

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ISABELA CIM FABRICIO DE MELO

O QUE HÁ QUANDO SE ATRAVESSA O LIMITE? A ESTRATÉGIA  
(NEO)FANTÁSTICA EM SILVINA OCAMPO

CURITIBA  
2022

ISABELA CIM FABRICIO DE MELO

O QUE HÁ QUANDO SE ATRAVESSA O LIMITE? A ESTRATÉGIA  
(NEO)FANTÁSTICA EM SILVINA OCAMPO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação  
em Letras, no Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes,  
da Universidade Federal do Paraná como requisito para a  
obtenção do título de Mestra em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Klaus Wilhelm Friedrich  
Eggensperger

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Melo, Isabela Cim Fabricio de

O que há quando se atravessa o limite? A estratégia  
(neo)fantástica em Silvina Ocampo / Isabela Cim Fabricio de  
Melo. – Curitiba, 2022.  
1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná,  
Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de  
PósGraduação em Letras.  
Orientador: Prof. Dr. Klaus Wilhelm Friedrich Eggensperger.

1. Psicanálise. 2. Neofantástico. 3. Silvina Ocampo (1903-  
1993). I. Eggensperger, Klaus Wilhelm Friedrich. II. Universidade  
Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras.  
III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ISABELA CIMA FABRICIO DE MELO** intitulada: **O que há quando se atravessa o limite? A estratégia (neo)fantástica em Silvina Ocampo**, sob orientação do Prof. Dr. KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 25 de Abril de 2022.

Assinatura Eletrônica  
25/04/2022 20:19:39.0  
KLAUS FRIEDRICH WILHELM EGGENSPERGER  
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica  
26/04/2022 15:07:03.0  
ROSANE ZÉTOLA LUSTOZA  
Avaliador Externo (40001016)

Assinatura Eletrônica  
25/04/2022 22:36:27.0  
LAURA JANINA HOSIASSON  
Avaliador Externo (55001108)

*Para minhas duas avós, Leonilda e Marlene.*

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi pra mim um exercício, maior do que inicialmente previ, de leitura e escuta. Entrei no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR me entendendo como uma psicóloga que visitava outra área, interessada na literatura em diálogo com a psicanálise, mas saio com a percepção de que encontrei duas casas que sim, estão em ruas similares e compartilham algo de uma estrutura semelhante, mas que permanecem distintas e acolhedoras de forma particular. Minha crença, cultivada desde a infância, de que havia na literatura algo muito íntimo e formador se transforma hoje em um trabalho de pesquisa que renova meus afetos e minha dedicação pelo trabalho com a palavra, seja ela escrita ou falada. Por ter me apresentado uma forma tão própria de gerar sentido nesse mundo, agradeço primeiramente ao mundo literário como um todo, o mundo do Livro enquanto objeto de afeto. Não fosse a tendência humana sempre renovada de contar histórias, não sei o que seria de mim. Mas agora vamos aos agradecimentos mais objetivos:

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, por aceitar meu desejo de pesquisa e oportunizar esses dois anos de estudo.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa que me possibilitou a realização do mestrado.

Ao meu orientador, Prof. Klaus Eggensperger, que com paciência e disposição me orientou e confiou em mim na realização dessa pesquisa.

À Prof. Laura Hosiasson, que esteve disponível desde meus primeiros contatos, mesmo sem me conhecer, para me ajudar com bibliografia e com a valorização do trabalho da Silvina. Sua presença em minha banca é insubstituível.

À Prof. Rosane Lustosa, por acompanhar minha trajetória como pesquisadora desde o princípio, desde que cheguei timidamente com uma questão que se transformou em duas iniciações científicas e cultivou meu amor pela atividade de pesquisa. Agradeço também a disponibilidade de participar da banca, renovando mais uma vez essa relação tão cara à minha formação.

À minha família, que me criou e me deu as oportunidades que ao longo dos meus 25 anos me trouxeram até aqui. Nada disso seria possível sem a educação que me foi proporcionada e sem que, lá na primeira infância, alguém tivesse me entregado meus primeiros livros.

Ao Mário, meu companheiro, que esteve comigo durante todo o processo e, além de todo o amor que me oferece, me acolheu durante o isolamento na pandemia, descobrindo junto comigo como viver nesse mundo esquisito. Além disso, de uma lista de possibilidades escolheu

me presentear com *A Fúria e outros contos*, mudando os rumos da minha trajetória acadêmica.

Às minhas amigas Flávia Capellari e Giulia Bertoli Miraglia, que desde o início da graduação me acompanham e escutam meus desesperos, minhas alegrias e minhas ideias.

À minha primeira analista, que me escutou falar incansavelmente acerca deste trabalho e das minhas angústias. Sem meus anos de análise essa pesquisa não seria possível.

Ao Freud, por fundar a psicanálise que baliza minha forma de escutar e pensar esse mundo.

Por fim, agradeço Silvina Ocampo por escrever. Por dedicar anos e anos a articular suas palavras na escrita de forma tão sensível. Se esta dissertação só puder ter um efeito, que seja a divulgação de uma autora fundamental.

*Talvez (estou agora obcecada por esta ideia) a obra mais importante de uma vida se produza em horas de inconsistência (ela existe, ainda que apenas aquele que a criou a conheça); desconfio que a minha andará perdida pelo mundo, buscando ocasião, com vontade e vida próprias.*

**Silvina Ocampo em A criação (Conto autobiográfico)**

## **RESUMO**

O presente trabalho é uma proposta de leitura de cinco contos de Silvina Ocampo em sua coletânea de textos *A Fúria e outros contos*, seu primeiro trabalho traduzido e publicado no Brasil, tendo como objetivo principal pensar e analisar criticamente a estratégia (neo)fantástica na escrita da autora. Assim, para que seja possível cumprir com tal objetivo, a primeira etapa consiste em caracterizar o gênero fantástico a partir do que Roas (2014) e Bozzetto (2001) qualificam como um problema de linguagem enquanto fundamento do fantástico contemporâneo, assim como seu diálogo constante com a irrepresentabilidade da alteridade. A definição do (neo)fantástico feita por Alazraki também foi cara ao trabalho. Após uma primeira etapa de alicerce conceitual, a pesquisa se debruça diretamente sobre a obra de Silvina Ocampo, explorando o contexto em que tornou-se escritora e sua escrita propriamente dita. Assim, a leitura feita dos contos de *A Fúria* considera as intersecções com a perspectiva transgressora do (neo)fantástico, especialmente em seu trato da linguagem, no qual a exageração e o absurdo estão a serviço de uma experiência do insólito. A tomada de conceituações psicanalíticas, como é o caso do *unheimlich* freudiano, é a base para uma inerdisciplinaridade que não extingue as questões de análise literária, mas pelo contrário, propõe novos olhares e possibilidades de significação. Com a leitura crítica da bibliografia acerca do trabalho de Silvina Ocampo, somada às considerações teóricas a partir de propostas conceituais psicanalíticas e de teoria literária, fez-se possível pensar o texto ocampiano a partir de temas fundamentais, como o feminino, a religiosidade, os atravessamentos sociais e de classe, traduzido nas relações afetivas com objetos inventariados. Para os fins pretendidos, a base bibliográfica da pesquisa é composta majoritariamente por textos de estudiosos de Silvina Ocampo, como Sylvia Molloy e Mariana Enriquez; textos de teóricos da psicanálise, como Freud, Lacan e Maria Rita Kehl; e teóricos do fantástico, como David Roas, Roger Bozzetto e Jaime Alazraki. Apesar da grande quantidade de textos teóricos, a coletânea *A Fúria e outros contos* é, do começo ao fim, o principal objeto e razão de ser desta dissertação.

Palavras-chave: psicanálise; neofantástico; Silvina Ocampo

## ABSTRACT

This work proposes a reading of five short stories by Silvina Ocampo in her collection of texts *A Fúria e outros contos*, her first work translated and published in Brazil, having as main goal to think and critically analyze the (neo)fantastic strategy in the author's writing. Thus, in order to achieve this goal, the first step consists in characterizing the fantastic genre from what Roas (2014) and Bozzetto (2001) qualify as a language problem as the foundation of the contemporary fantastic, as well as its constant dialogue with the unrepresentability of otherness. Alazraki's definition of the (neo)fantastic was also significant to this work. After a first stage of conceptual foundation, the research focuses directly on the work of Silvina Ocampo, exploring the context in which she became a writer and her writing itself. The reading of the short stories extracted from of *A Fúria* considers the intersections with the transgressive perspective of the (neo)fantastic, especially in its treatment of language, in which exaggeration and absurdity are at the service of an experience of the unusual. The use of psychoanalytic concepts, as is the case of the Freudian *unheimlich*, is the basis for an interdisciplinary approach that does not extinguish questions of literary analysis, but on the contrary, proposes new perspectives and possibilities of meaning. With the critical reading of the bibliography about Silvina Ocampo's work, added to theoretical considerations from psychoanalytic conceptual ideas and literary theory, it was possible to think about the Ocampian text considering fundamental themes, such as the feminine, religiosity, social and class issues, translated into the meaningful relationships with maintained with inventoried objects. For the intended purposes, the bibliographic base of the research is mainly composed of texts by Silvina Ocampo scholars, such as Sylvia Molloy and Mariana Enriquez; texts by psychoanalysis theorists, such as Freud, Lacan and Maria Rita Kehl; and fantastic literature theorists such as David Roas, Roger Bozzetto and Jaime Alazraki. Despite the large amount of theoretical texts, the collection *A Fúria e outros contos* is, from beginning to end, the main object and reason for being of this dissertation.

Keywords: psychoanalysis; neofantastic; Silvina Ocampo

## **RESUMEN**

El presente trabajo es una propuesta de lectura de cinco cuentos de Silvina Ocampo de su colección de textos *La furia y otros cuentos*, su primera obra traducida y publicada en Brasil, teniendo como principal objetivo pensar y analizar críticamente la estrategia (neo)fantástica en escrito de la autora. Así, para lograr este objetivo, el primer paso consistió en caracterizar el género fantástico a partir de lo que Roas (2014) y Bozzetto (2001) califican como un problema de lenguaje como fundamento de lo fantástico contemporáneo, así como su diálogo constante con la irrepresentabilidad de la alteridad. La definición de Alazraki de lo (neo)fantástico también fue fundamental para el trabajo. Después de una primera etapa de fundamentación conceptual, la investigación se centró directamente en la obra de Silvina Ocampo, explorando el contexto en el que se convirtió en escritora y su escritura como tal. Así, la lectura realizada de los cuentos de *La furia* consideró las intersecciones con la perspectiva transgresora del (neo)fantástico, especialmente en su tratamiento del lenguaje, en el que la exageración y el absurdo están al servicio de una experiencia de lo insólito. La tomada de conceptualizaciones psicoanalíticas, como el *unheimlich* freudiano, son la base para un abordaje interdisciplinario que no extingue cuestiones de análisis literario, sino por el contrario, propone nuevas perspectivas y posibilidades de sentido. Con la lectura crítica de la bibliografía sobre la obra de Silvina Ocampo, sumada a consideraciones teóricas provenientes de las propuestas conceptuales psicoanalíticas y de la teoría literaria, fue posible pensar el texto ocampeano a partir de temas fundamentales, como lo femenino, la religiosidad, los cruces sociales y de clase, traducidos en relaciones afectivas con objetos inventariados. Para los fines previstos, la base bibliográfica de la investigación está compuesta principalmente por textos de intelectuales que estudian a Silvina Ocampo, como Sylvia Molloy y Mariana Enríquez; textos de teóricos del psicoanálisis, como Freud, Lacan y María Rita Kehl; y teóricos del fantástico como David Roas, Roger Bozzetto y Jaime Alazraki. A pesar de la gran cantidad de textos teóricos, la colección *La furia y otros cuentos* es, del principio al fin, el objeto principal y la razón de ser de esta disertación.

Palabras clave: psicoanálisis; neofantástico; Silvina Ocampo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>Uma conceituação possível do fantástico.....</b>	<b>22</b>
<i>1.1 Caminhos da literatura fantástica.....</i>	22
<i>1.2 O fantástico contemporâneo: uma questão de alteridade.....</i>	28
<i>1.3 Aspectos do (neo)fantástico: novos nomes para a contemporaneidade .....</i>	34
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>Etcetera da família .....</b>	<b>43</b>
<i>2.1 Vida e obra de Silvina Ocampo.....</i>	43
<i>2.2 Heranças estilísticas e o (neo)fantástico.....</i>	47
<i>2.3 Fronteiras do feminino.....</i>	54
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>O texto vivo: leitura dos contos .....</b>	<b>64</b>
<i>3.1 Tornar-se outra: entre a mulher e o duplo.....</i>	64
<i>3.2 O céu, o inferno, os sonhos e os significantes.....</i>	74
<i>3.3 Confissões de infância: entre a palavra e o vazio.....</i>	87
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>100</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>106</b>

## INTRODUÇÃO

A epígrafe de Silvina Ocampi que encabeça este trabalho apresenta a base mais firme da pesquisa realizada: a de que as obras (literárias, artísticas, discursivas) ao serem criadas passam a existir e caminhar no mundo com vida própria, carregadas de possíveis efeitos. Na mesma medida, não há nunca um encontro objetivo: quando alguém diz de algo, analisa ou pensa, não está dizendo da coisa em si; está produzindo uma síntese do que a obra pode oferecer, quando somada à contrapartida de quem a acessa. Assim, esta dissertação é antes de qualquer outra coisa um exercício de leitura.

No início da pesquisa, quando ainda consistia em um projeto, o desejo de estudar mais profundamente a literatura fantástica, especialmente a de base latinoamericana, balizou a procura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR. Porém, só foi possível converter o interesse temático em de fato, numa pesquisa a partir do encontro com *A fúria e outros contos*, única obra de Silvina Ocampo traduzida e publicada no Brasil até o presente. Em uma primeira leitura, o conto *A casa de açúcar* foi o primeiro texto, pontapé inicial, para a percepção de que havia algo importante sendo dito e não-dito pela escritora argentina. A frase de encerramento, “já não sei quem foi vítima de quem, nesta casa de açúcar que agora está desabitada” (OCAMPO, 2019, p. 42), abre o caminho para leituras e investigações teóricas que me parecem frutíferas.

Há, por outro lado, um olhar a partir da psicanálise indissociável da pesquisa. Por conta de minha formação anterior na área, a proposta do projeto pensada para o início do mestrado apresentava na raíz o interesse em contribuir à produção de conhecimento que conecta o campo da literatura com a psicanálise. As formas de realizar essa empreitada mudaram ao longo dos últimos 2 anos, em um processo de reconhecimento dos limites desse diálogo e na busca por respeitar o texto literário como, antes de qualquer coisa, objeto com vida própria e que fala por si. Mas a conexão permanece e se apresenta no fundamento dos conceitos de literatura fantástica e das possibilidades de leitura crítica com que abordo aqui a obra de Silvina.

Propor uma leitura dialética entre essas duas áreas do conhecimento não é, no entanto, nenhuma novidade. Partindo da psicanálise, a noção de uma semelhança entre o conteúdo clínico e o trabalho artístico – especialmente de cunho literário – aparece já em Freud. Em *O poeta e o fantasiar* (FREUD, 2015 [1908]), o autor recorre à escrita literária para pensar nos processos de fantasia e do brincar infantil. Ao formular para si uma brincadeira, a criança

estabelece pressupostos e regras em um universo criativo que difere nos fatos daquele em que vive. Para Freud, trata-se do ato de organizar em outra ordem os elementos conhecidos da realidade, o que não coloca a brincadeira em oposição à seriedade: a criança leva a sério o mundo lúdico e, mesmo sabendo se tratar de algo além do real, engaja-se nele plenamente. “O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade [Wirklichkeit]”, diz Freud (2015 [1908], p. 54).

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem também esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [Spiel]: comédia [Lustspiel], tragédia [Trauerspiel] e as pessoas que as representam, como atores [Schauspieler] (FREUD, 2015 [1908], p. 54).

A fantasia, por outro lado, atua na vida adulta como uma modalidade que dialoga com o brincar por associação, mas não se equivale. É um substituto com particularidades: permanece carregada de desejo e de intimidade, mas diferente das brincadeiras infantis, não é tão facilmente compartilhada com os outros. Isso se dá tanto pelos mecanismos de defesa já mais bem desenvolvidos na fase adulta como pela noção de que revelam algo do desejo insatisfeito e intrinsecamente infantil, no sentido do romance familiar neurótico. O que se entende por esses termos, como Freud (2015 [1909]) os propõe, é uma trama subjetiva e afetiva entre o sujeito neurótico e os pais que perdura no psiquismo desde os tempos da infância até as formações sintomáticas adultas. Ou seja, é o que há de mais formativo nas relações familiares em termos do aparelho psíquico, estabelecendo também a proximidade tão cara entre a vida subjetiva e os mitos. Marthe Robert apresenta a descoberta feita por Freud sobre a fantasia de seus pacientes assim:

A meio caminho entre a psicologia e a literatura, uma forma de ficção elementar que, consciente na criança, inconsciente no adulto normal e tenaz em diversos casos de neurose, revela-se tão difundida e com conteúdo tão constante que devemos atribuir-lhe valor quase universal (ROBERT, 2007, p. 33).

