *Celestina* (reunidos em Cuentos

completos I), *Amada en el amado*, *Cartas confidenciales* e *Jardín del infierno* (reunidos em Cuentos completos II) que correspondem, respectivamente, às obras *As viagens de Gulliver* – de Jonathan Swift –, *La Celestina* – de Fernando de Rojas –, *Noche oscura del alma* – de San Juan de la Cruz –, *O Curioso Caso de Benjamin Button* – de F. Scott Fitzgerald – e *Le Barbe Bleu* – de Charles Perrault.

Como bem observou Lotero (2013), a obra de Silvina Ocampo dialoga com ela mesma. As narrativas se atualizam dentro da própria produção literária da autora, da mesma forma que os mitos são atualizados. *Autobiografía de Irene* além de ser o título de um livro de contos da autora, também é um conto homônimo e um poema longo¹⁴ que aborda as questões da memória, da morte e da vida. Vale a pena ressaltar que primeiro há a criação do poema e depois a construção do conto. Silvina Ocampo, em entrevista a Noemí Ulla em *Encuentos con Silvina Ocampo* (2003) revela que a prosa era insuficiente para por em relevo o assunto que se problematiza – apesar de a própria autora reconhecer que a criação do poema é muito mais custosa, muito mais exigente que a prosa. Talvez tenha sido por isso que *Inventiones del recuerdo*¹⁵ foi primeiro escrito em verso, destruído, escrito em prosa e, novamente, reescrito em verso.

Em relação às personagens, Clotilde Ifrán aparece em um conto homônimo assim como em *La sibila*; os anjos e, sobretudo, o anjo Gabriel são elementos recorrentes em textos como *Autobiografía de Irene*, *Las dos casas de Olivos*, *Tales eran sus rostros*, *El pecado mortal*, *El anillo de humo*, *La siesta de cedro* e (Cuentos completos I) *Los enemigos de los mendigos* (Cuentos completos II). A saber, *Inventiones del recuerdo* é composto por personagens, tempo e espaço contidos nessas quatro últimas obras citadas.

O processo de reescritura da própria produção literária também foi utilizado por H.P. Lovecraft. O autor, segundo Dutra (2013), tem a intenção de, ao produzir o

¹⁴ Para Lotero (2013, p. 90): [...] el poema largo se caracteriza por una extensión material mayor que la que posee un poema, lo cual implica un mayor tiempo de lectura como de escritura. Sin embargo, lo más importante en la forma del poema largo no es su extensión material como tal sino las posibilidades que ésta trae consigo, una de ellas es poder hacer distinción entre las partes que conforman el poema, es decir, la fácil identificación entre principio y final. Como consecuencia de esto último, se revela en el poema largo la existencia de un desarrollo, éste debe ser entendido como alianza entre los opuestos que mueven el poema: sorpresa y recurrencia, ruptura y continuidad, invención y repetición. Además de esto, otro de los rasgos significativos del poema largo es su énfasis en el papel que cumple el sujeto lírico, éste a través del cantar y el contar o la expresión de su subjetividad y la anécdota, puede exteriorizar su interioridad. Esto le permite revisitar su vida, reflexionar acerca de ella, desplegar su pensamiento.

¹⁵ Poema composto por 167 páginas que segundo Lotero (2013) há uma tensão entre o lírico e o épico.

conto *O Livro* – obra inacabada –, reescrever em prosa os três primeiros sonetos da obra *Os Fungos de Yuggoth* – composto por 36 sonetos. Para Dutra (2013, p. 147), [...] “os Fungos de Yuggoth escrito entre dezembro de 1929 e janeiro de 1930, o autor explora temas e imagens aos quais retornará em textos posteriores além de fazer referência aos anteriores.” [...] Um dos aspectos que diferenciam o processo de reescritura de H.P. Lovecraft e o de Silvina Ocampo é, primeira e obviamente, o fato de a autora haver concluído as obras. Outra característica é que Silvina Ocampo, não só reescreve conservando a essência, o ponto central da narrativa como também produz novas obras ao transitar entre os gêneros (poema-prosa, prosa-poema) com as mesmas personagens. Ela também realiza novas produções dentro do mesmo gênero e, além disso, renova as narrativas visando a um público leitor diferente (como veremos no subcapítulo destinado à autora, Silvina Ocampo reescreve diversos contos com o objetivo de destiná-los ao público infantil).

Destarte, a literatura é construída e mantida através do contato entre os gêneros e os modos literários. Com a narrativa fantástica não seria diferente. Nascida com a novela gótica no século XVIII, ela encontra momentos que oscilam entre ápice, “esquecimento” e rechaço. A chegada do Iluminismo põe em xeque a crença nas superstições, nas religiões e em tudo que a ciência e a razão – ou o *logos* – não pudessem explicar. Posteriormente, durante o Romantismo, a literatura fantástica encontra um momento bastante auspicioso para o seu desenvolvimento, pois os questionamentos e reflexões em relação à subjetividade, à imaginação, ao sentimentalismo e à irracionalidade estavam em total efervescência. Freud (1976n, p. 53) considera que [...] “a raça humana desenvolveu três grandes representações do universo: animista (ou mitológica), religiosa e científica” [...].

Acreditamos, portanto, que a literatura fantástica não só perpassou como ainda perpassa essas três linhas do pensamento freudiano e que elas são fundamentais e dão embasamento para as explicações dos acontecimentos narrados nas obras. Um mesmo evento pode ser explicado pelo viés mitológico, religioso ou psicanalítico. Embora consideremos que muitas vezes esses três sistemas estejam imbricados, também temos ciência de que, em literatura, os eventos exigem que a análise esteja no plano da interpretação ao invés de almejar a explicação.

A mudança de pensamento da sociedade provocou, conseqüentemente, uma mudança na estrutura da literatura fantástica sem, entretanto, modificar o elemento

sine qua non para sua existência: o sobrenatural. Esse tipo de literatura não deixou de estar relacionado ao ilógico, imaginário, ao imagético, ao onírico e, claro, ao sobrenatural. O relato fantástico converte a realidade cotidiana em mais um elemento fundamental para a sua existência, pois seus temas e suas diegeses irão pôr em dúvida nossa percepção de real. Para David Roas (2001, p. 25):

Lo fantástico, por tanto, está inscrito permanentemente en la realidad, pero a la vez se presenta como un atentado contra esa misma realidad que lo circunscribe. La verosimilitud no es un simple accesorio estilístico sino que es algo que el mismo género exige, se trata de una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato.¹⁶

Os mitos primitivos e o elemento sobrenatural estão na fita do DNA do fantástico e são repassados de geração em geração ao mesmo tempo em que agregam novas características externas – mitos históricos, literários e sociais, novas percepções e concepções de realidade, por exemplo. A mutação faz parte do processo adaptativo e, com ela, a permanência do fantástico fez-se presente de um modo singular e autêntico na América Latina. A desorganização e a reorganização do sistema literário permitiram a formação de novas linguagens e de novas respostas ao mundo. Logo, é imprescindível a presença de elementos sincréticos nas narrativas fantásticas tornando, assim, ainda maior a dificuldade em defini-la. Na literatura fantástica latino-americana, o mito é deslocado de uma espécie de alegoria relacionada à ilusão e à evocação, geralmente fixadas no plano do tópico e do tema, e vai para a estrutura da obra para funcionar como uma presença ativa e organizadora das narrativas.

Todo o contexto de etnias autóctones, processos escravizadores, invasões, conquistas, independências, intercâmbios culturais, miscigenação, violência, aculturação, guerras e resistência contribuíram para a formação da literatura fantástica latino-americana tal qual a conhecemos. Tal ficção desenvolveu-se em meio a uma atmosfera de contradições no entremeio do europeísmo e do americanismo. Esse processo pendular foi um terreno propício para a criação de

¹⁶ O fantástico, portanto, está inscrito permanentemente em realidade, porém ao mesmo tempo se apresenta como um atentado a essa mesma realidade que o circunscribe. A verossimilhança não é um simples acessório estilístico, mas sim é algo que o próprio gênero exige, trata-se de uma necessidade construtiva necessária para o desenvolvimento satisfatório do relato. (tradução nossa)

obras que eternamente permearão o imaginário dos leitores já que as narrativas nunca terminam de dizer o que *têm* a dizer.

Para Rosemary Jackson (1981, p. 3):

Like any other text, a literary fantasy is produced within and determined by, its social context. Though it might struggle against the limits of this context, often being articulated upon that very struggle, it cannot be understood in isolation from it.¹⁷

É dentro do conturbado ambiente de lutas e contradições latino-americanas que identificamos o que há de mais essencial para definir a literatura fantástica: o conflito. Essa é a palavra que resume a essência do fantástico. Contudo não apenas o conflito entre real e irreal (Louis Vax), mas sim o conflito entre a certeza e a insegurança, entre a verdade e a dúvida, entre o ser e o estar, entre o saber e o querer saber, entre o medo e o desejo, entre o possível e o impossível, entre a razão e o instinto. É o conflito que responde afirmativamente a seguinte pergunta de David Roas (2001, p. 116):

[...] Pero ¿podemos concluir que el discurso fantástico no es estético por su *mensaje*, ni por la seducción de su *bella forma*, sino que consigue serlo porque nos hace *sentir* las operaciones de su *ejecución*, es decir, las operaciones del inconsciente, cuyas maneras moviliza de un modo (aparentemente) *lúdico*?¹⁸ (grifo do autor)

Essa palavra-chave irá gerar a dúvida e a vacilação (tão defendida e trabalhada por Todorov), ela produzirá a oposição social em contrapartida à ideologia dominante, provocará a perplexidade (Irene Bessière), permitirá a dialética entre a realidade e a desrealidade (Harry Belevan), fomentará a inquietação, a irresolução, angustiará o leitor diante do inexplicável, do contraditório, do extraordinário e, finalmente, do insólito. O conflito acarreta muitos outros elementos e sensações que inúmeros teóricos perceberam (e por que não dizer sentiram) ao analisar as obras.

¹⁷ Como qualquer outro texto, um texto literário fantástico é produzido dentro – e determinado por – de um contexto social. Embora ele possa ir contra os limites desse contexto, e muitas vezes ser articulado a partir desta relação de conflito, ele não pode ser entendido de forma isolada a este contexto. (tradução nossa)

¹⁸ [...] Então podemos concluir que o discurso fantástico no é estético por sua *mensagem*, nem pela sedução de sua *bela forma*, mas sim que consegue ser-lo porque nos faz sentir as operações de sua *execução*, quer dizer, as operações do inconsciente, cujas maneiras mobiliza de um modo (aparentemente) *lúdico*? (tradução nossa)

O conflito é o vértice do fantástico. Ele revela ao leitor que o mais interessante não é o sentido enigmático que permeia os contos, os enredos, as tramas e as construções linguísticas, mas sim é o mistério que o indivíduo carrega e contém em si mesmo. O que está implícito é mais intrigante do que o que está sendo narrado.

Foi-nos perceptível que as expressões: *fantástico efêmero*¹⁹, *fantástico contemporâneo*²⁰, *fantástico meta-empírico*²¹, *neofantástico*²² e *pseudofantástico*²³, assimiladas e selecionadas após as leituras de Tzvetan Todorov (2008), Jean-Paul Sartre (2005), Filipe Furtado (1980), Jaime Alazraki (2001) e David Roas (2011), respectivamente, não eram suficientes para definir a narrativa de Silvina Ocampo. Tal fato revela-se bastante compreensível se levamos em consideração que a literatura latino-americana, e todo o seu imaginário mítico, não fizeram nem fazem parte do objeto de estudo nem do escopo dos referidos autores revelando, mesmo com toda a gama de obras do “Novo Mundo”, a preterição por obras europeias e a predominância da visão eurocêntrica nas análises literárias²⁴.

Entretanto discordamos de algumas questões propostas pelos estudiosos acima citados: não pensamos que a vacilação seja uma espécie de ponte para

¹⁹ Para Todorov o fantástico dura apenas o tempo de uma hesitação que é comum ao leitor e à personagem que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”. Se há uma explicação racional, entra-se no mundo do estranho; se eles decidem admitir novas leis da natureza pelas quais os fenômenos podem ser explicados, entra-se no campo do maravilhoso. O teórico opina que “o fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante.”

²⁰ Para Sartre, o fantástico contemporâneo além de apresentar o “homem às avessas” ele não explora as realidades transcendentais, mas transcreve a condição humana. De acordo com o autor, o “retorno ao humano” preconiza o afastamento das fadas, dos djins, dos Korigans e dos embruxamentos de matéria a fim de limitar-se a um único objeto: o homem.

²¹ Para Filipe Furtado, o fantástico, o maravilhoso e o estranho fazem parte da literatura do sobrenatural devido ao fato de que neles os temas que traduzem uma *fenomenologia meta-empírica* – aquilo que está além do conhecimento pela experiência e pelos sentidos – tornam-se dominantes. Na visão de Furtado, “só o sobrenatural negativo convém à construção do Fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar”.

²² Para Alazraki, três elementos básicos diferenciam o fantástico tradicional do *neofantástico*: a visão (o mundo real funciona como uma espécie de máscara que esconde a realidade do mundo fantástico), a intenção (o objetivo da narrativa fantástica não é provocar medo, mas sim perplexidade ou inquietude devido ao insólito das situações narradas) e o *modus operandi* (o neofantástico parte de um acontecimento sobrenatural e se naturaliza ao longo da obra).

²³ Para Roas, os relatos *pseudofantásticos* utilizam estruturas, temas e recursos próprios do fantástico, mas o tratamento dado ao impossível afasta-se do efeito e sentidos da dita categoria. Ainda segundo ele, são textos que ou bem terminam racionalizando os supostos fenômenos sobrenaturais, ou bem a presença deles não é mais que uma desculpa para oferecer um relato satírico, grotesco ou alegórico.

²⁴ Ainda que David Roas e Filipe Furtado citem em seus trabalhos alguns exemplos dos contos de Borges e Cortázar, esses autores são, apenas, mencionados. Ademais, o cenário literário da América Latina nos é apresentado como um *locus* do exótico onde a literatura fantástica não existisse embora alguns se aproximassem desse modo narrativo.

novos gêneros e que, conseqüentemente, transforme o fantástico em um gênero morto. A vacilação existe no sentido de situar o leitor entre um acontecimento simultaneamente insólito e inexorável; o caminho do sobrenatural para natural não é uma via de mão única; os textos não racionalizam os supostos fenômenos sobrenaturais, mas sim alguns acontecimentos podem ser passivos de explicações não necessariamente racionais, mas também metafísicas, filosóficas, míticas e/ou existencialistas; nem sempre as personagens sentem perplexidade ou hesitação; não há ausência de fim ou presença de fins contraditórios, mas a existência de fins possíveis; não há, necessariamente, a existência de seres naturais bons e seres sobrenaturais maus evidenciando uma luta maniqueísta; e, em alguns contos de corte fantástico, sobretudo os de Silvina Ocampo, não nos fica claro em qual dimensão estamos. Em algumas narrativas a ideia de realidade que temos não é suficiente para amenizar nossas inquietações nem centrarmos-nos na lógica racional em que estamos inseridos.

Em relação mais especificamente à nomenclatura *Neofantástico*, que é construída basicamente através da visão, da intenção e do *modus operandi*, segundo o crítico Jaime Alazraki (2001, p. 31), discordamos em relação ao último elemento ao considerar que:

[...] Pero mientras el relato fantástico se mueve en el plano de la literalidad de los hechos históricos del argumento – los golpes furtivos que se oyen en la puerta de la casa de la pareja jubilada en “La pata de mono”, corresponden, en efecto, al regreso histórico del hijo muerto –, el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos: no es Nico, el hermano muerto del personaje de “Cartas de mamá”, quien reaparece al final del cuento, sino la proyección de Nico en la conciencia acosada por la culpa y el remordimiento de Laura y Luis. Tampoco es Pierre, en “Las armas secretas”, una reencarnación del soldado alemán que violó a Michèle – como más de un comentarista ha interpretado –; Michèle proyecta su trauma de la violación en la persona de Pierre; la metamorfosis de Pierre a lo largo del relato va registrando, como un espejo, los ángulos, aristas y circunstancias del trauma de Michèle. Pierre se convierte en el soldado alemán, pero solamente como una metáfora del trauma de Michèle, no en el plano histórico como en los cuentos fantásticos, aunque el relato no declare así.²⁵

²⁵ [...] Porém enquanto o relato fantástico se move no plano da literalidade dos fatos históricos do argumento – os golpes furtivos que se ouvem na porta da casa do casal de aposentados em “A pata do macaco”, correspondem, de fato, ao regresso histórico do filho morto –, o relato neofantástico alude de sentidos oblíquos ou metafóricos ou figurativos: não é Nico, o irmão morto do personagem de “Cartas a mamãe”, quem reaparece no final do conto, mas sim a projeção de Nico na consciência acusada pela culpa e pelo remorso de Laura e Luis. Tampouco é Pierre, em “As armas secretas”, uma reencarnação do soldado alemão que violou Michèle – como mais de um crítico interpretou –; Michèle projeta seu trauma referente à violação na pessoa de Pierre; a metamorfose de Pierre no decorrer do relato vai registrando, como um espelho, os ângulos,

Ao considerar o *modus operandi* relacionado a uma explicação metafórica, figurativa ou com sentidos oblíquos, Alazraki ratifica, praticamente, o conceito todoroviano do gênero *estranho*. Além de uma explicação extremamente racional, Alazraki interpreta os fatos sobrenaturais desde uma perspectiva psicanalítica. Ainda em relação ao *modus operandi*, os relatos neofantásticos iniciam com o evento sobrenatural que se naturaliza. Contudo realizar análises de algumas narrativas ocampianas sob esse critério é extremamente inviável, pois determinadas obras são portadoras de uma realidade cotidiana que “esconde” uma realidade fantástica, colocada em suspensão, criada não para provocar medo, mas sim perplexidade. Além disso, tais narrativas e, ao mesmo tempo, possuem um evento natural que se sobrenaturaliza e naturaliza-se, outra vez. Ou seja, alguns relatos ocampianos cumprem com as duas primeiras características do *neofantástico* (visão e intenção), mas não satisfazem a terceira condição (*modus operandi*). O que dizer, também, de relatos em que o insólito aparece apenas no final da narrativa? Silvina Ocampo nos mostra que o sobrenatural acontece cotidianamente, mas o homem contemporâneo, com toda a sua racionalidade e preocupações com “assuntos importantes” – *Las dos casas de Olivos* – torna-se cego para o que ocorre ao seu redor.

As referidas nomenclaturas e estudos são indiscutivelmente preciosos para qualquer estudo referente à literatura fantástica. Entretanto, como toda teoria, não são suficientes por si só para definir de modo uno e incontestável qualquer objeto de investigação. Logo, consideramos que todas são complementárias devido ao fato de que a literatura é mutável, porque é viva. O teórico, assim como o fotógrafo, retrata e revela uma imagem de um determinado momento que precisa ser registrado.

As narrativas de Silvina Ocampo nos parecem mais próximas da ideia que Freud traz de *unheimlich*, ou seja, de algo não familiar, não no sentido de que o desconhecido seja assustador, mas sim de algo conhecido que se torna temível – característica recorrente nos contos de Silvina Ocampo. Para Freud (1988), o que vem a ser *heimlich* (familiar, doméstico) pode vir a ser *unheimlich* não só na vida real como mais ainda na ficção, pois ela “oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real” (1988, p. 267). Ademais, também estamos pautados, simultaneamente, nas análises que fizemos

arestas e circunstâncias do trauma de Michèle. Pierre se converte no soldado alemão, porém apenas como uma metáfora do trauma de Michèle, não no plano histórico como nos contos fantásticos, embora o relato não declare assim. (tradução nossa)

sobre o conceito de Realismo Mágico²⁶ e nos estudos sobre algumas questões históricas, culturais, míticas, místicas, filosóficas e metafísicas – que serão explicitadas paulatinamente ao longo dos demais capítulos.

Pensamos, portanto, que as narrativas pertencentes ao modo discursivo fantástico de Silvina Ocampo são uma espécie de fantástico híbrido, não pela ausência de uma nomenclatura melhor – como disse Cortázar ao se referir ao termo *fantástico* – mas por ser para nós, no momento, o vocábulo que melhor resume o que elas significam e explicitam, mesmo porque a produção literária de Silvina Ocampo é tão plural e singular ao mesmo tempo, que acreditamos ser improvável – e sobretudo desnecessário – categorizá-la ou enquadrá-la em qualquer teoria ou classificação taxonômica.

O fantástico híbrido em Silvina Ocampo, em nossa concepção, abarca – evidentemente não todas em uma mesma obra – características já encontradas em diversas obras de corte fantástico como vacilação, passagem do sobrenatural para o natural, situações insólitas, estruturas que ressignificam os signos, a descrição hiperbólica, motivos e situações próprias do relato fantástico que envolvem a transmigração das almas, o onírico, a metempsicose, os seres psiônicos, os processos teratológicos, o animismo, o mito, as questões místicas, as reflexões filosóficas, o *mise en abyme*, os elementos da psicanálise, a ironia, o trabalho com a anamorfose, o cotidiano que se tona desconfortável, a transgressão das leis, as marcas gráficas e ortográficas que permitem um conjunto de sensações internas tais como ilusões sensoriais, o zoomorfismo, o antropomorfismo, os duplos, os objetos “inocentes” que se tornam mortais, o *unheimlich*, um discurso científico que se confunde com o religioso, a ruptura da linearidade do tempo e o jogo com o Cronos e o Kairos, a natureza incontrolável e a dubiedade do signo – ora amor, ora traição. Elementos esses não perceptíveis, evidentemente, em uma primeira leitura, mas que permitem ao leitor recriar e reinterpretar as obras a cada releitura.

²⁶ Para Conrad-Freixas (1988), o Realismo Mágico utilizou livremente uma preponderante visão primitiva da realidade. O Realismo Mágico é estilo histórico. Quer dizer, a cultura tribal significa a interiorização das formas (artísticas, musicais, por exemplo) e a interiorização de uma interpretação subjetiva da realidade. Assim, para entendê-la, o leitor também precisa colocar-se dentro de um pensamento mítico primitivo, pois vida e mito misturam-se, o maravilhoso e o horror convivem, o sonho e a ação se conjugam. Logo, sonhos, fantasmas e mistérios constroem um universo simbólico repleto de signos gráficos diferenciais que, por sua vez, possibilitam uma multiplicação de pontos de vista.

Para Tomassini, (1995, p. 61):

[...] Así, estos cuentos [os de Silvina Ocampo] parecen contarnos varias historias al mismo tiempo; no solo aquéllos donde el proceso de enunciación se encuentra distribuido entre dos o más narradores, cada uno de los cuales cuenta su propia versión de un único suceso (“La paciente y el médico”, “El diario de Porfiria Bernal”, “Cartas confidenciales”), sino también los otros, donde la perspectiva del narrador focaliza detalles triviales, dejando que el lector reconstruya una historia diferente, a partir de las omisiones del discurso (y éstos son mayoría).²⁷

Silvina Ocampo vai além do senso comum. Suas obras provocam algo temível e inquietante ao mesmo tempo, deslocam o leitor da zona de conforto, mesmo ele sabendo que está com uma obra de corte fantástico em mãos. Para Molloy (1978, p. 245), Ocampo:

[...] *Si en algunos cuentos acude a ese recurso [o fantástico] lo hace por necesidad, para recalcar la situación del relato: No para desubicarla sino para darle, paradójicamente, la realidad literaria que reclama. El elemento fantástico pertenece a la economía del texto, no es mero artificio vistoso o añadido [...]*²⁸

Silvina Ocampo ultrapassa barreiras teóricas e/ou criações ficcionais na América Latina do século XX com seus textos híbridos ao construir obras dotadas de polissemia, de modalizações e de um eu lírico²⁹ que nos proporciona ressignificar cada parágrafo da narrativa tal qual fazemos com os versos de um poema. Embora Todorov (2008) trate da impossibilidade de poesia e ficção estarem atreladas, Silvina Ocampo cria imagens através de descrições, de ritmos, da combinação de palavras e de figuras retóricas (elementos tão intrínsecos à poesia). A reescritura de sua prosa em verso e de seu verso em prosa é plenamente possível devido à sonoridade das palavras, às metáforas, às alegorias, à ação, à atmosfera, ao cenário, à tensão entre o lírico e o ficcional, ao misto de “canto e conto” (Loterio, 2013) e às

²⁷ [...] Assim, esses contos [os de Silvina Ocampo] parecem nos contar várias histórias ao mesmo tempo; não apenas aqueles onde o processo de enunciação se encontra distribuído entre dois ou mais narradores, cada um dos quais conta sua própria versão de um único sucesso (“La paciente y el médico”, “El diario de Porfiria Bernal”, “Cartas confidenciales”), mas também os outros onde a perspectiva do narrador focaliza detalhes triviais, deixando que o leitor construa uma história diferente, a partir das omissões do discurso (e estes são maioria). (tradução nossa)

²⁸ [...] Se em alguns contos faz uso desse recurso [o fantástico] o faz por necessidade, para tecer a situação do relato: não para deslocá-la mas sim para dar-lha paradoxalmente, a realidade literária que reclama. O elemento fantástico pertence à economia do texto, não é mero artificio vistoso ou acrescentado [...] (tradução nossa)

²⁹ Nos capítulos II e III analisaremos as junções de gêneros em Silvina Ocampo a fim de explicitar melhor as questões relacionadas ao eu lírico/eu poético em suas narrativas.

(re)significações das estruturas sintáticas, semânticas e narrativas³⁰ que nos fazem gravitar e não nos deixam pisar na terra firme da certeza do gênero que estamos lendo: um conto, um romance, uma novela, um epitáfio, um poema longo, um poema rimado, um poema em versos livres, uma ode ou uma epopeia. Tal exercício literário praticado por Ocampo nos faz refletir sobre uma narrativa ficcional poética realizada simultaneamente a uma poesia fantástica.

Na produção fantástica de Silvina Ocampo, muito mais importante do que saber ou identificar se o evento parte do natural e depois se sobrenaturaliza, ou vice versa, ou tentar realizar uma interpretação metafórica da metamorfose, é analisar o evento insólito em si. Por exemplo, muito mais relevante para o leitor é saber, no conto *La sogá*, o porquê da cobra ter matado o garoto. Em *Clotilde Ifrán*, o ponto central do acontecimento é a desapareição de Clemencia juntamente com a modista. Em *Los amigos*, é buscar entender o motivo pelo qual Cornelio tirou a própria vida em lugar de matar o amigo. A dúvida maior que atormenta a narradora Paula, em *Cartas Confidenciales*, não é saber como Don Toni apareceu na casa de seus avós ou como ele rejuvenesce com o passar dos anos. Menos ainda é seu interesse em entender como Tomi, ao encontrar-se com sete meses de vida, fala como um adulto. A incógnita reside no fato de tentar descobrir quem é esse personagem misterioso, se ele realmente existiu e para onde ele foi.

Para Barrenechea (1972, p. 399), [...] “*Muchas veces es el detalle con que se describe la vida sobrenatural o a-normal lo que hace que se concentre en ella el interés y atraiga la comparación con las categorías humanas*”³¹ [...] Portanto, há muitas outras questões no seio da narrativa ocampiana que nos interessam e aguçam nossa curiosidade, percepção e capacidade interpretativa. As explicações metafóricas, psicanalíticas, científicas ou até mesmo mitológicas são alguns dos meios para interpretar as obras, mas não são a rota principal nem tampouco o único caminho a ser trilhado nem muito menos seguido.

³⁰ Em alguns textos como *El diario de Porfiria Bernal* a narração se intercala entre a primeira e a terceira pessoa do discurso. Ademais, a narradora, ao ler o diário, transmite a narração para outra personagem.

³¹ [...] “Muitas vezes é o detalhe com que se escreve a vida sobrenatural ou anormal que faz com que se concentre nela o interesse e atraia a comparação com as categorias humanas [...]” (tradução nossa)

2.4 Silvina Ocampo e a doce crueldade.

[...] *la crueldad, si se la toma bajo el punto de vista humorístico, ya deja de ser una crueldad. Los dibujos que se hacen ahora, caricaturescos, son muy crueles, pero si hay una cosa hecha con gracia, ya la crueldad no es lo mismo que la crueldad en si.*

(Silvina Ocampo)³²

Analogamente a uma pintura barroca, o jogo de luz e sombra foi trabalhado por Silvina Ocampo não só no tocante à plasticidade de seus textos como também no que diz respeito a sua própria vida. Oculta pela ofuscante presença de seu esposo Adolfo Bioy Casares, de seu amigo Jorge Luis Borges e de sua irmã Victoria Ocampo, a autora sai das sombras e direciona-se para a luz muito tempo depois do início de sua vida artística.

Escritora, poetisa, poliglota, tradutora, contista, pintora, desenhista e romancista, Silvina Inocencia Ocampo Aguirre apenas teve um maior destaque no âmbito da literatura após a segunda metade da década de 1960. Mesmo com elogiosos trabalhos – *La original expresión poética de Silvina Ocampo*, de Helena Parcas, em 1954, por exemplo – e com sua produção literária bastante efervescente na década de 1970, tendo inclusive inúmeras traduções de suas obras infantis, em países europeus como França e Itália, o reconhecimento de Silvina Ocampo foi bastante tardio. A resenha crítica sobre *Viaje olvidado*, realizada por sua irmã Victoria Ocampo e publicada pela revista Sur em 1937 deixaram-na onze anos em uma espécie de auto-ostracismo literário.

Lotero (2013) destaca quatro aspectos fundamentais observados na resenha de Victoria Ocampo em relação à obra *Viaje olvidado*: o caráter autobiográfico (lembranças que poderiam ser dela, mas que certamente teriam outro tom, outro arranjo), o caráter desconcertante do espaço em que se localizam as narrações (o familiar e o estranho co-habitam o mesmo espaço), as imagens criadas e o uso da

³² ULLA, Noemí. **Encuentros con Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial Leviatan, 2003.

linguagem coloquial (esta, ineficaz em alguns momentos, aquelas, não identificáveis em certas ocasiões) e as transgressões gramaticais (Victoria Ocampo chega a pedir que a irmã possua mais cuidado e conhecimento da norma). Contudo, exatamente essas características tornaram as obras de Silvina Ocampo um mistério a ser desvendado.

Importantes análises sobre a obra ocampiana realizadas por estudiosos, jornalistas, poetas e críticos como, por exemplo, Alejandra Pizarnik (*Domicilios ilícitos* – 1968), Sylvia Molloy (*Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje* – 1969), Blas Matamoros (*La nena terrible* – 1975) e Enrique Pezzoni (*Silvina Ocampo: la nostalgia del orden* – 1977), incidiram luz sobre a produção literária da autora e fizeram com que na década de 1980 e mais intensamente no ano 2000, uma torrente de ensaios, livros, artigos, teses e dissertações voltassem os olhos para diversas características gramaticais, semânticas, pragmáticas, psicanalíticas e sociais contidas nas obras de Silvina Ocampo.

Em entrevista concedida a Noemí Ulla, registrada no livro *Encuentros con Silvina Ocampo* (2003, p. 135), a autora revela: “*Mi vida no tiene nada que ver con lo que escribo*”.³³ Acreditamos que essa declaração serve tanto como resposta para a irmã Victoria Ocampo, quanto para as inúmeras análises que insistem em contemplar única e exclusivamente dados e fatos íntimos da vida da família Ocampo e forcejar sua identificação dentro das obras.

A ausência de reconhecimento – ou o reconhecimento tardio – não incomodava a artista que preferia os ambientes privados aos encontros sociais e que declarou em uma de suas raras entrevistas:

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, 2002, p. 8)³⁴

³³ “Minha vida não tem nada a ver com o que escrevo.” (tradução nossa)

³⁴ Porém eu não esperava ser reconhecida: eu achava a coisa mais horrível do mundo. Nunca saberei o que me esperava. Um mendigo que dorme sob uma árvore sem nada no mundo que o proteja é mais feliz que um homem famoso, alguém reconhecido por seu encanto ou talento. O que importa é o que escrevemos: isso é o que somos, não um bonequinho inventado pelos que falam e nos aprisionam em um cárcere tão distinto do que havíamos sonhado. (tradução nossa)

Além da “clausura” e do “esquecimento”, a linguagem e o estilo de Silvina Ocampo afastaram-na da crítica e dos leitores principalmente no que diz respeito a sua abordagem e ao tratamento dado aos seus narradores e personagens infantis. Jorge Luis Borges, que inclusive dedicara o conto *Pierre Menard, Autor Del Quijote* a Silvina Ocampo, declara no prólogo da novela *Faits divers de la terre et du ciel*³⁵

Dans les récits de Silvina Ocampo il y a un trait que je ne suis pas encore parvenu à comprendre, c'est son étrange amour pour une certiane **cruauté innocente** ou oblique ; j'attribue ce trait à l'intérêt, l'intérêt étonné, que le mal inspire à une âme noble. Le présent, soit dit en passant, n'est peut-être pas moins cruel que le passé, ou que les divers passés, mais ces cruautés sont clandestines. [...] [...] La cruauté, aujourd'hui, cherche l'ombre ; la cruauté est obscène, au sens étymologique du mot.

Il y a chez Silvina une vertu qu'on attribue communément aux Anciens ou aux peuples d'Orient, et non à nos contemporains. C'est la clairvoyance ; plus d'une fois, et non sans un début d'appréhension, je l'ai sentie en elle. Elle nous voit comme si nous étions en cristal, elle nous voit et nous pardonne. Essayer de la tromper est inutile.³⁶ (grifo nosso)

Essa “crueldade inocente” tão estranhada por Borges também despertou o interesse de estudiosos como Daniel Balderston e Hiram Aldarondo, que relacionaram tal característica à ingenuidade e à ironia:

Esa distancia irónica entre narrador ingenuo y crueldad de lo narrado es rasgo central de la narrativa de Silvina Ocampo. Algunos narradores de los relatos de la escritora son niños (“El moro”, “La boda”, “La casa de los relojes”) que parecen apenas entender lo que narran; otros, aunque adultos, por alguna deficiencia de ingenio tampoco logran entender lo que pasa a su alrededor (“La furia”, “La casa de azúcar”).³⁷ (BALDERSTON, 1983, p. 747).

³⁵ Prólogo disponível em: <<http://horslesmurs.ning.com/profiles/blogs/jorge-luis-borges-argentine>>. Acesso em: 21 maio 2014.

³⁶ Nas histórias de Silvina Ocampo há um traço que ainda não consegui entender, é o seu estranho amor por uma certa crueldade inocente ou oblíqua; eu atribuo esse interesse a um surpreendente fascínio que o mal inspira na alma nobre. Este, por sinal, não pode ser menos cruel que o do passado, ou dos diversos passados, mas essas crueldades são secretas. [...] [...] A crueldade atualmente procura a sombra, crueldade é obscuro, no sentido etimológico da palavra.

Não é uma virtude em Silvina Ocampo como é comumente atribuída aos antepassados ou pessoas do Oriente e não aos nossos contemporâneos. Esta é a visão; mais de uma vez, e não sem uma apreensão inicial, sentir-se dentro dela. Ela nos vê como se estivéssemos em um cristal, ela nos vê e nos perdoa. Tentar enganar é inútil. (tradução nossa)

³⁷ Essa distância irônica entre narrador ingênuo e crueldade do narrado é uma característica central da narrativa de Silvina Ocampo. Alguns narradores dos relatos da escritora são crianças (“El moro”, “La boda”, “La casa de los relojes”) que parecem apenas entender o que narram; outros embora adultos, por alguma deficiência de engenho tampouco conseguem entender o que passa ao seu redor (“La furia”, “La casa de azúcar”). (tradução nossa)

La distancia irónica entre la ingenuidad del que narra y la crueldad de los acontecimientos produce esa risa nerviosa en el lector, agravada en este caso por ser precisamente un niño el espectador de lo acontecido. Los efectos de la ironía y el humor ocampiano van a estar siempre en ese linde entre el llanto y la risa; unas veces más cercano a carcajada y, otras veces, más contiguo a las lágrimas.³⁸ (ALDARONDO, 2004, p. 115)

Em nosso entendimento, mais que crueldade, as narrativas e as personagens ocampianas possuem crueza. I.e., crueza no sentido de original, primitivo, rude, que possui um caráter próprio e autêntico, algo que ainda não sofreu influência de nada e está em seu estado bruto. Encontramos tais características exatamente no senso comum em relação ao conceito de infância tanto no tocante à inocência quanto no sentido de puro, intocado.

Seja através da crueldade seja através da ironia – artifício bastante utilizado pela autora e que será discutido mais adiante – o fato é que Silvina Ocampo instaura uma realidade que está no limiar da irrealidade, já que a fronteira entre elas é, concomitantemente, efêmera e evanescente. O elemento sobrenatural em suas obras aparece, muitas vezes, para realizar críticas sociais. Um precioso artifício para tais críticas são as metamorfoses referentes à humanização de objetos – a relação marital entre um cachorro e um trapo, em *Pier* (Cuentos completos II), – a animalização do homem – a mulher que devora partes do próprio corpo quando algo a perturba, em *Malva* (Cuentos completos II) – e a coisificação do ser humano – a mulher que adquire características do seu automóvel, em *El automóvil* (Cuentos completos II). O animismo em Silvina Ocampo nos aparece tanto de modo literal – *Isis*, *La peluca*, *Azabache* – como de modo implícito – *Fuera de las jaulas* (Cuentos completos I).

Alguns relatos breves de Silvina Ocampo também trazem à tona as mazelas sociais e toda a sociedade de aparências em que estamos inseridos. Pertencente a mais antiga família aristocrática argentina, a autora criticava veementemente a atmosfera onde nasceu e foi criada: a alta aristocracia que a cercava e servia-lhe de pilar. A autora retira as máscaras das pessoas que se escondem atrás das posições sociais, da religião e de toda a hipocrisia que rege a pseudomoral de famílias tradicionais e importantes. Ao retratar, e colocar em primeiro plano, personagens

³⁸ A distância irônica entre a ingenuidade daquele que narra e a crueldade dos acontecimentos produz um riso nervoso no leitor, agravado neste caso por ser precisamente uma criança o espectador do acontecido. Os efeitos da ironia e o humor ocampiano vão estar sempre neste limiar entre choro e riso; algumas vezes mais próximo da gargalhada e, outras vezes, mais contiguo as lágrimas. (tradução nossa)

marginais como loucos, neuróticos, crianças, velhos, deficientes físicos, empregados, prostitutas, moribundos, enfermos e mendigos Silvina Ocampo rompe com o que há de mais reacionário no âmbito societal e literário.

O desejo pessoal da autora é realizado através de suas narrativas ao passo que ela inverte, constrói e instaura uma nova ordem no mundo. Um mundo onde as mulheres são opressoras e os homens submissos – *Jardín de infierno* –, onde as crianças possuem responsabilidades e realizam afazeres domésticos enquanto os adultos brincam – *La raza inextinguible* –, onde os empregados dão as ordens e os patrões obedecem – *El crimen perfecto* (Cuentos completos I) –, onde as mães são negligentes e as pessoas desconhecidas ou com menos intimidade são atenciosas – *Clotilde Ifrán* –, onde os objetos tornam-se independentes e animados inferiorizando o ser humano, onde a subversão ocorre também, no plano da estética fantástica quando, por exemplo, os acontecimentos sobrenaturais não se desenvolvem sob uma atmosfera sombria – elemento preponderante para que um evento fantástico ocorra –, mas sim em um ambiente iluminado.

Silvina Ocampo usa para construir suas personagens diversos clichês linguísticos, ditos populares e vulgarismos para determinação de certos grupos sociais. Os estereótipos são-nos revelados através de alguns exageros, que chegam até quase caricatura, e certas convenções como os eventos sociais e as festas – batizados, aniversários e casamentos – na verdade apenas escondem a verdadeira face que está pautada na hipocrisia, na inveja e/ou na ambição de algumas pessoas.

A banalização do cotidiano nas obras ocampianas carrega em si reflexões ontológicas embuçadas em brincadeiras infantis, cenas familiares, casais apaixonados, pessoas comuns e seres excluídos. Tais reflexões possuem uma potencialidade particular que enredam o leitor no âmbito da diegese e colocam-no face a face com a perenidade do impacto do fantástico. A literatura de Silvina Ocampo, embora admita elementos selvagens, míticos e cosmológicos – serpentes, dragões, espíritos que retornam, amuletos – não é selvática como a de Asturias ou a de Quiroga, entretanto nos revela que a urbe e a alta classe são tão perigosas e insidiosas quanto qualquer selva.

Além disso, Silvina Ocampo conduz o leitor a um verdadeiro périplo em suas leituras a partir do momento em que ela coloca as personagens principais, aparentemente, como personagens secundários. Quer dizer, o foco narrativo muitas vezes é direcionado para outras personagens e deixam o protagonista, que

geralmente intitula as obras, em segundo plano. Contudo, após algumas leituras, percebemos que a ordem está invertida. A personagem principal não ocupa posição de destaque na diegese, todavia ela é determinante para o aparecimento dos fenômenos sobrenaturais e para o desfecho da história – *El vestido de terciopelo*, *La sibila*, *Clotilde Ifrán*, *La sogá*, *Las dos casas de Olivos*.

No tocante ao narrador, seja ele homo, hétero ou autodiegético, há uma espécie de distanciamento com o propósito de compor linhas tênues e abstratas onde a emoção parece ausente. I.e., há um desajuste entre o tom do discurso e a natureza dos acontecimentos que é introduzido por uma transposição estilística a qual se utiliza de ironia, paradoxos e elementos dissímiles e antagônicos. Os elementos de enunciação remetem não só à ambiguidade, mas também à ambivalência de sentidos que se escondem e dissimulam-se embora desejem expressar-se, contudo não alcançam elaborar a frase que possa pô-los em liberdade. O uso do discurso indireto livre³⁹ faz com que a voz narrativa misture-se com a voz da personagem e tornem-nas inseridas em um discurso proficuamente sêmico e polivalente que as enreda em uma indefinição genérica, manancial de padecimento e loucura. Discurso esse que faz com que os elementos mnemônicos e puramente narrativos fundam-se e não percebamos a mudança da narrativa de terceira para primeira pessoa do discurso.

As hipálages usadas nas obras possibilitam a leitura sob diversas perspectivas que permitem por em dúvida o caráter unívoco da realidade. A narrativa ocampiana é, mais que nenhuma outra, uma narrativa de introspecção, distante, carregada de um refinamento cinzelado cuja crueldade não pode limitar-se às crianças ou aos “desajustados” que habitam suas páginas, mas sim a uma dor pungente e inominável que almeja ser bradada através do discurso narrativo, que, por sua vez, consegue apenas sussurrá-la.

Diferentemente de muitas obras que parecem saciar o desejo de vingança e justiça do leitor para com as personagens, as narrativas ocampianas não apresentam a morte como expiação, castigo ou evento catártico. A morte aparece-nos repentina e inexplicável, sem que nos preparemos, sem que estejamos pensando na possibilidade de encontrá-la – ou sermos encontrados por ela. Ela é-nos revelada de modo fortuito, precoce, insólito, indesejado e faz com que nunca

³⁹ No terceiro capítulo exemplificaremos melhor, através de alguns trechos dos contos, a utilização desse tipo de discurso, e seus efeitos na obra, por Silvina Ocampo.

nos esqueçamos de que não somos seres eternos. Silvina Ocampo, ao compor suas narrativas breves com fantasmas que vêm e vão continuamente, com os duplos, com bruxas e com as metempsicoses, confirma que por mais que saibamos não sermos indelévels, pensemos e nos preparemos para esse momento final jamais nos acostumaremos com a ideia da nossa finitude nem com a ideia de que ela seja categoricamente definitiva. A autora mostra-nos que estamos em uma busca constante por novos caminhos para perpetuarmo-nos através da ideia da vida eterna, da existência de outras dimensões, de paraíso, de inferno, de reencarnação e de eterno retorno. De acordo com a própria autora⁴⁰:

La muerte ocupa en mis escritos lo que la muerte ocupa en la vida de los hombres, es inútil que traten de evitarla. Siempre espera en algún sitio de mis relatos. Para evitarla hice vivir a los protagonistas en el tiempo al revés; empezar la vida desde la muerte y morir en el nacimiento pues en el momento culminante, cuando creo evitarla, aparece con algún veneno o con un arma o con alguna treta. Me preocupa como me preocupa Dios desde que existe mi memoria.⁴¹

Os conceitos de tempo são bastante trabalhados na literatura de Silvina Ocampo. Ela faz-nos refletir sobre nossa impossibilidade de controlá-lo. Independente de vivermo-lo de trás para frente ou qualquer que seja o tempo (cíclico, cronológico, cartesiano e/ou imaginário) ele é inelutável. Assim como não temos domínio sobre a morte, não temos controle sobre o tempo esteja ele balizado por Cronos ou por Kairos.

O recurso antonomástico está bastante presente na obra ocampiana e aparece, diversas vezes, como ironia. A autora ressignifica os nomes próprios através de contrastes com o ambiente e com a própria personalidade das personagens. Em *La sogá*, Antoñito López batiza a serpente, que o mata no final da história, de Prímula, uma flor de onde se extraem óleos importantes para o funcionamento do organismo humano e que combate inúmeras doenças. Vale ressaltar que as flores são elementos constantes nas narrativas, pois estão presentes em momentos importantes das personagens: no nascimento, nos

⁴⁰ FIERRO, Danubio Torres. Correspondencia con Silvina Ocampo. Una entrevista que no osa decir su nombre. Apud HERNÁN, 2008-2009, p. 261.

⁴¹ A morte ocupa nos minhas histórias o que a morte ocupa na vida dos homens, é inútil que tratem de evitar-la. Sempre espera em algum lugar dos meus relatos. Para evitar-la fiz os protagonistas viverem em um tempo ao contrário; começar a vida a partir da morte e morrer no nascimento pois no momento culminante, quando creio evitar-la, aparece com algum veneno ou com uma arma ou com uma armadilha. Me preocupa como me preocupa Deus desde que existe em minha memória. (tradução nossa)

solilóquios, nas recordações, nos aniversários e na morte. Ainda em relação à antonomásia, Silvina Ocampo ironiza mais uma vez com a protagonista de *La sibila*: a menina se chama Aurora, mas vive na escuridão. Malva, nome de uma planta carnívora, é a personagem principal do conto homônimo que devora partes do próprio corpo; e em *Cartas confidenciales* (Cuentos completos II), a personagem Don Toni, muda o nome para Tomi, ao tornar-se jovem “*la n se transformó en m y el hombre en niño*” (p. 29).

Seja cruel, seja subversiva, o fato é que Silvina Ocampo rompe com o *status quo* social que abomina mudanças e impede a liberdade e o surgimento de novas regras. As narrativas construídas sob a égide da literatura fantástica, ou não, revelam todo o ranço alicerçado em tradições que, geração após geração, cria raízes cada vez mais profundas. O desejo da autora em construir um mundo calcado em uma nova ordem foi realizado no terreno literário ao amalgamar, sutil e argutamente, o cotidiano e o filosófico, o sobrenatural e o científico. Ela redimensionou nosso referencial estético, literário e realista e instaurou uma nova lógica em nosso mundo caótico.

A indiferença com que o seu primeiro trabalho foi recebido pela crítica, o pouco crédito que lhe é dado referente à idealização da *Antología de la literatura fantástica* e a não tão entusiasmada recepção – de crítica e público – de suas obras muito provavelmente vão mais além da [...] “discriminación sexista y a su desinterés en la promoción de su figura y de su obra.”⁴² [...] (HERNÁN, 2008-2009, p. 189). Tampouco sua crueldade e perfídia foram as responsáveis por tornarem-na, durante muito tempo, uma autora marginal, assim como as personagens de sua preferência. Acreditamos que o fator determinante para essa espécie de rechaço foi o fato de Silvina Ocampo romper com as convenções e colocar em primeiro plano as mazelas sociais escondidas atrás de máscaras e aparências. Foi, por exemplo, ao construir em *La venganza* (Cuentos completos I) uma personagem da alta sociedade que, para vingar-se de um funcionário do prédio onde mora, defeca todas as noites no pátio do condomínio, revelando, assim, que até mesmo a mais luxuosa, refinada e erudita das pessoas é capaz de atitudes vis e execráveis. Ou seja, mesmo com todo o glamour, a pompa e as joias que podem cobrir o corpo, somos, antes de mais nada, visceralmente humanos.

⁴² [...] “discriminação sexista e a seu desinteresse na promoção de sua figura e de sua obra.” (tradução nossa)

Os gêneros paraliterários, i. e., as novas estruturas narrativas inspiradas em folhetins, novelas radiofônicas ou no cinema, aparecem de modo contundente em muitos dos seus relatos breves. As pistas discursivas, semânticas, gramaticais e pragmáticas deixadas ao longo das diegeses compõem obras que se assemelham fortemente às novelas, romances e contos policiais. O quebra-cabeça vai sendo formado a cada período, a cada parágrafo e, ao final, chegamos à resolução ou à insolubilidade do fato.

Silvina Ocampo também utiliza em suas obras elementos de outras expressões artísticas como, por exemplo, a pintura. As cores e as figuras geométricas usadas para compor cenários e personagens criam imagens sugestivas de pinturas de diversos movimentos, em especial, o Cubismo:

Tenía los ojos, más bien dicho las pupilas, cuadradas, la boca triangular, una sola ceja para los dos ojos, una desviación en un ojo azul, en el verde otra desviación volvía la mirada acuciante; sus manos no se parecían a ninguna mano, sus dedos tampoco; su pelo lacio y negro (no todo) se erguía como si el viento lo levantara. [...] [...] Un cuello muy largo sostenía con dificultad la cabeza, detalle que no debo omitir, pues le daba un aire somnoliento que no concordaba con su extraordinaria verbosidad. Las uñas eran pedacitos de nácar, desproporcionadas, puntiagudas. (El rival, 2010, p. 114).

O Impressionismo também marca presença em suas obras. A autora descreve jardins, bosques, campos, fontes, remansos e horizontes utilizando cores sob a luz natural em vários momentos do dia e/ou do ano. No conto *El remanso* (Cuentos completos I) temos:

[...] Era un campo tan llano que el horizonte subía sobre el cielo por los cuatro lados, en forma de palangana. Había varios montes de paraísos color de ciruela en el verano y color de oro en el otoño; había una laguna donde flotaban gritos de pájaros extraños; había grupos de casuarinas que parecían recién llegados de un viaje en tren, y sin embargo contenían en sus hojas de alfileres una sonoridad muy limpia, bañada por el mar; había una infaltable calle de eucaliptos que llevaba hasta la casa. Y en esa casa, tan sólo de un lado no se veía el horizonte, pero no era ni del lado en que se acostaba el sol ni del lado en que se levantaba. Estaba rodeada de corredores donde se reflejaban lustrosas las puestas de sol y donde se estiraba el mugido de la hacienda. (p. 9).

A descrição de seres humanos que se assemelham a animais – “*Los ojos de lebre, la boca de anfibio, las manos de araña, el pelo de caballo, hacían de ella un*

animal más que una mujer.” (Ana Valerga, 2010, p. 32) – provocam em nossa mente a visualização de uma obra surrealista ou dadaísta.”

A polivalência de Silvina Ocampo permitiu-lhe transitar em diversos campos artísticos que lhe proporcionaram dois prêmios nacionais de literatura, a colaboração na revista *Sur*, a idealização e publicação da *Antología de la literatura fantástica* e da *Antología poética argentina*, a produção de livros infantis (*El cofre volante* (1974); *El tobogán* (1975); *El caballo alado* (1976); *La naranja maravillosa. Cuentos para chicos grandes y grandes chicos* (1977); e *Canto escolar* (1979)), de uma novela policial (*Los que aman odian* (1946)) – junto com Bioy Casares – e de uma peça de teatro (*Los traidores* (1956)), em parceria com Rodolfo Wilcock, além da tradução do francês e do inglês de obras de Charles Baudelaire, Paul Verlaine e Emily Dickinson. Após mais de 50 anos de produção artística, Silvina Ocampo deixou inúmeras obras inéditas que foram postumamente publicadas⁴³.

Como observado no subcapítulo anterior, Silvina Ocampo trabalhou em suas narrativas a intertextualidade com obras de outros autores. Entretanto, ao longo de nossa investigação, nos deparamos com alguns trabalhos que evidenciaram o fato de Silvina Ocampo intertextualizar com suas próprias obras. Por exemplo, algumas narrativas breves destinadas ao público infantil, que foram produzidas na década de 1970, coincidentemente, época em que a autora completava setenta décadas de vida, são reescrituras de narrativas destinadas a adultos. A autora realiza algumas adaptações no tocante ao léxico e ao desfecho, mas a essência da história continua a mesma. Segundo Codaro (2013, p. 1), embora haja também menos descrição, mais diálogos e algumas narrativas comecem com a expressão “había una vez”,

[...] estas historias publicadas en 1977 suelen estar protagonizadas por niños, intervienen diferentes animales y muestran un mundo adulto hostil, abordan temas como la sobrevaloración de las apariencias, la preocupación por el envejecimiento y la muerte [...].⁴⁴

Ou seja, o mundo infantil ocampiano é um espelho do mundo adulto. Ainda de acordo com Codaro (2013), nove contos de *La naranja maravillosa. Cuentos para chicos grandes y grandes chicos* são frutos do processo da reescritura ocampiana.