Com esse caráter de historicização do sujeito, a fantasia assim proposta é uma forma de significação da vida que não respeita a temporalidade cronológica, mas que é fundamental na raiz psíquica. “Passado, presente, futuro se alinharam como um cordão percorrido pelo desejo” (FREUD, 2015 [1908], p.58). Ainda no mesmo texto, Freud propõe duas premissas básicas ao entendimento da fantasia: sua semelhança ao processo conhecido das formações oníricas e sua relevância como janela para a neurose. Embora não haja neste ponto uma

equivalência plena entre a atividade criativa do escritor e o processo onírico – uma vez que diferem em alguns recursos de função – o texto de Freud propõe decididamente uma semelhança, uma aproximação entre o trabalho de uma realidade psíquica e o de uma realidade ficcional literária.

Essa utilização do conceito de fantasia em 1908 não extingue seu significado fundamental na vida psíquica. Para fins desta introdução, interessa especialmente a associação entre os campos de estudo a partir da estrutura de ambos – o entendimento do psiquismo humano referido por Freud e o texto literário ficcional. A questão dessa intersecção reside, como menciona Maria Rita Kehl (2016, p. 85) a partir de Lacan, na ideia de que a literatura não oferece personagens neuróticos como pacientes, mas demonstra neurose e, muito de um saber sobre o estado da vida psíquica (e social) humana. Isso significa dizer que a escolha de tratar da ficção literária em diálogo com a psicanálise implica no literário uma posição privilegiada de traduzir em palavras aspectos das posições subjetivas que até então escapavam do discurso por outras vias.

Kon (2011) ao pensar o fazer de articulações entre psicanálise e a arte delimita duas modalidades principais: aqueles que tentam se utilizar do que diz a psicanálise como crivo de análise para os sentidos ocultos do artista e aqueles que “procuram trazer para o interior do pensamento e do fazer psicanalíticos a potência da fantasia, potência criadora de realidades, esta força intrínseca à criação artística” (KON, 2011, p. 61). Dentro da segunda modalidade, este trabalho propõe pensar na psicanálise como atividade não apenas de desvelamento, no sentido da interpretação individual, mas como possibilidade criativa. Essa noção se aprofunda ainda mais a partir do que diz Kehl (2001, p. 55) a respeito da associação lacaniana entre o neurótico e o romance, e sua passagem para a relação entre o sujeito em análise, e o conto.

O que significa dizer que nós, neuróticos comuns, organizamos mentalmente nossas histórias de vida como se fossem romances? Antes de mais nada, que não suportamos o caos, a errância, a passagem do tempo nos conduzindo aonde não podemos prever e nos modificando de maneiras que não podemos controlar. (...) se não produzirmos algum fio narrativo ligando começo, meio e fim, algumas representações que nos sustentam subjetivamente perderão completamente o sentido (KEHL, 2001, p. 56).

Neste ponto, algumas questões se impõem: primeiro, a importância da linguagem – uma vez que é ela que permite o discurso, a fala – tanto para a atividade criativa quanto para a própria noção de constituição psíquica, e uma vez que apenas pela inscrição linguística na formação do sujeito se pode pensar o uso da linguagem como instrumento de criação; segundo, a ascensão na contemporaneidade de sujeitos do inconsciente como sujeitos literários, no sentido de uma força motriz pulsional que se apresenta e se sustenta no mundo

concreto a partir de seu caráter literário, de sua tradução linguística. Essa associação propõe o indivíduo não como escritor, no sentido de quem escreve uma história a partir de sua externalidade, mas sim como personagem da escrita de um Outro: não só a alteridade o constitui como também delimita suas posições significantes. O Eu não é, afinal de contas, o senhor que comanda sua própria casa (FREUD, 2010 [1917]).

Indo adiante, ao tomar a literatura como objeto e considerar o diálogo com a psicanálise, é preciso pensar na dimensão da interpretação a partir de suas problematizações. Interpretar é, do ponto de vista superficial, algo característico do trabalho literário assim como do analítico. No entanto, exerce funções diferentes e tem consequências diferentes. Para melhor compreender este ponto, é possível ir direto a Freud. No período de 1937 a 1939, em meio ao desenvolvimento intenso do fascismo na Europa que o levou a migrar de Viena para Londres, seus textos passaram a assumir um caráter de compêndio. Freud articulou como possível o acúmulo da psicanálise até então e publicou *Construções em análise* (1937) nesse contexto como uma consideração acerca da função do trabalho psicanalítico para interpretar ou reconstruir a história do paciente.

Três perguntas principais circulam na apresentação do texto: 1. Qual o propósito do trabalho? 2. Qual o material disponível ao analista e ao paciente? 3. Qual a tarefa do analista? Quanto ao propósito, o ponto principal aparece como a elaboração de conteúdos que, pela ação do recalque, estariam até então esquecidos ou encobertos. Elaborá-los se apresentaria como uma alternativa de maturidade psíquica, em contrapartida ao trabalho regular do Eu de evitá-los. Esse aspecto já muito trabalhado pelo autor em seus escritos soma-se ao saber do acúmulo de materiais disponíveis: fragmentos de lembranças, sonhos, indícios da repetição, pensamentos expostos em livre associação; entre outros articulados na relação transferencial.

É pensando sobre a terceira pergunta, sobre a tarefa do analista, que Freud propõe uma analogia com a operação de um arqueólogo, na medida em que o analista deve auxiliar na (re)construção das memórias perdidas, organizando e coletando novos materiais - embora haja uma diferença qualitativa entre materiais analíticos e materiais permanentemente quebrados dos arqueólogos. Para Freud, o conteúdo psíquico nunca é destruído, apenas mantido velado.

Mas, assim como o arqueólogo ergue as divisões da construção sobre os restos dos muros, determina o número e a posição das colunas a partir das cavidades no terreno ereconstitui os ornamentos e pinturas das paredes com base nos restos encontrados nos escombros, assim também procede o analista quando tira suas conclusões de fragmentos de lembranças, associações e manifestações ativas do analisando (FREUD, 2018 [1937], p. 330-331).

Diferentemente da arqueologia, no entanto, preencher o espaço da pré-história do

indivíduo a partir dessa reconstrução não é um fim em si mesmo. Isso não significa dizer que seja necessariamente uma etapa inicial, mas sim que, ao longo do processo de análise, deve se dar um trabalho conjunto entre analista e analisando, para que o paciente possa eventualmente tecer sua própria narrativa de forma a mudar a ordem do sofrimento. Ou, nas palavras de Freud, “transformar sua miséria histérica em infelicidade comum” (2016 [1895], p. 427). Esta última opção, dada uma vida psíquica mais estável, aparece para o autor como mais manejável.

A partir da premissa de que o trabalho do analista e do analisando seria o de reconstruir a memória perdida – ou, em outras palavras, elaborar as reminiscências de que se sofre – está posta a questão da diferença entre interpretação e construção. A interpretação, mencionada nos trabalhos de psicanálise, consiste no que se faz com os lapsos, buscando neles um fio de significado. A construção, por sua vez, diz respeito ao processo de articulação da memória com seus buracos, com a oferta de uma hipótese, um complemento possível para aquilo que foi esquecido. Neste ponto, é válido retomar a diferença entre o fato histórico e a verdade subjetiva (ficcional). Embora exista um nível de verdade histórica recuperada, o que entra em jogo é a reconstrução a partir da posição psíquica do indivíduo.

Passando para a interpretação no campo da literatura, tornam-se fundamentais as considerações de Davi Arrigucci (2005). Para ele, o manejo dos estudos literários se divide em duas atividades, explicação e compreensão. A saber:

Explicação significa tomar a estrutura significativa da obra com relação a estruturas maiores. Ou seja, toma-se aquele texto particular, aquele conjunto de signos particulares que o constituem e o inserimos em contextos mais amplos, seja na dimensão da história seja na da linguagem seja ainda na da cultura em geral, aproximando-nos da esfera de disciplinas afins. A atitude explicativa traduz aquele conjunto de signos e seus problemas numa outra coisa. Essa atitude pode ser muito importante na tarefa de abordagem dos textos, mas ela não é a tarefa decisiva para o intérprete da literatura; constitui apenas um preâmbulo para o trabalho interno mais importante. A tarefa decisiva é a tarefa de compreensão. E a compreensão consiste justamente na penetração na estrutura significativa da obra (ARRIGUCCI, 2005, p. 245-256).

Ou seja, há no trato com o objeto literário uma análise preliminar, uma etapa que abre caminho para a compreensão. Assim como na analogia arqueológica proposta por Freud, o momento inicial, ainda que fundamental para o trabalho, tem seus limites. Segundo Arrigucci, a tarefa crítica deve explicar apenas o que é explicável, sendo justamente o que escapa ao exercício inicial o miolo mais fundamental da compreensão e, portanto, da atividade interpretativa como um todo. Os limites da interpretação, nesse sentido, residem também na proposta de que o objeto da crítica permanece em seu íntimo enigmático, de modo que a função

propriamente dita do trabalho crítico não é responder perguntas que esclarecem a obra, mas sim explicitar seus pontos de indissolubilidade. O encontro do leitor e intérprete deve ser, dentro do possível e antes de tudo, direto com o texto, como em uma escuta flutuante, sem uma carga pré-determinada de pressupostos aplicáveis. A crítica literária está então no ramo das possibilidades de sentido sem nunca se entregar a ele. Como um elemento vivo que sempre se renova. “Não existe a interpretação completa. Não existe interpretação definitiva, porque o enigma é inesgotável”, diz Arrigucci (2005, p. 252).

Na dimensão ficcional, como explorada adiante, a literatura fantástica aparece como epítome do impossível, do conflito entre o explicável e o inexplicável. Como propõe Roas (2014), embora a literatura fantástica seja alvo de dificuldades conceituais, há uma série de elementos que permitem uma delimitação razoavelmente clara do que compõe o gênero: “a realidade, o impossível, o medo e a linguagem” (ROAS, 2014, p. 8). De certa forma, o diálogo entre esses quatro conceitos impõe como ponto principal o conflito indissociável entre a impossibilidade e o real, alavancando a angústia como resposta. A linguagem, por sua vez, é o campo onde tais relações são postas em evidência. Esses aspectos somados impuseram no campo do fantástico o recurso ao estudo da psicanálise como suplência no ponto em que toca o que há de mais enigmático nessa literatura: seu efeito do insólito. Assim, o conceito freudiano do *unheimlich* aparece como fundamental para o desenvolvimento teórico acerca do fantástico, desde suas raízes góticas até as manifestações contemporâneas e o chamado neofantástico.

No prólogo da *Antologia da literatura fantástica* (1940), uma coletânea de ficções fantásticas no século XX, os organizadores, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo, afirmam a dificuldade do estabelecimento pleno de regras gerais que contemplam todas as histórias ditas fantásticas: embora haja um fio condutor, cada autor forja os próprios pressupostos para estabelecer seu fantástico particular. O resultado dessa literatura é, no entanto, privilegiado aos olhos desses autores. No prólogo assinado por Bioy Casares consta o seguinte trecho:

A um anseio do homem, menos obsessivo, mais permanente ao longo da vida e da história, que corresponde ao conto fantástico: ao desejo inesgotável de ouvir histórias; esse satisfaz mais que qualquer outro, porque é a história das histórias, a das coleções orientais e antigas e, como dizia Palmerim da Inglaterra, o pomo de ouro da imaginação (CASARES, 2019, p. 21).

O fantástico como pretendo tratá-lo neste trabalho, corresponde majoritariamente à literatura do Rio da Prata. Não apenas pela escolha dos textos de Silvina Ocampo como objeto,

mas porque a qualificação da literatura fantástica latino-americana do século XX passa invariavelmente por nomes rioplatenses, como são Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, Borges, Bioy Casares, Ocampo e Cortázar. Os autores especialistas Bozzetto (2001), Alazraki (2001) e Roas (2014), pontuam a importância da literatura argentina e uruguaia no fundamento contemporâneo do gênero na região. Cortázar (2001a; 2001b), em suas considerações acerca da literatura hispano-americana menciona também os laços intensos entre os autores rio-platenses e o fantástico.

Se Borges e Bioy Casares aparecem em quase todos os trabalhos sobre o tema e são amplamente reconhecidos na crítica literária, ocupando prateleiras na produção das editoras brasileiras, Silvina Ocampo não recebeu o mesmo tratamento. Seu primeiro trabalho traduzido no Brasil foi a coletânea de contos *A Fúria e outros contos*, publicado pela Companhia das Letras em 2019. Para alguns críticos, aponta Laura Hosiasson (2019, p. 214) no posfácio à edição brasileira, é esse o primeiro livro publicado pela autora onde se pode identificar propriamente sua voz literária. Até 1959, ano da publicação original, Silvina havia publicado dois livros de prosa, *Viaje Olvidado* e *Autobiografia de Irene*, em 1937 (sua estreia) e 1948, respectivamente.

Para além de sua importância no cenário argentino e na literatura fantástica contemporânea como um todo, a escolha da contística de Silvina Ocampo para a análise aqui pretendida se dá principalmente pelo caráter profundamente doméstico de suas histórias. O *Unheimlich*, a incidência do insólito no trabalho da autora, se dá dentro das casas, da família, da vida íntima. A novela familiar se une à angústia, ao infamiliar em seu habitat natural.

Como nos sonhos, aqui se está num mundo sem regra moral, no qual os impulsos não têm censura e não há espaço para a culpa. A aparente ordem das famílias é posta a nupelo escancaramento de sentimentos obscuros, de taras e pulsões sexuais sem repressão, que pululam no interior de sua engrenagem [...]

Proliferam os contrastes que desenham um mundo repleto de arestas, espelhamentos e oposições. O gestos dos diversos tipos de personagens, de diferentes idades e estratos sociais, são transmitidos de tal forma que parecem estar sempre numa espécie de cordabamba entre a normalidade e a exceção (HOSIASSON, 2019, p. 217-218).

A literatura fantástica contemporânea e o trabalho de Silvina Ocampo em *A fúria e outros contos* são os dois polos principais deste trabalho. O estudo articulado deles caminha sempre no sentido do pensar psicanalítico como possibilidade de significação. O objetivo principal desta dissertação é, portanto, delimitar a estratégia (neo)fantástica identificada na escrita da autora argentina, na busca por uma compreensão mais sensível dos limites e

atravessamentos do irrepresentável na literatura. A pergunta balizadora da pesquisa, presente no título, implica em olhar para o texto ocampiano para buscar os momentos de cruzamento, de fronteira, e seus desdobramentos.

Para a realização de um trabalho extenso de pesquisa, diz Fábio Durão (2015), entende-se que os Estudos Literários se configuram como uma área aplicada, de modo que o pensar de uma teoria literária só apresenta sentido a partir da relação com as obras. Estando o conceito de uma metodologia sempre atrelado ao de uma crítica literária, a pesquisa em literatura não se sustenta por métodos autônomos que existam a partir de um formato pré-estabelecido. Ainda, há uma relação a ser feita entre a pesquisa em psicanálise e a pesquisa em literatura: ambos os campos não se oferecem plenamente como objetos de pesquisa no sentido estrito do termo, ou seja, como disciplinas que colocam em suspenso a crença da razão pura, não veem seus objetos como cognoscíveis, como se fossem dados quantitativos. Assim como a operação do inconsciente em psicanálise, “a ideia possibilitadora da pesquisa em literatura é a de que o artefato não sabe tudo de si, que é constituído de algum tipo de não-identidade interna” (DURÃO, 2015, p. 382). Assim, sendo o ato da pesquisa nos Estudos Literários um ato interpretativo, o leque de possibilidades não é unívoco.

Entende-se dessa forma que uma metodologia de pesquisa no campo pretendido não se oferece sem falhas ao conceito propriamente dito do que é o fazer da ciência acadêmica. No entanto, a abertura de questões e possibilidades interpretativas é justamente o que promove a construção do conhecimento quando o objeto se apresenta essencialmente parcial ou, para melhor dizer, como resto aquém à linguagem. Não se pode dizer tudo.

Por fim, o que há a seguir é um apanhado teórico e literário dividido em três capítulos que buscam elucidar alguns aspectos fundamentais da literatura fantástica contemporânea e da obra de Silvina Ocampo em seu diálogo com os limites do saber e da experiência. No terceiro e último capítulo, apresento as propostas de leitura de cinco contos de Ocampo: *A casa de açúcar*, *Os objetos*, *Os sonhos de Leopoldina*, *O castigo* e *Voz ao telefone*, organizados de forma a melhor contemplar os temas que parecem balizadores de cada um.