⁴³ **Las repeticiones y otros cuentos inéditos.** Barcelona: Lumen, 2006; **Inventiones del recuerdo.** Buenos Aires: Sudamericana, 2006; e **Antología esencial,** Barcelona: Emecé, 2003.

⁴⁴ [...] estas histórias publicadas em 1977 costumam estar protagonizadas por crianças, intervêm diferentes animais e mostram um mundo adulto hostil, abordam temas como a supervalorização das aparências, a preocupação com o envelhecimento e a morte [...] (tradução nossa)

Dos contos que fazem parte do nosso *corpus*, *Las dos casas de Olivos* equivale a *Los ángeles*. Na versão infantil, as duas meninas deixam de ser anônimas e passam a se chamar Lila e Violeta – observe-se que a autora faz referência à semelhança das cores, assim como há uma semelhança entre as crianças do conto original. As duas garotas também morrem no final do conto, todavia não desaparecem, mas sim se transformam em anjos da guarda. *La sogá* foi reescrito com uma história homônima, entretanto, na diegese, há advertências por parte dos adultos para que Toñito não brinque com a corda/serpente e, no final do conto, o garoto, ao fingir estar morto, faz com que a serpente rompa em prantos. Toñito, então, decide levá-la para o zoológico.

A produção ocampiana, sobretudo a narrativa infantil, foi traduzida para diversos idiomas (o francês e o italiano na década de 1970, o inglês na década de 1980 e o alemão na década de 1990). Além disso, Silvina Ocampo teve suas obras adaptadas para o cinema e para a televisão. *El impostor* recebeu uma versão cinematográfica em 1984 (direção de Arturo Ripstein e roteiro de Manuel Puig) e em 1995 (direção de Alejandro Maci e roteiro de María Luisa Bemberg), em 2012 foi a vez de *Cornelia frente al espejo* (filme de Daniel Rosenfeld). Foram criadas adaptações para a televisão de *El vestido de terciopelo* (Lilian Morillo e César Roper) e documentários e peças de teatro sobre Silvina Ocampo também foram produzidos.

Iniciamos esse subcapítulo fazendo menção ao jogo de luz e sombra que fora trabalhado pela autora tanto no âmbito da escritura quanto no de sua vida pessoal. Terminamos, portanto, afirmando que ela criou novos jogos que permearam todo seu universo criativo. Silvina Ocampo brincou com as personagens e com os leitores ao utilizar-se de jogos que subvertiam a hierarquização social, jogos de anagramas, jogos onomásticos, jogos de ironia e perplexidade, jogos pendulares entre o nune e o telúrico, jogos que envolvem, a todo o momento, a aurora e o ocaso.

3 NEM TOTEM, NEM TABUS

*A partir del momento que se pretende
inmortal, el hombre se autodetermina mortal.*

(Morin)⁴⁵

Em toda e qualquer sociedade, a morte provoca sentimentos dissimiles e antagônicos – dor, alegria, alívio, culpa, saudade, tristeza – mas nunca, em hipótese alguma, o indivíduo permanece indiferente. Muitos são os motivos que provocam tais reações e reflexões no homem diante da morte. Talvez, o fato de que o homem seja o único ser que mata outros seres sem, necessariamente, ter um motivo vital como fome ou defesa da própria vida, por exemplo, faça-o não só ser vulnerável à morte como também arriscar-se a morrer.

Matar ou morrer, muitas vezes, são decisões tomadas por indivíduos movidos por emoções que estão presentes por motivos nem sempre justificáveis, embora explicáveis, e/ou por circunstâncias momentâneas. Ou seja, as justificativas para matar ou morrer são faces de uma mesma moeda. Matamos/morreemos por inveja, por ciúme, por egoísmo, por ideologia, por vingança, por rancor, por ódio. Matamos/morreemos pela pátria, pela honra, por amor, para salvar alguém.

Assim, os mais variados motivos e as mais variadas emoções fazem com que os valores – ou os significados – dados à morte sejam inúmeros: a morte desejada (suicídio e eutanásia); a morte enquanto castigo/condenação, apreciada e assistida por um público sempre presente e ansioso; a morte que, desde os tempos mais remotos até a contemporaneidade, é configurada também enquanto espetáculo (guilhotina, fogueira, forca, crucificação, fuzilamento, apedrejamento, cadeira elétrica, injeção letal, câmaras de gás); a morte esperada (moribundos e enfermos terminais); a morte valorizada (heróis, mártires, cavaleiros medievais); a morte anunciada (maldição, sonho, pressentimento, ameaça, revelação) e a morte enquanto vingança, expurgo, expiação e regozijo. Tais valores revelam-se pelo fato de que o homem não só é o único ser vivo consciente do fim de sua própria existência, no sentido de pensar sobre o fato e temê-lo, como também por ele ser o

⁴⁵ MORIN, Edgar. *El hombre y la muerte*. 4. ed. Barcelona: Editorial Kairós, 2003.

único a cultuá-la. Logo, para Elias (2001), na verdade não é a morte, mas o conhecimento da morte que cria problemas para os seres humanos.

Freud (1976n) nos dá um panorama de como algumas tribos primitivas lidavam com os mortos. Segundo ele, em algumas tribos da África Oriental, era proibido pronunciar o nome do morto; na Tasmânia, tal proibição restringia-se apenas ao período do luto; em determinadas sociedades da América do Sul, pronunciar o nome do defunto era um insulto; em outras, na Austrália, todos que tinham o mesmo nome do morto ou um nome muito semelhante ao dele deveriam trocá-lo; e na América do Norte, havia civilizações em que todos os parentes do morto mudavam o nome independente da semelhança ou não do som.

O culto aos mortos e o modo de lidar com eles perpassou tabus e representa para algumas pessoas uma forma de espetacularização. Se antes havia não só respeito como também medo dos mortos – não apenas devido à crença de que eles se transformavam em demônios, mas também por considerá-los seres poderosos e soberanos – nos dias de hoje, balizada sobretudo pelo apoio midiático, há uma verdadeira banalização e indústria da morte (filmes, brinquedos, desenhos animados, planos funerários, cemitérios privados, caixões “confortáveis” feitos com madeira nobre, ornamentações, vestimentas e maquiadores profissionais preparados para disfarçar a fealdade da morte). Atualmente, mais que sofrimento, a morte é ostentação. Vai-se a um velório com a última tendência da moda para disputar a atenção e as fotografias com o morto, que fora vestido com o seu melhor traje.

O tratamento e a conservação do corpo, assim como o culto aos mortos, ganharam novos significados. A cremação, antes uma prática religiosa e uma medida higiênica, símbolo de nobreza e/ou solução para a falta de espaço territorial apresenta atualmente lucros exorbitantes com o traslado do corpo, com urnas cinerárias hidrossolúveis e urnas que se assemelham a verdadeiros vasos gregos antigos, urnas com húmus e sementes de árvore, que podem ser plantadas com as cinzas, urnas de ouro em todos tamanhos e formatos possíveis. Não basta apenas a passagem bíblica “do pó da terra foste formado e ao pó retornarás”⁴⁶ para convencer as pessoas e os familiares dos falecidos a realizar a cremação. Para esse nicho de mercado, é necessário dizer-lhes que é possível também fazer um diamante com as

⁴⁶ BÍBLIA SAGRADA. A. T. **Gênesis**. 34. ed. São Paulo: Ave-Maria, 1982. cap. 19, p. 65. Gênesis 3:19

cinzas e adorná-las com um pingente, pintar com elas um quadro com tinta óleo e, até mesmo, enviá-las para a órbita da Terra.

Mumificar o corpo, embalsamá-lo, homenageá-lo com todas as honras e decorá-lo com joias e objetos pessoais utilizados em vida pelo morto era um rito importante a fim de prepará-lo para a ressurreição, o julgamento e a vida eterna. Entretanto determinadas pessoas não almejam a vida eterna, mas sim a ressurreição da carne através da criogenia, principalmente porque em hipótese alguma haverá putrefação. É mais fácil e preferível congelar o corpo, para posteriormente voltar à vida através da ciência, a esperar por um fim escatológico, praticado por um deus todo poderoso ou esperar uma reencarnação totêmica. Esta última parece ser a menos preferida, pois, segundo Freud (1976n), o totem pode ser animal, vegetal ou mineral, logo, o reencarnado não possui domínio sobre seu próprio corpo. A vida eterna perdeu espaço para a vida terrena. O intuito do homem é reviver, ressuscitar, pois ele é crente no *Deus Tecnologia*.

Concordamos com Morin (2003) quando ele afirma que o homem se adapta ao ambiente, mas não se adapta à morte nem consegue adaptá-la a si. O indivíduo busca salvar-se da destruição ao mesmo tempo em que se insere no mundo e, portanto, as tentativas são inúmeras (transplantes de órgãos, órgãos artificiais, medicamentos, cosméticos, exercícios físicos, suplementos alimentares, clones, cirurgias, tratamentos alternativos e mais uma infinidade de artifícios para manter-se eterno). O que muitos indivíduos não se dão conta é que cometem o mesmo erro da Sibila de Cumes que, ao recolher toda a areia da praia que pode segurar e desejar a Apolo querer viver tantos anos quantos grãos de areia ali houvesse, esqueceu-se da velhice e, logo, emurcheceu, esturricou, encolheu e encarquilhou. Ao desejar a vida eterna o indivíduo age e pensa única e exclusivamente em si, ou seja, o dom de não morrer se restringe a ele próprio e não aos outros seres humanos.

Eternidade e juventude são eventos dicotômicos e imiscíveis para os seres humanos. Eventos intangíveis até mesmo para Sísifo, o mais astuto dos mortais, que ao deparar-se com Thanatos – a personificação da morte – encolheu-o e, ao aprisioná-lo, livrou todo e qualquer ser vivo da morte. Mas, posteriormente, Hades – o deus da morte – libertou Thanatos e levou Sísifo para o mundo dos mortos. Ou

seja, inexoravelmente, encontraremos a indesejada das gentes, a iniludível, como a conceitua Manuel Bandeira⁴⁷.

Fontes da juventude e filtros mágicos são alguns dos anseios dos simples mortais que almejam alcançar a divindade da deusa Hebe, deusa da eterna juventude, ou o poder do vampiro que, para David Roas (2012, p. 442), é um monstro terrífico por possuir um sentido físico – matar os humanos para alimentar-se deles – e um sentido metafísico que o vincula ao:

[...] miedo a la muerte (y, con ello, a lo desconocido), el miedo al ser que transgrede el tabú de la muerte (como ocurre el fantasma y otros *révenants*), así como el de deseo de inmortalidad, pues el vampiro encarna también la esperanza de vencer a la muerte (lo que lo relaciona, por ejemplo, con el mito de Frankenstein). Ello explica que también sea visto como una imagen negativa de Cristo: ambos ofrecen la eternidad de forma, digamos, semejante (“Aquel que come mi carne y bebe mi sangre, tendrá la vida eterna”) aunque el resultado sea diferente: la eternidad espiritual, por un lado, y la inmortalidad material, por otro [...].⁴⁸ (grifo do autor).

Eternidade espiritual ou imortalidade material? Ambas são propostas tentadoras e, portanto, nunca se sabe qual opção as pessoas fariam se estivessem diante de uma escolha tão promissora de um lado e tão insidiosa de outro, mas, ao mesmo tempo, ambas são tentadoras.

O fato é que, em se tratando de morte, mentalidades arcaicas, religiosas, oníricas, mitológicas e filosóficas têm a mesma base: a imortalidade. A infinidade de “ismos” existentes (epicurismo, estoicismo, cristianismo, budismo, maoísmo e até mesmo o ateísmo) revela-nos que muito mais importante do que saber de onde viemos é saber para onde vamos. Possuímos não só o medo de morrer como também o medo de saber, ou não, para onde ir após a morte.

As fantasias coletivas e individuais sobre morte, imortalidade e vida eterna, muitas vezes, fazem com que o discurso espiritual busque fundamento no discurso científico. Quer dizer, o que é crença almeja ser provado através da ciência. Para tanto, houve o surgimento e a prática da Transcomunicação instrumental, ou seja, a

⁴⁷ Expressões retiradas do poema *Consoada*, contidas no livro **Opus 10** (1952-1955).

⁴⁸ [...] o medo da morte (e, com ele, o medo do desconhecido), o medo do ser que transgredir o tabu da morte (como ocorre o fantasma e outros *révenants*), assim como o do desejo de imortalidade, pois o vampiro encarna também a esperança de vencer a morte (o que o relaciona, por exemplo, como o mito de Frankenstein). Isso explica que também seja visto como uma imagem negativa de Cristo: ambos oferecem a eternidade de forma, digamos, semelhante (“Aquele que come minha carne e bebe meu sangue, terá a vida eterna”) embora o resultado seja diferente: a eternidade espiritual, por um lado, e a imortalidade material, por outro [...](tradução nossa)

possibilidade de comunicação entre vivos e mortos a fim de provar que os mortos vivem uma vida própria (chega a ser quase um oxímoro) no Éden ou no Inferno.

No mesmo viés do discurso religioso/científico, algumas pessoas acreditam que as células somáticas são infinitas e, à medida que essas minúsculas unidades envelhecem, são imediatamente substituídas por outras. Tal substituição apenas será interrompida se algum agente externo interferir nesse processo, mas, mesmo depois de interrompido, o corpo servirá de alimento tanto para os vermes quanto para a terra que germinará e dará novos frutos. Ou seja, é a imortalidade “igualando-se” à amortalidade; é o indivíduo que regressa através de um elemento totêmico⁴⁹; é o pensamento mítico e a concepção cosmomórfica que afirmam a necessidade de uma morte-renascimento. Assim, toda morte anuncia um renascimento e todo nascimento precede uma morte.

3.1 Nem Brahma, nem Nirvana

Desde que el hombre nace, es lo bastante viejo para morir, pero nunca es lo bastante viejo como para que la muerte le sorprenda sin poder durar más.

(Heidegger)⁵⁰

Para Morin (2003), há uma concepção tripla constante da consciência da morte: a consciência realista, a consciência traumática e a consciência de uma além-morte. Entretanto essa tripla constante foi elaborada a partir da mentalidade do sujeito já em sua vida adulta. I.e., essa concepção, que está presente na maioria dos

⁴⁹ O elemento totêmico é bem evidente em *La sogá*. Nesse conto, Antoñito López, um menino de sete anos finalmente consegue uma corda para brincar após um ano de espera pelo objeto. Após brincar de diversas maneiras com a corda, ela pouco a pouco vai se transformando em uma serpente. Durante as brincadeiras com a cobra, foi estabelecido um pacto para que o garoto e ela não se tocassem. No final da narrativa, a serpente mata o garoto ao introduzir a língua em seu peito. As brincadeiras, a identificação do garoto com o objeto – e a metamorfose deste – revelam características totêmicas. Para Freud (1976n), o desejo de tocar o objeto reprimido na mais tenra infância confronta-se com a proibição. O desejo apenas é reprimido, mas não abolido. O instinto e o desejo andam lado a lado no inconsciente provocando um enorme conflito.

⁵⁰ HEIDEGGER, Martin. **Ser y tiempo**. Disponível em: <<http://www.afoiceomartelo.com.br/posfsa/Autores/Heidegger,%20Martin/Heidegger%20-%20Ser%20y%20tiempo.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2013

livros relacionados à morte e ao morrer, privilegia a perspectiva do homem adulto e pouco dá relevância à visão infantil sobre o assunto.

Silvina Ocampo, por outro lado, direciona o olhar para a infância e utiliza como eixo central a criança intimamente relacionada à morte. Se cotidianamente a morte é velada, é escondida das crianças através de metáforas, mentiras e histórias fantasiosas – o ente querido viajou ou está no céu olhando por nós – em muitas obras de Ocampo ela é explícita, implacável e permanente. Em *Autobiografía de Irene*, *La sogá*, *Clotilde Ifrán*, *Tales eran sus rostros*, *Los dos amigos*, *La Sibila*, *El vestido de terciopelo* e *Las dos casas de Olivos* – não há temor, horror ou trauma da morte nas crianças. A ausência desses sentimentos aparece não porque elas não tenham consciência da morte ou de si mesmas, mas porque elas desejam a morte para preencher o vazio social e afetivo que as compõe. Mais que um processo natural, mais que uma função, mais que algo inexorável, para elas, a morte é uma necessidade.

Por um lado, as crianças são menos passivas a uma morte interna, no sentido da amortalidade das células, mas não de uma morte externa, pois quanto a isso elas são tão susceptíveis quanto um adulto. Por outro, elas são tão passivas a uma morte interior quanto os adultos.

Algumas pessoas temem morrer porque têm medo de uma “provável” punição. A morte proporciona ao adulto a redenção através da culpabilidade. Todavia as crianças (levando em consideração o senso comum) não possuem culpa nem pecados para serem perdoados no momento da morte nem no *post mortem*. Em se tratando das personagens infantis ocampianas, elas não querem o Paraíso (o Tudo) nem o Inferno (o Nada), mas sim querem livrar-se desse mundo oco e apático no qual elas vivem.

Em *Autobiografía de Irene*, a personagem principal, Irene Andrade, adivinha o futuro dela mesma e o futuro das pessoas que estão ao seu redor, mas, ironicamente, esquece-se do passado. Silvina Ocampo cria uma encruzilhada que nos faz refletir sobre a linearidade do tempo. Pois é um conto narrado no presente, a partir da visão tanatográfica de Irene, mas que ao mesmo tempo refere-se a um futuro que é passado e a uma lembrança que é futuro.

Seja na imagem de sua própria morte, seja na imagem da morte do pai, desde a infância, a “*desdicha sobrenatural*” (p. 93) sempre esteve presente na vida de Irene:

Hoy estoy muriéndome con el mismo rostro que veía en los espejos de mi infancia. (p. 93)

La repentina muerte de mi padre determinó un cambio en mi vida. Mi infancia terminaba. (p. 93)

En el sillón, sola, frente al retrato, me desmayé un día de verano. Mi madre contaba que al despertarme pedí agua, con los ojos cerrados; gracias a esa agua que ella me dio, y con la cual refrescó mi frente, me salvé de una muerte inesperadamente prematura. (p. 95-96)

Durante un tiempo estudié el piano. La maestra me llamaba "Irene la Afinada" y este sobrenombre, cuyo significado no entendí y que mis compañeras repitieron con ironía, me ofendió. Pensé que mi quietud, mi aparente melancolía, mi pálido rostro, habían inspirado el sobrenombre cruel: "La Finada. (p. 96)

Entretanto a morte não é temor nem ameaça para Irene. Na verdade o que ela teme é ser esquecida não pelas pessoas de seu convívio, mas por ela mesma: “*En realidad pienso que lo único triste que hay en la muerte, en la idea de la muerte, es saber que no podrá ser recordada por la persona que ha muerto, sino, únicamente, y tristemente, por los que la vieron morir*” (p. 93)

. A protagonista se reinventa e cria um duplo que escreverá sua autobiografia para, assim, reencontrar-se consigo mesma e, na iminência da morte, recordar o passado e aliviar sua solidão e seu vazio interior. A “desconhecida” que aparece para Irene no final da obra não é uma estranha. Ela é seu próprio reflexo.

Em *Autobiografía de Irene* morte e fim não são sinônimos, mas sim antônimos. A circularidade da obra representa um eterno retorno. Já que início e fim coincidem, exatamente, com o mesmo momento: o instante da morte da protagonista. Tal recurso proporciona uma circularidade perfeita já que final e princípio são *fac-símiles*:

Ni a las iluminaciones del veinticinco de mayo, en Buenos Aires, con bombitas de luz en las fuentes y en los escudos, ni a las liquidaciones de las grandes tiendas con serpentinas verdes, ni al día de mi cumpleaños, ansíe legar con tanto fervor como a este momento de dicha sobrenatural. (p. 92)

Não há *post mortem*. Na verdade o que há é um instante⁵¹, um *instans*⁵², um *instans nunc*⁵³. A reiteração do parágrafo inicial no fechamento da narração impede o encerramento definitivo e instaura um recomeço incessante. A circularidade da obra forma perfeitamente a imagem do infinito ao unirmos início e fim. A obra se fecha enquanto encerramento da história, entretanto exige um eterno retorno do leitor. Ao criar um final exatamente igual ao início, Silvina Ocampo convida o leitor para participar de um jogo baseado em um recomeço vital em que a morte é o retorno ao familiar e que tem como objetivo a morte para que a vida ressurja. A morte, neste caso, não é negada, ela é ansiada, pois a vida de Irene, desde a infância, depende da morte dela mesma. A vida eterna, para Irene, acontece na dimensão terrena e não em outro plano.

Como lidar com algo tão indomável e temido? Como dar continuidade a nossa existência sabendo que ela é findável? De acordo com Freud (2006c, p. 17) “O objetivo de toda vida é a morte”. Mesmo sabendo que não somos indelévels, devido ao nosso instinto de autoconservação, ainda segundo Freud (2006), esforçamo-nos para minimizar ou até mesmo exterminar os perigos que possam antecipar esse acontecimento. Aceitamos mais facilmente a ideia do final de nossa existência por motivos de ordem natural, de velhice, uma morte já na fase adulta, mas dificilmente aceitamos a perda de uma criança.

A morte de um infante é, para muitos, insuperável e inadmissível. Em *La sogra*, as estratégias linguísticas (adjetivos, advérbios e locuções adverbiais) são utilizadas na tessitura do relato breve e configuram a morte de Antoñito como um acontecimento insólito pautado sob a égide de um misto de surpresa e previsibilidade. Esta, devido ao instinto viperino do animal. Aquela, devido à relação de confiança e amizade construída entre o garoto e a serpente. Instintivo, confiável, surpreendente e previsível são os componentes principais que transportam o leitor para um labirinto de interpretações e ilações para o desfecho do conto:

⁵¹ “duração muito curta que a consciência capta como um todo. Tradicionalmente, também foi definido como ponto determinado e indivisível da duração” (FAITANIN, 2005, p. 64).

⁵² “O conceito de instante em Platão [Parmênides, 156D], entendido como a inserção súbita da eternidade no tempo, coloca a dimensão original do instante numa esfera sobrenatural, do mundo das ideias, e seu desdobramento relacionado ao mundo físico” (FAITANIN, 2005, p. 64).

⁵³ “[o instante agora] pode ser entendido como o *agora da eternidade no tempo*, e deve ser entendido como o princípio e o fim do tempo, enquanto supõe a eternidade do tempo [S. Theo I, q.46a1,d7]” FAITANIN, 2005, p. 66.

[...] *Todo un año, de su vida de siete años, Antoñito había esperado que le dieran la soga; ahora podía hacer con ella lo que quisiera. **Primeramente** hizo una hamaca, colgada de un árbol, **después** un arnés para caballo, **después** una liana para bajar de los árboles, **después** un salvavidas, **después** una horca para los reos, **después** un pasamanos, **finalmente** una serpiente. [...]* (p. 65)

[...] *Tirándola con fuerza hacia adelante, la soga se retorció y se volvía con la cabeza hacia atrás, **con ímpetu**, como **dispuesta a morder**. [...]* (p. 65)

[...] *y la soga se le acercaba, a **regañadientes**, **al principio**, **luego**, **poco a poco**, **obedientemente**. [...]* (p. 65)

[...] *Con tanta maestría Antoñito lanzaba la soga y le daba aquel movimiento de **serpiente maligna y retorcida** [...]* (p. 65)

[...] *La soga aparecía **tranquila** cuando dormía sobre la mesa o en el suelo. [...]* (p. 65)

[...] *Toñito quiso ahorcar un gato con la soga. La soga se rehusó. Era **buena**. [...]* (Grifo nosso) (p. 66)

A repetição dos advérbios de ordem (modificadores de modificadores) **después** – que se remete à sucessão de algo – **primeramente** e **finalmente** – que se referem a início e fim, respectivamente, indica que havia uma busca pela real essência do objeto, nesse caso, uma serpente. Observe-se que a autora utiliza apenas vírgulas para separar quais “funções” Antoñito deu à corda, além, evidentemente, da repetição do advérbio **después** e, em seguida, o advérbio “**finalmente**”, precedido por uma vírgula. O propósito não é estabelecer a ideia de soma, nem separar itens de uma enumeração, mas sim evidenciar uma transformação rápida com início, continuidade e fim. Logo, para tanto, ela faz uso do recurso da vírgula sem a presença da conjunção aditiva “e” e sem a presença do ponto e vírgula.

Mesmo previsível, anunciada, a morte causa sempre uma surpresa. Sempre haverá um “porquê”? Por que tão precoce? Por que Antoñito não a evitou? Por que ele não retrocedeu quando a serpente, após ser atirada para o alto, voltou em sua direção? Por que ninguém interveio? O garoto quis morrer? Ele fazia com ela o que queria (ela foi vários objetos, ele decidiu que ela era herbívora e deu-lhe água e pasto, ele a batizou, ela até mesmo subia atrás dele tal qual um cachorro), pois era objeto de seu bel-prazer. Não foi Prímula que quebrou a regra do jogo, mas sim ele. Ela era obediente, fazia tudo o que ele ordenava. Ela em momento algum fez menção de deixá-lo após tê-lo matado. Teria sido essa a última ordem de Toñito? A

repetição da brincadeira entre a criança e a serpente é um ponto de partida para tentar responder a essas perguntas (p. 65):

[...] Tirándola con fuerza hacia adelante, la soga se retorció y se volvía con la cabeza hacia atrás, con ímpetu, como dispuesta a morder. [...]

[...] Toñito siempre tenía cuidado de evitar que la soga lo tocara; era parte del juego. [...]

[...] Con tanta maestría Antoñito lanzaba la soga y le daba aquel movimiento de serpiente maligna y retorcida, que los dos hubieran podido trabajar en un circo. [...]

[...] Habitualmente, Toñito la acariciaba antes de echarla al aire; como los discóbolos o lanzadores de jabalinas, ya no necesitaba prestar atención a sus movimientos: sola, se hubiera dicho, la soga saltaba de sus manos para lanzarse hacia adelante, para retorcerse mejor. [...]

O pensamento freudiano diz que quando as brincadeiras infantis geralmente são repetitivas e que, em muitas delas, a criança arremessa um objeto ao longe e aguarda que ele regresse, tal comportamento remete à experiência angustiante de separação da mãe. A partida dela, para Freud (2006c, p. 20) “tinha de ser encenada como preliminar necessária ao seu alegre retorno, e que neste último residia o verdadeiro propósito do jogo.” É interessante observar que mesmo não sendo agradável a ação é repetida, pois, segundo esse pensamento, os conteúdos desagradáveis foram reprimidos e, através da repetição, esforçam-se para serem externalizados:

[...] Pode-se também observar que a natureza desagradável de uma experiência nem sempre a torna inapropriada para a brincadeira. Se o médico examina a garganta de uma criança ou faz nela alguma pequena intervenção, podemos estar inteiramente certos de que essas assustadoras experiências serão tema da próxima brincadeira; contudo, não devemos, quanto a isso, desprezar o fato de existir uma produção de prazer provinda de outra fonte. Quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros de brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto.

Antoñito López era dono de si, senhor da situação e dominava a serpente, mas não dominava a morte. Ele aguarda o regresso da pessoa que deveria protegê-lo, cuidá-lo, afagá-lo, porém, não alcança seu objetivo com quem lhe deu a vida, nem com quem a tirou. Logo, a maneira como o menino morreu foi um reflexo de como ele viveu: só.

A autora reserva para o desfecho da narrativa uma morte rápida, indolor, sem sofrimento. Alguém sentirá a ausência daquela criança? A ausência de pranto e de lágrimas, inclusive de Antoñito, morto com os olhos abertos, remete-nos à crença popular que diz que as crianças são anjos e, portanto, não devemos chorar quando elas partem, pois nossas lágrimas molharão suas asas tornando-as pesadas e impedindo esses anjinhos de voarem em direção ao céu.

Uma revoada de seres angélicos partindo para o firmamento é a cena final de um dos contos mais enigmáticos de Silvina Ocampo: *Tales eran sus rostros*. A autora, mais uma vez, consegue envolver o leitor em uma diegese traçada do início ao fim com requintes de suspense e mistério.

Quarenta crianças de um colégio para surdos-mudos compartilham entre si um segredo:

[...] *Pero el júbilo no les hacía olvidar el secreto y gravemente volvían a las habitaciones, donde la comunicación entre ellos se volvía más placentera. Si no estaba en juego el amor, algo muy parecido al amor los unía, los alegraba, los exaltaba.* [...] (p. 191)

Segredo esse que, além da deficiência auditiva, embora os torne ainda mais isolados da sociedade, faz com que eles se unam em uma espécie de irmandade. Assim como os querubins da visão do profeta Ezequiel, as crianças, após ficarem cientes do segredo, passaram a ter a mesma aparência física, os mesmos pensamentos, os mesmos desejos e os mesmos sentimentos até o ápice da narrativa que culmina na notícia de um acidente:

[...] *El avión en que viajaban cuarenta niños de un colegio de sordomudos, que volvían de su primer veraneo en el mar, sufrió un accidente imprevisto. Una portezuela que se abrió en pleno vuelo ocasionó la catástrofe. Sólo se salvaron las maestras, el piloto y el resto de los tripulantes.* [...] (p. 192)

O narrador afirma, desde o início do conto, que não se sabe ao certo quando os alunos ficaram cientes do segredo. A certeza que se tem é que foi simultaneamente e em meio à rotina diária. Logo, é a partir do instante da revelação, eles não pensaram em outro assunto, nem desejaram outro momento que não fosse sair desse mundo que não era deles. Os garotos foram pacientes para esperar pela ocasião exata e compreendiam como seria feito. Portanto, não houve desespero, nem ansiedade, nem temor. Houve, apenas, cumplicidade e expectativa.

A epígrafe do conto, referente à visão tida por Ezequiel, o profeta da esperança, nos direciona para o universo enigmático da narrativa: “*Tales eran sus rostros. Tales eran sus rostros; y tenían sus alas extendidas por encima, dos cada uno, las cuales se juntaban*” (p. 190). A referência aos querubins e aos seus respectivos comportamentos está, durante toda a narrativa, representada nas crianças na forma como elas corriam e andavam, na simetria masculina e feminina, na simultaneidade dos movimentos, nos seus aspectos, na revelação das suas verdadeiras faces, refletidas no espelho trazido por um serafim ou pelo anjo da anunciação:

[...] *Las cabezas giraban de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, al mismo tiempo, revelando la plenitud de la simulación. [...]* (p. 188)

[...] *Estos niños pertenecen a una misma familia o a una cofradía misteriosa. Son idénticos. Estos tiempos modernos, una misma tijera corta todos los niños (las niñas parecen varones y los varones niñas); tiempos sin espiritualidad, son crueles. [...]* (p. 189)

[...] *en el pelo lacio o levemente encrespado. [...]*(OCAMPO, 1999, p. 189)

[...] *En efecto, sus caras eran tan parecidas entre sí, tan inexpresivas como las caras de las escarapelas o de las vírgenes de Luján en las medallas que lucían sobre sus pechos. [...]* (p. 190)

[...] *Pero un ángel llegó, el ángel que asiste a veces a las muchedumbres; llegó con su reluciente espejo en alto, como el retrato del candidato, del héroe o del tirano que llevan los manifestantes, y les mostró la identidad de sus caras. Cuarenta caras eran la misma cara; cuarenta conciencias eran la misma conciencia, a pesar de la diferencia de edades y de familia. [...]* (p. 190)

Símbolos do amor completo entre Deus e Israel, os querubins também são os guardiões da palavra divina. Destarte, segundo o pensamento de Santo Tomás de Aquino (2001), a comunicação entre os anjos é realizada diretamente do saber de espírito para espírito. É a partir da vontade do anjo emissor que a fala angelical é mandada de mente angélica a mente angélica. Todavia pertence à perfeição da comunicação intelectual que essa fala seja privada. Portanto, os alunos do colégio são todos surdos-mudos e só assim, como os anjos, se comunicavam entre eles. Silvina Ocampo instaura uma dinâmica de suspense que “prende” o leitor. As descobertas e as peculiaridades vão sendo reveladas pouco a pouco, a cada detalhe. As peças vão se juntando e ao final do relato breve conseguimos entender determinadas construções:

[...] *A la hora en que tocaron, **inútilmente como siempre**, para mantener un rito, la campana que anuncia la leche [...]* (p. 190)

[...] [las profesoras] *entraban en la capilla, donde el misticismo exacerbado permitía en raptos de amor divino la articulación de **palabras desmembradas**, pero **estruendosas y difíciles** [...]* (p. 189)

[...] *Cuando se les reprendió por dibujar siempre lo mismo, **rezongaron** y, por último, **escribieron** en el pizarrón: Sentimos las alas, señorita. [...]* (p. 190)

[...] *Cantaban las chicharras, pero **ellos no oían ese canto** que vuelve el calor más intenso. Vociferaban las radios, pero **ellos no oían ese ruido** que vuelve intolerable al verano, con asfalto pegajoso. [...]* (p. 191)

[...] *El avión en que viajaban cuarenta niños de un colegio de **sordomudos**, [...]* (p. 191)

[...] *"La voz dispersa a los que hablan. **Los que no hablan transmiten su fuerza a los objetos que los circundan**", dijo Fabia Hernández, una de las maestras [...]* (Grifo nosso) (p. 190)

Algumas estruturas foram tecidas, aparentemente, com ambivalência de sentidos, entretanto adquirem significados quando apreciamos a obra como um todo e, conseqüentemente, a partir de novas releituras.

A numerologia relacionada à Sagrada Escritura está bem evidente em *Tales eran sus rostros*. Para analisá-la, recorreremos, outra vez, ao pensamento de Santo Tomás de Aquino (2001). Quatro era número de anjos, que se moviam nas quatro direções, do capítulo referente à epígrafe; quatro são os evangelistas (Marcos, Mateus, João e Lucas); são os elementos do Universo (tempo, espaço, energia e matéria); são as estações do ano; são as provisões humanas (água, fogo, terra e ar); são os rios do Paraíso (Tigre, Eufrates, Gehon e Pishon); os "seres vivos" vistos por Ezequiel possuíam quatro faces: uma humana, uma cara de touro, outra de leão e outra de águia (que representavam a natureza humana, a força, a coragem e a divindade); quadriforme é a aparência simbólica de Jesus Cristo que se tornou verdadeiro homem, foi imolado como um boi em sacrifício, ressuscitou com a própria força como um leão e subiu ao céu como uma águia. Ou seja, quatro é o número da totalidade, da criação, da plenitude. Esse número representa o controle absoluto de Deus que ordena o Universo.

As referências teológicas aparecem no conto não só em relação aos anjos que se comunicam entre eles, mas também no que diz respeito ao quantitativo de crianças do colégio. Eram quarenta alunos. Quarenta anos foram os reinados de Saul, Davi e Salomão; o dilúvio durou quarenta dias e quarenta noites; Jesus Cristo

jejuou por quarenta dias; houve quarenta dias entre a ressurreição e a ascensão de Cristo; Jesus foi tentado por quarenta dias. Quarenta é o número de provação ou julgamento, representa uma geração e indica a preparação para algo novo que vai chegar.

Os alunos se prepararam, passaram por provações, possuíam força e coragem: [...] *Tan indisolublemente unidos, hubieran derrotado un ejército, una manada de lobos hambrientos, una peste, el hambre, la sed, o el cansancio aplicado que extermina a las civilizaciones* [...] (p. 190). Eram seres divinos e incompreensíveis que habitavam esse mundo incompreensível.

A plasticidade do texto revela novos limites entre a realidade e a ficção. Os jornais noticiaram o fato como uma catástrofe; a professora que quis deter o último aluno, na iminência do salto para o vazio, e a outra sobrevivente, rejeitou a ideia de desaparecimento e compararam o acontecido a uma visão celestial, a um sonho dos alunos que fora realizado para deslumbrá-las; o narrador, que de início, nos adverte: “*Se presume, sin embargo, que fue un hecho real, no una fantasía, y que solo personas que no los conocieron y que no conocieron el colegio y a sus maestras podrían negarlo sin sentir algún escrúpulo*” (p. 188), termina o relato falando em milagre. O segredo era aguardar a hora certa para (re)encontrar-se com Deus e voltar a viver ao seu lado? Era um suicídio coletivo arquitetado pelas próprias crianças (já que eles, no início, após a revelação do segredo, se comunicavam através de cartas)? Para Durkheim (2000, p. 131):

[...] Às vezes, no seio de um mesmo grupo social cujos elementos são todos submetidos à ação de uma mesma causa ou de um feixe de causas semelhantes, produz-se uma espécie de nivelamento entre as diferentes consciências, em virtude do qual todo o mundo pensa ou sente em uníssono. [...]

O estado coletivo se sobrepôs ao estado individual e o sentimento de um passou a ser o sentimento de todos? A “pulsão de morte” (Freud, 2006c) pode fazer parte do cotidiano, dos planos e do inconsciente de seres tão jovens?

A associação de morte e infância é tão impensada e está tão distante que mesmo considerando que os alunos tenham se jogado do avião em direção ao abismo, ao vazio, nem os jornais nem as professoras falaram em suicídio. Eles falaram em desaparecimento.

Morrer não é desaparecer? Entretanto, dependendo das circunstâncias, a recíproca não é verdadeira, i. e., nem todo desaparecimento indica uma morte. O desaparecimento provoca dois sentimentos concomitantes: a desolação e a esperança. Esta, por esperarmos o retorno da pessoa ausente. Aquela, por não termos um lugar para chorar. O ser humano necessita de um local para se despedir dos que se foram (e que talvez retornem ou possamos reencontrar), para chorar, para orar, enfim, é necessário um símbolo que indique onde o ente querido está, como muito se reverbera, descansando em paz.

Não nos conformamos com o fato de desaparecermos e, portanto, buscamos meios para negá-lo. A visão escatológica que nos leva para uma vida após a morte no paraíso ou no inferno, o pensamento mítico e cosmomórfico que nos transforma em energia ou nos dá a possibilidade da reencarnação, reforçam o pensamento freudiano de consolo. Negamos a possibilidade de nos tornar céticos ao ponto de pensar que estaremos vivos apenas nas lembranças dos que ficaram. Em *Tales eran sus rostros*, Silvina Ocampo traz à tona a nossa experiência empírica diante de discursos que negam a morte mesmo em circunstâncias incontestáveis: **Todavía** [a professora] *no cree en la desaparición de esos niños* (p.192). Observa-se que o próprio jornal também não fala em morte, mas em desaparecimento, muito provavelmente por se tratar de crianças.

A ordem natural da vida mostra-nos que de qualquer que seja a forma morreremos, sumiremos, iremos para outros planos, para outras dimensões. Planos e dimensões que a literatura fantástica cria e recria através de uma realidade verossímil e paralela à realidade que conhecemos para colocá-la em suspensão. Planos e dimensões transitáveis quando a ordem é subvertida e permite que seres sobrenaturais interajam conosco. Seres como Clotilde Ifrán, personagem que aparece duas vezes na contística ocampiana: em um conto homônimo e em *La sibila*, onde temos a informação de que ela é uma adivinha.

Em *Clotilde Ifrán*, Clemencia, uma menina de nove anos, inicia a narrativa aos prantos porque sua mãe se recusa a ajudá-la a providenciar uma fantasia de diabo para seu aniversário que coincide com o carnaval. Seguindo literalmente as palavras da mãe: “— *Buscate una modista. Ya tenés nueve años. Sos bastante grande para ocuparte de tus cosas*” (p. 82), Clemencia telefona para Clotilde Ifrán, morta há oito anos. A modista não só atende ao telefone como concorda em fazer o traje e revela já possuir as medidas de Clemencia por ter-lhe feito um vestido de festa há menos

de um ano. Após a prova da roupa, Clotilde Ifrán diz que gostaria de levar a menina consigo e, sedutoramente como a bruxa da história infantil *João e Maria*, emenda: “*Tengo bombones y una careta preciosa*” (p. 83). Clemencia declara sentir vontade de ir-se com a modista e pede para que ela não a deixe. As duas saem de mãos dadas deixando uma valise com uma escova de dentes e uma camisola.

A transição entre as dimensões é bastante explícita e permite-nos fazer inferências relacionadas a três realidades: a realidade por nós conhecida; a realidade habitada por Clemencia; e a realidade habitada pela personagem homônima ao conto. O insólito se apresenta, inicialmente, através do fato de Clotilde Ifrán atender ao telefone e, posteriormente, aparecer e levar consigo a criança. Não sabemos qual dimensão Clemencia passou a habitar. Seria o “*maravilloso misterio de las proximidades de Carnaval*” (p. 82) que proporcionou uma espécie de portal para Clotilde Ifrán? A adivinha transita ou reside no mundo dos vivos? Os vivos podem intervir no mundo dos mortos? Vale a pena ressaltar que é bastante plausível considerarmos que a história narrada deixa clara a nossa insistência, de um modo geral, em adentrar no mundo dos mortos, pois, além de a modista (uma finada) intitular a narrativa, ou seja, já termos anunciado o tema principal ou pelo menos ser sugerido qual será o protagonista, é Clemencia quem interfere na dimensão de Clotilde Ifrán e não o contrário. O grande mistério é saber para onde vamos, se continuamos vivos, se somos reconhecíveis. Não sabemos o paradeiro de Clemencia, não sabemos o nosso paradeiro. Sabemos de onde viemos. Não sabemos para onde vamos. Não sabemos de onde Clotilde Ifrán veio. Não sabemos para onde ela foi.

A morte, a literatura fantástica e o carnaval têm pontos em comum: incerteza, mistério, lendas, mitos, máscaras, monstros. Fazemos suposições, mas não podemos assegurar o que existe no além-vida, o que desencadeia os acontecimentos e o que (ou quem) está por trás da fantasia. Em *Clotilde Ifrán*, Silvina Ocampo grafa a palavra carnaval com a inicial maiúscula, sem um determinante e nos indica que a palavra deixou de ser um substantivo comum para tornar-se um substantivo próprio. Ou seja, ela não está indicando um período festivo, mas sim uma entidade, algo vivo, poderoso e atuante que torna o conto ainda mais misterioso: [...] *Faltaban tres días para Carnaval, la fecha de su cumpleaños. [...]; “El canto de las chicharras, las flores de las catalpas con elocuencia señalaban el verano y el maravilloso misterio de las proximidades de Carnaval.* (p. 82).

Para Bakhtin (1987, p. 8-9):

O carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da **abolição provisória de todas as relações humanas hierárquicas, privilégios, regras e tabus**. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação a todo aperfeiçoamento e regulamentação, **apontava para um futuro ainda incompleto**. (Grifo nosso).

A relação hierárquica mãe/filha, autoridade/obediência é posta em suspensão e Clemencia estabelece uma nova ordem e decide seu próprio futuro, usando o mesmo termo que Bakhtin, incompleto: “— *Quiero irme con vos ahora mismo — protestó Clemencia —. No me dejes*” (p. 83). Durante o carnaval há uma subversão da ordem, há uma espécie de representação onde somos atores e geralmente nos disfarçamos de personagens que não somos cotidianamente, mas gostaríamos de ser. Carnaval impõe seu poder e instaura inversões de papéis Clemencia quer um traje de diabo, a mãe é omissa e a finada é atenciosa. I. e., as atitudes são contrárias as suas naturezas: o anjo quer ser demônio, a fada apresenta-se a bruxa e a bruxa revela-se fada.

A entidade pagã Carnaval coincide com a comemoração, também pagã, do aniversário. É nesse dia que, de acordo com os egípcios antigos, o sol entra em conjunção perfeita com o mapa do aniversariante e durante a conjunção é possível que ele faça pedidos evocando um Elemental do fogo (um demônio). Para evitar que os demônios maus se apoderassem do aniversariante, os familiares e os amigos rodeavam-no para protegê-lo dos perigos. Infelizmente Clemencia estava só. Até o tempo havia parado: “*No había nadie en la casa. Se hubiera dicho que los relojes se habían detenido*”. (p. 82). Clemencia deixou a escova de dentes porque não precisará mais comer; deixou a camisola porque não haverá mais a necessidade de dormir. As necessidades vitais não serão mais nem necessidades nem vitais. O “adeus à carne”, a “despedida do corpo”⁵⁴ proporcionou que “aquilo que volta todos os anos”⁵⁵ levasse Clemencia para o desconhecido.

Não se sabe se o local para onde Clemencia fora levada é o mesmo para onde Aurora, do relato breve *La sibila*, aguarda ir. Entretanto é seguro que Aurora

⁵⁴ BOFF, Leonardo. **Carnaval**: “adeus, carne”, uma metáfora do reino da liberdade. Entrevista disponível em: <<http://www.brasildefato.com.br/node/11925>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

⁵⁵ Significados de aniversário. Disponível em: <<http://www.guiadoscuriosos.com.br/categorias/1086/1/datas-e-festas.html>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

espera ansiosamente rever Clotilde Ifrán que, pouco antes de morrer, afirmou que seria levada para o céu pelo Senhor e que a menina seguiria o mesmo caminho para encontrá-la.

Dentre os contos aqui analisados, esse é o único que é desenvolvido a partir das memórias de um narrador personagem que nos deixa em dúvida se ele está morto ou não. O narrador inicia relatando que seus objetos de trabalho encontram-se em cima da mesa do delegado e, posteriormente, inicia a narração de algumas desventuras de sua vida e seu encontro com Aurora [...] “*una niña de poquísimos años [...]*” (p. 127), que mora em uma enorme casa, que a voz narrativa descreve como “[...] *un palacio, ni más ni menos*” [...] (p. 126). Aurora, nos dois momentos em que esteve com o narrador, apareceu sozinha. No primeiro, revela que aguarda ansiosamente pela chegada do Senhor que irá levá-la para encontrar-se com Clotilde Ifrán. No segundo, quando o narrador decide voltar com mais dois companheiros para assaltar a residência, a menina revela que a modista leu sua mão e que lhe ensinou a ler cartas. Ela, então, como uma sibila, lê as cartas para o narrador e revela que ele será morto, pois há passos se aproximando e a polícia está com as armas em punho do lado de fora. Ao sair pela porta da frente [...] “*alguien hizo fuego; caí al suelo como un muerto y no supe más nada*” (p. 129).

Aurora é um ser estranho. Ora age/apresenta-se como menina, ora como cigana, ora como rato, ora como gato, ora como anã:

[...] *Cuando salí del salón oí un ruidito como de laucha, en la escalera. Se me detuvo el corazón, porque vi a una niña de poquísimos años, sentada sobre el último escalón, mirándome con cara de gitana.* [...] (p. 127)

[...] *me dijo agitando una de sus patas que parecía de gato que se limpia la cara* [...] (p. 128)

[...] *parecía una verdadera enana, porque llevaba puesto un camisón largo y el pelo recogido en la punta de la cabeza* [...] (p. 129)

Ela se comporta como uma adulta, dá ordens, é autoritária e decide que atitudes tomar, muito provavelmente porque ela não convive com outras crianças. Contudo a infantilidade é perceptível quando ela se refere a Deus. Ele é descrito através de estereótipos: um senhor de barba crescida; um senhor ao qual temos que dar tudo o que temos; um senhor para o qual não há portas; um senhor para o qual temos que provar nossa lealdade. Deus, o todo poderoso, o ser supremo, o mago absoluto, o senhor do Universo é um desconhecido para Aurora. A ironia de Silvina

Ocampo é bastante sutil, evidente e mordaz nesse ponto, pois a ingenuidade infantil faz com que ela não veja diferença entre Deus e um ladrão.

A concepção de céu, para ela, não está baseada nos preceitos religiosos ou qualquer outro pensamento. O céu, na visão da garota, é o local onde ela e Clotilde Ifrán poderão se encontrar e viver novamente todas as brincadeiras, conversas e aprendizados que tiveram em terra, quando sua mãe saía “*al teatro o Dios sabe donde*” (p. 128) e deixava-a aos cuidados da modista. A adivinha disse a Aurora que havia muitos perigos nesse mundo, mas o que motiva a garota é o fato de que com Clotilde Ifrán ela não estará mais sozinha. Ela estará protegida.

Enquanto as protagonistas dos contos anteriormente analisados conseguem atingir seus objetivos, Aurora continua aguardando, como uma verdadeira sibila que adivinha o futuro alheio, mas não o próprio futuro, o reencontro com a mulher que a adotou como uma órfã de pais vivos. Ao ser perguntada pela garota quando o “Senhor” viria buscá-la para levá-la ao céu, a modista responde com uma frase que reflete bem nossa discussão: “*No sé ni cuándo ni cómo*” (p. 129).

A morte coloca-nos no limiar da certeza e da incerteza. Os mistérios que rodeiam nosso último dia de vida só nos são revelados na iminência do fato. Aurora necessitará de outra sibila para revelar-lhe quando ouvirá o “*Señor*” dizer: “vinde a mim, criancinha, pois tua será a eternidade com Clotilde”.

O mesmo dom da clarividência que não permite a Aurora conhecer sua própria morte, permite que Valentín Brumana, protagonista do conto *La revelación*, saiba um detalhe crucial referente ao último dia de sua existência: “*–Voy a casarme con una estrella*” (p. 198). Tido como idiota pelos amigos e familiares, o garoto, além de não ter suas opiniões levadas a sério, ainda é vítima de brincadeiras maldosas – verdadeiras torturas físicas e psicológicas – realizadas pelas outras crianças do seu convívio. Ele apenas passou a ser respeitado quando o seu dom da clarividência fora revelado para as outras pessoas: “*Cuando descubrimos que Valentín Brumana, sin ningún alarde, era una suerte de mago, empezamos a respetarlo un poco, o a temerlo tal vez.*” (p. 198).

Valentín Brumana em suas solitárias brincadeiras de faz-de-conta exerceu vários papéis: escrivão, eletricista, carpinteiro e fotógrafo. Ele as realizava com uma seriedade de quem sabia que não teria tempo nem chance de exercer, literalmente, nenhuma delas. Dizia, quando perguntado, que seria quando crescesse um padre ou um garçom, pois gostava de lavar a prataria. Ou seja, limparia objetos

relacionados às questões espirituais – pratarias eclesiásticas utilizadas após as cerimônias religiosas – e às questões fisiológicas dos seres humanos.

Os médicos revelaram a implacabilidade da morte iminente e a inutilidade da vida, caso Valentín sobrevivesse. Acometido por uma enfermidade fatal, o garoto telepata, então, ouviu “*sin congoja aquellas palabras que estremecieron la desolada casa*” (p. 199).

A tranquilidade do clarividente coincide com a tranquilidade do moribundo agonizante em seu leito de morte que vê claramente a morte chegar, sentar-se ao seu lado e conversar. O narrador homodiegético nos revela que Valentín, nesse momento de despedida, solicitou-lhe que ele tirasse uma foto dele e da senhora que estava ao seu lado – vista apenas pelo garoto – com a máquina (sem filme) que lhe fora emprestada para uma de suas brincadeiras. Ao ser revelada a fotografia bastante borrada, era possível identificar os móveis do quarto, o rosto de Valentín e a imagem de “*La figura central, nítida, terriblemente nítida, era la de una mujer cubierta de velos y de escapularios, un poco vieja ya y con grandes ojos hambrientos, que resultó ser Pola Negri*” (p. 200).

A famosa atriz de cinema era a estrela com quem Valentín afirmou que se casaria. Cercado pelos familiares e empregados cujos olhos vertiam lágrimas que poderiam ter sido provocadas pelo choro ou pelas gargalhadas, Valentín morreu ao lado de sua estrela.

A infância da personagem é ceifada em um momento de extrema efervescência sentimental. A autora encerra o que acabara de começar, ou seja, a vida, o amor, a paixão e a cumplicidade. Ela, ao mesmo tempo, nos desperta para o fato de estarmos sujeitos a nos deparar com a morte em qualquer estágio de nossas vidas. Não é preciso chegarmos à velhice para encontrá-la. Tampouco existe a necessidade una e verdadeira de nos desesperarmos diante dela.

Em *El vestido de terciopelo* além de calma há um fascínio diante da morte. Esse conto se difere dos outros até aqui analisados em diversos aspectos: é narrado a partir da perspectiva infantil, a criança não é vítima da morte, não provoca a morte de outrem e não há uma busca pelo morrer. O relato breve inicia com a narração de uma menina de oito anos que acompanha a amiga Casilda, uma modista, até a casa da senhora Cornelia Catalpina que havia encomendado um vestido de terciopelo com um dragão de lantejoulas bordado na parte da frente. Ao realizar a prova do vestido, o traje sufoca a senhora, que começa a sentir falta de ar e a desvanecer.