Para encerrar esta introdução e adentrar o conteúdo, recorro a dois trechos de Susan Sontag em *Contra a interpretação*. O primeiro, como uma alerta norteador para o que não deve ser a análise interpretativa de um texto literário, diz: “interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de ‘significados’. É transformar o mundo nesse mundo. (Esse mundo! Como se houvesse algum outro.)” (SONTAG, 1987, p. 16). O segundo, reproduzido aqui como um desejo:

Uma obra de arte encarada como uma obra de arte é uma experiência, não uma afirmação ou uma resposta a uma pergunta. A arte não é apenas sobre alguma coisa; ela é alguma coisa. Uma obra de arte é alguma coisa *no mundo*, não apenas um texto ou um comentário *sobre o mundo* (SONTAG, 1987, p. 31).

## CAPÍTULO 1 – Uma conceituação possível do fantástico

### 1.1 Caminhos da literatura fantástica

*“Privado de su fe en lo sobrenatural el hombre queda solo con sus demonios y este terrible desconsuelo humano parecería ser una de las constantes del fantástico hasta nuestros días.” (ARAN, 1999, p. 20)*

O campo da literatura fantástica, amplo e ocupado por autores com propostas profundamente diversas, impõe uma teorização em constante processo de construção. As múltiplas tentativas de classificação do fantástico na teoria literária ao longo dos séculos abrem espaço para a retomada dos princípios que hoje compõem a literatura classificada como fantástica. Os elementos fantasiosos que lhe servem de instrumento, no entanto, aparecem na produção literária humana desde muito antes de levarem o nome, sendo possível rastreá-los até as origens míticas.

Em uma análise etimológica da palavra ‘fantástico’, ao considerar que o emprego do termo ao longo dos séculos revela algo do que se sentia pela modalidade literária, Batalha (2012) retoma o grego *phantasia* como raiz primeira, com significado equivalente a *imaginário*. No século XIV, a palavra assume este mesmo sentido. Algum tempo depois, no século XVII, já pode ser encontrada também com o sentido deslocado para o campo da loucura, do insensato. A ensaísta aponta também para as conotações diversas que a palavra fantástico carregou consigo por conta de múltiplas concepções filosóficas e traduções de outras línguas como o francês, o alemão e o inglês.

É no debate sobre a diferença semântica entre fantasia e fantástico que Jean-Jacques Ampère, tradutor francês da obra de E.T.A. Hoffmann, define o inverossímil de seus escritos como a fundação de um novo gênero literário. Embora o nome de Hoffmann siga fortemente associado à origem do fantástico, especialmente na apropriação do fantástico pelo romantismo francês, em esforços de desvinculá-lo do gótico, o pontapé inicial do gênero não é consenso entre teóricos da área. Essa primeira virada do fantástico em direção à formalização de sua estrutura levanta o interesse da crítica, com atenção especial para o nome de Charles Nodier, que aparece na grande maioria dos trabalhos atuais sobre a literatura fantástica como um de seus primeiros estudiosos, formalizando-a enquanto gênero literário. Embora neste momento teórico o efeito do fantástico, como expõe Roas (2014), não havia ainda sido proposto como tal, a proposta de Nodier já sinalizava para a ambiguidade e a incompletude como características, colocando pistas para futuros estudos do gênero

(BATALHA, 2012).

Quanto ao século XX, Todorov (1975) afirma em sua obra, amplamente utilizada em termos de estudos do fantástico, o desaparecimento da literatura fantástica, ou sua perda de razão de ser por conta da psicanálise. Tal afirmação se sustenta no pretexto de que a literatura fantástica perderia sua função social de quebras de tabu e discussão de temas íntimos, na medida em que a psicanálise trataria de tais temas em seu lugar. Essa tese, retomada tanto por Roas (2014) quanto por Rabelo, Martins e Danziato (2019) revela a importância do contexto sociológico na apreensão da modalidade e nas possibilidades de seus efeitos. Para Todorov (1975), o fantástico existia e se fortalecia como resto e consequência do positivismo do século XIX, de modo que se no século XX a concepção de sujeito começa a mudar e a impossibilidade de perceber a realidade de forma imutável e congelada ganha mais força, o efeito de transgressão do fantástico seria anulado. No entanto, é possível assinalar que as mudanças ocorridas no campo do fantástico, apesar de por vezes dificultarem sua identificação como tal, não significam o fim da modalidade, ao menos para autores como Roas (RABELO; MARTINS; DANZIATO, 2019). Quanto à psicanálise, parece justo dizer que a proposta freudiana de trabalho com o inconsciente não significa sua dominação, e o trato de temáticas relacionadas ao tabu não conduz ao esgotamento.

Apesar dos contrapontos possíveis ao trabalho de Todorov, encontrados com alguma frequência na crítica literária contemporânea, foi a proposta todoroviana em *Introdução à Literatura Fantástica* que buscou situar pela primeira vez as diferenças entre o maravilhoso, o fantástico e o estranho a partir de uma perspectiva estrutural que buscava ler as bases modernas da literatura considerada fantástica. O fundamento comum estava na aparição do sobrenatural; as diferenças na forma a partir das quais a narrativa trataria o evento.

Roas (2014) afirma que até o século XXI, a classificação do fantástico pela existência do sobrenatural - enquanto fenômeno que transcende a existência humana, embora não necessariamente relacionada ao fator religioso das aparições demoníacas, por exemplo - se mantém relevante. No entanto, na perspectiva do autor, nem todas as histórias com presença sobrenatural devem ser consideradas fantásticas.

Nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria, nas narrativas utópicas ou na ficção científica podemos encontrar elementos sobrenaturais, mas essa não é uma condição *sine qua non* para a existência de tais subgêneros. A literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural. E o sobrenatural é aquilo que transgride as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis (ROAS, 2014, p. 30-31).

Por essa via, quando não há ocorrência de um conflito entre o sobrenatural e seu contexto, não há o fantástico. Retomando a proposta de Todorov, no campo maravilhoso ficam as narrativas que oferecem explicações a partir da construção de uma nova realidade, do encaixe do sobrenatural em um contexto que o permita sem conflitos. No estranho, o elemento é explicado pelas próprias leis naturais do mundo diegético, mas é o sobrenatural que se revela diferente do que parecia inicialmente. Grosso modo, no maravilhoso, o mundo se adapta ao sobrenatural. No estranho, o sobrenatural se adapta ao mundo. O fantástico, não estando nem em um nem em outro, mantém o conflito: o que aconteceu não deveria, não poderia ter acontecido; mas aconteceu.

Rabelo, Martins e Danziato (2019), ao tratarem de um apanhado teórico acerca da origem própria do campo do fantástico, identificam um ponto consensual entre diversos autores, situando o começo da literatura fantástica propriamente dita no século XVIII, a partir do romance gótico, atingindo seu ápice no século XIX.

Assim, inscrevem *O Castelo de Otranto*, de H. Walpole, no fim do século XVIII, como primeira obra estrita do fantástico. Para Aran (1999), a obra de Walpole marca a direção do gótico por permitir a erupção da irracionalidade que havia sido calcificada pela cultura europeia. Os três críticos brasileiros se referem ainda ao estudo de Batalha (2012) para tratar das obras precursoras no gótico inglês, como *O diabo Apaixonado*, de J. Cazzote e *O Manuscrito Encontrado em Saragoza*, de J. Potocki.

Definem também o papel fundamental do iluminismo para possibilitar o caminho da literatura fantástica, no sentido de estabelecer o conceito de homem, mundo e sociedade vigente nos entornos da produção do fantástico em seu século de origem. Nesse sentido, as aparições de representações conectadas à fantasia ou à função imaginativa como um todo foram concebidas na modernidade como sinônimos da irracionalidade e, portanto, conteúdos que deveriam ser mantidos a certa distância (ARAN, 1999).

De todo el enorme conjunto de formas narrativas tradicionales que cubren un amplio abanico de posibilidades y fantasías imaginarias de la experiencia de lo sobrenatural, se desprendió el fantástico moderno que se presenta como forma estética deliberadamente ficcional, que busca producir su efecto receptivo enfatizando en el interior del texto la oposición entre mundos con diferente espesor de realidas y que, por este artificio, vuelve problemática la creencia en lo sobrenatural (ARAN, 1999, p. 19).

Para Alonso-Collada (2014), é fundamental pontuar uma diferenciação entre o terror gótico e o fantástico, embora seja um trabalho difícil. Enquanto a proximidade se manteve em grande parte pela consideração do medo como elemento central do fantástico – por parte dos

teóricos da área –, as mudanças no gótico contemporâneo situam as narrativas mais recentes em ambientes cada vez menos obscuros e estrangeiros, aproximando-os do cotidiano e, portanto, do elemento da literatura fantástica que torna o sobrenatural transgressor. Alguns dos objetos e elementos utilizados, por exemplo, se fixam tanto em obras do gótico quanto no fantástico.

De acuerdo con estas premisas, parece que tanto la literatura fantástica como la gótica, en su afán de provocar una sensación de miedo o angustia en el lector, proponen una revisión del espacio cotidiano y del mismo concepto de realidad. (...) Asimismo no es de extrañar, teniendo en cuenta esta confluencia de mecanismos literarios, que tanto la crítica de lo fantástico como la de lo gótico han considerado como propios los personajes representativos de lo indefinible e intersticial: el fantasma, el vampiro y el doble son antagonistas presuntamente propios tanto de la literatura fantástica como de la gótica (ALONSO-COLLADA, 2014, p. 149).

Embora a literatura fantástica tenha suas raízes no campo das narrativas góticas que propunham o sobrenatural como recurso, são modos narrativos diferentes, com evoluções similares mas sustentadas em suas próprias particularidades. As duas literaturas não se reduzem uma à outra. Uma primeira diferenciação, sustentada nas definições de Roas (2014) e Alonso-Collada (2014), se dá pela obrigatoriedade do sobrenatural no fantástico, enquanto que uma obra pode ser considerada gótica sem essa presença. Além disso, o gótico fundamenta-se na evocação do medo como objetivo central; já o fantástico caminha mais pelas veredas da inquietação, do *unheimlich* freudiano. Embora o conceito do insólito apareça também nas análises literárias da história do gótico, suas raízes psicanalíticas parecem dialogar com mais profundidade com o fantástico. Afinal, a angústia eliciada pelo acontecimento infamiliar não se equivale ao medo como uma resposta a uma situação assustadora, mas sim a um reconhecimento da duplicidade de uma situação que se define extremamente familiar (*heimlich*) e ao mesmo tempo infamiliar (*unheimlich*).

Essa perspectiva se esclarece no estudo da raiz lexicológica da palavra, feito por Freud no texto de 1919. Ao traçar o caminho da definição da palavra em alemão, comparando-a com seus equivalentes em outros idiomas, a oposição semântica superficial entre *heimlich* e seu oposto *unheimlich* parece se dissolver. Em uma análise inicial, a palavra parece designar que aquilo que é inquietante ou insólito assim o é por sua distância daquilo que reconhecemos como familiar. Mas como nem tudo que é novo gera o mesmo sentimento de estranheza angustiante, é preciso que algo a mais componha o novo, para que entre no campo do *unheimlich*.

Dessa forma, ao analisar os desdobramentos da palavra *heimlich* no dicionário alemão, Freud eventualmente encontra um ponto no qual a definição parece equivaler em partes ao estranho e inquietante *unheimlich*. Freud (2019 [1919]) pontua: “o que há de mais interessante

para nós (...) é o fato de que a palavrinha “familiar” [*heimlich*], entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidentemente com seu oposto “infamiliar” [*unheimlich*]. O familiar se torna então infamiliar” (p. 45). A ambiguidade das palavras caminha até os opostos coincidirem. É importante também situar, lembram Martini e Junior (2010), como o par de opostos infamiliar/familiar se traduz também em eu/não-eu e dentro/fora<sup>1</sup>.

No verbete utilizado por Freud, embora o autor não vá muito nos pormenores de cada definição proposta, consta o sentido de domesticação para a palavra *heimlich*, a saber:

Heimlich, adj. (subst. *Heimlichkeit*, fem., pl. com *Heimlichkeiten*): também *Heimelich*, *heimelig*, pertencente à casa, não estranho, familiar, domesticado, conhecido e aconchegante, caseiro etc. (...) Antônimo. selvagem, p. ex., animais que não são selvagens nem *heimlich* etc. Eppendorf. 88; Animais selvagens [...] que são criados h. e habituados aos seres humanos (FREUD, 2019 [1919], p. 37).

O par domesticado/selvagem, como empregado no caso dos animais, manifesta o sentido do infamiliar no seio do familiar a partir do ponto em que algo anteriormente selvagem e, portanto, indomável, se torna apto a viver no ambiente doméstico e íntimo. Para que isso seja possível, é preciso que algo mude no animal, que se porte menos ameaçador àquele que o domestica.

Além de somar ao entendimento psicanalítico de que o inquietante está no centro da angústia justamente pela proximidade familiar com o sujeito que o percebe, essa leitura dialoga com o que diz Roas (2014) ao utilizar a conceituação do *unheimlich* em sua definição do fantástico, com a ressalva de que Freud caminhou para análises próximas demais da sexualidade, associando símbolos aparentemente arbitrários à castração. Embora seja possível estabelecer um olhar crítico às análises literárias freudianas, a questão propriamente dita do papel do *unheimlich* na vida psíquica humana vai além dos exemplos pontuais propostos por Freud no texto de 1919. Mais do que atribuir sentidos fixos da castração, o trabalho com o conceito abre as portas para a ambivalência do inconsciente: para a pergunta analítica sobre como pode algo em mim, sujeito pautado pelo inconsciente, ser meu e não ser reconhecido como tal ao mesmo tempo. Ou ainda, como pode algo tão íntimo ser tão angustiante e desconhecido?

<sup>1</sup> Há muita divergência com relação à tradução do termo *Unheimlich* para o português. As edições mais recentes, como a da Editora Autêntica de 2019, escolhem o termo Infamiliar, sob o pressuposto de aproximar-se mais do significado literal da palavra em alemão. Outras traduções circulantes nos estudos psicanalíticos contém os termos Estranho e Inquietante. Para os fins deste trabalho, entende-se que Infamiliar parece se adequar mais ao conceito, enquanto que o uso de Estranho e Inquietante, assim como suas variantes inquietação e estranheza, dizem respeito a uma descrição do afeto relacionado ao conceito, muito mais do que do conceito propriamente dito.

O fundamento básico do estudo do *unheimlich* é a quebra da ilusão, da alienação do sujeito, de que há um Eu íntegro e dono de si, capaz de manter a si mesmo no controle de quaisquer elementos inconscientes. É disso que diz a ação do recalque e o sentido bem pontuado por Freud de algo que estava oculto - e assim deveria ter permanecido - mas veio à tona.

Ianini e Tavares (2019), ao pensar a tradução do texto freudiano, escrevem no prefácio da edição sobre a missão intraduzível da palavra *unheimlich*, justamente pelo sentido ambivalente que carrega em si e por designar tanto um conceito quanto o nome de um sentimento terrível. Assim, a própria existência da palavra exige o reconhecimento de suas dimensões contraditórias, aspecto fundamental para sua aplicação na conceituação do fantástico. A escolha pela tradução para o termo infamiliar, com o prefixo *in* adicionado à palavra *familiar* possibilita ainda o exemplo do uso da palavra familiar no português. Dizemos “seu rosto me parece familiar” como quem diz “conheço seu rosto, mas não o reconheço, não me lembro verdadeiramente”. Ou seja, “trata-se de algo que, por um lado, reconhecemos como íntimo e já conhecido, mas, por outro lado, percebemos como desconhecido, como estranho e inquietante, como esquecido e oculto, de e em nós mesmos” (IANINI; TAVARES, 2019, p. 10).

Retornando a Freud (2019 [1919]), suas construções teóricas acerca do conceito desembocam no pensar do *unheimlich* no campo da literatura. Tomado pelo argumento de que há uma diferença entre elementos sobrenaturais em histórias maravilhosas e histórias fantásticas, Freud não só situa em base uma diferença entre os modos literários como também atesta que a ficção permite a articulação de elementos que na realidade concreta seriam insuportáveis. Dessa forma, a literatura caminha pelas bordas da angústia quando propõe elementos fantásticos, em uma empreitada que simboliza na narrativa o que não é passível de ser simbolizado no mundo cotidiano.

Com esse pano de fundo, a conceituação de Roas (2014) para o fantástico parte justamente do conflito insolúvel entre o possível e o impossível. Sustentando o diálogo com o mundo do leitor como ponto importante na construção de narrativas fantásticas, para que haja sempre um conflito de julgamento entre fatores contraditórios – algo que Freud (2019 [1919]) também propôs –, as mudanças constantes na epistemologia da vida humana e nas construções sociais exigem do escritor fantástico mudanças no discurso dessa literatura, mas mantém o fator transgressor principal de levantar questionamentos quanto à visão de mundo e do Eu.