Após uma segunda prova, a roupa adere-lhe ao corpo, idêntica a uma segunda pele, tal qual uma camisa de força que lhe aperta por completo, como diz Cornelia Catalpina: “*Es una cárcel. ¿Cómo salir?*” (p. 154)

. Há tentativas para retirá-lo, mas, mesmo forcejando-o, não é possível desvestir-se e, então, o vestido comprime cada vez mais o corpo da senhora até tirar-lhe o fôlego e fazê-la cair morta ao chão.

A construção dos sintagmas formados por duas orações coordenadas nos proporciona a visão de que o dragão ganha vida. A visão pueril da narradora nos relata a metamorfose:

[...] *la señora respiraba con dificultad. El dragón también.* [...] (p. 154)

[...] *La señora volvió a ponerse de pie y se detuvo de nuevo frente al espejo tambaleando. El dragón de lentejuelas también tambaleó.* [...] (p. 154)

[...] *–Tendré que dormir con él – dijo la señora, frente al espejo, mirando su rostro pálido y el dragón que temblaba sobre los latidos de su corazón –* [...] (p. 154)

[...] *La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil.* [...] (p. 154)

A animalização do objeto fascina de tal forma que nem os barulhos externos ao apartamento foram capazes de atrair mais a atenção da menina do que a sedução daquela prova de roupa:

En la calle oí gritos de los vendedores ambulantes. ¿Qué vendían? ¿Frutas, helados, tal vez? El silbato del afilador, y el tilín del barquillero recorrían también la calle. No corrí a la ventana, para curiosear, como otras veces. No me cansaba de contemplar las pruebas de este vestido con un dragón de lentejuelas. [...] (p. 154).

Uma roupa nociva, sobrenatural, que ganha vida e é, ao mesmo tempo, “*suntuoso y sombrío*” que dá elegância e arrepiada, que é suave e estrangula.

A expressão “*¡Qué risa!*” é reiterada do início ao final da narrativa e leva-nos a pensar, em uma primeira leitura, uma espécie de diversão da criança diante dos acontecimentos, nada risíveis, que compõem a diegese. Entretanto a narradora já no início nos revela que está mal humorada. Portanto, a interjeição “*¡Qué risa!*” não significa uma exclamação indicativa de divertimento, nem que a menina seja cruel ao ponto de rir diante de uma tragédia ou da asfixia contínua de Cornelia Catalpina.

Ao contrário, o bordão é ironicamente utilizado todas as vezes que ocorrem situações que incomodam a garota: o suor excessivo provocado pelo deslocamento até o apartamento; a queda da aspirina de dentro do moedeiro; o fato de mais uma pessoa enganar-se pensando que Casilda era sua mãe; o vestido que, durante a prova, não passava pelo pescoço da senhora; o ato de recolher os alfinetes caídos ao chão durante a prova da roupa; a falta de ar a senhora e seu pedido para que não a abanassem; e a sensação de que o vestido lhe está estrangulando com mãos enluvadas. Por último, a expressão *¡Qué risa!* é pronunciada não mais pela narradora mirim, mas por Casilda: “–Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto, tanto! ¡Qué risa!”. (p. 154).

Logo, notamos que a menina repetia a expressão a cada circunstância incômoda e poderia ser tranquilamente substituída por “*¡Qué infortunio!*” A ironia se completa quando percebemos que a narradora estava apenas reproduzindo um provável bordão de Casilda e, como assim a modista não se abalou com a morte da cliente e pensou apenas no vestido e no trabalho que teve para fazê-lo, a menina também não esboçou nenhum sentimento de piedade pela senhora. A expressão “–*Ha muerto.*” é dúbia, pois pode se referir tanto à senhora quanto ao dragão. Inferimos que tal qual a histeria pode influenciar o coletivo, a ausência de emoção também o faz. A calma demonstrada por Casilda diante da paulatina morte de Cornelia Catalpina e o fascínio da narradora pelos acontecimentos sobrenaturais faz com que elas vejam a morte como um momento tão simples e rotineiro quanto uma prova de vestido.

Simplicidade, desejo, ausência de temor, fato cotidiano também são características encontradas na obra *Los amigos*. O narrador inicia a narrativa apresentando-nos que, durante um tempo, o povoado onde ele vivia foi acometido por várias intempéries: a inundação de um rio e, conseqüentemente, o desmoronamento da escola onde estudava; uma epidemia de febre que vitimou, em três semanas, trinta habitantes e a morte da sua tia, da professora e do padre. A voz narrativa situa-nos que as desventuras são recordações de quando ele e um amigo inseparável tinham sete anos. Cornelio, assim se chamava seu amigo, possuía poderes místicos e havia provocado todas as recentes desgraças ocorridas no povoado:

Un día se disgustó conmigo porque le quité el cortaplumas. Para que no me desdeñara yo tenía que recurrir a tales estratagemas. Otro día que le quité la caja de útiles, me golpeó y me arañó.

–Si volvés a tocar otra cosa mía, pediré que te mueras –me dijo. Me reí.

–¿No me creés? ¿Acaso no hubo una inundación y una epidemia hace un tiempo? ¿Creés que fue por casualidad?

–¿La inundación? –interrogué.

–Yo la obtuve. Fue obra mía.

No dijo, quizá, esas palabras; pero habló como un hombre y sus palabras fueron precisas.

–¿Y para qué?

–Para no ir al colegio. ¿Para qué va a ser? ¿Para qué se reza?

–¿Y la epidemia? –susurré, conteniendo la respiración.

–También. Ésa me dio menos trabajo todavía.

–¿Y para qué?

–Para que matara a la señorita y a mi tía. Puedo conseguir que mueras vos, si me da la gana. (p. 184)

Bastava rezar e pedir (não se sabe a quem) para seus desejos serem realizados. Após ter exibido seu poder publicamente, os boatos sobre sua bruxaria espalharam-se. Para castigar o amigo, por ter sido apedrejado ao tentar entrar na igreja, o narrador resolve irritar o amigo para que ele o mate. Contudo Cornelio no último momento muda o pedido e, ao invés de desejar a morte do amigo, pronuncia seu próprio nome e, portanto, deseja a própria morte.

A dualidade permeia o conto não só no tocante à visão das personagens em relação a Cornelio – alguns moradores o veem com santo, outros, como bruxo –, mas também em relação ao fato de o garoto possuir qualidades que o narrador desejava tê-las:

[...] Cornelio aprendía fácilmente cualquier lección, pero no le gustaba estudiar. Yo aprendía con dificultad, pero me gustaba estudiar. Cornelio detestaba a la maestra; yo la quería. [...] (p. 183)

[...] Acepté, pues, mi papel de niño perverso, en oposición a Cornelio, que era la sensibilidad y la bondad personificadas. [...] (p. 183)

[...] Frecuentemente, encerrado en el cuarto, lloré por mis pecados, pidiendo a Dios que me otorgara el favor de volverme parecido a mi amigo. [...] (p. 184)

[...] De nuevo yo era el niño insensible y un poco perverso, tan inferior a su amigo. [...] (p. 185)

O duplo, nesse caso, que não é uma cópia fiel, mas sim o oposto. É como estar olhando para um espelho e ver sua imagem invertida. Ele tem forças contrárias que se atraem e complementam-se. O duplo do narrador é o desejo realizado de ver refletido no Outro o que o Eu não é, mas deseja ser. Cornelio é o seu alter ego e a

morte do narrador seria, também, a morte do duplo, embora a recíproca não seja verdadeira.

Cornelio, o ser psiônico, não dá a vida eterna, como Deus ou um vampiro, mas tem o poder, assim como o Todo Poderoso, de interferir na existência das pessoas. O dom de desejo e realização imediatos o torna respeitável para alguns, temível para outros e invencível para ele mesmo. A morte de vizinhos e conhecidos por motivos banais não passa de um acontecimento insignificante, de uma saciedade de um impulso incontrolável, e nada mais. Não há nada relacionado à bondade ou à maldade, mas sim à realização de desejos, de satisfação interior. O pensamento egoísta de Cornelio gira em torno da lógica de sua satisfação pessoal, independente do que possa acontecer com os outros, pois isso não é importante para ele. O narrador, ao desejar provar o caráter diabólico do amigo, também almeja realizar um capricho, mesmo que isso indique sua própria morte.

O desejo de ser o outro e de estar no lugar do outro também compõe o conto *Las dos casas de Olivos*. Duas meninas vizinhas, mas com realidades totalmente diferentes – enquanto uma vive em uma residência luxuosa e confortável a outra vive em uma situação paupérrima – encontram-se todos os dias diante da cerca que separa a casa da rua, comentam sobre suas vidas e sonham uma com a casa da outra. Após alguns encontros, as meninas, inominadas, ficam cada dia mais parecidas fisicamente e, sem que ninguém perceba a modificação, nem mesmo os anjos da guarda, pois estavam dormindo, elas trocam de lugar.

As garotas se viam diariamente para trocar experiências de suas novas vidas, até que um dia uma tormenta atingiu a região e:

*Las dos chicas se encontraron en el cerco y tuvieron apenas tiempo de decirse adiós; llovía con tanta fuerza que la lluvia ponía entre ellas una cortina espesa, imposible de levantar.
Se oyó lejos, lejos, el galope de un caballo entre la tormenta y un rayo y otro rayo hicieron lastimaduras de relámpagos, duras incisiones de fuego.
La chica se bajó del caballo y se desmayó en la puerta de la casita de lata. La marea subía muy cerca; en ese instante oyó un rayo sobre el animal que, disparando con un relincho de crines deshilachadas, quedó tendido en el suelo negro. En el jardín el otro rayo cayó sobre la otra chica, mientras el Ángel la protegía de los resfríos confiadamente, pensando que la casa tenía pararrayos desde tiempo inmemorial.
En la puerta de la casita de lata la otra chica no pudo resistir el frío y se fue al cielo después de la tormenta... (p. 21)*

O céu que as meninas encontram é um lugar onde “*No había casas ni grandes ni pequeñas, ni de lata ni de ladril; el cielo era un gran cuarto azul sembrado de frambuesas y de otras frutas*”(p. 21).

O símbolo do cavalo aparece em *Las dos casas de Olivos* pouco diferente de *La sibila*. Neste, o cavalo é negro. Naquele, o animal é branco. Ambos representam segundo Chevalier (1986) um psicopompo, ou seja, um animal guia entre o mundo dos vivos e dos mortos. Em *Las dos casas de Olivos*, o cavalo pode também estar associado à mitologia grega e, assim, representar a maternidade, as deusas-mãe, já que a menina rica morava apenas com o pai e os empregados; e a pobre morava com o avô e outras duas irmãs.

A outridade configura-se nesse relato breve de maneira bastante incisiva. Há uma inteira predisposição das personagens em viver o que não lhes é nem nunca fora permitido. Para tanto, quando alguém se propõe a realizar a aventura de sair do “eu” para chegar ao “outro”, está sujeito a percorrer uma estrada composta por inúmeras vias, bifurcações, labirintos e vielas. Esse “outro” pode ser o estrangeiro, o exótico assim como um ser “superior” ou “inferior”, mas nunca o meu igual. Ou seja, as personagens buscam o diferente e não um espelho no qual esse alguém possa mirar-se e admirar-se narcisicamente. Nessa narrativa, as fronteiras configuram-se um local de transição e não um local limítrofe.

Entretanto, apesar de as personagens passarem, simultaneamente, por um processo de modificações físicas para se tornarem idênticas, a incompletude permanece ao percebermos, e as próprias personagens também percebem, que um não está completo e plenamente inserido no “outro”. Ou seja, querer ser o “outro” não lhe faz ser o “outro”. As meninas têm consciência de suas diferenças mesmo ocupando posições diferentes. Vale a pena ressaltar que a troca de lugares das meninas permanece no plano físico. I.e., a troca não transcende a aparência. As almas não ocupam corpos diferentes. Mas apenas a morte consegue preencher o vazio interior e a sensação de incompletude.

É perceptível em todos os contos analisados que a relação das crianças com a morte não envolve temor, lágrimas, dor, sofrimento ou angústia. Os sentimentos de ansiedade, expectativa, realização, solidão e abandono gravitam por todas as narrativas. Mesmo em *Autobiografía de Irene*, a protagonista não teme a morte. O seu temor é ser esquecida, é não ser lembrada por ela mesma. Os aspectos fantasmagóricos caracterizam a plasticidade dos textos, instauram uma dinâmica de

leitura e envolvem o leitor na sequência dos fatos. As metáforas axiológicas e epistemológicas são guiadas por produções de efeitos que acentuam ainda mais a perenidade do impacto do Fantástico.

Embora tenhamos vários exemplos na literatura de obras que abarcam a morte infantil, muitas se detêm à questão do infanticídio. Bines (2014) cita alguns casos em que os filhos são vítimas da loucura dos pais ou das intempéries sociais: os filhos de Cronos, os de Medeia, os da rainha Elisabete na peça Ricardo III de Shakespeare e os filhos de Ugolino, que morrem de fome no *Inferno* de Dante. Além disso, ela também cita:

[...] crianças são mortas por outras crianças, como no assassinato brutal do protagonista do clássico *O senhor das moscas* de William Golding ou no suicídio forçado do jovem Boris no livro *Os moedeiros falsos*, de Gide. Na literatura brasileira, vítima de maus tratos e castigos corporais, morre a menina Dora, “capitães de areia” de Jorge Amado; morre Dito, irmão de Miguilim no *Campo geral* de Guimarães Rosa, morte agonizante por tétano; a morte ronda também os meninos carvoeiros de Manoel Bandeira e faz adormecer para sempre a criança entre flores no enlevo poético de Henriqueta Lisboa (2014, p. 10).

Também podemos citar do próprio Guimarães Rosa *A menina de lá* e de Horacio Quiroga *La gallina degollada*. Entretanto as obras que se configuram dentro do modo fantástico dificilmente trazem essa temática. O inovador em Silvina Ocampo não é apenas a existência de um infanticídio, mas a presença de crianças enquanto seres ativos ora testemunhas e/ou culpados pela própria morte ou pela morte de outrem, ora impassíveis diante de um acontecimento trágico. A autora rompe leis, convenções e expectativas porque a todo o momento o mundo estabelece novas leis, convenções e expectativas. Ela subverte a ordem de uma realidade que nem sempre segue uma lógica.

4 LES ENFANTS: entre o divino e o diabólico

“A criança é um anão, mas um anão seguro de que não permanecerá anão, salvo em caso de feitiçaria. O anão não seria em compensação uma criança condenada a não crescer e mesmo a se tornar imediatamente um velho encarquilhado?”

(Ariès)⁵⁶

Quais critérios determinam as fases evolutivas dos seres humanos? Apenas a cronologia ou os fenômenos biológicos são suficientes para definir onde termina a infância e onde inicia a maturidade? A ideia de infância é algo bem recente e, de acordo com Ariès (1981, p. 35), durante a Idade Média, “estava ligada à ideia de dependência: Só se saía da infância ao sair da dependência, ou, ao menos, dos graus mais baixos de dependências”. I.e. qualquer pessoa que exercesse uma profissão subalterna que indicasse submissão total ou possuísse baixas condições sociais era chamado *enfant*. Ainda segundo o autor, até o século XVI, o que diferenciava o adulto das crianças era o tamanho e, portanto, elas eram incluídas nos passeios, nas reuniões, nos trabalhos, nos afazeres domésticos e vestiam a mesma indumentária – em tamanho menor, obviamente. A insignificância da criança era tal que não havia desespero diante de sua morte devido à quantidade de filhos existentes e às doenças que assolavam o período medieval. Tamanha indiferença fazia com que muitas crianças sem batismo fossem enterradas no quintal das casas ‘tal como os animais domésticos.

Ariès atenta para o fato de que na Idade Média não se dava importância à idade. Segundo o autor, se hoje priorizamos e esperamos que a criança saiba dizer quantos anos tem, quando perguntada, durante o período medieval a criança era representada por ela mesma. Não havia marcas cronológicas. As idades da vida, segundo a tradição iconográfica, estavam representadas de diversas maneiras: “nos

⁵⁶ ARIÈS, Phillipe. **História Social da Criança e da Família**. Trad. Dora Flaksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

degraus de uma pirâmide que subia do nascimento à maturidade, e daí descia até a velhice e a morte (p. 190); através das estações do ano; relacionadas aos planetas; ligadas às atividades desenvolvidas por cada cidadão; baseada em três etapas (infância, adolescência e velhice)⁵⁷; associadas aos 12 meses do ano e, conseqüentemente, aos signos do zodíaco.

Atreladas às idades da vida, existiam também as visões de infância. A primeira visão da infância na arte medieval representava as crianças como adultos. A iconografia apresentava anjos como jovens/adolescentes. A segunda visão de criança estava pautada no Menino Jesus ou em Nossa Senhora menina (relacionando-a ao mistério da maternidade da Virgem ou ao culto a Maria. A terceira visão era a imagem da criança nua, o putto (redescoberta do Eros helenístico – a nudez às vezes era coberta por nuvens, vapores, véus, camisas leves ou cueiros.

Essa leitura que Ariès realiza sobre as crianças também nos revela que a descoberta da infância aconteceu no século XIII, quando se iniciou uma separação da indumentária infantil da adulta, embora usada sem distinção de sexo, pois a vestimentas dos bebês eram iguais e a saia, o vestido e o avental eram utilizados em colégios semi-internos por cima das calças justas até o joelho. Os jargões e o modo de falar infantil também foram levados em consideração e repetidos quando os pais se direcionavam aos filhos (diminutivos, apelidos, fala infantilizada, palavras curtas e carinhosas).

Ainda segundo o autor, no século XIII as brincadeiras infantis se tornaram mais específicas. Em relação às bonecas houve certa dificuldade em identificar se tal objeto era um brinquedo, uma estátua, uma imagem de culto doméstico, um elemento funerário enterrado junto com o cadáver ou um ex-voto ou um instrumento de feiticeiro ou bruxo, pois elas são um símbolo bastante presente em vários segmentos da sociedade. As atividades lúdicas eram imitações do mundo adulto: o cavalo de pau enquanto representação do animal, o cata-vento que reproduzia um moinho em miniatura e o pássaro de madeira amarrado por uma corrente pequena como tentativa de domesticação. No tocante às brincadeiras, Freud (2006, p. 20)

⁵⁷ Evidentemente os conceitos de infância e adolescência, tais quais conhecemos atualmente, não existiam durante o período medieval.

salienta a constante tentativa de imitação do mundo adulto – atividades, atitudes, comportamentos, situações – por parte das crianças:

[...] É claro que em suas brincadeiras as crianças repetem tudo que lhes causou uma grande impressão na vida real, e assim procedendo, abream a intensidade da impressão, **tornando-se, por assim dizer, senhoras da situação**. Por outro lado, porém, é óbvio que todas as suas brincadeiras são influenciadas por um desejo que as domina o tempo todo: **o desejo de crescer e poder fazer o que as pessoas crescidas fazem**. [...] (grifo nosso).

O imaginário infantil das personagens de Silvina Ocampo nos apresenta a reprodução de atitudes e das maneiras de falar das pessoas adultas, o intuito de domesticar o animal e o intento de dominar as situações:

[...] *Yo estaba malhumorada, porque no quería salir, pues mi vestido estaba sucio y pensaba dedicar la tarde a lavar y a planchar la colcha de mi cama.* [...] (*El vestido de terciopelo*, p. 153)

Cuando trabajaba de escribano, lucía papel higiénico, si no encontraba otro, lápices y un portafolio roto; cuando trabajaba de electricista, el mismo portafolio hacía las veces de valija para llevar cintas aisladoras y cables, que recogía de la basura; cuando trabajaba de carpintero, una tabla de lavar, un banquito roto y un martillo eran sus herramientas de trabajo; cuando trabajaba de fotógrafo, yo le prestaba mi cámara fotográfica, sin película. (*La revelación*, p. 199)

Vi al perro blanco en una especie de sueño y luego, con insistencia, en la vigilia. Con una soga lo ataba a las sillas, le daba agua y comida, lo acariciaba y lo castigaba, lo hacía ladrar y morder. (*Autobiografía de Irene*, p. 94)

¿Una soga, de qué se alimenta?. ¡Hay tantas en el mundo!. En los barcos, en las casas, en las tiendas, en los museos, en todas partes... Toñito decidió que era herbívora; le dio pasto y le dio agua. La bautizó con el nombre de Prímula. Cuando lanzaba la soga, a cada movimiento, decía: "Prímula, vamos. Prímula". Y Prímula obedecía. (*La soga*, p. 66)

Na Antiguidade, o pensamento e as atitudes da sociedade eram praticamente as mesmas do início do período medieval. Logo, podemos inferir que a Idade Média apenas deu continuidade a uma estrutura já vigente e transmitida geração após geração. Não há um conceito de criança ou infância que seja universal. Cada civilização, cada cultura, aborda e trata o tema de modos distintos.

Sampson e Tenorio (2012, p. 3) expõem que na Colômbia:

Hasta los años 50, era frecuente oír decir que los pequeñitos no se daban cuenta de nada, que los bebés eran insensibles a lo que ocurría a su alrededor, que estaban sumidos en sí mismos: en términos de la jerga psicológica dominante, les dominaba un narcisismo primário, eran egocêntricos, tenían un pensamiento autista. Tanto era así que incluso hasta muy recientemente se operaba a los recién nacidos sin anestesia, pues los médicos decían que no podían sentir dolor. [...]

Três grandes pensamentos sobre a infância bussolaram novas concepções, romperam tabus e serviram de base para diversas investigações sociais e teorias pedagógicas: as ideias de Santo Agostinho, as de Rousseau e as de Freud.

Santo Agostinho (2014) considerava a criança um ser imerso no pecado por não possuir linguagem (*logos*) e, portanto, era uma criatura desprovida de razão ou do reflexo da condição divina existente nos adultos. A imaginação das crianças, os sentidos e as sensações predominavam impedindo-as de criticar as tradições e causavam dificuldades na elaboração do pensamento. Assim, a dificuldade no uso da razão tornaria o ser, quando adulto, susceptível ao erro. De acordo com o pensamento agostiniano, era imprescindível que o indivíduo se libertasse o mais cedo possível da condição infantil.

Ainda segundo o teólogo, a criança era o oposto do bem. Ou seja, era brutal e propensa a tornar o homem infinitamente mal. Santo Agostinho situava a criança em um posicionamento pendular que ao mesmo tempo a considerava, por um lado, um ser que manifestava desejos e ódios e era símbolo do pecado e, por outro, uma criatura fraca e, portanto, impotente. Logo, a criança era um ser ameaçador, malvado e inferior que precisava ser domesticado segundo regras e normas fundamentadas na razão, pois “*a debilidade dos membros infantis é inocente, mas não a alma das crianças*” (2014, p. 5).

Santo Agostinho admite, em sua obra *Confissões*, não se lembrar de sua própria infância. Ele chega a tais conclusões através das observações do cotidiano infantil (brincadeiras e comportamentos) e, assim, identifica-se com determinadas atitudes. Ele se sentia um pecador por sentir prazer e deleite pelos jogos e pela vitória – e, para consegui-la, roubava –, por mentir e enganar os pais e por roubar a dispensa. O teólogo também considerava o choro infantil pelo seio da mãe um pecado. Por isso, a infância era egoísta e pecadora.

Essa imagem dramática da infância – símbolo da força do mal – de Santo Agostinho ainda considerava a criança um ser imperfeito que carregava em seu seio todo o peso do pecado original. Para ele, a única forma de tentar redimi-la era através do batismo. O pensamento agostiniano estava baseado nas ideias de Platão que ligava a ausência de fala à privação da razão, pois, para ele, era impossível haver razão que pudesse ser explicada sem palavras e sem linguagem que não contivesse uma racionalidade.

Rousseau (1995) não concebe a dicotomia bem/mal durante a infância de modo tão determinante. Pelo contrário. Para ele, mesmo com a ausência de fala, existe a possibilidade de aprendizado tanto da fala quanto do pensamento e, assim, é possível escolher entre o bem e o mal. Suas ideias continham mais confiança na natureza humana e mais desconfiança na razão. Ou seja, segundo o pensamento rousseauiano, a criança era diferente do adulto e, portanto, a educação infantil deveria estar distante das influências corruptoras da sociedade. Para ele, a criança precisa ser defendida dos adultos e cada etapa da vida de uma criança exige novas formas de se educar.

Emílio ou da Educação é uma obra em que Rousseau propõe um projeto de um novo indivíduo, de uma nova sociedade. A educação conforme a natureza proporciona a formação do *homem natural*, que identificamos na infância, e a continuidade dessa educação culminará no *cidadão*, identificado na fase adulta. A ausência da educação natural, segundo o autor, origina a *educação negativa* e, portanto, o *homem desfigurado* (que age conforme uma sociedade corrupta, sociedade esta que induz o homem a corromper-se). A afirmação de Ariès (1981, p. 74) “*As crianças constituem as sociedades humanas mais conservadoras.*” ratifica o que foi dito por Rousseau no sentido de que elas, ao imitar os adultos, reproduzem suas atitudes. Destarte, o modo como uma criança será educada e as atitudes que ela presencia em seu cotidiano definirão que tipo de ser humano ela tornar-se-á.

Rousseau (1995) enfatiza a importância da educação familiar (primeira educação), que acontece antes da educação pedagógica. Para ele, a mãe é o primeiro educador não só porque está em contato direto e imediato após o nascimento (amamentação), como também esse contato permanece até a idade adulta, quando algumas mulheres se tornam viúvas e “*se acham quase à mercê de*

seus filhos e que então precisam sentir, em bem ou mal, o resultado da maneira pela qual os educaram”⁵⁸ (p. 9-10).

A infância, para Rousseau, possui especificidades próprias dessa fase, pois é o período no qual acontece o desenvolvimento físico do ser humano. A inocência e a pureza são essencialmente infantis e a criança sente, vê e pensa o mundo de um modo próprio. O filósofo ressaltou o pensamento do puericentrismo que muito influenciou a nova imagem da criança: a criança anjo – bastante relacionada ao menino Jesus.

Algumas visões de infância que antecederam Rousseau, e que provavelmente o influenciaram, já preconizavam algumas recomendações de uma doutrina geralmente aceita tanto pelos jesuítas como pelos oratorianos ou jansenistas. Tal doutrina orientava a não deixar as crianças sozinhas – independente de estarem sãs ou doentes –; evitar mimar as crianças, habituando-as desde cedo à seriedade; priorizava o recato, a “grande modéstia” do comportamento; recomendava não deixar as crianças na companhia de criados; tentava extinguir a antiga familiaridade a fim de substituí-la por uma grande reserva nas maneiras e na linguagem, mesmo na vida cotidiana. A doutrina parecia bem contraditória, pois ao mesmo tempo em que procura preservar a infância da “sujeira da vida” (ARIÈS, 1981, p. 134), torna a criança mais velha do que ela realmente é. Tanto as visões de infância que idealizavam tais regulamentações quanto a visão romântica de Rousseau convergiam para o mesmo ponto: a fraqueza e a inocência infantis, quando atreladas, eram o reflexo da pureza divina.

Inocência, pureza e bondade são características que, segundo Freud (1976f), não fazem parte da personalidade das crianças. Ao descortinar a existência da sexualidade infantil, Freud afirmou que a criança era um ser perverso e polimorfo, ou seja, era capaz de sentir prazer, através de estímulos, em qualquer parte de seu corpo. A criança, para o psicanalista, não possuía moralidade definida. Sem “diques anímicos” – ainda não erigidos ou em processo de construção – contra os excessos sexuais, tais como a vergonha ou o nojo, a criança teria disposição para ser induzida, encaminhada, através de algum meio de sedução para qualquer tipo de transgressão perversa. Se atualmente nos preocupamos determinadas situações e

⁵⁸ As crianças de Silvina Ocampo, nos contos aqui analisados, já durante a infância externalizaram os sentimentos relacionados, principalmente, às mães e aos familiares. Sentimentos esses que são reflexos da educação recebida.

discussões que envolvem conotação sexual e sexualidade diante das crianças, durante o período medieval o sexo, a imoralidade (ou pelo menos o que a contemporaneidade considera imoralidade), a linguagem grosseira, as ações e as situações escabrosas não eram evitadas na presença delas.

Em diversos contos de Silvina Ocampo, as crianças são constantemente expostas ao sexo. Em *Esperanza en Flores* (Cuentos completos I), Florián, a personagem principal, convive, com apenas dez anos, diretamente com a prostituição das irmãs; em *El goce y la penitencia*, Santiago, de cinco anos, é trancado em um quarto enquanto sua mãe, que o havia levado para ser retratado, mantém relações sexuais no ateliê do pintor contratado para fazer o retrato da criança; em *El diario de Porfiria Bernal* (Cuentos completos I), Porfiria, de oito anos, embora não entenda os acontecimentos, revela em seu diário que seu irmão tem um caso amoroso com a governanta; e em *La revelación*, o narrador expõe o interesse dos garotos pelo sexo: [...] *Era la noche en que nos habíamos encontrado clandestinamente con alguna de nuestras novias, en un baldío. ¡Éramos tan precoces!* (p. 198).

A indução ou o encaminhamento através da sedução de que fala Freud também nos é apresentado em *Las invitadas*. Lúcio, no dia de seu aniversário de seis anos, recebe a visita de sete meninas. Cada uma delas representa um pecado capital e Lúcio se interessa pela garota que representa a luxúria. Silvina Ocampo não relaciona o sexo com a infância apenas no plano da inferência ou no sentido metafórico. Há também o contato literal através da violação. O abuso sexual aparece, mesmo que não explicitamente, mas sim através da composição de imagens que deixam o ato subentendido e consumado, em *La calle Sarandí* (Cuentos completos I) e em *El pecado mortal*⁵⁹.

Ainda de acordo com o pensamento freudiano, as crianças são governadas, em grande parte de suas atividades, pelo lado irracional de suas mentes. I.e., pelos desejos e impulsos primitivos. Daí o fato de, por exemplo, a noção de tempo para as crianças estar baseada na satisfação urgente de suas necessidades instintivas e emocionais e, portanto, a aparição do comportamento intolerante relacionado a adiamentos de desejos e gratificações e o sentimento de frustração e sensibilidade

⁵⁹ Embora os contos citados neste parágrafo e no parágrafo anterior não façam parte de nosso escopo, consideramos a menção das obras um evento importante para entender um dos contextos que fazem parte do imaginário e do cenário infantil das narrativas ocampianas.

intensa quanto à duração das separações. O choro do bebê é um signo de comunicação para que seus desejos sejam satisfeitos. Clemencia – *Clotilde Ifrán* – chora para que seu desejo seja realizado e sua insatisfação provoca o sentimento primitivo da vingança dentro de si: “*Clemencia no dijo nada: era la pequeña venganza que utilizaba en contra de su madre por no haberse ocupado del traje de diablo.*” (p. 82).

Segundo Freud (1976f), embora sejam seres desejantes, as crianças, demandam amor e não só objetos que satisfaçam suas necessidades. *La sogá* nos traz essa reflexão quando nos inserimos no mundo e nos desejos de Antoñito López. As brincadeiras e o desejo por um novo brinquedo perpassam o aparente capricho infantil e culminam em uma transferência de afeto na relação menino-objeto-animal: “*Toñito tomó la costumbre de dormir con Prímula en la cama, con la precaución de colocarle la cabecita sobre la almohada y la cola bien abajo, entre las cobijas.*” (p. 66).

Em relação à linguagem, o psicanalista afirma estar a criança submetida às leis que a determinam. Portanto, a criança já nasce inserida em uma linguagem que, por sua vez, é determinada por uma cultura. A linguagem infantil parte do campo do imaginário (global) para a realidade concreta (específico), a visão egocêntrica (meu irmão, minha mãe, meu animal) é direcionada para a percepção do social (comunidade, família) e a noção de tempo, situada no presente, passa a ser desenvolvida rumo à criação de um passado e uma perspectiva de futuro. Essas características são bastante trabalhadas em *Autobiografía de Irene*, já desde o início quando a protagonista começa o conto falando de si própria, depois se revela inserida dentro de uma comunidade, sempre trabalhando a questão de presente, passado e futuro.

Freud (1976f) faz distinção entre o conceito de *infantil* e o de *infância*. Esta, substantivo, é cronologicamente definida e, portanto, possui início, meio e fim, possui etapas de desenvolvimento e características intrínsecas e inerentes a ela. Aquele, enquanto adjetivo, é atemporal e está relacionado com os conceitos de pulsão, recalque, inconsciente e não abandona os acontecimentos ocorridos na infância.

Os três pensamentos aqui discutidos transitam pela questão da linguagem, da educação e da possibilidade de a criança ser induzida a determinadas atitudes, sejam elas boas ou más. Nosso *corpus* contém crianças que poderíamos tachar de

cruéis e ameaçadoras (Santo Agostinho), como Antoñito que quis enforcar o gato com a corda/serpente: *Toñito quiso ahorcar un gato con la soga. La soga se rehusó. Era buena.* (p. 38). Ao mostrar-se boa, a serpente colocando o menino na posição de um ser mau. Ou o narrador de *Los amigos* que ao olhar-se no espelho percebeu que estava fazendo uma careta: “*Reí, porque sabía que iba a despreciarme si no lo hacía. En el espejo del armario, frente a nosotros, vi que yo estaba haciendo una mueca [...]*” (p. 184) ou seja, revelando sua face maligna –; crianças que não perderam a inocência (Rousseau), como as amigas de *Las dos casas de Olivos*, que ainda possuem anjos da guarda; e crianças que agem por instinto (Freud) como Clemencia (*Clotilde Ifrán*) e os alunos surdos-mudos que quiseram matar um garoto que quis inserir-se dentro do grupo: “*En lo alto de un tobogán, no por maldad sino por frenesí, estuvieron a punto de matar a un niño, que se metió entre ellos.*” [...] (p. 190).

Vale observar, ainda em relação à questão da linguagem, Silvina Ocampo deixa claro que a ausência de fala não significa ausência de comunicação. Em *Tales eran sus rostros* os alunos se comunicam sem que seja necessária a existência de um diálogo:

Cuando se sintieron más seguros de sí mismos, se escribieron cartas, en papeles de diversos colores, con festones de puntillas o con figuritas pegadas. [...] (p. 189).

[...] Si alguno pensaba tomar una decisión, los otros inmediatamente resolvían hacer lo mismo. [...] (p. 189).

Em *La soga* a comunicação se dá de modo ainda mais insólito, pois a inesperada amizade fez com que menino e serpente desenvolvessem uma linguagem própria e que apenas eles entendiam:

[...] “Con tanta maestría Antoñito lanzaba la soga y le daba aquel movimiento de serpiente maligna y retorcida, que los dos hubieran podido trabajar en un circo.” [...] (p. 65).

La bautizó con el nombre de Prímula. Cuando lanzaba la soga, a cada movimiento, decía: “Prímula, vamos. Prímula”. Y Prímula obedecía. (p. 66)

Por outro lado, a palavra não é suficiente para se fazer entender. Em *La revelación*, Valentín Brumana era incompreendido e, por isso, tachado de idiota e hostilizado pelas pessoas que estavam ao seu redor. Na iminência de sua morte, a

insuficiência das palavras é explicitada através da mescla de choro e riso diante do garoto moribundo: “*Reímos, pero nuestra risa podía confundirse con el llanto: de nuestros ojos saltaban lágrimas. [...] [...] La familia entera, y parte de la servidumbre, a carcajadas levantaban las cortinas, [...]*” (p. 199-200). A “revelação” chega aos amigos e familiares através de uma imagem, chega através do silêncio eloquente de uma fotografia:

No fue sino después de un tiempo y de un detallado estudio cuando distinguí, en la famosa fotografía, el cuarto, los muebles, la borrosa cara de Valentín. La figura central, nítida, terriblemente nítida, era la de una mujer cubierta de velos y de escapularios, un poco vieja ya y con grandes ojos hambrientos, que resultó ser Pola Negri. (p. 200)

Acreditamos que as três contribuições desses pensadores se complementam e são uma tentativa de responder às indagações pertinentes ao momento no qual eles estavam inseridos: a Idade Média e as dicotomias céu/inferno, prazer/pecado, perdão/castigo, bem/mal, Deus/Diabo; a Idade das Luzes e o romantismo que buscava não só a inocência das pessoas e dos seres vivos para viverem em harmonia; e o século XX com todo o seu racionalismo e dos estudos psicanalíticos, em grande efervescência nesse período.

Independente da frieza com a qual as personagens de Silvina Ocampo exercem determinadas atitudes – crianças capazes de matar (*Los amigos, Voz en el teléfono, El vendedor de estatuas*) e também de não sentirem comoção diante da morte de outrem (*La sibila, El vestido de terciopelo*) – o que devemos observar é que elas dão uma resposta ao mundo no qual elas estão inseridas. Os filhos são vistos como um apêndice sem utilidade, sem valor, mas que precisa ser gerado e carregado, pois é um elemento obrigatório do matrimônio. Como dissemos anteriormente, as crianças eram incluídas nas atividades dos adultos e foram posteriormente retiradas de determinados ambientes. Entretanto, Silvina Ocampo é pertinente em suas obras no sentido de que essa inclusão infantil em ambientes adultos permanece, assim como também permanece a ausência de desespero diante da morte dos filhos.

Ariès (1981) observa que a ligação das crianças com a morte e com o além morte é bastante frequente durante a Idade Média. A iconografia nos revela retratos de crianças em lápides não necessariamente para indicar que ali jazia um infante, mas para representar, em muitos casos, a profissão de alguém – um professor em

uma sala de aula rodeado por alunos. Também há registros de uma lápide cuja imagem é de uma mulher ao lado de seus filhos. Entretanto é a mãe quem está morta e não as crianças. A alma, infantil ou não, era representada pela imagem idealizada de uma criança nua (putto). Não havia retratos de crianças porque elas eram seres sem importância. Eram pequenos demais para merecerem uma lembrança e, além disso, a prole era muito grande para que apenas alguns sobrevivessem. Logo, as pessoas não deveriam se apegar a algo que não sabiam se duraria, pois estava na iminência da morte. Apenas no século XVIII a criança é retratada sozinha e ser representada por ela mesma em várias situações: imagens de várias crianças, como um ex-voto, procurando o seio materno ou brincando.

Se a partir do século XVIII temos o primeiro sentimento da infância, que Ariès denomina *paparicação* – beijar, abraçar as crianças, achar suas atitudes engraçadas, cuidá-las, importar-se com a sua morte – e posteriormente o segundo sentimento que é o que implica o dever dos adultos a consciência da inocência infantil, que deve ser preservada, e da fraqueza da infância, que deve ser fortalecida, ou seja, se não estamos mais na Idade Média, como justificar o tratamento dado às crianças nos relatos breves aqui analisados – com total ausência de manifestação de carinho por parte dos adultos para com as crianças? Se a ausência do sentimento da infância no período medieval não implicava negligência, abandono ou desprezo, mas sim a consciência da distinção entre criança, jovem e adulto, Silvina Ocampo nos leva a refletir sobre uma ausência de sentimento *pela* infância. O reconhecimento da particularidade infantil não impede que em muitos ambientes familiares seja dado às crianças o mesmo tratamento de séculos atrás: *“No século XVII, quando não era objeto de distração, a criança era o instrumento de uma especulação matrimonial e profissional, destinada a promover um avanço da família na sociedade.”* (ARIÈS, 1981, p. 263).

Silvina Ocampo traz à tona discussões bastante atuais sobre as relações entre pais e filhos. A frase que ouvimos quase cotidianamente: “o importante não é a quantidade de tempo que você passa com seu filho, mas sim a qualidade do tempo” não seria uma espécie de consolo para alguns pais que dão mais importância aos compromissos sociais e profissionais que a seus filhos? Como mensurar qualidade e quantidade de um elemento abstrato? Saberiam os criados customizar o tempo ao ponto de desempenhar os papéis e receber os carinhos destinados aos pais?

4.1 A palavra e a voz

[...] *E incidentalmente não desprezemos a palavra. Afinal de contas, ela é um instrumento poderoso; é o meio pelo qual transmitimos nossos sentimentos a outros, nosso método de influenciar outras pessoas. As palavras podem fazer um bem indizível e causar terríveis feridas [...]*

(Freud)⁶⁰

Para desenvolver toda a gama de personagens infantis que congregam inocência, maldade e/ou instinto, Silvina Ocampo, com total domínio linguístico, utiliza vários recursos relacionados às personagens e aos narradores anônimos, autodiegéticos, heterodiegéticos e panorâmicos.

Podemos perceber, por exemplo, as diferenças de perspectiva do imaginário infantil quando o texto é narrado por um adulto. Em *Los amigos* e em *La revelación*, o tom confessional revela personagens arrependidas de seus atos cruéis – mas ao mesmo tempo perdoáveis(?), cometidos durante a infância:

Nos placía torturarlo. Lo acostábamos en una hamaca paraguaya con los bordes anudados para que no pudiera escapar, y lo mecíamos hasta que el vértigo le cerraba los ojos. Lo sentábamos en un columpio, enrollábamos las cuerdas laterales, para soltarlas de golpe y lanzarlo vertiginosamente en el espacio. No le permitíamos que probara los postres, que nosotros comíamos, pero le untábamos el pelo con dulce o con azúcar impalpable y lo hacíamos llorar. Colocábamos sobre un armario altísimo los juguetes que nos pedía prestados; así escalaba, trastabillando, para alcanzarlos, una mesa enclenque y dos sillas superpuestas, una de las cuales era una mecedora. (La revelación, p. 198)

*–Si volvés a tocar otra cosa mía, pediré que te mueras –me dijo. Me reí.
–¿No me creés? ¿Acaso no hubo una inundación y una epidemia hace un tiempo? ¿Creés que fue por casualidad?
–¿La inundación? –interrogué.
–Yo la obtuve. Fue obra mía.*

⁶⁰ FREUD, Sigmund. Um estudo autobiográfico, Inibições, sintomas e ansiedade, A questão da análise leiga e outros trabalhos. In: **Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund**. Trad. J. Salomão. vol. 20. Rio de Janeiro: Imago.

No dijo, quizá, esas palabras; pero habló como un hombre y sus palabras fueron precisas.

–¿Y para qué?

–Para no ir al colegio. ¿Para qué va a ser? ¿Para qué se reza?

–¿Y la epidemia? –susurré, conteniendo la respiración.

–También. Ésa me dio menos trabajo todavía.

–¿Y para qué?

–Para que matara a la señorita y a mi tía. Puedo conseguir que mueras vos, si me da la gana. (Los amigos, p. 184)

As maldades, o sentimento de vingança, o egoísmo e a satisfação dos caprichos compõem a imagem da mesma criança da Idade Média: um adulto em miniatura. As brincadeiras, aparentemente inocentes, transformam-se em atitudes letais e inaceitáveis e precisam ser expurgadas para que o narrador, agora adulto, possa conseguir o perdão.

Por outro lado, em *El vestido de terciopelo* o imaginário infantil se nos é apresentado a partir da perspectiva de uma criança. Em relação ao que está sendo narrado, Silvina Ocampo trabalha a questão da escassez de repertório e de experiência da narradora para situar o leitor, entre a confiança – por conta da riqueza de detalhes – e a dúvida – devido à falta de entendimento da garota, diante de algumas situações aparentemente normais e explicáveis, caso tivessem sido presenciadas por um adulto –. Os sons, os cheiros, as sensações táteis e os sabores compõem as marcas mnemônicas primordiais e estendem-se para além delas: [...] *Durante un siglo esperamos que la señora llegara del cuarto contiguo, donde la oíamos hacer gárgaras y discutir con voces diferentes. “Entró su perfume y después de unos instantes, ella con otro perfume [...] (p. 15).*

Essa má interpretação ou interpretação literal do que se vê a partir da perspectiva infantil também é trabalhada em *Autobiografía de Irene*. A própria personagem considera, quando criança, as premonições como frutos de sua imaginação: *“Esta constancia que tuve con un perro imaginario, desdeñando otros juguetes modestos pero reales, alegró a mis padres.” [...] (p. 94).* Assim como, também podemos interpretar essa maneira da personagem ver o animal “imaginário” como uma estratégia da autora para inserir o leitor nesse mesmo pensamento e fazê-lo dar-se conta, da mesma forma que Irene, de que aquela visão não era imaginada, mas sim era uma visão do futuro.

Também somos colocados diante da dubiedade da visão da narradora-personagem quando a menina se refere ao dragão de lentejoulas que está bordado no vestido (p. 154):

Cuando terminó de hablar, la señora respiraba con dificultad. El dragón también. [...]

[...] El dragón de lentejuelas también tambaleó. [...]

[...] el dragón que temblaba sobre los latidos de su corazón. [...]

[...] el dragón se retorció. [...]

[...] el dragón quedó inmóvil. [...]

Realmente o dragão é um ser animado que sufoca, cambaleia, retorçe-se e morre tal qual a cliente que prova o vestido? Ou a indumentária foi confeccionada em um número menor e, portanto, os movimentos corporais da senhora Cornelia Catalpina fazem com que o desenho os acompanhe e confunda a narradora mirim?

Se por um lado o leitor tende para uma explicação racional e considera a morte da cliente, por exemplo, devido a um mal súbito, por outro, a insistência por parte da modista em fazer a senhora Catalpina vestir a roupa e seu estranho silêncio ao vê-la sufocar, contorcer-se e cair morta, nos inclinam para a interpretação de um relato fantástico. Além disso, a própria narradora revela: [...] *Casilda volvió a tomar los alfileres para colocarlos peligrosamente en aquellas arrugas de género sobrenatural, que sobraban.* (p. 154).

Em relação a esse modo de ver o mundo e os acontecimentos nos relatos breves de Silvina Ocampo, Tomassini (1995, p. 74) realiza a seguinte observação:

El desajuste intencional entre el tono del discurso y la naturaleza de los acontecimientos narrados, llamada tradicionalmente “transposición estilística” por los teorizadores del humor verbal constituye la fuente más notable de distanciamiento irónico en la narrativa de Silvina Ocampo, al menos en los contrarios incluidos en su etapa de madurez. Esta aparente incongruencia entre discurso e historia es, en general, función de un narrador imperturbable frente al espectáculo de lo extraordinario, del horror o del absurdo, que llega hasta la inversión implícita del juicio axiológico cuando refiere en tono festivo, eufórico, acontecimientos deplorables o angustiantes. Esta estrategia discursiva se cimienta sobre varios procedimientos en interacción: recreación paródica de jergas, sociolectos o registros de habla; desplazamiento e inversión del juicio evaluativo o de la apreciación afectiva; lilotos.⁶¹

⁶¹ O desajuste intencional entre o tom do discurso e a natureza dos acontecimentos narrados, chamada tradicionalmente de “transposição estilística” pelos teóricos do humor verbal constitui a fonte mais notável de

Assim, novas leituras desse texto abrem cada vez mais espaço tanto para confiarmos na inocência infantil que nos transmite veracidade por conta da pura narração dos fatos – sem a interferência dos “males de uma sociedade corrupta” como diria Rousseau (1995) – como também para ficarmos receosos dos acontecimentos devido à incapacidade, tão inerente à criança, de interpretar e assimilar determinadas situações.

Para Aldarondo (2004, p. 111):

En la obra cuentística de Ocampo el narrador niño dispone de ese lente para observar el ambiente, y al contar cómo éste le afecta, la lógica que rige su discurso no puede distinguir entre la magnitud de los hechos y la visión deformada que de él recibe. Sin embargo, el narrador niño también tendrá su lado oscuro, perverso.⁶²

O modo infantil de ver o mundo e a resposta que a criança dá ao ambiente no qual está inserida são bem latentes nas narrativas breves de Silvina Ocampo. Os comportamentos e as sensações que oscilam entre o bem e o mal, entre inocência e crueldade, entre medo e desejo, entre instinto e razão, entre amor e ódio, anjo e demônio ampliam o horizonte interpretativo dos textos. Segundo Tomassini (1995, p. 38): “El niño parece asumir, en los cuentos de Silvina, el bien o el mal metafísico, no como medio ni fin, sino como pura manifestación, tan gratuita como el juego. Esta demitificación de la infancia es un rasgo permanente en su obra.”⁶³

A perda do caráter mitológico relacionado à infância não implica a negação de características pueris ou expressões infantilizadas. Silvina Ocampo consegue compor, sem exageros ou estereótipos, diálogos e narrações nos quais podemos perceber a perfeita diferenciação entre as linguagens infantil e adulta – tanto no

distanciamento irônico na narrativa de Silvina Ocampo, ao menos nos contrários incluídos em sua etapa de maturidade. Esta aparente incongruência entre discurso e história é, em geral, função de um narrador imperturbável diante do espetáculo do extraordinário, do horror e do absurdo que chega até a inversão implícita do juízo axiológico quando refere o tom festivo, eufórico, acontecimentos deploráveis ou angustiantes. Esta estratégia discursiva se cimenta sobre vários procedimentos em interação: recriação paródica de gírias, socioletos ou registros de fala; deslocamento ou inversão de juízo avaliativo ou da apreciação afetiva; lilotes. (tradução nossa)

⁶² Na obra contística de Ocampo o narrador criança dispõe desta lente para observar o ambiente, e ao contar como este lhe afeta, a lógica que rege seu discurso não pode distinguir entre a magnitude dos fatos e a visão deformada que ele recebe. Entretanto o narrador criança também terá seu lado escuro, perverso. (tradução nossa)

⁶³ “A criança parece assumir, nos contos de Silvina, o bem ou o mal metafísico, não como meio nem fim, mas sim como pura manifestação, tão gratuita como o jogo. Esta desmistificação da infância é um traço permanente em sua obra.” (tradução nossa)

sentido do narrador quanto no tocante às personagens. A caráter de exemplificação, no que concerne às crianças, há ausência de adjetivos e de expressões determinantes no sentido de dar veracidade aos fatos ou de alguma tentativa de convencimento do leitor.

Ao compararmos o repertório e o vocabulário utilizados pelos narradores de *El vestido de terciopelo* de *Los amigos* e de *La revelación*, torna-se bastante evidente o cuidado tido por Silvina Ocampo em relação à linguagem. A adjetivação da narradora infantil é quase inexistente. A garota tenta compensar a pouca quantidade de palavras em seu léxico com a expressão “¡Qué risa!” ao final de cada evento que lhe desagrada. Os narradores adultos dos referidos contos, além de utilizarem diversos adjetivos para qualificarem seus sentimentos e impressões, fazem uso de metáforas para definir a personalidade e os trejeitos das pessoas, comparando-as, em alguns momentos, a animais “*Como un ñandú sacude sus alas, ella sacudía sus hombros al hablar*” (*Los amigos*, p. 183). É provável que se a narração de *El vestido de terciopelo* tivesse sido realizada pela garota já na fase adulta, a visão dos acontecimentos certamente poderia ser outra no sentido de haver mais riqueza de detalhes ou na interpretação de algumas atitudes. Porém tal possibilidade não impediria, em momento algum, de o final da obra permanecer aberto e dúbio. Em todos os contos, a diferenciação lexical entre adultos e crianças nos diálogos é totalmente clara. Aurora, em *La sibila*, mesmo sabendo ler as cartas, mostrando-se decidida em suas atitudes e com aspecto e modos de uma “anã”, como diz o narrador, não entende como encontrar-se-á com Clotilde Ifrán.

Silvina Ocampo, independente de o narrador ser em primeira ou terceira pessoa, ser adulto ou criança, estreita a distância entre a história e quem a lê, fazendo com que o leitor participe, de forma presencial, com as personagens, do universo dos acontecimentos. Podemos observar em *Clotilde Ifrán*, em *Las dos casas de Olivos* e em *Tales eran sus rostros* uma postura judicativa do narrador em relação à história. Quer dizer, ele conta a história e permanece distante dos acontecimentos. Seu objetivo é denunciar um registro e, portanto, enfatiza a narração ou o “contar”. Logo, a divisão entre personagem e narrador é bastante nítida.

Já em *La sibila*, encontramos um tipo de relato em que é extremamente perceptível a relação de dependência entre a personagem e o narrador. Eles, em dois momentos cruciais do conto, se encontram e conjugam de uma mesma postura

em relação ao que está sendo contado. A personagem é vista em ação, o que reduz, consideravelmente, a distância da percepção narrativa. O narrador “expõe”, “mostra” o acontecimento. Ou, em outras palavras, podemos observar que há um posicionamento “transparente” – que beneficia a personagem em cena – por parte do narrador.