### 1.2 O fantástico contemporâneo: uma questão de alteridade

Para introduzir suas exposições sobre a relação entre contexto social e o fantástico, Roas (2014) utiliza uma cena de *O Livro de Areia*, de Jorge Luis Borges, na qual um personagem se depara com um livro infinito em meio às bíblias à venda. Ao afirmar ser impossível a existência do livro (“isso não pode ser”), o vendedor responde dizendo que sim, é impossível, mas que existe ainda assim (“não pode ser, mas é”). Essa cena, situada por Roas (2014) como uma representação plena do que é o fantástico, diz da característica transgressora dos eventos inquietantes. Ainda que não seja possível existir um livro infinito – tanto no mundo diegético quanto no mundo do leitor –, ali está, presente em sua impossibilidade e em conflito com a realidade vigente.

Mas, para além da relação conflituosa entre possível/impossível, quando convocamos o *unheimlich* freudiano para pensar a consequência angustiante da transgressão, situamos os instrumentos utilizados pelo fantástico para causar o conflito no campo de algo que não é plenamente nomeável. Diferente da lógica cartesiana de uma equivalência entre a razão e o ser, o fantástico denuncia um furo na pretensão do domínio de si pela via da consciência, evidenciando que o ato da representabilidade se movimenta pela falta de sua concretização plena (BOZZETTO, 2001).

A abordagem do discurso do fantástico como subversivo de uma lógica de domínio pleno da razão, dando espaço para o irrepresentável, remete ao dito de Freud (2010b [1917]) de que “o Eu não é senhor em sua própria morada” (p. 186). De fato, os teóricos da área já estabeleceram a importância da concepção de mundo vigente na execução do efeito do fantástico; mas além dos pressupostos de realidade cultural compartilhada, é possível pensar na realidade psíquica comum, o modo como o sujeito do inconsciente é organizado psiquicamente na sociedade contemporânea na qual o fantástico reside. Ou seja, o suposto domínio das funções do Eu – como a realidade estabelecida – e a irrupção do inconsciente e da angústia através de suas representações, de seus significantes, como elemento transgressor.

Bozzetto (2001), ao expor suas considerações sobre o discurso do fantástico, afirma que a retórica fantástica se sustenta no indizível. Ou seja, constrói no texto uma estrutura que coloca em evidência a irrupção de algo impossível de ser dito, inominável, rompendo sempre com a ordem racional previamente estabelecida. Há sempre um resto inacessível à significação plena pela linguagem. Essa definição, propondo o fantástico como o campo que o impossível

assume formas possíveis, parece abranger de modo mais potente o que se entende pelo sobrenatural nomeado pelos teóricos do gênero.

Com isso, não só é possível descolar o fantástico de um imperativo dos recursos sobrenaturais góticos – fantasmas, vampiros, monstros etc –, como também é viável o entendimento dos elementos transgressores como fundamentalmente associados ao seu valor significante. Bozzetto (2001) continua suas colocações sugerindo que a questão do indizível, de que o impossível seja plenamente dito na literatura fantástica, consiste em um problema com a representação da alteridade. “En lo Fantástico, se trata de tematizar la imposibilidad de dar forma a la alteridad. Lo <<otro posible>> ya no es la sugestión, sino la imposible figuración de lo <<otro que sin embargo está ahí>>” (BOZZETTO, 2001, p. 227). Com esse impasse na representabilidade, o fantástico se sustenta em um mundo ao qual o leitor – e também os participantes do universo diegético – não é capaz de atribuir sentido pleno, recaindo sempre emburacos de sentido e incongruências entre fatos e significados.

Em termos da constituição psíquica do Eu em psicanálise, a presença da alteridade aparece já figurada nas considerações de Freud em *Estudos Sobre a Histeria* (FREUD, 2016a [1893-1895]), no estudo de casos que sinalizam a presença do outro como objeto tomado pela sexualidade no adoecimento neurótico e, portanto, no trabalho psíquico. No entanto, é a partir das considerações metapsicológicas de Freud, majoritariamente em *Introdução ao Narcisismo* (2010 [1914]), o momento em que o Eu passa a ser visto com maior evidência em sua relação com a alteridade, agregando questões ao dualismo pulsional teorizado até então, e esclarecendo relações presentes no desenvolvimento do Eu como instância (MOREIRA, 2009). Com o estudo das relações primárias da criança, fundamentais para o processo narcísico de constituição psíquica, Freud formula a conceituação inicial dos ideais regentes na vida afetiva adulta. Essas considerações escoam para a formulação da segunda tópica em 1923, mas já em 1914 sinalizam para a voz da alteridade como elemento fundamental da construção do Eu, na medida em que ao denominar a inscrição da consciência moral (ideal) como uma “corporificação da crítica dos pais” (FREUD, 2010 [1914], p. 43), ele situa o lugar do outro como primeiro parceiro de laço afetivo, como aquilo que o sujeito projeta em si e passa a reconhecer como seu e não seu.

A noção de algo no interior da vida psíquica que se apresenta em uma ambiguidade – reconhecível e estrangeira ao mesmo tempo – remete ao estudo do infamiliar apresentado e amplamente utilizado pela teoria literária como critério para a conceituação do fantástico. Embora o texto freudiano sobre o narcisismo preceda o *Unheimlich* por 5 anos, a somatória dos desenvolvimentos conceituais do autor desemboca na formalização das instâncias

psíquicas e, portanto, na concepção de sujeito organizada pela psicanálise freudiana ao longo dos anos de trabalho de Freud.

Mais adiante, em um retorno a Freud, Lacan (1998a [1949]), em seu texto *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*, se debruça sobre o momento do narcisismo como conceituado por Freud para chegar à sua própria concepção do estádio do espelho enquanto contribuição ao entendimento da função do Eu. Além de se servir do tema da constituição psíquica como fundamento de suas considerações, tratando minuciosamente do trabalho do psiquismo na vida, Lacan situa o caminho da psicanálise como distante do cogito de Descartes (BONI JÚNIOR, 2010); se para o cartesianismo o ser está atrelado ao pensar, para a psicanálise, com o pressuposto fundamental do inconsciente o sujeito tem sua marca justamente onde não pensa, onde desconhece e custa a se reconhecer. Essa afirmação de um sujeito do inconsciente se aproxima e abre espaço para diálogo com a proposta da transgressão da literatura fantástica como proposta neste primeiro capítulo.

Em termos gerais, o estudo do estádio do espelho proposto por Lacan coloca no centro da constituição do Eu o trabalho das identificações dos registros simbólico e imaginário. A percepção alienada de um Eu unificado e pleno, sustentado em seus primórdios pela identificação ao outro e ao olhar do Outro, revela o lugar fundamental da alteridade na vida psíquica do sujeito, abrindo espaço também para considerações acerca do valor angustiante do *unheimlich* na medida em que há algo de infamiliar impossível de ser plenamente representado.

De que se trata a angústia mobilizada no processo de constituição psíquica? O conceito de alteridade enquanto o Outro na cadeia simbólica do sujeito aparece conectado com o infamiliar justamente no ponto em que toca a angústia do real do desejo do Outro como formador. A relação entre os indivíduos e os objetos ofertados pela realidade concreta, reembra Lustosa (2006, p. 46), se fundamenta na psicanálise justamente pela mediação da alteridade.

Para propor uma linha interpretativa do que Bozzetto (2001) considera como a presença da alteridade fundamental no fantástico, podemos emprestar as três dimensões do Outro como vistas pela psicanálise de ordem lacaniana, a saber (LUSTOZA, 2006):

1. No campo do imaginário: uma identificação por parte do sujeito ao outro como seusemelhante, como fornecedor de um modelo de identidade que permite a noção – ainda que ilusória – de unidade do Eu, dando horizontes para as relações de objeto;
2. No simbólico: a configuração significante construída a partir do Outro – e que

dialeticamente o define – é o que permite a conversão da identificação imaginária ao semelhante. Ou seja, só é possível reconhecer o semelhante como tal pois há em ação o encadeamento significante articulado pelo Outro simbólico; ou seja, “temos aqui uma definição preciosa da função do Outro simbólico: a de homologar o valor das imagens” (LUSTOZA, 2006, p. 50).

3. No real: aquilo que resta do processo de significação, que se mantém para além dalinguagem, sem permitir geração de sentido – em se tratando do desejo do Outro – aparece como angústia, como inominável e impossível. Neste registro, o filtro de visão ofertado pelo Outro é insuficiente e aquilo do oculto *unheimlich* surge como transgressão, sinalizando a alteridade como faltante.

Retornando ao ponto da estratégia do fantástico apresentada por Bozzetto (2001, p. 226- 229), sua posição no campo da metonímia permite a articulação em cadeia de significantes heterogêneos que mantém relações inconsistentes na superfície, mas que se ao mesmo tempo caminham na suposição de que há um fio condutor: um relato sustentado tanto pela incongruência quanto pelo valor de significantes atrelados a algo que permanece oculto.

En realidad, el texto fantástico se compone de repeticiones que permiten la puesta en relación, entre ellos, de significantes: este envío perpetuo de significantes de unos a otros suscita, en el lector, la precognición de un sentido, suscita el deseo de saber, de comprender la ley, el orden que los organiza (BOZZETTO, 2001, p. 232).

Para pensar a metonímia enquanto estratégia tanto no trabalho psíquico quanto na literatura fantástica, é possível recorrer ao que Lacan (1985 [1955-56], p. 250-251) propõe acerca da associação com o processo de deslocamento – no sentido freudiano – e contiguidade. Para conceber o processo linguístico do sujeito do inconsciente, Benigno (2016, p. 49) situa no trabalho de Lacan a noção de que ao nascer o indivíduo passa a ser inserido, pela operação dos pais ou cuidadores, na rede simbólica estruturada pela linguagem. Em outras palavras, na cultura. É justamente essa função de inserção do bebê na língua – como por exemplo, no ato de apontar para a imagem no espelho e identificá-la dizendo o nome da criança – que confere o status de Outro encarnado em figuras de autoridade.

A partir do aprendizado linguístico, transmitido pelas vozes da alteridade cuidadora, oindivíduo se insere então em um conjunto de símbolos que o pré-existiam, que formam a rede simbólica ao seu redor. Este processo que dá palavras à história da vida, da família e do sujeito é o que tece a presença do significante como tal. Entende-se como conceito de significante apropriado – em partes reinterpretado – por Lacan da linguística de Saussure a concepção de uma dissonância entre significante e significado, estabelecendo a primazia do

significante. A partir dessa separação entre os elementos, a situação do significante é a de uma falta de significado estabelecido, ou em outras palavras, de objeto fixo. Aquilo que é significável, ou passível de significação, aparece a partir do esquema S/s lacaniano como subordinado ao significante, o qual só assume função em cadeia.

A existência da cadeia como esquema de estrutura implica no sentido como consequência da contiguidade entre os elementos ali presentes. Não há significação possível na presença isolada de um significante, mas sim em sua posição encadeada. Ainda: “O deslizamento incessante do significado sob o significante, por ação do inconsciente, não quer dizer que não haja a prevalência de um sentido em jogo” (FERREIRA, 2002, p. 116).

As operações do significante, estruturantes do inconsciente e da constituição do sujeito, são entendidas então como condensação e deslocamento, com efeitos de metáfora e metonímia. Por si só, tratar de uma estrutura do psiquismo já diz respeito a uma manifestação do significante (LACAN, 1985[1955-56]). Com a proposta fundamental da estrutura linguística no trabalho psíquico do sujeito, o uso da linguagem na fala passa a demonstrar no discurso sua posição na fantasia (FERREIRA, 2002). Da teoria linguística de Jakobson são os conceitos de metáfora e metonímia os tomados por Lacan como pilares do pensamento analítico. Para o autor:

Se uma parte, tardia, da investigação analítica, aquela que concerne à identificação e ao simbolismo, está do lado da metáfora, não negligenciamos o outro lado, o da articulação e o de contigüidade, com o que aí se esboça de inicial e de estruturante na noção de causalidade. A forma retórica que se opõe à metáfora tem um nome - ela se chama metonímia. Ela concerne à substituição de alguma coisa que se trata de nomear - estamos, com efeito, no nível do nome. Nomeia-se uma coisa por uma outra que é seu continente. Ou a parte. Ou o que está em conexão com (LACAN, 1985 [1955-56], p. 251).

A questão do uso da metáfora para exprimir sentido implica na pergunta sobre como pode o estabelecimento de sentido de algo só ser expresso a partir de um outro algo. Ou então, “como pode ser que a linguagem tenha seu ponto máximo de eficácia quando ela consegue dizer alguma coisa dizendo outra?” (LACAN, 1985 [1955-56], p. 255). A consequência principal dessa proposta linguística, sendo o fato de que só se atinge uma significação através de outra, aparece para a psicanálise como uma situação de entrada no estudo linguístico, revelando consigo o fundamento do significante na agência metafórica. Ainda que preliminar, há a premissa essencial de que o uso da língua só é possível para os sujeitos atravessados pelo inconsciente a partir do momento em que o significante é distanciado das conexões lexicais originais e tomado pela significação em esquemas metafóricos.

Para tratar de exemplificar o recurso metonímico, Lacan (1985 [1955-56], p. 259-

260) recupera uma observação de Freud sobre sua filha Anna, quando ainda criança, na qual a menina enunciava palavras enquanto dormia. Nomes de comidas, ditos em lista. A leitura da cena dá importância a dois pontos, principalmente: 1. o fato de que há alguém que diz as palavras, as coloca em uma ordem. Alguém que assume a autoria do uso da linguagem; 2. o aspecto de nomeação dos elementos da imagem onírica. Para o autor, é apenas considerando essas duas dimensões que se torna possível estabelecer alguma medida de significação. Enquanto demonstração da ordem metonímica, esse feito de articulação dos significantes é o que permite a metáfora.

Com a compreensão da linguagem como exercício de evocação – em contrapartida à comunicação –, a psicanálise opera com o discurso na medida em que demanda uma resposta, enquanto ato movido pela interlocução, pelo referencial à alteridade. O Outro opera como aquele que está inserido no discurso anterior ao sujeito, que o transmite e desenha os sinais da rede de sua história simbólica. Há nesse ponto o laço fundamental na constituição psíquica entre inconsciente, Outro e desejo – relação essa que se manifesta na estrutura da linguagem.

O uso da linguagem e sua função no campo do inconsciente retorna também à própria conceituação do sujeito visto a partir da psicanálise. A inscrição no simbólico, no campo do significante, se apresenta como implicada no corpo e no olhar ofertado pelo Outro. Inaugura-se, portanto, um sujeito mobilizado pela alienação à ordem do significante e da alteridade, marcado pela questão do desejo a partir dessa relação. Assim, se o sujeito se constitui na linguagem na qual é inscrito pelo Outro, e o campo do inconsciente é estruturado pelo significante, que por sua vez está barrado em relação ao significado, o indivíduo que emerge de sua constituição como sujeito se apresenta atravessado pela necessidade da fala como tentativa de situar o Eu, de estabelecer mediação com o Real sem fragmentar-se.

Nesta trama constitutiva, situa Benigno (2016, p. 50), o sujeito se encontra também em alguma medida aprisionado ao olhar do Outro que lhe oferece significantes que frente ao trabalho do Eu operam com o enigma imposto pelo recalque. Vale neste ponto retomar a fala de Freud, já citada anteriormente, sobre o Eu como não-senhor da própria casa. Dada a dimensão da linguagem, este aforismo freudiano pode ser lido pela perda de autoridade em dois sentidos: primeiro, por ter de ceder espaço às movimentações do inconsciente que comandam a partir da outra cena; segundo, por estar sempre subjugado ao Outro em sua representação simbólica.

Dessa forma, o fantástico trabalha com objetos literários alheios à representação plena, uma vez que não há significante fixo disponível, situando pontos cegos para a razão; em outras

palavras, para a consciência. Assim entende-se a proposta de Bozzetto (2001) acerca do valor indecifrável da alteridade, anunciada pelo texto fantástico através dos significantes possíveis. O problema evidenciado pelo fantástico e disparador dos afetos inquietantes é, neste paradigma, a presença de uma dimensão impossível do Outro e do desejo.

Tratando então do indizível, o fantástico contemporâneo se apresenta a partir de um problema de linguagem. Ao situar a narrativa primeiramente em um ambiente familiar, próximo da concepção de realidade vigente, o realismo presente na estrutura do fantástico usaa linguagem para seu fim primário: dizer daquilo que se sabe, que pode ser dito e que cabe nas palavras. O elemento transgressor aparece então como subversivo na mesma medida em que algo impossível de ser representado sinaliza uma falta na linguagem, um problema de representação.

Essa presença da cotidianidade, embora existente no fantástico desde suas origens góticas e românticas, atinge o ponto mais alto de conflito entre realismo/transgressão nos autores do século XX (ROAS, 2014). Quando a descrição do fenômeno infamiliar é impossível, a linguagem tão cara ao realismo precisa ser transformada, se torna indireta, como que em meio a uma névoa. Nesse sentido, a tarefa do autor é a de fazer com que as palavras possam dizer algo não dito, ou seja, dizer a partir de uma falta de sentido pleno (BELLEMIN-NOËL, 2001). A relação problemática entre linguagem e realidade, e aqui cabe também dizer da realidade psíquica, fica em evidência.