Em relação aos contos aqui analisados, *La sogá* é a obra mais peculiar em termos de narrador. Ela apresenta um narrador-personagem panorâmico onisciente em terceira pessoa, que oscila entre o neutro e o seletivo. Ou seja, um narrador que confessa ser testemunha dos acontecimentos:

Yo lo vi llamar a la sogá, como quien llama a un perro. [...] (p. 65)

[...] Con el tiempo se volvió más flexible y oscura, casi verde y, por último, un poco viscosa y desagradable, en mi opinión. (p. 65)

Así murió Toñito. Yo lo vi, tendido, con los ojos abiertos. (p. 66)

Embora não seja um partícipe das ações, e que além de descrever personagens e narrar fatos indispensáveis para compreendermos a narrativa, também nos apresenta os pensamentos, as emoções e as impressões das personagens ao revelar as duas faces de uma mesma moeda, nesse caso, a serpente que ora mostra-se boa, ora mostra-se imersa em seus instintos peçonhentos. Tanto em *La sogá* como em *Clotilde Ifrán*, Silvina Ocampo faz uso do discurso indireto livre e provoca uma confluência entre aquele que vê e aquele que narra:

Toñito quiso ahorcar un gato con la sogá. La sogá se rehusó. Era buena. ¿Una sogá, de qué se alimenta? ¡Hay tantas en el mundo!. En los barcos, en las casas, en las tiendas, en los museos, en todas partes... Toñito decidió que era herbívora; le dio pasto y le dio agua. (La sogá, p. 66)

Clemencia no dijo nada: era la pequeña venganza que utilizaba en contra de su madre por no haberse ocupado del traje de diablo. [...] [...] Clotilde Ifrán desenvolvió el traje, sacó las tijeras y los alfileres de su cartera, se enjugó la frente y, arrodillada frente al espejo, Le probó el traje de diablo, que olía a aceite de ricino. Le quedaba muy bien, salvo los cuernos del gorro y las costuras del pantalón que en cinco minutos se podían corregir con unas puntadas. (Clotilde Ifrán, p. 82)

Nosso *corpus* nos apresenta contos em que há relação de extrema dependência entre o ambiente e o que está sendo narrado. Apenas são descritos,

ou citados, os elementos relevantes, importantes e atuantes na história – o anonimato dos narradores é um exemplo disso –. Quando há a impossibilidade de apreender o espaço físico no qual a personagem está envolvida, a própria personagem emerge dessa descrição, até mesmo pela incredulidade do relato descritivo. Esse processo é bem perceptível em *La sogá* e em *Clotilde Ifrán* – relatos em que não há descrição do cenário –. O ambiente deixa de ser pura decoração, cenário, recurso figurativo, e passa a ser uma peça indissociável, imprescindível, indispensável para o desenvolvimento da narrativa, para o entendimento da ação e para a crítica social:

Subimos una escalera alfombrada (olía a naftalina), precedidas por la sirvienta, que nos hizo pasar al dormitorio de la señora Cornelia Catalpina, cuyo nombre fue un martirio para mi memoria. El dormitorio era todo rojo, con cortinajes blancos y había espejos con marcos dorados. [...] (El vestido de terciopelo, p. 153)

[...] La puerta estaba cerrada y se abrió cuando moví el llamador, que era un león de bronce masticando un aro, también de bronce. Entré en la casa y no vi a nadie. Volví a salir y vi en el jardín las pelucas despeinadas de las palmeras. ¡Qué árboles! Ni a un perro le gustarían. Volví a entrar: no había nadie. La puerta se abrió sola. En seguida tropecé con la escalera de mármol que tenía una balaustrada lustrosa, como el león de la puerta. Di unos pasos y entré en una sala enorme, llena de vitrinas; aquello era una tienda o una iglesia. Por todas partes se veían estatuas, bomboneras, miniaturas, collares, abanicos, relicarios, muñequitos. Ya adentro de mi mano, porque soy distraído, vi una bombonera de oro con turquesas; [...] (La sibila, p. 127)

Observamos um cenário cujos objetos possuem a finalidade de transmitir a ideia de sofisticação (tapete na escada, o mármore, o leão de bronze, o vermelho, os bibelôs, os espelhos, as árvores). Contudo, como diz o adágio popular: “nem tudo que reluz é ouro”, alguns adjetivos são utilizados para transmitir a impressão de que os objetos são de valor: *dorado* (mas não de ouro); *lustrosa* (quando o bronze é polido, ele apresenta um aspecto de ouro velho); *alfombrada* (mas cheira a naftalina, ou seja, o odor nos faz relacionar o objeto a algo velho). Consideramos, então, que nas obras de nossa autora, muito mais que descrição, há imagens polissêmicas construídas através dos kitsch.

A autora, magistralmente, trabalha o jogo onomástico. Observamos que, da mesma forma que o cenário é descrito apenas quando há alguma relevância para a narrativa, o nome das personagens só nos é revelado se ele possuir algum sentido metafórico relacionado à personalidade ou ao contexto da narrativa. Por exemplo,

em *La sogá*, atentamos para o fato de que a criança, inicialmente possui nome e sobrenome: Antoñito López. Ariès (1981) afirma que o nome pertence ao mundo da fantasia e o sobrenome, ao da tradição. Ou seja, a criança é tratada tal qual um adulto. O hipocorístico, Toñito, aparece, de maneira sutil, a partir do momento em que a personagem se sente criança de modo pleno e completo. A corda não é a única a sofrer uma metamorfose. É como se ambos, paulatinamente, trocassem suas respectivas peles e chegassem ao estágio final de suas transformações⁶⁴. Já em *La revelación*, Valentín Brumana o sobrenome impõe respeito – sentimento este conseguido através do medo provocado pelo poder da clarividência de Valentín.

A antonomásia também é bastante trabalhada. Clemencia, Aurora e Cornelio possuem nomes que representam características de suas personalidades ou fazem parte do cenário onde vivem. “Clemencia” será o pedido da mãe da garota, arrependida por não ter satisfeito o capricho da filha, ao perceber que ela desapareceu e que nunca mais voltará; a semiescuridão é o habitat de Aurora que não busca a luz, mas sim refúgio ao lado daquela que a cuidou; o nome Cornelio está ligado à figura do chifre que pode representar a figura do demônio, pode se referir ao primeiro judeu ligado ao cristianismo e à característica de algo duradouro⁶⁵. Irene infere ser um jogo de intertextualidade com Ireneo do conto *Funes el memorioso* de Jorge Luis Borges – enquanto Irene se esquece do que passou, Ireneo se lembra de absolutamente tudo o que aconteceu. Ireneo significa amante da paz, entretanto parece-nos que há uma provável impossibilidade de paz quando não conseguimos apreender o passado, assim como não podemos dar descanso a nossa mente.

Tanto as lembranças do adulto quanto as da criança nos fazem pensar que a construção das recordações e dos fatos estão, também, pautados na fantasia e no engendramento do esquecimento. A análise dos elementos mnemônicos das personagens nos leva à concepção freudiana que afirma não haver fato possível de ser reproduzido em sua integridade. Assim como não há fantasia que esteja desconectada com a realidade. *Autobiografía de Irene*, por exemplo, nos leva a

⁶⁴ Também podemos observar esse mesmo jogo onomástico, embora não faça parte de nosso *corpus*, em *Cartas Confidenciales* (Cuentos Completos II) em que a personagem Don Toni – que apareceu repentinamente com sessenta anos na casa dos avós da narradora e que vai aos poucos rejuvenescendo até desaparecer – muda de nome após transformar-se em uma criança: (...)“*sin embargo, a veces rechazo la idea loca de que Tomi sea don Toni, que la n se transformó en m y el hombre en niño*”.

⁶⁵ Disponível em: <<http://significadodosnome.com.br/significado-do-nome-cornelio/>> Acesso em: 10 dez. 2014.

refletir que o mais importante é aquilo que corre o risco de ser esquecido, e não o que é lembrado. Por isso, preenchamos as lacunas da memória com imagens que, muitas vezes, não sabemos se são frutos de nossa imaginação ou ocorreram, verdadeiramente.

As crianças ocampianas configuram-se criaturas sagazes e furtivas que se transformam, na primeira oportunidade, em seres insidiosos e cheios de fúria, formando, assim, o bestiário fantástico das obras aqui analisadas. Embora tenha sido bastante criticada por sua irmã, Victoria Ocampo, no tocante à transgressão da norma e à utilização de sintagmas que reproduzem a fala cotidiana popular, Silvina Ocampo nos mostra, que esses “desvios” são essenciais à composição das personagens e do enredo de suas obras. Mais: ao optar por tais recursos, autora evidencia que o conhecimento da palavra não determina, não implica o entendimento da sentença tanto para nós como para as personagens – a narradora de *El vestido de terciopelo*, por exemplo, usa a expressão *¡Qué risa!* sem dar-se conta da carga semântica contida nela. Aurora, em *La sibila*, assimila literalmente as características reportadas a Deus:

[...] *Usted es el Señor del que ella siempre me hablaba, para el cual no había puertas. Usted quiso probar mi lealtad, ¿no es cierto?, cuando traje aquel paquete de la farmacia Firpo. Usted es el Señor, porque tiene barba crecida.*

–He de ser, si usted lo dice.

–Un Señor, al cual tenemos que dar todo lo que tenemos. (p. 129)

Obviamente, o desconhecimento de Aurora é um recurso utilizado para evidenciar a ironia ocampiana que caracteriza Deus e um ladrão com as mesmas qualidades (provar lealdade, não há portas fechadas, barba crescida, dar tudo o que temos) e coloca-o em um mesmo nível. Há, por parte das personagens infantis, a necessidade de um repertório amplo, pois quanto mais amplo maior a possibilidade de interpretações e entendimentos. Para Tomassini (1995, p. 76), “El empleo de un registro de habla vulgar, saturado de frases hechas y lunfardismos es una de las estrategias que, en convergencia con la lilotés, acuden a la desolemnización irónica de lo fantástico.”⁶⁶

⁶⁶ “O emprego de um registro de fala vulgar, saturado de frases feitas e lunfardismos é uma das estratégias que, em convergência com a lilotés, alude ao abandono irônico do tom solene do fantástico. (tradução nossa)

Silvina Ocampo cria um jogo entre o dito e o não dito e coloca o leitor em xeque entre as condições de verdadeiro ou falso e a inferência pragmática (válida ou não válida). As implicaturas que distinguem o dito do que se quis dizer atuam, diretamente, na intenção comunicativa e a recuperação e/ou formação do sentido linguístico vai sendo enriquecida, contextualmente, com as ambiguidades, a alternância entre a focalização interna e externa, as metáforas, as ironias, aos paralelismos, as antíteses, as associações metonímicas e ao discurso lírico-evocativo – elementos tão inerentes à escritura ocampiana.

4.2 O ser, o estar e o sentir

“Nada existe no intelecto que antes não tenha estado nos sentidos.”

(Axioma latino)⁶⁷

É quase uma unanimidade entre os estudiosos da história da infância que a situação relacionada às crianças começou a mudar após aparição das instituições escolares – principalmente as eclesiásticas. A partir de então, iniciou-se mais maciça e rapidamente a distinção entre meninos e meninas e entre as faixas etárias no tocante a jogos, brincadeiras, roupas, atividades, brinquedos e separação de cores. A diferenciação sexista ao longo dos anos também veio acompanhada de novos parâmetros de ensino-aprendizagem, leis e novas perspectivas que consideravam a criança enquanto sujeito social.

Mesmo com todas as teorias, inovações e, literalmente, manuais de como criar os filhos, muitas crianças continuam sofrendo devido ao mesmo ranço do passado, pois a essência da Antiguidade e da Idade Média permanece nos dias atuais. Quer dizer, em muitos casos não há separação efetiva entre adultos e crianças, embora essa divisão exista teoricamente. O processo de adultização é bem evidente se observarmos com maior cautela que várias roupas e calçados “infantis” são uma mera reprodução das roupas para adultos, mas em tamanho

⁶⁷ Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu.

menor. Se em séculos passados a rejeição das mães em relação aos recém-nascidos resultava, entre outras atitudes, na entrega do bebê à ama de leite, hoje, o abandono permanece, pois as amas e os criados foram substituídos pela televisão, pelo computador e por outros aparelhos eletrônicos devido ao dia a dia estressante e dinâmico dos responsáveis.

Silvina Ocampo realça essa ausência e consequente entrega das crianças a terceiros. Clemencia, Toñito, Aurora, as meninas vizinhas, Valentín Brumana buscam no “Outro” – seja ele alguém ou algo – confiança e cumplicidade. Solitárias, as crianças, aparentemente inermes, sofrem as consequências da ausência de atenção e de afeto das pessoas que deveriam cuidá-las.

É perceptível a transferência, para seus novos amigos, dos sentimentos e atitudes reproduzidos através dos gestos de carinho que gostariam de haver recebido: “*Toñito tomó la costumbre de dormir con Prímula en la cama, con la precaución de colocarle la cabecita sobre la almohada y la cola bien abajo, entre las cobijas.*” (*La sogá*, p. 66), para completar a cena puramente terna, faltava apenas que ele contasse histórias para Prímula dormir. Já mãe de Clemencia não tinha tempo para ocupar-se dos preparativos do aniversário da filha. Além disso, durante a chegada da finada modista “*No había nadie en la casa.*” (*Clotilde Ifrán*, p. 82) O sentimento externado por ela em relação à mãe é o de vingança e em relação a Clotilde Ifrán é o de simpatia, mesmo porque a finada deu à garota o que a mãe se recusou: a fantasia de diabo, que ao mesmo tempo era, sobretudo, um presente de aniversário. O afeto entre Clemencia e Clotilde Ifrán é demonstrado em diversas passagens e o conto é finalizado com mais um gesto de carinho entre as duas: “*Las dos salieron tomadas de la mano*” (*Clotilde Ifrán*, p. 83). Não se anda de mãos dadas com um desconhecido ou com alguém em quem não se confia.

Em *La sibila*, Aurora revela:

Cuando yo iba a su casa con mamá y la esperaba, me dejaba jugar con todo y a veces, cuando yo no iba al colegio, y mamá iba al teatro o Dios sabe dónde, me dejaba en la casa de Clotilde Ifrán, para que ella me cuidara. (p. 128, grifo nosso)

Enquanto em *La sibila* há uma “justificativa” para a criança estar em companhia de Clotilde Ifrán, não se sabe por que a garota de *El vestido de terciopelo* não está sob os cuidados maternos, mas sim sob a tutela de Casilda. Ambas as cuidadoras exercem o mesmo ofício: são modistas. É senso comum que,

durante muito tempo, o costume entre as mulheres aristocráticas e burguesas de irem à modista era sinônimo de elegância, sofisticação e riqueza, pois a exclusividade e, principalmente, as réplicas dos modelitos dos gêneros europeus eram artigos de luxo. Portanto, através das frequentes visitas a essas profissionais, as mulheres procuravam ganhar status social. Inferimos, portanto, que a assiduidade das senhoras aos ateliês e das modistas às residências da alta sociedade – quase sem obstáculos – proporcionou mais que uma relação de puro contrato de serviços. Devido à descrição, ao fato de serem bem gratificadas financeiramente pelas patroas e à capacidade de ver, ouvir e calar uma extrema confiança foi desenvolvida entre elas e as modistas passaram a ser confidentes, conselheiras e, em alguns casos, intermediárias entre as relações amorosas – extraconjugais ou não. Assim, deixar os filhos aos cuidados dessas profissionais, para resolver problemas de infinitas ordens, não era problema. Destarte, as trocas afetivas entre as crianças e as modistas, no mundo ocampiano – e por que não pensar no mundo real – eram inevitáveis.

As crianças, nos contos aqui analisados, não sofriam maus-tratos. Elas sofriam carência de amor. A protagonista de *Autobiografía de Irene* menciona que era a preferida da família, entretanto, em qualquer parte do texto, ela revela haver sido amada pelos parentes:

Mi padre, venerando la enseñanza que había recibido de ellos, cultivaba plantas: era suave con ellas como con sus hijos, les daba remedios y agua, las cubría con lonas en las noches frías, les daba nombres angelicales, y luego, "cuando eran grandes", las vendía con pesar. Acariciaba las hojas como si fueran cabelleras de niño; [...]; [...] Sin alarde puedo decir que hasta los quince años, por lo menos, fui la preferida de la casa por la prioridad de mis años y por ser mujer: circunstancias que no seducen a la mayor parte de los padres, que aman a los varones y a los menores. (p. 94)

Em *Tales eran sus rostros* os pais dos meninos surdos-mudos os deixaram internados aos cuidados das professoras. O internato serviria para proporcionar aos filhos uma educação apropriada ou para livrar-se do estorvo que para os responsáveis seria uma criança deficiente? Eles não teriam tempo? Eles não saberiam lidar com essas crianças? Os motivos podem ser todos esses ou nenhum. O fato é que ao longo de todo o conto, não há descrição de algum momento de visita dos pais ou responsáveis. As famílias estão ocupadas demais para perder tempo com seus filhos.

Em *Emílio ou da Educação*, Rousseau (1995, p. 18) traz a seguinte reflexão:

Essas ternas mães que, livres de seus filhos, se entregam alegremente aos divertimentos da cidade, sabem por ventura que tratamento recebe a criança em suas faixas na aldeia? Ante o menor aborrecimento que venha a ocorrer suspendem-na a um prego como um trapo; e enquanto, sem se apressar, a ama trata de seus afazeres, a infeliz fica crucificada.

Nos contos, não só aos divertimentos da cidade os pais se entregavam, mas também às questões que para eles eram mais importantes que seus filhos. Em *Las dos casas de Olivos*, há o constante aborrecimento do pai da menina rica por não ter framboesas no jardim. Em relação à garota pobre, a ausência de atenção por parte do avô é tamanha ou maior que a falta de comida na mesa. Ambos os problemas não os deixam perceber que outra pessoa passou a ocupar o lugar das garotas: *Nadie se dio cuenta del cambio y ellas, que creían conocer sus casas, empezaban a reconocerlas según los cuentos que se contaban diariamente a través del cerco; hacían descubrimientos que las asombraban.* (p. 20).

A busca por um amigo, por um irmão, por uma companhia que preencha o vazio dessas crianças faz com que elas almejem atenção e afeto. O fato de estarem sós mesmo na companhia de outras pessoas revelam que a solidão não é apenas a ausência de alguém, mas sim a ausência de algo, muitas vezes, indescritível e extremamente abstrato:

No todas mis amigas me querían, y mi compañera favorita era la soledad que me sonreía a la hora del recreo. (Autobiografía de Irene, p. 96)

[...] y cuando [a professora] les reprochó el no tener personalidad sonrieron dulcemente, cosa que no era habitual en ellos. Pero ellos, cada uno de ellos, en el primer momento, se sentían solos, como si una armazón de hierro los revistiera incomunicándolos, endureciéndolos. El dolor de cada uno era un dolor individual y terrible; la alegría también y por lo mismo era dolorosa. Humillados, se figuraban diferentes los unos de los otros, como los perros con sus razas tan dispares o como los monstruos prehistóricos de las láminas. (Tales eran sus rostros, 1999, p. 189)

Nadie se ocupaba de él. Le regalaban discos viejos, revistas viejas, para entretenerlo. (La revelación, p. 199)

No decorrer da História, as crianças passaram por um processo de clausura. Se nos primórdios elas viviam o mesmo mundo dos adultos, paulatinamente, através do despertar do “*sentimento da infância*” (ARIÉS, 1981) e das mudanças de pensamento, elas passam a ficar reclusas em colégios, internatos, semi-internatos,

mosteiros, conventos, quartéis, creches e hoteizinhos. A casa também é um lugar de reclusão e, teoricamente, o lugar mais seguro para criança e mais propício para o estreitamento dos laços amorosos e amistosos com os familiares. Entretanto o ambiente familiar formado por parentes, amigos, empregados e vizinhos, ou seja, com a presença física de muitas pessoas, não é o suficiente para impedir que as crianças se sintam solitárias e, portanto, isolem-se cada vez mais. Isoladas dentro de suas próprias casas, as personagens habitam um deserto interior, pois a imensidão vazia que elas sentem dentro de si é provocada pelo fato de que não são elas que não se reconhecem no grupo, mas sim que elas não são reconhecidas como gostariam ou como deveriam ser pelo grupo. Para Durkheim (2000, p. 361):

[...] Se o indivíduo se isola, é porque os laços que o uniam aos outros estão frouxos ou rompidos, é porque a sociedade, nos pontos em que ele tem contato com ela, já não está fortemente integrada. Os vazios que separam as consciências e as tornam estranhas umas às outras provêm justamente do afrouxamento do tecido social [...].

O isolamento das crianças em Silvina Ocampo não é voluntário, embora haja esse “afrouxamento social”. A formação de amizades improváveis nos contos incide luz para o fato de que elas almejam uma relação de amizade de qualquer forma. Logo, nenhum bloqueio é intransponível. As barreiras físicas (muros, grades, portas e cercas) não são altas, seguras ou fortes o suficiente para que não possam ser vencidas. Tampouco as barreiras sociais impedem que o insólito ocorra: [...] *Las dos chicas cruzaron por encima de la reja; la que estaba en el jardín grande cruzó la calle, la que estaba en la calle cruzó al jardín.* [...] (*Las dos casas de Olivos*, p. 20). O fantástico supera as barreiras de outras dimensões – *Clotilde Ifrán, La revelación* – as barreiras da deficiência física – *Tales eran sus rostros* – e as barreiras das espécies – *La sogá*. Nenhum bloqueio é determinante para impedir qualquer tipo de relação amistosa ou afetiva na busca do outro e de nós mesmos. Silvina Ocampo traz à ordem do dia o fato de que todos esses empecilhos são desfeitos e transformados em fronteiras que funcionam como pontos de interseção, como trânsito de corpos, como trocas de experiências.

As novas e antigas companhias das personagens possuem mais que uma relação amistosa. Elas revelam uma relação de cumplicidade com as crianças e situam o leitor em uma aporia a ponto de fazê-lo titubear se elas são fruto da imaginação das personagens ou se elas compõem uma nova realidade provocada

pelo que Ana Casas *apud* Roas (2011, p. 161) chama de “*literalização da metáfora*”. Casas propõe uma sistematização de diversas possibilidades de recursos para tal fenômeno como, por exemplo, a hipérbole [...] *Cuarenta caras eran la misma cara; cuarenta conciencias eran la misma conciencia, a pesar de la diferencia de edades y de familia*” (*Tales eran sus rostros*, p. 189); o sentido próprio de uma expressão figurada em frases lexicalizadas [...] *Es maravilloso el terciopelo, pero pesa –llevó la mano a la frente–. Es una cárcel* [...] (*El vestido de terciopelo*, p. 154); a imagem metafórica “–*Voy a casarme con una estrella.*” (*La revelación*, p. 198); e a comparação⁶⁸, [...] *Cornelio aprendía fácilmente cualquier lección, pero no le gustaba estudiar. Yo aprendía con dificultad, pero me gustaba estudiar. Cornelio detestaba a la maestra; yo la quería* [...] (*Los amigos*, p. 183).

As crianças buscam no outro o que falta em si e ao seu redor. Em *Las dos casas de Olivos* é perceptível que não há uma troca de identidades, mas sim a existência de uma identificação, pois as garotas almejavam preencher suas incompletudes duplicando-se e transformando-se devido a uma contemplação que encontrava detalhes epicenos. As interseções (pautadas nesse caso pelos anjos da guarda) mostram-nos a impossibilidade de deixarmos de ser nós mesmos.

A busca da compreensão do outro associada à troca de papéis também implica o acesso a um mundo diferente daquele no qual estou acostumado a vivenciar determinadas experiências. Em relação à inacessibilidade dos mundos (ou submundos) nos relatos breves de Silvina Ocampo, Tomassini (1995) destaca dois tipos de oposições bastante frequentes e capazes de dinamizar-se narrativamente: a oposição entre o mundo das crianças e o dos adultos e a oposição entre as classes sociais. Acrescentamos que a oposição entre vida e morte, assim como vivos e mortos, também é recorrente nas obras ocampianas.

É importante ressaltar o fato de que nenhuma das personagens busca ser exatamente igual às outras pessoas. Pelo contrário. Elas buscam algo diferente, querem ser diferentes porque querem ser aceitas: “*Frecuentemente, encerrado en el cuarto, lloré por mis pecados, pidiendo a Dios que me otorgara el favor de volverme parecido a mi amigo.*” (*Los amigos*, p. 184). Há um conflito explícito entre o ser e o querer ser, entre o ter e o querer ter. Nunca possuiremos tudo. Em *Las dos casas de*

⁶⁸ Nesse caso, a comparação revela uma leitura contrária ao final. Quer dizer, a personagem que se apresenta com características meigas, delicadas e benéficas, revela-se ardilosa, malévola e rude ao longo da trama ou no desfecho da narrativa.

Olivos, o pai da garota rica possuía poder, riqueza e mantinha tudo sob controle em sua residência, mas esses recursos não eram suficientes para dominar a natureza e fazê-la produzir as framboesas que lhe faltavam. Em relação à menina, não eram bens materiais que ela desejava, mas sim, subentendemos, a atenção do pai e a liberdade encontrada em simples e pequenos gestos como andar descalça e acender a chaminé. A realidade não é o que elas querem. A sensação de estar sendo aceito tem a ver com a nossa própria biografia e não com a dos outros. Além disso, a capacidade de ir ao outro está no *em-si*, pois, caso contrário, como é possível entrar no outro? Como saber como pensa o outro? Eu vou do meu “eu” inconsciente ao meu corpo e depois de meu corpo aos outros corpos. Quando na verdade eu me coloco de saída no mundo material para progressivamente limitar este centro de ação, que se chamará meu corpo, eu poderei distingui-lo, assim, de todos os outros.

Não é necessário ser um deles para conhecê-los. No caso das personagens de *Las dos casas de Olivos* é como se antes de trocarem de corpos elas já se conhecessem. Os percursos e percalços para chegar ao “outro” nos colocam no limiar das idealizações, da compreensão, do entendimento, da simpatia e da empatia. Como chegar, compreender e interpretar o outro sem haver esses elementos? A narrativa nos mostra o quão difícil é transmitir o que vivemos e o que conseguimos falar a respeito enquanto vivenciamos determinados momentos. Nossas experiências aparecem em nossas reminiscências, na maioria das vezes, como algo distante, embora muitos vestígios ainda vibrem e atuem em nós. Quando eu me ponho no lugar do outro é que eu posso compreendê-lo.

Los amigos nos revela que também é preciso compreender a visão do outro em relação a nós. Temos que deixar os nossos conceitos de “eus” para entender os conceitos dos “outros”. Com a nossa concepção do “eu” não podemos entender o “eu” dos “outros”. Os sentimentos da experiência humana e dos comportamentos são mais que observados. Eles são vivenciados por nós quando transpassamos a fronteira da outridade. Podemos, então, ir até o outro, tocá-lo e voltar diferente – ou não voltar. O “eu” é o conflito entre duas instâncias sempre separadas. Deve haver sensibilidade para que o outro queira conversar. De nada adiantará um sentimento sem gesto ou um gesto sem sentimento. Entretanto através de gestos controlados e contidos nunca temos acesso à totalidade do “eu”. É importante que ousemos, que

busquemos e que tentemos concretizar a experiência de ir ao “outro” – mesmo sem a certeza da volta.