A função linguística de uma análise do fantástico, no entanto, não diz respeito à formulação de um discurso próprio do gênero. Trata-se de uma forma de uso da linguagem que promove o efeito do fantástico, da inquietante infamiliaridade. Essa posição linguística do fantástico do século XX o diferencia em modo das narrativas dos séculos anteriores e abre espaço para a conceituação do neofantástico como exercício do infamiliar a partir do absurdo da linguagem.

### *1.3 Aspectos do (neo)fantástico: novos nomes para a contemporaneidade*

Em estudos sobre o fantástico contemporâneo, tomado pelo uso da linguagem como recurso de transgressão, nomes como Borges e Bioy Cazares aparecem com frequência como representantes tanto na forma literária, por escreverem histórias que cabem na definição, quanto por olharem criticamente para o fantástico com uma lógica parecida. Hosiasson (2017, p. 154) menciona inclusive a percepção de Bioy em considerar a si mesmo e aos colegas Borges e Cortázar como responsáveis pelo que se conhece como fantástico na América Latina.

SilvinaOcampo, figura principal dos capítulos subsequentes, fica de fora do enfoque do autor – e marido. Cortázar, por sua vez, ao propor questões acerca do estado da literatura hispano-americana na qual se encaixou no século XX, considera Silvina como próxima a ele em estilo e situa o fantástico com o qual trabalham da seguinte maneira:

Se a totalidade de qualquer obra narrativa pode ser classificada como "ficção", é claro que a literatura fantástica constitui o mais ficcional de todos os gêneros literários, posto que consiste por definição em dar as costas para uma realidade aceita universalmente como normal, isto é, não-fantástica, a fim de explorar outros corredores desta casa imensa em que o homem habita (CORTÁZAR, 2001b, p. 82-83).

Alazraki (2001), ao definir o neofantástico a partir de relações íntimas com o fantástico tradicional, os diferencia no uso de recursos diferentes para fins transgressores. Temporalmente, o nascimento do neofantástico como modalidade é identificado na produção literária da primeira metade do século XX, acompanhando a Primeira Guerra Mundial, o crescimento exponencial da psicanálise, os movimentos de vanguarda e as propostas do surrealismo e do existencialismo (ALVAREZ, 2012).

Para Cortázar (2001b, p. 87), em uma análise da proposta literária dos escritores ditos fantásticos no Rio da Prata, a execução contemporânea do gênero não residia mais nos elementos tradicionais, não era esse o caminho preferido dos autores argentinos e uruguaios para explorar o campo da alteridade. Ou seja, para a execução do fantástico contemporâneo latino-americano, o cenário mórbido de desorientação proposto pelo tradicional passava a ser substituído por algo intrinsecamente ordinário e trivial.

A justificativa de que o desenvolvimento de um novo conceito para o exercício do fantástico se fez necessário pelas mudanças culturais e epistemológicas da época acompanha a noção proposta por Roas (2014, p. 109-130) sobre a relação indissociável entre a literatura fantástica e seu contexto social. As mudanças culturais ocorridas a partir do surgimento do fantástico no século XVIII não impõem barreiras na existência do gênero, mas demandam que sua estrutura e seus recursos estejam em permanente atualização.

Para Alazraki (2001, p. 276), a diferença fundamental entre o fantástico tradicional e o que se reconhece por neofantástico se dá em três níveis: a visão, a intenção e o modus operandi. Em termos da visão, enquanto a proposta do fantástico tradicional consiste na transgressão do real estabelecido, inserindo o impossível no contexto familiar e conhecido, o neofantástico situa a realidade como uma máscara ocultando algo além, um segundo espaço que entra em conflito com a realidade estabelecida – mantendo, portanto, as condições gerais do gênero -, transgredindo as noções de que a consciência é capaz de conhecer o real em sua

totalidade e mantendo o conflito entre o possível e o impossível a nível estrutural: a transgressão não está no evento sobrenatural individualmente, mas sim na existência de dois pólos de realidade contraditórios e interligados, evidenciados pelo atravessamento das barreiras da razão.

A coexistência de dois campos diferentes de realidade se assemelha à proposta psicanalítica do reconhecimento de uma realidade psíquica que torna fundamental a diferença entre fato histórico e valor psíquico. No campo da realidade psíquica, destaca-se a fantasia como elemento de tradução dos desejos inconscientes, como tentativa de estabelecer sentido à experiência encoberta do sistema Ics, enquanto intersecção entre o laço social e os processos internos (LEANDRO; COUTO; LANNA, 2013). Além disso, como investigado por Freud no início de suas produções teóricas, as mudanças na concepção da etiologia das neuroses, com o abandono da teoria da sedução original, situam o fator da verdade neurótica como nascente da construção fantasiosa realizada pelos pacientes. O que está em questão em uma formação sintomática a partir disso não é mais o caráter traumático de uma cena factual de sedução experienciada pela paciente, mas sim sua elaboração fantasiosa acerca das relações subjetivas com a sexualidade.

Em outras palavras, a realidade psíquica é uma construção capaz de abrigar o desejo na mesma medida em que o toma como causa das associações das representações possíveis à sua realização e toda esta atividade é mediada pela fantasia. É a fantasia que alinhava as representações pelo recurso do sentido, permitindo que toda esta associação seja traduzida pelo regime da história do próprio sujeito (LEANDRO; COUTO; LANNA, 2013, p. 31-32).

Ao assumir esse papel no trabalho de Freud, a fantasia pode ser compreendida como um laço entre as representações possíveis da realidade externa e as motivações pulsionais do inconsciente. A leitura lacaniana da psicanálise, por sua vez, introduz com o conceito do Real a dimensão da realidade psíquica como a única da qual se pode dizer, uma vez que mesmo as manifestações externas da cultura e do mundo material são acessadas pelo crivo do psiquismo. Em termos mais básicos, isso significa dizer que não há no processo de uso da linguagem um acesso direto à Coisa, a uma realidade concreta despida de significações psíquicas: a realidade na qual os sujeitos se situam é, apesar de materialmente independente, sempre vista a partir dos filtros do psiquismo. Ao Real, dessa forma, caberia o impossível, a coisa em si, inapreensível plenamente pela linguagem. Aquilo que está velado no campo da fantasia. Embora o conceito de Real apareça em lugares diferentes da obra com articulações diversas (CHAVES, 2006), a premissa geral do registro se sustenta na existência de um resto, aquém da linguagem, que não se oferece ao processo de significação a partir da inscrição

simbólica. Como discutido anteriormente a partir de Lustosa (2006), o Real aparece como angústia, como algo impossível de registrar plenamente no simbólico, só sendo possível acessá-lo a partir dos afetos e de manifestações indiretas e rasteiras.

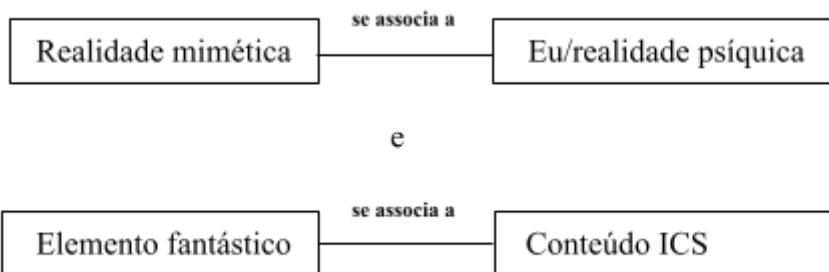
O par realidade externa/realidade interna, concebido por Freud no estabelecimento do conceito de realidade psíquica, passa então a ser em Lacan concebido como Real/fantasia (LEANDRO; COUTO; LANNA, 2013). A fantasia ao exercer seu papel na realidade psíquica implica na tentativa do sujeito de contornar o vazio de sentido proposto pelo Real, dando fundamento para que o Eu se reconheça como tal. Ou seja, os processos simbólicos e imaginários a partir dos quais o Real pode ser parcialmente captado estão todos no campo da fantasia, da narrativa subjetiva e linguística. Embora o Real não se entregue plenamente à elaboração, o esforço de dizê-lo permanece no funcionamento psíquico.

Em termos de literatura fantástica, o fantástico tradicional elaborado a partir do par realidade concreta/elemento sobrenatural se transforma no neofantástico de acordo com a concepção lacaniana. Trata-se de um Real inefável que está escondido atrás da fantasia de unicidade da realidade como percebida nos processos acessíveis da realidade psíquica. O elemento fantástico – seja ele o uso absurdo da linguagem ou um acontecimento subversivo – aparece então como um exercício de significação, como tentativa de captar o Real pela via significante. Ao mesmo tempo, escancara a existência desta outra realidade, em conflito insolúvel com a realidade percebida, mantendo a base fundamental do fantástico: o conflito. Por ser impossível, as possibilidades desses artifícios, especialmente se tratando da elementariedade da linguagem, são infinitas.

O esquema a seguir busca situar esse paralelo da seguinte forma: entende-se que no fantástico tradicional, a realidade mimética (aquele que espelha o mundo conhecido pelo leitor) atua nos moldes do Eu na medida em que supõe uma estabilidade, como a ilusão de que o Eu comanda o psiquismo. O elemento fantástico, por sua vez, atua como rupturada ilusão, sinalizando para aquilo do inconsciente que até então estava oculto. Esse modelo, como dito anteriormente, pode ser associado para fins de compreensão à concepção freudiana básica de que os elementos inconscientes irrompem na consciência como sinais dos conteúdos latentes. No neofantástico, de acordo com a proposta aqui estudada, o caráter mais estrutural da transgressão fantástica opera como lógica do par fantasia/Real proposto por Lacan. Ou seja, a realidade mimética – proxima do leitor – se aproxima da noção lacaniana da fantasia imaginária, como crivo psíquico na significação do mundo externo de acordo com a posição do indivíduo em questão. Já a realidade oculta, exposta pelos elementos fantásticos, atua

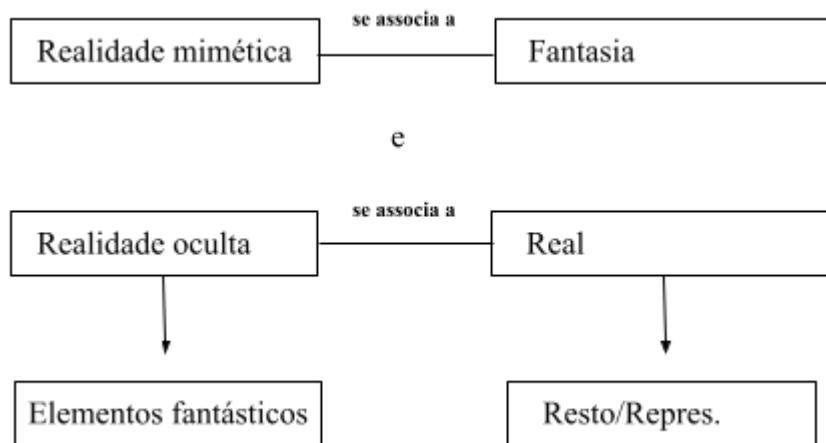
como o resto do Real, como aquilo que não pôde ser simbolizado, mas que não cessa de aparecer. Nesse sentido, o uso da metáfora e da metonímia, como proposto no capítulo anterior, busca sempre articular o angustiante do Real a partir de novas representantes, sempre incompletas. Isso significa propor não uma mudança radical nas duas concepções, mas sim uma continuação conceitual que abrange as novas aparições do fantástico e o aprofunda. Afinal, a proposta lacaniana busca recuperar a estrutura do trabalho de Freud, encontrando também novas elaborações e compreensões conceituais e clínicas.

### **NO FANTÁSTICO TRADICIONAL:**



Enquanto que,

### **NO NEOFANTÁSTICO:**



Para Roas (2014, p. 143-144), a leitura de Alazraki nestes termos impõe a necessidade de repensar o valor transgressor assumido pelo conceito do neofantástico, uma vez que a proposta de uma “segunda realidade” caminharia muito mais em termos de uma expansão da realidade do que de sua subversão. Embora seja mesmo possível identificar que os esforços

de Alazraki em fechar o conceito do neofantástico como intrinsecamente diferente do fantástico tradicional o levaram a certas negligências teóricas, suas colocações quando somadas à definição do fantástico contemporâneo feita por Bozzetto (2001) evidenciam a priorização do uso da linguagem, na busca por uma ruptura pela via das representações da alteridade. O esquema anterior e as associações com a conceituação psicanalítica servem também para esclarecer essa diferenciação proposta por Alazraki em termos das mudanças estruturais na passagem para a contemporaneidade. É neste ponto em que se torna possível situar o fundamento inquietante das narrativas neofantásticas, na medida em que os sinais do Real, ao romperem o semblante imaginário, geram o aparecimento da angústia. Não se trata, portanto, de um novo gênero; mas sim do desenvolvimento de novas estratégias narrativas no campo dessa literatura.

O certo é que (e a meu ver esta é a principal diferença) os recursos para objetivar o impossível têm variado com o tempo (ainda que não de forma tão radical quanto poderia parecer: pensemos, por exemplo, na persistência do tema do duplo, tão comum em Borges, Cortázar ou Calvino). (...) A história do fantástico é uma história marcada pela necessidade de surpreender um leitor que conhece cada vez melhor o gênero (e, com a chegada do cinema, muito mais), o que obriga os escritores a afinar o engenho para chegar a situações e temas insólitos que rompam as expectativas (ROAS, 2014, p. 147-148).

Do ponto de vista da análise estabelecida até aqui, o deslocamento da transgressão do fantástico de um elemento sobrenatural para uma proposta estrutural do conflito aprofunda conexão com a lógica psíquica do Eu enquanto instância na segunda tópica freudiana. Vai de encontro também com a proposta lacaniana acerca da fantasia, como exposto acima. Além da falta de autoridade plena da parte consciente do Eu, evidencia-se o processo obscuro de sua constituição, na medida em que a relação com o Outro enquanto alteridade fundamental, movida à tona pelo efeito (*unheimlich*) do fantástico, não pode mais ser ignorado. O vazio de significação até então preenchido pela fantasia, assim como a infamiliaridade familiar da constituição psíquica, ficam à mostra.

Em seguida, no que respeita a intenção do neofantástico, Alazraki (2001, p. 277) propõe uma diferenciação com relação ao efeito do fantástico propriamente dito. Para o autor, o neofantástico distancia-se com maior intensidade da intencionalidade de causar medo. Afetos como a inquietação e a angústia seriam mais adequados para a consequência das transgressões. Como apontado anteriormente, a articulação entre o medo e a literatura fantástica levanta divergências e muda conforme as leituras críticas. O mesmo argumento, de uma diferenciação entre medo e inquietação, foi aplicado por Alonso-Collada (2014) em sua

diferenciação entre o gótico e o fantástico. David Roas (2014, p. 142-143) faz uma crítica à forma abordada por Alazraki nessa avaliação na medida em que, para Alazraki, o fantástico tradicional se equivalia à sua herança gótica e às narrativas do século XIX. Roas aponta a partir disso, na aplicação dos conceitos de Alazraki, a redução do fantástico tradicional ao horripilante, algo que deixaria lacunas no trabalho de autores anteriores ao século XX.

O que se pode identificar a partir de Roas (2014) e Bozzetto (2001) é que o desenvolvimento e a adaptação do fantástico à contemporaneidade foi aprofundando a relação com o *unheimlich* a partir de elementos menos literais; o rigor do efeito do fantástico como inquietação e angústia se aproxima mais da proposta psicanalítica na medida em que passa para a dimensão da metáfora e da metonímia em uma tentativa de articular o inarticulável. Roas (2014, p. 163-188) trata deste aspecto ao falar sobre o fantástico do século XX como um problema de linguagem, e Bozzetto (2001, p. 227) quando estabelece a alteridade como objeto do trabalho do gênero.

Em termos do modus operandi, Alazraki (2001, p. 279) propõe que o neofantástico trabalhe com a inversão da ordem dos fatores narrativos. Se o fantástico tradicional buscava estabelecer uma realidade fidedigna e racional a ser rompida, o neofantástico propõe já de início o advento da transgressão para então articular o conflito com a realidade. Essa percepção parece surgir majoritariamente da tentativa de situar a obra de Franz Kafka como marco do gênero. Nesse formato, não haveria o efeito do fantástico como consequência da surpresa ou da reviravolta, mas sim um esquema de inquietação constante a partir dos nós atados entre a realidade cotidiana e familiar e os elementos inquietantes que indicam a *outra cena*<sup>2</sup>.

Apesar de proposta de Alazraki (2001) se situar sempre em busca de uma diferenciação estrutural entre fantástico e neofantástico, uma leitura crítica de seus escritos em diálogo com Roas (2014), Bozzetto (2001) e Bellemin-Noël (2001) faz possível a conclusão de que o neofantástico se imponha como uma modalidade contemporânea do fantástico tradicional, sem distanciar-se categoricamente como ocorreu com o par gótico/fantástico. De modo geral, o fundamento da literatura fantástica permanece nos estudos contemporâneos: ainda há o efeito de infamiliaridade e ainda há o valor de ruptura proposto pelo elemento – seja ele um acontecimento ou uma cadeia significante para tal efeito no uso da linguagem – motivador da narrativa.