De acordo com o adágio popular, os olhos são o espelho da alma. Nas obras em questão não é diferente. Os olhos são uma condição *sine qua non* para que a experiência, ou melhor, para que a aventura de ir até o outro aconteça. É por meio dos olhos que captamos as imagens que, por sua vez, despertam os sentidos para que possamos evocar novas imagens, sensações, gostos, sons e efeitos. Em algumas das narrativas aqui analisadas, os olhos dão permissão e acesso aos personagens para que eles adentrem no mundo e/ou no corpo do outro. Logo, o outro não é, nem nunca será, uma projeção deles mesmos:

[...] *Los ojos lucían todos las mismas rayitas castañas o grises, que caracterizan los ojos claros [...]; [...] Estaban unidos también por la violencia de los ademanes, por las risas simultáneas, por una solidaridad bulluciosa y súbitamente triste que se refugiaba en los ojos, en el pelo lacio o levemente encrespado. [...]* (*Tales eran sus rostros*, p. 190)

– *¿Qué culpa tengo yo si tiene ojos de gato? [...]* (*La sibila*, 1999, p. 129)

[...] *Una luz oscura resplandeció en sus ojos enormes. [...]* (*Clotilde Ifrán*, p. 83)

Así murió Toñito. Yo lo vi, tendido, con los ojos abiertos. (*La sogá*, p. 66)

[...] *Pareces un viejo en este momento. Mírate en un espejo. No había ningún espejo cerca. Se miró en mis ojos.* (*Autobiografía de Irene* p. 99)

Nem tudo que é apreensível é visível. Mas através dos olhos se diz o indizível, se toca o intocável e se ouve o inaudível. Em *La revelación* e em *Autobiografía de Irene* há objetos que vão ainda mais além da visão do enredo e revelam uma realidade que apenas as personagens podem ver. As fotografias nesses dois contos desempenham papéis fundamentais no desfecho das obras. Em *La revelación* é a foto revelada ao final que retira o véu do mistério para o narrador e faz com que ele considere como verdadeiro o que Valentín já havia previsto e mencionado desde o início da história. Em *Autobiografía de Irene* é o não reconhecimento de si própria na fotografia e o posterior encontro com a desconhecida nas últimas linhas do relato breve que revela ao leitor o momento em que esteve com ela mesma:

Contra un fondo melancólico de árboles consentí que me fotografiaran con un hermoso peinado alto, con los guantes puestos y un sombrero de paja adornado con guindas rojas, tan estropeadas que parecían naturales. Cumplí los últimos episodios de mi destino con lentitud. Confesaré que me equivoqué de modo extraño al prever mi fotografía: aunque la encontré parecida, no reconocí mi imagen. Me indigné contra esa mujer que, sin sobrellevar mis imperfecciones, había usurpado mis ojos, la postura de mis manos y el óvalo cuidadoso de mi cara. (p. 101)

– ¡Irene, me parece que la conozco desde hace mucho tiempo! He visto su rostro en alguna parte, tal vez en una fotografía, con un peinado alto, con cintas de terciopelo y un sombrero con guindas. ¿No existe una fotografía suya, con un fondo melancólico de árboles? (p. 102)

A visão da própria imagem através dos espelhos, das fotografias e, finalmente, do duplo proporcionou a Irene, na iminência da morte, a possibilidade de recordar suas experiências. Tal processo foi imprescindível para que ela conseguisse entender suas atitudes e sentimentos. A personagem, ao evocar os elementos mnemônicos objetiva compreender, por exemplo, se era feliz:

Hubiera podido ser feliz; lo fui hasta los quince años. La repentina muerte de mi padre determinó un cambio en mi vida. Mi infancia terminaba. Trataba de pintarme los labios y de usar tacos altos. En la estación los hombres me miraban, y tenía un pretendiente que me esperaba los domingos, a la salida de la iglesia. Era feliz, si es que existe la felicidad. Me complacía en ser grande, en ser hermosa, de una belleza que algunos de mis parientes reprobaban.

Era feliz, pero la repentina muerte de mi padre, como dije anteriormente, determinó un cambio en mi vida. [...] (p. 96)

Sabemos que a felicidade é uma abstração bastante peculiar e particular. O uso do verbo *ser* conjugado no *pluscuamperfecto del subjuntivo* (*hubiera sido*), no *pretérito perfecto del indicativo* (*fui*) e no *pretérito imperfecto del indicativo* (*era*), indicando uma ação incerta, uma ação constante e uma ação completa, respectivamente, sai do plano do irreal, passa a uma fase delimitada e finalmente chega a uma afirmação mais categórica. Ao utilizar esse recurso linguístico, Silvina Ocampo semeia – entre muitas – a seguinte dúvida: Irene nos fala desde a perspectiva dos vivos ou dos mortos? A resposta para esse questionamento é tão intangível quanto a explicação para a felicidade.

Essas e outras características ontológicas nos expõem que há um conhecimento por meio de um desconhecimento. Para descobrir o outro (ou talvez nós mesmos) é imprescindível relacionar-se. O homem não consegue entender-se

sozinho, sem uma consciência de si. Contudo, ao descobrirmos, podemos encontrar a solidão.

Eu só posso ser eu a partir de um outro *quase-alguém*, transitar por um *não-alguém*, até chegar a um *alguém*. Ou seja, tenho que percorrer um caminho que se inicia em um *pré*, perpassa o *limiar* e chega ao *pós*, respectivamente. É uma aventura vivenciada para encontrar o devir-homem, o devir-infância, o devir-outro. E nessa aventura eu somo, divido, multiplico e observo no resultado o que eu tenho apenas de mim, o que eu tenho de mim e do outro e o que o outro tem de mim e dele mesmo, podendo chegar à conclusão, também, de que encontramos o devir-nada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A hibridização dos discursos na produção literária ocampiana tensiona o real, o ficcional e o poético desde o início da leitura e revela-nos símbolos que estão camuflados por meio das palavras – ou seja, por meio de signos que estão em lugar de algo. As aporias com as quais nos deparamos ao lermos as obras revelam-se a cada nova leitura e, conseqüentemente, a cada nova interpretação. Ocampo consegue, com muita sutileza, mostrar-nos como chegar às (possíveis) conclusões e às (inúmeras) interpretações não através das palavras certas, mas sim por meio dos sentidos certos das palavras. Devemos, ao ler obras desse nível, encontrar a substância das palavras nas próprias palavras e elucidar determinados códigos para compreender o que as obras dizem e o que elas realizam.

Em Silvina Ocampo a recuperação do sentido linguístico pelo leitor vai além de apenas identificar metáforas ou qualquer recurso estilístico. As metáforas por si só são fracas e não têm a mesma força de quando compõem uma construção interpretativa relevante. O que significa, por exemplo, a toalha que Irene – em *Autobiografía de Irene* – borda praticamente durante toda a sua vida, como se fosse a teia de Penélope? O que dizer da fixação de Silvina Ocampo nos olhos das personagens – um dos elementos preponderantes para a realização dos acontecimentos fantásticos em suas narrativas – tal qual o protagonista de *O homem da Areia* de E. T. A. Hoffmann, em que o órgão funciona como um gatilho que dispara lembranças, sentimentos e desejos ocultos? A metáfora, assim como outras figuras de linguagem, e as estruturas gráficas devem estar associadas a outros elementos do contexto histórico, social e devem, íntima e impreterivelmente, estar ligadas ao contexto da obra. Fica claro, portanto, que o objetivo maior de toda obra literária é não apenas afetar o leitor, mas sim fazê-lo entender, a intenção do artista.

As narrativas de Silvina Ocampo, de um modo geral, nos mostram que as personagens se sentem desconfortáveis perante suas posições enquanto sujeitos sociais. A representação social das pessoas é um reflexo contido delas mesmas. As pessoas não são quem elas são, mas o que a sociedade quer que elas sejam. O indivíduo se retira em prol do papel social, pois ele não é aquele que cumpre o papel, mas sim é o papel a ser cumprido. Ele passa a ser a máscara e não o ator –

Los celosos y Las fotografías, por exemplo. Silvina Ocampo descortina as mazelas sociais e faz cair os disfarces de uma sociedade hipócrita e individualista. A pessoa é descartável porque ela é passageira, mas o papel social é contínuo, é eterno, é imutável. Quais são os “eus” aparentes? Quais são os que se apresentam e quais são os que se escondem? Os “eus” não são únicos. Eles são parte de uma espécie. O “eu” é ao que pertence ou ao que está relacionado a uma família, a um bairro, a um clã, a uma classe. É bem perceptível no universo construído dentro das narrativas aqui analisadas que o “eu” e o “outro” podem identificar-se, mas não necessariamente corresponder às mesmas expectativas – *Los amigos*.

O fator mimético nos leva a refletir que nessa sociedade, seja ela ficcional ou real, as pessoas são cosmopolitas na rua e comunais em casa. Ou seja, possuímos uma identidade posicional. Entretanto o fato de não formar parte de um grupo confere insegurança. Destarte, não há estabilidade e você é apontado, é indivíduo isolado e não parte integrante. Não ter referências é sentir-se solto e sozinho no mundo. É ser um estrangeiro dentro do próprio lugar. Ou melhor, em qualquer lugar. Ao sentir-se um estrangeiro, tudo é diferente. Aonde quer que se vá, quem quer que seja, sempre será diferente. Ser um estrangeiro dentro da própria comunidade é ser um participante que não participa (*Autobiografía de Irene, La revelación, Las dos casas de Olivos* e a personagem Aurora de *La sibila*, que era uma hóspede dentro de sua própria casa, por exemplo).

Mais especificamente em relação às crianças, no mundo criado por Silvina Ocampo elas são ao mesmo tempo reis e súditas da solidão. Por não terem a mesma medida que o mundo – ora são maiores, ora menores que ele – elas não conseguem abarcar ou serem abarcadas pelo universo que as rodeiam. A única saída para elas é a morte, o desaparecimento, o nada. As personagens são seres forâneos dentro do mundo. Quando incompreendidas, elas são tachadas de idiotas, castigadas ou ignoradas pelas pessoas que deveriam estar ao seu lado.

O conjunto das narrativas construídas através de gêneros paraliterários e de outras expressões artísticas forma um mosaico, um labirinto, uma cocha de retalhos e uma visão caleidoscópica totalmente lógicos e ao mesmo tempo iluminados através de vitrais e refletidos pelos espelhos ocampianos. A polivalência de Silvina Ocampo a permite ser, ao mesmo tempo, inter, intra e hipertextual. A reescritura e as adaptações realizadas por ela mesma apenas ratificam toda a genialidade de

uma artista que atuou em quase todas as áreas da arte (pintura, desenho, narrativa, poema, teatro e, não menos artístico criativo e imagético, tradução).

Assim como toda literatura fantástica é uma subversão da ordem, toda obra de Silvina Ocampo rompe e subverte modelos e normas estabelecidas pela sociedade ou pela própria teoria literária. Nossa investigação discutiu, entre vários outros assuntos, a impossibilidade de enquadrar a narrativa ocampiana em alguma teoria ou nomenclatura. O terreno de suas obras é ora escorregadio, ora movediço e instaura a possibilidade de fazer com que nos surpreendamos e mudemos nossa forma de interpretar a obra, determinado trecho, ou até mesmo alguma palavra, a cada leitura.

A subversão da autora faz cair por terra os estereótipos criados em relação à literatura feminina⁶⁹: delicadeza, sensibilidade, doçura, meiguice, sentimento maternal. Os relatos breves de Silvina Ocampo não deixam de conter todas essas características, mas elas convivem lado a lado com atitudes acres, cruéis, secas e com personagens que saem do arquétipo infantil e mostram-se visceralmente humanas.

Silvina Ocampo abandona a visão maniqueísta e estabelece uma nova ordem pautada na ausência de heróis, monstros e personagens frágeis – ainda que as narrativas tenham crianças como protagonistas ou coadjuvantes –. A morte está presente mesmo em suas obras infantis – *Los ángeles* – embora que de uma forma um pouco mais suave – se é que seja possível haver suavidade para tratar a morte.

No fantástico ocampiano há dúvida, ambiguidade, tensão, mito, filosofia, eu lírico e infinitos outros recursos que fazem com que o insólito seja realmente algo surpreendente, inquietante e imprevisível não apenas no tocante ao sobrenatural, mas como o próprio nome diz, no sentido de inesperado (a cobra matar o garoto, Clemencia ir embora com a modista).

Bessière (1974, p. 10) afirma:

[...] O fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular.

⁶⁹ Que em nossa opinião a expressão melhor empregada seria “literatura escrita por mulheres”

Logo, as personagens não necessariamente podem se surpreender com os acontecimentos sobrenaturais, vacilar ou buscar uma explicação racional para os eventos não-reais. Entretanto elas se surpreendem com o insólito, buscam o porquê de determinadas atitudes. A aceitação dos acontecimentos metamórficos, seja por parte do narrador, seja por parte do leitor ou das personagens, não se torna mais estranha que os acontecimentos extraordinários em si.

Na contística fantástica ocampiana, o paradoxo entre o visível e o oculto, entre os objetos animados e as pessoas são objetos entre a reificação da coisa e coisificação do homem não tornam a obra fantástica mais temível que o mundo real. A realidade é motivo de assombro. O sobrenatural seduz e o real assusta. A vida não é tão interessante e a morte não é mais um destino, mas sim um objetivo.

Os elementos mnemônicos não são trabalhados por Silvina Ocampo de uma forma saudosista⁷⁰. Eles aparecem como um fantasma que persegue o narrador e que precisam ser expurgados como forma de pedir clemência pelos erros e, conseqüentemente, como forma de livrar-se deles – *La revelación* e *Los amigos*. Segundo o pensamento freudiano, o mais importante não é o que é lembrado, mas sim o que ficou esquecido. Daí a preocupação da protagonista do conto *Autobiografía de Irene* em não morrer, pois morrendo os que ficaram esquecerão a pessoa mais importante para Irene, ou seja, ela própria.

Através da visão cosmomórfica Silvina Ocampo nos apresenta, por meio do mito, do totem e da linguagem novos padrões de vida e morte. Alma e espírito não são opostos à matéria nem são conceitos abstratos. A corda não se transforma em cobra, mas sempre foi uma cobra só que na forma de corda. Fazemos parte de uma rede complexa de participações míticas (homens, objetos, plantas, animais). Esse pensamento mitológico comparte com as questões levantadas por Silvina Ocampo, e suas respectivas personagens, juntamente com a concepção freudiana de que o selvagem, a criança e o louco comungam o mesmo conteúdo psíquico, referente ao trato com a morte, ao animismo, ao renascimento, ao duplo. Eles se pensam animal, objeto ou planta (metempsicose). Eles acreditam ser ou terem sido o que eles não são (personagens históricos, seres mitológicos, heróis).

A imbricação de vozes, a ambigüidade das personalidades e a dificuldade em diferenciar riso de pranto – *La revelación* – e aniversário de velório – *Las fotografías*

⁷⁰ Com exceção de *Autobiografía de Irene*, as lembranças nem aparecem de modo saudosista, nem são uma forma de expurgar alguma culpa, mas sim são uma forma de a protagonista continuar viva.

– são alguns dos elementos que ajudam a compor todo o cenário do fantástico híbrido em Silvina Ocampo e nos levam a sair do macro para o micro, em termos de interpretar a personagem dentro do mundo, assim como também nos induzem a fazer o caminho contrário, ao interpretarmos o mundo dentro da personagem.

A vasta produção literária ocampiana faz com que o leitor, de qualquer parte do planeta, em qualquer tempo, possa identificar pontos de interseção entre a realidade textual e a realidade mimetizada e, também, localizar a personagem dentro do universo literário em que foi criada. Tais características revelam, portanto, o caráter atemporal e universal de suas narrativas. A construção das personagens

Observamos que a linguagem utilizada por Silvina Ocampo em momento algum está relacionada ao desleixo com a gramática - como a acusou sua irmã Victória Ocampo – ou ao fato de seu vasto conhecimento de outros idiomas interferir no domínio da norma – como sugerem alguns críticos. Mas sim, é extremamente perceptível que a autora utiliza determinados “desvios” a fim de formar as características das personagens tipo. Para tanto, não deixa nenhum detalhe escapar e localiza cada elemento em um ponto exato da trama.

Ao longo da investigação, vimos que mais importante que identificar os elementos e elencar características semelhantes e diferenciais, foi analisar e perceber como Silvina Ocampo trabalha as unidades que formam as diegeses e qual o propósito de evocar e provocar as mais diversas sensações no leitor. Foi importante entender os porquês das obras, suas coerências, suas articulações em um sistema expressivo completo e suas dimensões históricas e evolutivas na contribuição de cada texto ao desenvolvimento de um sistema comum.

Portanto, nos mundos criados por Silvina Ocampo, as respostas para as mais diversas indagações devem ser procuradas dentro do texto, pois a verdade textual está contida nele. Os mundos que compuseram nosso *corpus* e que gravitam no plano do fantástico, do onírico, do irreal, do cruel, do verdadeiro, do maravilhoso e de mais infinitas possibilidades nos foram apresentados através de narrativas minuciosamente buriladas por uma artista multifacetada que no construto das obras trabalhou como poucos os mais profundos anseios humanos e incidiu luz sobre as questões da infância, da “*pulsão de morte*” e do medo da morte.

REFERÊNCIAS

- ABARZA, Cynthia Carggiolis. (Re)cortes de infancia: Invenciones del recuerdo de Silvina Ocampo. **AISTHESIS**, Santiago, Chile, n.54, p. 267-286, dez. 2013. Disponível em: <<file:///C:/Users/PC%20laranda/Downloads/Dialnet-RecortesDeInfancia-4612764.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2014.
- AGOSTINHO, Santo. Os pecados da primeira infância. In: **Confissões**. Disponível em: <http://img.cancaonova.com/noticias/pdf/277537_SantoAgostinho-Confissoes.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.
- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros, 2001.
- ALDARONDO, Hiram. **El humor en la cuentística de Silvina Ocampo**. Madrid: Editorial Pliegos, 2004.
- ANTHONY, Sylvia. **The Discovery of death in childhood and after**. Baltimore: Peguin Education, 1973.
- AQUINO, Santo Tomás de. **Suma de teologia**. 4. ed. Madri: Biblioteca de autores cristianos, 2001.
- ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **História Social da Criança e da Família**. Trad. Dora Flasksman. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BAKHTIN, Mickhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BALDERSTON, Daniel. Los Cuentos Crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock. **Revista Iberoamericana**, v.49, n.125, 1983. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/Issue/view/166>>. Acesso em: 12 nov. 2012.
- BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica. (A propósito de la literatura latinoamericana). **Revista Iberoamericana**, Buenos Aires, v.38, n.80, p. 391-403, 1972 Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/2727/2911>>. Acesso em: 30 set. 2014.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. Polivalência do relato fantástico. **Fronteiraz**, São Paulo, v.3, n.3, p. 185-202, set. 2009. Disponível em:<http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/revista_frenteiraz_impressao3.pdf> Acesso em: 12 fev. 2013.

BINES, Rosana Kohl. Quando a criança ri diante do fim. **Leitura em Revista**. Rio de Janeiro, n.5, p. 17-25, fev. 2014, Disponível em: <www.catedra.puc-rio.br/upload/catedra/arquivos/LER5_FINAL.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2012.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAYMAD-FREIXAS, Erik. **Realismo mágico y primitivismo**: relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Marques. University Press of America. Laham, New York, Oxford. 1998.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

CODARO, Laura. La reescritura en la literatura infantil de Silvina Ocampo. In: V Jornada de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños. 2013. **Anais...** La Plata: FAHCE, 2013. Disponível em: <<http://jornadasplan.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas-2013/ponencias/a15.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2014.

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

CYMERMAN, Claude. FELL, Claude (coord.), **Historia de la literatura hispanoamericana**. Desde 1940 hasta la actualidad. Trad. María Valeria Battista Buenos Aires: Edicial 2001.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio**. Estudo de sociologia. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUTRA, Daniel Ituvides. A poesia fantástica de H.P. Lovecraft: uma análise comparativa do poema Os Fungos de Yuggoth e o manuscrito "O Livro". **Manuscrita e Revista de crítica genética**, n.25, p. 147-157, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.ffe.usp.br/manuscrita/article/view/2073>>. Acesso em: 01 dez. 2014.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos seguido de Envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro, 2001.

FAITANIN, Paulo. Os Instantes, a eternidade do mundo e a consulta aos astros segundo Tomás de Aquino. **Aquinate**, n.1, p. 64-73, 2005. Disponível em: <http://www.aquinate.net/revista/edicao_atual/Artigos/01/os-instantes,-a%20eternidade-do-mundo-e-a-consulta-aos-astro.pdf>. Acesso em: 12 set. 2013.

FREUD, Sigmund. O "estranho". In: **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1988. v.17 p. 237-269.

_____. Totem e Tabu (1913). In: **Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago, (1976n). v.13.

_____. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro: Imago. (1976f). v.7.

_____. **O futuro de uma ilusão**. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago. (1997i).

_____. Além do princípio de prazer. In: **Obras psicológicas de Sigmund Freud** - Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente (1915-1920). Tradução de Luiz Alberto Hanns. Rio de Janeiro: Imago, (2006c). v.2.

_____. Sobre as teorias sexuais das crianças. In: **Edição Standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Tradução de J. Salomão. Rio de Janeiro. (1976g). v.9.

_____. **Introdução ao narcisismo**. Ensaio de metapsicologia e outros textos. (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. v.12.

GARCÍA, Flavio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, Centro, Centros – Ética, Estética. 2011. **Anais...** Curitiba: ABRALIC, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2013.

GUIMARÃES, José Ferreira. **Modernismo hispano-americano**: Trajetória e o “retorno das caravelas”. 2010. 76 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

HERNÁN, Carolina Suárez. **Propuestas en la narrativa fantástica del grupo sur (José Bianco, Silvina Ocampo, María Luisa Bombal y Juan Rodolfo Wilcock)**: la poética de la ambigüedad. 2008-2009. 458 f. Tese (Doutorado em filosofia e letras) – Departamento de Filología Española – Facultad de filosofía y letras, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2008-2009.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy**: the literature of subversion. London: Routledge, 2003.

JOLLES, André. **Formas simples**. Legenda, Saga, Mito, Advinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOSET, Jacques. **A literatura hispano-americana**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

JOZEF, Bella. Romance hispano-americano. São Paulo: Ática, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: **Antropologia estrutural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p. 237-265.

LOTERO, Claudia Marcela Páez. **Estructuras desbordantes en Silvina Ocampo.** *Inventiones del recuerdo* como poema largo. 2013. 155 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Pontífica Universidad Javeriana, University of Massachusetts, Amherst, 2013.

MACKINTOSH, Fiona J. **Childhood in the works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik.** Rochester, NY: Tamesis, 2003.

MARANGUELLO, Carolina. Pintar la percepción: La mirada oblicua en algunos relatos de Silvina Ocampo. In: VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. 2012. **Anais...** La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012. Disponível em: <http://www.memoria.fhce.unlp.edu.trab_eventos/ev.2366/ev.2366.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2014.

_____. Espejos y vidrios: la poética antirrealista de Silvina Ocampo. II Congreso Internacional "Cuestiones Críticas". 2009. **Anais...** Rosario: Celarg, 2009. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_public/maranguello.pdf>. Acesso em: jun 2012.

MOLLOY, Sylvia. Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo. **LEXIS**, v.2, n.2. p. 241-251, 1978, Disponível em: <<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/20675>>. Acesso em: 14 mar. 2014.

MORIN, Edgar. **El hombre y la muerte.** 4. ed. Barcelona: Kairós, 2003.

OCAMPO, Silvina. **Cuentos completos I.** Buenos Aires: Emecè, 1999.

_____. **Cuentos completos II.** 3. ed. Buenos Aires: Emecè, 2010.

PODLUBNE, Judith. Infancia y muerte en los cuentos de Silvina Ocampo. **Leitura em Revista.** Rio de Janeiro, n.5, p. 17-25, fev. 2014. Disponível em: <www.catedra.puc-rio.br/upload/catedra/arquivos/LER5_FINAL.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2014.

_____. *Autobiografía de Irene*: El desvío formalista de Silvina Ocampo. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. 2009. **Anais...** La Plata: SEDICI, 2009 Disponível em: <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17483>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

_____. Desvío y debilitamiento en la búsqueda narrativa de Silvina Ocampo. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Madri, v.41, p. 213-229, 2012. Disponível em: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/40299/38678>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

_____. **Juego de escondite**: La narración de la infancia en Viaje olvidado de Silvina Ocampo. Disponível em: <<http://www.lectorcomun.com/descarga/312/1/juego-de-escondite-la-narracion-de-la-infancia-en-viaje-olvidado-de-silvina-ocampo.pdf>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

_____. "Volverse otra": la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo. **Caracol**, São Paulo, n.2, p. 236-265, 2011. Disponível em: <www.revistas.usp.br/caracol/article/download/607>. Acesso em: 15 out. 2013.

ROAS, David. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arcos/Libros, 2001.

_____. **Tras los límites de lo real**. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

_____. Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo. **Letras & Letras**. Literatura fantástica: vertientes teóricas e ficcionais do insólito. Uberlândia, v.28, n.2, p. 441-479, jul./dez. 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou Da Educação**. Tradução de Sérgio Milliet. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SAMPSON, Antony. TENORIO, Maria Cristina. **Cultura e infancia**. Disponível em: <<http://www.psicologiacultural.org/Pdfs/Sampson/Pdf%20Sampson%20capitulos/Cultura%20e%20infancia.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2012.

SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, p. 135-149, 2005.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. [S.l.]: Perspectiva, 2008.

TOMASSINI, Graciela. **El Espejo de Cornelia**. La Obra Cuentística de Silvina Ocampo. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995.

ULLA, Noemí. **Encuentros con Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Leviatan, 2003.

_____. Org. **Silvina Ocampo**: una escritora Oculta. Argentina: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 1999.

_____. En memoria de Silvina. **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madri, n.622, p. 21-28, abr. 2002. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/partes/235792/cuadernos-hispanoamericanos-80/37>>. Acesso em: 20 jun. 2014.