---

<sup>2</sup> Em Freud, o termo “*outra cena*” foi utilizado em *A Interpretação dos Sonhos* (1900) como referência à topologia do inconsciente. Em Lacan, em uma retoma do termo, diz respeito também à inscrição do sujeito no campo do Outro como constitutivo (FERREIRA, 2002).

Do ponto de vista das influências estéticas e filosóficas, a herança surrealista se faz presente nesse novo trato da literatura a partir de seus princípios de ruptura linguística e temática.

O século XX, casa temporal das vanguardas europeias, marca o início de mudanças tecnológicas e de consumo em massa em uma velocidade sem precedentes. O avanço nas tecnologias bélicas e o ideal positivista de reorganização cultural a partir da guerra, somadas às atribulações políticas do início do século, abrem espaço para a Primeira Guerra Mundial e seus desdobramentos. Tomados pelo cenário cultural, começam a se formar grupos razoavelmente organizados de artistas determinados a escrever manifestos e estruturar na prática novas formas de conceber e realizar a arte. O surrealismo começa a aparecer em meio ao movimento dadaísta, fundado em torno de 1916, sob a proposta de ruptura com os valores culturais que fundamentavam o papel social burguês e questionando os valores difundidos pela ciência, pela arte e pela filosofia até então (NAZÁRIO, 2008).

A partir do dadaísmo, e em meio à agitação mundial provocada pela Revolução de 1917 na Rússia e pela reação européia cristalizada no fascismo italiano, que chegará ao poder em 1922, com a marcha de Benito Mussolini sobre Roma, surge em Paris outra vanguarda subversiva: o surrealismo, que tomava igualmente o partido dos valores subjetivos ameaçados por todos os poderes (Nazário, 2008, p. 23).

Ainda de acordo com Nazário (2008), os precursores do surrealismo - nomes como Benjamin Péret, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard e Philippe Soupault - além de se ocuparem do dadaísmo, saíram do cenário de guerra profundamente afetados pela violência e pela condição civilizatória da Europa. Desiludidos com a sociedade em que viviam, movimentada pela morte e pelas tentativas de reconstrução, passaram a trabalhar com a arte e com a filosofia a partir de ideais de ruptura com o cenário cultural estabelecido. Em 1923, já mais afastado do dadaísmo, Breton passa a trabalhar com seus colegas no caminho para a publicação do *Manifesto Surrealista* de 1924.

Pensando então no uso da linguagem, a filosofia surrealista traduzida para o automatismo encontra nas palavras um caráter subversivo, uma possibilidade de seu uso para quebrar as imposições epistemológicas e ideológicas da época, ao fugir dos moldes pré-determinados pela tradição literária anterior. O que estava em jogo no trabalho desta vanguarda era a transgressão dos significados estabelecidos. Para os idealizadores do movimento, o desenvolvimento da psicanálise abriu o caminho de um novo entendimento do processo criativo. Tomados por suas leituras ávidas do trabalho de Freud, Breton e seus colegas entendiam a regra analítica da associação livre como um método de escrita, atribuindo assim

um papel fundamental para os conteúdos do inconsciente em detrimento do processo racional de criação.

Da mesma maneira como Alazraki (2001) atribui ao neofantástico a visão de que haveria por trás do real cognoscível uma outra realidade escondida e conflituosa, os surrealistas emprestavam de Freud a concepção de inconsciente como a verdadeira expressão humana, em direção à qual a produção artística e filosófica deveria caminhar. Embora o pressuposto seja estruturalmente o mesmo, para o surrealismo o acesso aos conteúdos inconscientes não impunha um problema de representação. Para pensar o neofantástico, por outro lado, a questão da estratégia metonímica e do uso da metáfora – como dito por Bozzetto (2001) e pensado neste trabalho a partir da psicanálise lacaniana – diz respeito justamente à impossibilidade de representação plena e de, por assim dizer, substituir uma realidade por outra. Assim, no neofantástico enquanto uma modalidade da literatura fantástica, o conflito entre os pólos de realidade não é solucionável. O resto do Real permanece, o inconsciente não se entrega totalmente à significação.

Na presença do fantástico sucede comigo o mesmo que ocorre com certos sonhos cuja intensidade é deslumbrante. Lembramos desses sonhos ao acordar, mas uma censura bem conhecida os apaga implacavelmente, só nos deixando com alguns fios emaranhados nas mãos e a angústia de haver tocado numa coisa essencial que simultaneamente nossa própria psique isola de nós (CORTÁZAR, 2001, p. 89).

A inexistência de uma equivalência ponto a ponto entre a proposta neofantástica e a proposta surrealista, no entanto, não encerra o nó entre os dois campos. Se Paris estava no centro dos debates e atos artísticos dos movimentos de vanguarda europeus, acolhia também escritores, artistas e intelectuais latino-americanos realizando seus estudos e trabalhos na cidade. Dessa maneira, considerando a importância da literatura argentina para o fantástico contemporâneo, o contato de tais autores com as manifestações artísticas da Europa não passa despercebido e deixa suas marcas na construção do neofantástico na literatura de língua espanhola.

## CAPITULO 2 – Etcetera da família

### 2.1 Vida e obra de Silvina Ocampo

Nascida em 1903 em uma família aristocrática da Argentina, Silvina Ocampo viveu a maior parte de sua vida sem muitas aparições sociais. Manteve ao seu redor um tom de mistério e secretividade. De acordo com o trabalho de Mariana Enriquez (2018), referência na bibliografia sobre Ocampo, mesmo quando pequena e rodeada por conhecidos, Silvina falava pouquíssimo e era vista sem muito destaque em uma família grande e sempre ocupada.

Sem nunca trabalhar por dinheiro, Silvina Ocampo tem em sua arte o resultado de uma infância caminhando entre os bastidores das grandes casas da família, observando e formando suas concepções acerca do que via. Declaradamente apaixonada pelas profissões “auxiliares” da casa – como as cozinheiras, passadeiras, costureiras – passava grande parte de seus dias de infância nas salas onde a família nunca estava, acompanhando os trabalhos dos funcionários da casa.

Filha de um casal privilegiado financeiramente, Silvina dividiu a casa e a família com outras 5 irmãs mais velhas. Essa configuração familiar indicou para a escritora argentina um lugar nomeado por ela mesma como o de *etcetera da família*. Um espaço periférico, caminhando nos bastidores. Clara, irmã de quem era mais próxima, faleceu ainda na infância de Silvina, registrando em sua vida um luto pouco falado e complexo. Sua relação com a família, de modo geral, aparece como confusa e pouco afetuosa. Victoria Ocampo, irmã mais velha e mais conhecida, leva consigo para a Europa uma das babás da casa após casar-se. O registro de Enriquez (2018, p. 13) indica que a babá foi na infância de Silvina uma das pessoas que mais amara, exercendo o papel materno muito mais que Ramona Aguirre Ocampo. Este episódio marca a relação das irmãs e é recordado por Silvina até o fim da vida como algo impossível de ser perdoado e ainda profundamente traumático. A vida doméstica da família Ocampo nunca escapou às empreitadas literárias da escritora.

Antes de iniciar sua vida de escritora, no entanto, Silvina estudou pintura e desenho por anos, vivendo em Paris como aprendiz. Na época, entrar em contato direto com a cena cultural da capital francesa implicava em uma relação de influências vanguardistas na arte latino-americana. Nas primeiras décadas do século XX, mudanças na organização urbana de lugares como Buenos Aires, com a chegada de um novo fluxo de imigrantes europeus, impactaram em novas estruturas dos hábitos culturais e na organização da vida na linguagem, na arte e na memória. Assim, “en una sociedad de urbanización acelerada y de desaforado ascenso social,

la cultura va expresando los movimientos de consolidación y ruptura, plasmación y transformación que caracterizan el movimiento de la vida” (PIZARRO, 2004, p. 114-115). Com a reestruturação urbana em torno da presença de novos fundamentos culturais, as correntes de pensamento e os movimentos intelectuais de reivindicação popular e ideológica – anteriormente situados nas metrópoles europeias, em especial em Paris – passam a circular também no espaço latino-americano.

Esta nova forma de conceber a circulação cultural, massificada e urbanizada, aumenta o número de revistas, jornais, centros de exposição e amplia a indústria editorial do continente. No que se trata principalmente da escrita e da arte, o contato constante com a cena cultural de Paris mantém laços fortes entre as vanguardas europeias e as novas correntes culturais latino-americanas. Além disso, escritores e artistas aristocráticos – como é o caso de Silvina Ocampo – de Buenos Aires viviam em uma constante possibilidade de deslocamento para a Europa, a propósito de seus estudos técnicos e de trocas ideológicas. Neste cenário, Pizarro (2004) situa que as vanguardas se tornaram possíveis na medida em que tanto o espaço intelectual quanto o mercado de produções culturais se desenvolveram o suficiente para que a relação dos escritores tome um caráter ambíguo questionador, a saber “es decir, cuando el escritor siente a la vez la fascinación y la competencia del mercado, lo rechaza como espacio de consagración pero, secretamente, espera su juicio” (PIZARRO, 2004, p. 122).

Em Paris, Silvina uniu-se ao grupo de artistas argentinos que viviam na capital, composto por nomes como Horacio Butler, Norah Borges, Luis Saslavsky, Xul Solar, Petit de Murat, entre outros. Algumas das relações mantidas nessa época serviram também de colaborações em projetos artísticos. Originalmente, Silvina havia se mudado com a intenção de ter aulas com André Derain; quando o acordo não funcionou, buscou Picasso. Sem sucesso novamente, tornou-se aluna de Giorgio de Chirico, um dos principais pintores a influenciar a nascente surrealista da Europa. Ocampo e Chirico conviveram em uma versão de Paris tomada pelas correntes cubista e surrealista, coincidindo no trabalho de ambos a existência de figuras associadas ao infamiliar freudiano, como duplos, autômatos, imagens espetrais do pai, entre outras representações inquietantes. “Esta comentada iniciación surrealista en el mundo de la pintura marcará de por vida el resto de su obra narrativa y lírica” (FERNÁNDEZ, 2017, p. 16). Embora existam ainda poucos registros falados e escritos do tempo de Silvina em Paris, Enriquez (2018, p. 6) aponta que companheiros de época se recordam de passar o tempo com a escritora argentina em cafés, majoritariamente o café La Rotonde. Dentre as companhias habituais, nomeia-se escritores como Jacobo Fijman,

identificado com o movimento surrealista, e Oliverio Girondo, participante do conselho editorial da *Revista Sur*, fundada pela irmã mais velha de Silvina em 1931.

Sin embargo estaba, claramente, muy interesada en la pintura y sus nuevas tendencias. Con Horacio Butler, en 1931 y desde París, firmó una carta abierta junto a otros veintisiete artistas e intelectuales argentinos que apareció en todos los diarios de Buenos Aires. La carta abierta se llamó «Manifiesto» y estaba dirigida a Atilio Chiappori, entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, que un año antes había escrito un artículo en el que rechazaba dura y abiertamente las tendencias del arte moderno. El manifiesto firmado por Silvina Ocampo decía: «Es necesario que sepa Ud., como director de nuestro Museo Nacional, que no hay ya galería en los países cuyo espíritu se ha impuesto al mundo contemporáneo que no tenga salas enteras destinadas a la pintura que su ignorancia pretende condenar. Es usted responsable, por el momento, de nuestro patrimonio artístico y en sus manos está el enriquecerlo inteligentemente o el persistir en su lamentable estado actual de mediocridad» (ENRIQUEZ, 2018, p. 7).

Cerca de 8 anos separam a chegada de Silvina, aos 26, de seu início na literatura em 1937, com a publicação de *Viaje Olvidado*. Esse triângulo amoroso em que se envolveu com as formas de arte aparece para aqueles que a conheciam como uma relação infiel com a pintura, na qual a escrita tomava a autora como amante (ENRIQUEZ, 2018).

Sua primeira obra foi publicada em uma das edições da *Revista Sur*, na qual sua irmã Victoria Ocampo exercia papel fundamental. Embora as duas irmãs caminhassem pelo cenário vanguardista argentino e europeu, pensavam a abordagem da vida literária e intelectual de forma significativamente diferente.

Após a publicação de *Viaje Olvidado*, Victoria escreve também na revista uma resenha sua acerca do trabalho da irmã. Chocada com a escrita de Silvina, assim como com o conteúdo, tão íntimo e familiar para as irmãs crescidas numa mesma casa vista de posições diferentes, Victoria impõe uma crítica dura à primeira obra da irmã. Desde seus primeiros escritos, Silvina Ocampo apresenta narrativas profundamente conectadas com a memória infantil, mas ao mesmo tempo, imbricadas em uma lógica cruel e honesta. Para Victoria, o que Silvina escrevia não dizia respeito à mesma família que havia conhecido por si própria. Não se reconhecia naquele relato da vida infantil. Tomada pelo estranhamento, Victoria denomina as palavras de Silvina como “atacadas de tortícolis” (OCAMPO, apud ENRIQUEZ, 2018, p. 13).

A relação entre as irmãs aparece então com fraturas, com um descompasso no reconhecimento da literatura. Para Silvina, continua Enriquez (2018), a resenha foi um primeiro encontro traumático com a crítica literária. Até então, a *Revista Sur* aparecia para Silvina como um contato inicial aprofundado com a literatura, uma vez que 13 anos a separavam da mais velha Victoria.

A Silvina Ocampo se la suele incluir en el «Grupo Sur» porque desde ahí, desde

la revista de su hermana y luego desde la editorial Sur, dio a conocer su literatura. Pero Sur no era solo una revista que editaba literatura: era una tribuna de disputa cultural. Y en ese sentido el lugar dentro de la revista de Silvina, en relación con los debates estéticos y políticos que allí se jugaban, no era central sino más bien, y quizás intencionalmente, secundario. Periférico (HENRIQUEZ, 2018, p. 13).

As diferenças ideológicas, se é que se pode assim chamá-las, se evidenciam ainda mais na vinculação de Silvina Ocampo com Jorge Luis Borges, com quem manteve uma amizade próxima ao longo da vida, e Adolfo Bioy Casares, com quem compartilhou um casamento. Além das animosidades gerais entre Bioy e Victoria (HENRIQUEZ, 2018), Borges participava da *Revista Sur* com uma abordagem oposicionista à de editores como Eduardo Mallea e Victoria Ocampo. Fernández (2017, p. 17) atribui ao círculo social que rondava a *Revista Sur* o momento em que Silvina e Bioy fundam sua relação amorosa, apesar de se conhecerem já há anos através da amizade entre as duas famílias. De acordo com o registro do marido, Silvina Ocampo inicia em 1934 suas empreitadas literárias, acompanhada da leitura atenta do então noivo e do amigo Jorge Luis Borges.

Em 1940, casa-se com Bioy Casares em uma cerimônia sem convidados. A notícia do matrimônio chega para as irmãs em uma mensagem simples: “Caséme con Adolfito. Besos. Silvina” (FERNÁNDEZ, 2017). No mesmo ano, Ocampo, Casares e Borges publicam juntos *Antología de la literatura fantástica*. Assinam juntos também em 1941 a obra *Antología poética argentina*, consideravelmente menos comentada nos estudos das obras dos autores. A criação conjunta dos dois trabalhos parece indicar aos estudiosos da literatura argentina uma exploração dos gêneros praticados pelos autores, como que em função de melhor situar suas definições (FERNÁNDEZ, 2017).

Fernández (2017) situa ainda a tríade de autores como marcante no estabelecimento do conto argentino como ponto de renovação estética e temática; “una generación del cuarenta que en Argentina se alejaban de la ficción costumbrista o realista para ensayar nuevos temas y a cercarse a problemas de índole metafísico o filosófico” (p. 21). Embora seu nome tenha marcado a cena literária na primeira metade do século, Silvina Ocampo permaneceu nas sombras quando se tratava da vida pessoal e da imagem pública. Sua atitude resguardada, de poucas palavras, vai no caminho oposto do conteúdo de sua escrita, sempre fundada no ato de ‘dizer o que não deveria ser dito’, ou, em termos do *unheimlich* freudiano, aquilo que “deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 2019 [1919], p. 45). Essa posição de sombra e de secretividade mantida ao redor de Silvina, no entanto, não deve ser apenas atribuída à sua própria subjetividade ou preferência: há também um registro do machismo e da diferença no trato com o feminino na literatura do século XX.

A partir da segunda metade de 1960, pode se dizer que certo reconhecimento da notável e inesperada narradora argentina começava a engrenar com leituras de mais fôlego entre colegas de ofício e compatriotas, como Alejandra Pizarnik e Silvia Molloy. Na década seguinte, viriam Edgardo Cozarinsky, Enrique Pezzoni e Ítalo Calvino, além dos dois mestres já por então consagrados, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar que conseguiram tirar do limbo e iluminar em definitiva a narrativa curta da amiga e colega. Curiosamente, seriam justamente eles dois os escritores que Bioy Casares iria convocar para compor junto com ele, omitindo Silvina, a *tríade culpable* da literatura fantástico *Río de la Plata* (HOSIASSON, 2017, p. 154).

Embora *A Fúria* seja até então o único livro da autora traduzido para o português, sua obra se estende por diversos títulos de prosa e poesia. Entre eles: *Viaje Olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *Las invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988) figuram como compilações de contos. Ademais, teve dois romances publicados, *Los que aman odian* (1942), escrito em coautoria com o marido, e *La torre sin fin* (1986). Publicou também 7 livros de poesia. Às duas antologias já mencionadas somam-se títulos infantis escritos e pouquíssimo comentados no estudo da trajetória literária de Silvina (MACHADO, 2020).

## 2.2 Heranças estilísticas e o (neo)fantástico

Embora a presença de Silvina Ocampo em Paris tenha sido marcada pela dedicação à pintura, não escapou aos estudiosos da autora, como mencionado anteriormente a partir de Fernández (2017), a influência das trocas artísticas com a perspectiva surrealista que rondava a capital francesa nas primeiras décadas do século XX. A lógica proposta pelo surrealismo, pautada na subversão da realidade como imposta, desafiando a supremacia do pólo consciente, implicou em uma aproximação da estética com elementos infamiliares e associados ao estudo psicanalítico. Esse interesse por parte dos surrealistas aproximava, segundo Fernández (2017), do trabalho literário do fantástico.

Los surrealistas recurrieron a lo fantástico para expresar el contenido latente de los seres y las cosas, valiéndose de lo que ya había proclamado el psicoanálisis y el materialismo histórico y dialéctico. Para poder “ver” la irracionalidad de cada cosa dieron una nueva dimensión a la vida cotidiana, al inconsciente, acabando así con lo racional y lo fijado. El misterio, la incongruencia y el absurdo pertenecerán a la experiencia estética del surrealismo, una experiencia que parte de la unión de disímilesplanos de la realidad, a diferencia del simbolismo, que sometió lo irracional a lo racional aportando un sentido al misterio aunque, como los surrealistas, tomaron los sueños como fuente de inspiración (FERNÁNDEZ, 2017, p. 28).

Situa-se ainda, em termos da escolha de símbolos na estética surrealista, a posição da mulher – ou melhor, do feminino – representada por sua relação próxima ao inconsciente, em

diálogo com o irrepresentável do psíquico mobilizado pela histeria. Embora a consideração da mulher como musa tenha níveis de perpetuação de estereótipos herdeiros do século XIX, acompanhava uma busca pela ruptura com o lugar social designado à histeria e ao feminino no momento de nascimento da psicanálise. Isso aparece também na leitura feita por Kehl (2016) acerca do lugar do feminino na cultura do século XIX, algo que acarreta na proposta da histeria como uma espécie de salvação das mulheres, uma vez que consistia em partes na manifestação psíquica da impossibilidade deste lugar atribuído. Ademais, a infância assume desde o primeiro *Manifesto Surrealista* de 1924 um lugar privilegiado enquanto objeto estético, carregado pela suposta inocência infantil e uma forma de processar a realidade contrastada com o modo adulto. Essas duas dimensões, a do feminino e a da infância, embora propostas por elementos diferentes, aparecem também como centrais no trabalho de Silvina Ocampo. A influência atribuída ao surrealismo na obra da autora se expressa majoritariamente em seu primeiro livro, *Viaje Olvidado* e na coletânea *A Fúria* (FERNÁNDEZ, 2017), objeto de análise do presente trabalho.

Molloy (1978) ao tratar da presença das crianças narradoras na obra de Ocampo situa aproximação com o trabalho de Henry James, no enfoque da voz narrativa dos *interesting smallmortals* (p. 241). Além dos casos em que as crianças figuram como personagens principais, vários dos contos da autora contam com adultos narrando eventos da infância, transportando o leitor para a memória – este é o caso de *Voz ao telefone* (OCAMPO, 2019), um dos contos que serão analisados em profundidade mais adiante. O universo infantil aparece então desenhado a partir de sua relação com o mundo adulto: não é permitido à criança que atravesse o muro dos acontecimentos adultos, mantendo-a exilada em sua condição de infância – como se a vida acontecesse lá, na sala das mães, dos pais, das tias, das cuidadoras, e ao pequeno sujeito restasse o ato de observar. As crianças de Ocampo, no entanto, não se restringem ao papel de observadoras; transformam este lugar à margem em cenário para a残酷, para o infamiliar.

Sobre a temática da infância, Hosiasson (2017, p. 159) acrescenta que a presença da voz infantil aprofunda ainda mais a perversidade das histórias. O exemplo do conto *O casamento*, no qual uma menina encantada pela relação afetuosa com uma mulher jovem adulta acaba, em sua inocência perversa, assassinando uma noiva no dia do casamento. O crime que se desenha ao longo da trama, movido pelo olhar singular da personagem infantil, permanece como um fato à deriva na história.

A menina desenvolve pela amiga mais velha uma fidelidade canina e o desenrolar da trama vai num ritmo que lembrando Horacio Quiroga encaminha-se

sorrateiramente para o crime, que ela chega a confessar, mas ninguém pode lhe atribuir, por se tratar de uma criança. O insólito aqui está no deslocamento inesperado do mal que se aninhava ingenuidade perversa, como se na infância o mal adquirisse uma máscara nova, irreconhecível para os outros (HOSIASSON, 2017, p. 159).

Nessa lógica da narrativa fundada no olhar infantil, originário, o uso da memória – e aqui fala-se da memória das personagens, mas também do caráter íntimo da autoria – aparece em Ocampo como um ato de transgressão, no sentido mesmo do fantástico, em analogia com o sobrenatural característico do gênero; é na impossibilidade da memória frente ao Eu, no conflito levantado pelas reminiscências que aparece o (neo)fantástico. Molloy (1978) aponta como característica recorrente das narrativas de Silvina o fato de não ser possível pontuar objetivamente a entrada de um elemento sobrenatural – no sentido tradicional do fantástico, embora alguns de seus contos se fundem em elementos clássicos como o duplo e a repetição – na mesma medida em que a hesitação do leitor não se apresenta da mesma forma que nos exemplos clássicos da literatura fantástica. O infamiliar aparece então com outra estrutura, mantendo as condições de impossibilidade em um conflito insolúvel entre realidades, mas transgredindo pela via da linguagem, da alteridade transposta em elemento inquietante, intimamente relacionada à memória. Ainda, as noções que supostamente seriam facilmente diferenciadas – o amor do desprezo, por exemplo, ou a inocência da crueldade – se mesclam em dois lados da mesma moeda, se confundem em um mesmo sujeito e aparecem entrelaçados como que em uma imagem da infância que apesar de indecifrável, permanece inegável.

Sobre o insólito na obra de Silvina, encarnado nos enlaces entre personagens e memórias, diz Hosiasson (2017):

Proliferam, assim, os contrastes que desenham um mundo repleto de arestas e contrastes entre personagens de diferentes meios sociais ou idades distintas. E Silvina transmite os gestos desses personagens de tal forma que parecem estar sempre numa espécie de corda bamba entre a normalidade e a exceção. A dinâmica da narrativa, tanto em seus níveis mais estruturais (enredo e caracterização), como no domínio de uma elocução de sintaxe truncada e de efeitos insólitos, vai permitindo que os elementos fiquem expostos numa tensão dialética. Nada se fecha de todo, pelo contrário, depois da explosão do fato perturbador, tudo fica reverberando, em aberto (HOSIASSON, 2017, p. 158).

Os sujeitos inscritos nessas narrativas possuem em seus caminhos tortuosos a missão ilusória e impossível de poder dizer algo de si a partir dos fragmentos de memória. Fangmann (2007) define como uma “paradójica situación de dar cuenta de una vida incompleta, de reconstituir un sujeto que nunca estuvo del todo constituido” (p. 47). Este aspecto do trabalho de Ocampo revela não só a construção diegética de suas histórias, mas também o caráter profundamente íntimo da obra literária, intimidade esta impressa tanto em conteúdo quanto

no modo narrativo dos contos. “¿Cómo compartir lo que no se puede decir?”, pergunta Fangmann (2007, p. 48). Em muitos dos contos, como *Voz ao telefone* e *O castigo*, o relato dos personagens assume um caráter mais literal de confissão ou confidência. Molloy (1969) aponta:

El yo se dirige a una segunda persona precisa (Carta perdida en un cajón), desdibujada (Voz en el teléfono) o al lector en general. Pero es inútil intentar distinciones a partir del destinatario del mensaje: no hay diferencia entre el yo que se dirige a un tú específico y el yo que habla al lector (MOLLOY, 1969, p. 20).

Esse ato de confessar a um interlocutor deslocado sinaliza para uma fala que praticamente apaga o outro, em uma busca por esgotar a si mesmo pela palavra. Em momento algum, no entanto, a confissão de um crime – seja concreto ou simbólico – implica em uma situação de culpa ou implicação factual na responsabilidade. Mas sim, em alguma medida, em um reconhecimento do pecado como impresso na palavra. “La confesión aparece en los relatos de Ocampo como el acto en el que una subjetividad se fortalece afirmándose en falta” (PODLUBNE, 2004, p. 2). Por essa via, o Eu narrador se converte com frequência em externo a si mesmo, como se a exageração e o gozo do absurdo o deslocassem para um lugar de Outro de si. Não se trata de um duplo encontrado fora, ou um alter ego, mas sim um desdobramento de si mesmo que reflete uma impossibilidade de expressar-se e compreender-se plenamente. A questão da irrepresentatividade da alteridade constitutiva se traduz no relato estrangeiro do próprio Eu.

Como consequência, em termos de análise literária, os personagens de Silvina Ocampo resistem por base a quaisquer interpretações fixas de conteúdo. Muito como os significantes, estão esvaziados de sentido intrínseco: não são signos, não se oferecem ou trabalham em prol de uma interpretação. Ao contrário, dizem a partir da experiência do exagero, do absurdo, da associação entre enunciados e objetos que aparecam ao primeiro olhar não estarem em relação direta. Esse é um efeito também do aglutinamento entre palavra e ato. “Condenados a la exageración que les señala la autora, relato y protagonista quedan fijados en ese exceso que los arroja fuera de ellos” (MOLLOY, 1969, p. 23). Essa possibilidade de leitura expressa por Molloy se encontra sob o título *La exageración como lenguaje*, enunciado que por si só já situa o trabalho ocampiano como articulado a partir de um manejo da linguagem fundamental e impossível de ser separado do todo, ou ignorado pelo olhar intenso ao conteúdo ou às interpretações de significado. Ao transformar-se em espelho de si mesma, a linguagem elege o excesso como veículo de experiência e criação de sentido, ao mesmo tempo que busca contemplar por si mesma a totalidade da nomeação – há um paradoxo, expressar

constantemente aquilo que é impossível de se expressar. Tal aspecto remete também ao que diz Roas (2014) ao propor que o fantástico, e em especial o contemporâneo, opera como um problema de linguagem.

Há ainda uma subversão fundamental no trabalho ocampiano a partir do trato com os objetos, algo que se apresenta desde o início nos títulos de contos, que se configuram quase como dicionários ou inventários. Em *A Fúria* estão *O caderno*, *As fotografias*, *A propriedade*, *Os objetos*, *Carta perdida em uma gaveta*, *O vestido de veludo*, entre outros nomes absolutamente descriptivos e objetificáveis. Esses itens, ou coisas, operam como portais para o céu ou o inferno, dominam a vida, representam os pecados, os afetos e a morte: mandam nas histórias, mais do que os narradores ou personagens.

De continuar la lista, acabaríamos con una enumeración semejante a la de los libros de idioma, donde se rozan sin peligro el chaleco y el paraguas, la lapicera y el pizarrón. Pero los inventarios de Silvina Ocampo son menos inócuos que esos ejercicios. Entre el cuaderno y las fotografías, entre la propiedad y la piedra, se insinúan crímenes perfectos, pecados mortales, razas inextinguibles, epítafios romanos y liebres doradas. Los inventarios de Silvina Ocampo inquietan porque mezclan sin jerarquizar lo alto y lo bajo, lo catastrófico y lo trivial, lo prestigioso y lo vulgar, en un plano si se quiere democrático (MOLLOY, 2009, p. 47).

Dado o contexto social do século XX – fomentado majoritariamente desde o início da industrialização – os objetos manufaturados assumem valores para além de sua funcionalidade, adentrando na rede de afetos e investimentos dos seres humanos como mais do que um item externo, elevado ao grau de representante de um valor simbólico. Esse aspecto, mais do que apenas uma consequência sistêmica da organização social, passa a aglutinar também os valores subjetivos construídos por cada sujeito em relação aos objetos. Silvina, ao construir sua contística em uma tomada do mundo ao redor como questão, expressa tais relações exacerbadas entre pessoas e coisas pela via do insólito (PAMPILLO, 2009).

Porém, para que o efeito ocampiano se concretize, é preciso ir além de apenas observar e revelar as posições hierárquicas: é preciso subvertê-las. Isso significa passar o poder da posse e do ato do sujeito – antes dono e depois uma espécie de vítima – para o objeto, que torna-se quase um ser vivo. Em alguns casos, como em *As fotografias*, o forte fundamento estético dos valores se converte em recurso para a sátira ao modo de vida burguês: a personagem Adriana morre em meio a sua própria festa de aniversário após ser manejada para lá e para cá enquanto os familiares tentavam tirar fotos. São muitas as fotografias: em grupo, segurando objetos, em frente ao bolo e às decorações da festa. Em meio à confusão e à preocupação com a imagem, a menina padece lentamente, misturando a festa e o entretenimento de classe em um velório. “La

sátira, por fin, utiliza como medios predilectos en los textos ocampianos la evocación de la banalidad cotidiana, la descripción minuciosa del detalle *kitsch* y el cliché, en el lenguaje de los personajes clave” (ZAPATA, 2009, p. 159). A tomada do cotidiano para os fins de transgredir hierarquias e desvelar o que estava anteriormente escondido é não somente a marca desta literatura como, ao mesmo tempo, a maior fonte de aproximação entre Silvina e a estratégia (neo)fantástica.

Para análises literárias das produções de Borges, Bioy Casares e colegas argentinos da época, a assimilação às modalidades do neofantástico está muito bem estabelecida – ou ao menos extensamente explorada teoricamente. O caso de Silvina, embora próximo às concepções literárias de seus melhores amigos, impõe algumas dificuldades ao construir-se de forma mais contemporaneamente doméstica, movida pelos usos metonímicos da linguagem e ao mesmo tempo recuperando elementos da cultura tradicional do fantástico de proximidade gótica. Silvina funda seu caminho pela literatura fantástica, nessa medida, a partir de um diálogo rico de influências relacionadas ao gênero e ao contexto argentino. “El elemento fantástico de sus ficciones nace de la creencia de que existe un componente irreal en nuestro universo, es decir, que la realidad que compartimos como sujetos con los otros contiene también elementos incoherentes y sin justificación” (FERNÁNDEZ, 2017, p. 56).

Julio Cortázar em *Notas sobre o gótico no Rio da Prata* (2001, p. 72) situa Silvina no grupo de escritores praticantes do fantástico, equiparando-a consigo mesmo no uso do cotidiano como inquietante. Embora, segundo o autor, cada um dos escritores da literatura rio-platense execute o fantástico à sua maneira, em uma definição ampla, as heranças do gótico parecem atravessar os trabalhos de uma forma ou outra. Há ainda um outro aspecto que parece ser compartilhado pelo grupo, a saber, a noção de que o fantástico ocorre no campo do trivial e ordinário, mantendo um diálogo latente com o onírico. “Embora o fantástico por vezes nos invada à plena luz do dia, também nos espera no território onírico em que os homens possivelmente tenham mais coisas em comum do que quando estão acordados” (CORTÁZAR, 2010, p. 89- 90).

Para Fernández (2017) a presença de autoras mulheres no núcleo criativo da literatura fantástica argentina do século XX foi marcada por temas como o corpo, a infância, o desejo, objetos e intimidades oníricas, de forma diferente da proposta masculina. Alejandra Pizarnik, poeta com quem Silvina manteve relações próximas, aparece como um dos principais nomes a rondar o centro da vanguarda com o uso do absurdo e da obscenidade no fantástico. O que Fernández classifica como “la combinación entre el juego y la crueldad” (2017, p. 66)

acompanha o trabalho de Silvina e de suas contemporâneas como recurso do gênero. Ainda, em sua leitura crítica do trabalho ocampiano, Pizarnik (1968, p. 91) afirma que é precisamente a simplicidade de Silvina que deixa tudo às claras e, justamente por isso, aponta o perigo no relato: o perigo de dizer sempre algo a mais do que o que está sendo dito.

É possível retomar neste ponto o que afirma Roas (2014) sobre a consistência do fantástico na contemporaneidade, a respeito da identificação do leitor com o mundo diegético. Não porque o mundo base da ficção corresponda exatamente ao nosso, mas porque ainda se mantêm pressupostos de uma lógica do real e do irreal na qual o leitor pode se reconhecer. No caso de Silvina Ocampo, os ambientes privilegiados pelas estórias assumem um papel fundamental na análise de suas qualidades fantásticas. O universo estabelecido da autora argentina é doméstico, dentro das casas de família, entre parentes e funcionários. A ruptura movida pela残酷, pelos elementos sobrenaturais quando impostos na narrativa e pelo conflito íntimo com a alteridade mobiliza o infamiliar no seio do ambiente mais corriqueiro e conhecido. Ademais, a cena burguesa do século XX, herdeira direta dos referenciais sociais modernos, se apresenta a partir da inequação das posições: é na incongruência da realidade concreta com a realidade psíquica que o campo mais frutífero do *unheimlich* aparece, possibilitando os jogos de representação da alteridade.

Fernández (2017) retoma ainda a declarada motivação de escrita de Silvina Ocampo em propor uma ordem que rompa com a que impera na vida cotidiana. Assim, as escolhas temáticas e linguísticas articuladas pela autora trabalham lado a lado com o cotidiano que se pretende subverter. O universo de seus contos expõe um encontro com o infamiliar do que há de próprio do sujeito em suas relações de vida e nos pressupostos estabelecidos para manter a ordem. Os conflitos, como é exigido para que se exerça o (neo)fantástico, não se resolvem: coexistem como no modelo pulsional freudiano o desejo e os afetos que o Eu tanto luta para resguardar e as exigências da vida cotidiana consciente. O uso da linguagem em Silvina deixa em evidência a insuficiência da palavra em representar o Real e em desvendar o Outro. Mantendo, portanto, os vazios de significação que pela lógica metonímica não são passíveis de resolução, repetidos sempre em cadeia. Quando em exercício de análise são propostos significados e leituras do texto ocampiano, o resultado é apenas algumas das possíveis experiências e, de certa forma, a atualização da questão: o que há quando se atravessa o limite? Ademais, os jogos linguísticos presentes na obra da autora, nos quais os oxímoros aparecem com frequência, remontam também às influências surrealistas.

sensación desconcertante. Silvina suele recurrir a la reducción total de la expresión, algo más propio de la lírica que de la narrativa breve, llevando la palabra a su máxima eficacia; y, al mismo tiempo, con la escasez de ellas somos nosotros los que completaremos el significado o adoptaremos ciertos matices o connotaciones (FERNÁNDEZ, 2017, p. 74).

Em um diálogo com o *unheimlich* freudiano, o trabalho de Silvina se articula também com a noção de que a expressão do inquietante na literatura permite se aproximar de dizer o que na vida concreta seria insuportável. A sensação que resta na leitura é a de se deparar com algo inadequado, fora da regência egóica, sobrando um sinal do que há de mais insólito a partir do contato com a narrativa. A maneira como a escritora propôs sua literatura, nesse cenário, diz mais a respeito do pensar o fantástico como caminho de circulação, e menos no sentido de fixá-la como uma escritora fantástica. De modo geral, as nuances da obra de Ocampo não se oferecem completamente a uma classificação de título plena (FERNÁNDEZ, 2017).

Estando claras estas considerações, portanto, pensar na estratégia (neo)fantástica no trabalho de Silvina parte de sua importância no cenário argentino da época, assim como no valor profundamente inquietante do dito-não-dito da escrita da autora. A análise de contos específicos na coletânea *A Fúria* no terceiro capítulo deste trabalho pretende, portanto, compreender em que medida a autora adentra as vias características do (neo)fantástico, como uma de suas formas de jogar com a experiência daquilo que permanece velado e ao mesmo tempo revelado na palavra literária, uma vez que se exerce nessas histórias uma narração da vida, tanto infantil quanto adulta, de um ponto de vista do intervalo de representabilidade entre as palavras e a coisa, em um esforço de dizer que não cessa de fracassar e começar de novo.

A definição do fantástico aqui explorada, assim como a leitura do trabalho ocampiano, remetem a questões que circulam na temática da alteridade e das relações sempre ambivalentes entre sujeito e objeto – seja um objeto de amor ou de identificação. Por este paradigma, o principal laço entre dos dois campos – o fantástico enquanto gênero e a experiência literária de Silvina – se oferece como questão no jogo da dissolução dos limites da razão.

### *3.2 Fronteiras do feminino*

Na contística de Silvina Ocampo, as mulheres figuram frequentemente como narradoras

ou personagens de destaque, lado a lado com as crianças. O olhar ao feminino perpassa os mais diversos aspectos da vida burguesa, explorando com maior ou menor profundidade a vida de mães, costureiras, babás, trabalhadoras, esposas, namoradas e artistas, entre outros desdobramentos da mulher como posicionada a partir do século XX. O aspecto do gênero, no entanto, não se funda apenas na aparição de mulheres com centralidade nas histórias, mas também no lugar social da (e na) burguesia argentina, na construção literária feminina anterior e na própria perspectiva de uma escrita feminina ocampiana. Quem são, afinal, as mulheres como escritas por Silvina Ocampo?

Para adentrar esta questão, é interessante voltar a atenção para o desenho do feminino na modernidade, como propõe Kehl (2016) em seu livro *Deslocamentos do feminino*. As construções teóricas a seguir, usadas como base para o pensar deste trabalho, baseiam-se em grande parte da leitura feita do trabalho da psicanalista brasileira. Antes, ainda, faz-se valer a noção de que o sujeito moderno, a partir do qual a psicanálise se estabelece como teoria, opera como uma espécie de polo interligado ao sujeito literário, “como duas pontas da corda esticada sobre a qual nos equilibrarmos precariamente: se uma das pontas da corda que sustenta o conjunto se soltar, este pobre sujeito despенca, cai do alto de si mesmo” (KEHL, 2001, p. 60). Isso significa dizer que, atravessados e fundados pela linguagem, os sujeitos modernos fazem do discurso um espaço de constituição de si mesmos. O que se consagra como fundamental, assim, é a ideia de que todos os indivíduos exercem o papel de personagens na literatura de suas vidas. Na neurose, a realidade psíquica implica na organização de um romance, em uma “insistência exaustiva na recuperação da memória e na explicação causal dos incidentes da vida” (KEHL, 2001, p. 55). O narrador épico se converte, no sujeito moderno, no romancista – indivíduo que se sustenta na premissa idealizada de que ocupa um lugar de exceção. Ainda, para a autora, o processo da insistência neurótica em se afirmar dentro da própria novela familiar é de uma busca por uma inscrição de maior privilégio na ordem simbólica, como que se a tentativa neurótica fosse a de reconhecer-se em uma posição mais importante do que a inicialmente concedida pelo laço social.

Dentro da lógica neurótica na qual o sujeito se converte em personagem de um romance, encontra-se consequentemente como personagem da escrita de um outro alguém. Não há, para o indivíduo pensado a partir de seu inconsciente, a possibilidade de uma existência descolada do papel da alteridade em formato de Outro, especialmente no que se trata do alicerce da linguagem na cultura. “Se o desamparo é parte da condição humana, as grandes formações da cultura funcionam para proporcionar, num mundo feito de linguagem, algumas estruturas razoavelmente sólidas de apoio para esses seres por definição desgarrados da ordem da

natureza”, diz Kehl (2001, p. 65).

Explorar a dimensão literária e psíquica dos sujeitos modernos, dessa forma, significa pensar em modalidades de sofrimento – como o neurótico – que se fundam justamente nas possibilidades culturais vigentes, na medida em que vivemos de linguagem e falamos de nós mesmos a partir dela. Portanto, os processos de industrialização, de organização do núcleo familiar pautado na lógica burguesa e do aprofundamento das noções de propriedade pública e privada, somados às novas construções morais decorrentes das mudanças na estrutura social, abrem espaço para que o sujeito do qual fala a psicanálise pudesse ser reconhecido e desenvolvido. “A liberdade, ideal moderno inaugurado com a Revolução Francesa e transformado em direito *individual* com o estabelecimento da burguesia como classe hegemônica na Europa, cobra o preço do desamparo e do desenraizamento” (KEHL, 2016, p. 29). Especialmente as novas formas de laço familiar, assim como as perspectivas morais que decorrem delas, aparece como uma das raízes de seus próprios conflitos internos: mulheres e filhos – figuras deslocadas da poderosa égide paterna – passam a questionar e tentar romper com o lugar social pré-determinado; se não pela busca de uma vida autônoma, pelo sintoma neurótico.

Não à toa, é justamente a escuta das mulheres na clínica o movimento fundador da psicanálise e da descoberta do inconsciente. As pacientes que chegaram ao consultório de Freud nas décadas finais do século XIX representavam, neste cenário, as possibilidades subjetivas de uma feminilidade construída a partir da lógica burguesa e patriarcal e expressa no núcleo familiar, cujo principal pilar era o casamento “não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar” (KEHL, 2016, p. 38). Em termos de representação literária da cultura, é possível encontrar um exemplo consistente em Anna Kariênilina, publicado originalmente em 1878 por Lev Tostoi. A conversa exposta a seguir se passa em um jantar da aristocracia russa, no qual se discute – de forma teórica – as possibilidades de educação e de função da mulher naquele contexto.

Aleksei Aleksândrovitch manifestou a ideia de que a educação feminina normalmente é confundida com a questão da liberdade feminina, e apenas por isso pode ser considerada prejudicial.

- Eu, pelo contrário, creio que essas duas questões estão ligadas de modo indissolúvel – disse Pestsov –, é um círculo vicioso. A mulher é privada de direitos por insuficiência de educação, e a insuficiência de educação vem da falta de direitos. É preciso não esquecer que a submissão das mulheres é tão grande e antiga que frequentemente não queremos entender o abismo que nos separa delas – disse.

(...)

- Só acho estranho que as mulheres busquem novas obrigações – disse Serguei Ivânovitch –, quando nós, por infelicidade, vemos que os homens normalmente fogem delas.

- As obrigações estão ligadas a direitos; poder, dinheiro, honrarias; isso é que

as mulheres estão buscando – disse Pestsov.

- É como se eu buscassem o direito de ser ama de leite e me ofendesse por pagarem mulheres, mas não me querem – disse o velho príncipe.

(...)

- Sim, mas o que fazer com a moça que não tem família? – interveio Stepan Arkáditch, lembrando-se de Tchibissova, que não lhe saía da cabeça, simpatisizando com Pestsov e apoia-lo-o.

- Se formos verificar direitinho a história dessa moça, vamos descobrir que a moça largou a família, ou a dela, ou a da irmã, onde podia ter uma ocupação feminina – disse, irritada, introduzindo-se inesperadamente na conversa, Dária Aleksândrovna, que provavelmente adivinhava que tipo de moça Stepan Arkáditch tinha em mente (TOSTOI, 2021, p. 417-418).

Mais adiante, um parágrafo de início de capítulo acrescenta:

Ligadas à conversa sobre os direitos da mulher, havia questões a respeito da desigualdade de direitos no casamento que eram melindrosas na presença das damas. Durante o jantar, Pestsov avançou sobre essas questões algumas vezes, mas Serguei Ivânovitch e Stepan Arkáditch afastaram-nas com cuidado (TOLSOI, 2021, p. 420).

Com as ressalvas de diferenças culturais e sistêmicas entre a Rússia oitocentista, a mulher está inscrita neste contexto de forma similar ao que ocorria na Áustria freudiana: convertida em esposa e mãe, alheia aos trabalhos e costumes masculinos por uma diferença na suposta natureza feminina. Mesmo no caso de uma moça aparentemente sem família – ou seja, sem marido – há a suposição de que haveria sempre, em alguma família, uma posição decididamente feminina que possa ser ocupada. O limite da conversa, no entanto, é o casamento: da disparidade de posições entre um homem e sua esposa não se pode abrir mão, sendo perigoso demais expor as questões em frente às mulheres. A visão do príncipe, o mais velho e tradicional dentre os homens presentes, sequer cogita a seriedade do tema: ridiculariza pela via do humor a proposta de que uma mulher poderia fazer qualquer outra coisa que não sua atividade designada pela natureza do corpo.

O conjunto de qualidades que compõe a noção da feminilidade, dessa forma, se pauta em seu fim máximo da maternidade e do lar. Para essa função de ‘natureza’, “pede-se que ostentem as virtudes próprias da feminilidade: o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos e às necessidades dos homens e, a seguir, dos filhos” (KEHL, 2016, p. 40). Ainda, para além de obrigações, essa dimensão da vida feminina deveria – pela lógica social – representar de forma total as expressões da sexualidade feminina, como uma sexualidade que se concretiza e se satisfaz na maternidade e na vida doméstica. Assim, sendo o discurso da feminilidade produzido e pautado majoritariamente pela posição masculina, a existência da mulher esteve historicamente ausente de discurso próprio – em termos culturais. Em termos subjetivos, o que se mostra insustentável é a redução de si mesma a objeto do discurso do Outro, sem possibilidade de escoar para outros desejos, outros significantes.

O que chamo de desajuste entre as mulheres e a feminilidade, na sociedade burguesa, não significa que a maternidade e o casamento tenham sido destinos impostos a uma multidão de mulheres infelizes, contra seu desejo, mas, sim, que sejam caminhos estreitos demais para dar conta das possibilidades de identificação a outros atributos e outras escolhas de destino, tidos como masculinos, que começavam a se apresentar às mulheres com a crescente circulação de informações e de contatos exogâmicos, produzidos pela modernidade (KEHL, 2016, p. 65).

É a partir desse contexto conceitual e cultural da feminilidade que *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, é publicado em 1857 e abre o caminho para o olhar ao bovarismo feminino. Emma surge na literatura como a figura da mulher tomada por ideais românticos e de realização no casamento, mas que se depara com a impossibilidade de cumprir com tal posição na vida concreta. O marido é tedioso e pouco interessante, os desejos sexuais não se satisfazem no lar, o ideal acompanha como uma sombra a personagem em seus esforços de vida. A literatura em si mesma está presente dentro da obra como força motriz (socialmente) desses desejos idealizados do amor romântico. Para Kehl (2016, p. 67) é possível pensar no literário como espécie de inventor do amor burguês do século XIX: “o casamento burguês abriu espaço para uma invasão literária que enriqueceu o imaginário das mulheres, compensando frustrações, rompendo o isolamento em que viviam as donas de casa, abrindo vias fantasiosas de gratificação” (KEHL, 2016, p. 67). Ironicamente, por esse paradigma, ao mesmo tempo em que a representação literária do amor e do casamento inscreve o desejo feminino por essa via, a exaltação do ideal é também a condição de seu próprio fracasso: o casamento e a maternidade não conseguem, de forma plena, cumprir com a promessa fantasiosa.

Assim, a situação de Emma atesta tanto quanto a chegada da histeria aos consultórios analíticos a inadequação do lugar social da mulher – ou, melhor ainda, a insuficiência das possibilidades de desejo, sublimação e discursos autorizadas pela sociedade vigente. É preciso considerar também que, além da literatura “feita para mulheres”, novos paradigmas culturais do século XIX, como a luta pelo sufrágio, criação de métodos anticoncepcionais e suas consequências no entendimento da sexualidade, possibilidade do divórcio e da emancipação, entre outros, acrescentaram ao movimento do discurso acerca da mulher e do feminino.

O que Kehl (2016, p. 93) identifica em Anna Kariênia e em Emma, enquanto exponentes do feminino oitocentista, é justamente o desejo de tornar-se outra, de descolar-se do lugar da esposa, no qual a sexualidade se encontra enrijecida. No caso de Anna, a via é o adultério; no caso de Emma, o que começa com o adultério transforma-se também em endividamento financeiro. A problemática esteve na medida em que a saída encontrada pelas duas – buscar o desejo em outro homem – não resolve a questão; muito pelo contrário, o significado social da mulher adúlera extinguia por completo as chances de empoderamento.

Ademais, o ideal romântico pretendido na fuga do matrimonio, inexistente por natureza, não se concretiza em ato algum.

No romance de Tolstói, o amor do conde Vrónski foi suficiente, por algum tempo, para proteger Anna da desvalorização a que ela mesma acabou por se condenar. Mas não pôde salvá-la definitivamente do vazio identificatório que a conduziu ao suicídio ao descobrir que uma mulher perde a identidade social ao deixar de ser “senhora fulano de tal”. Em Madame Bovary, nenhum dos amantes de Emma é capaz de elevar a aventura erótica experimentada com ela ao estatuto de um “grande amor” capaz de transportar a sua vida para um patamar mais interessante, menos mediocre (KEHL, 2016, p. 94).

Ao se tornar a figura representativa do sofrimento feminino no século XIX, Emma Bovary atesta principalmente a falta de recursos e possibilidades, tanto de discurso quanto de ato, para que a feminilidade pudesse ser pensada de forma particular e subjetiva. No formato estabelecido até então, e que de modo geral se manteve mais ou menos organizado até a segunda metade do século XX, o casamento e a maternidade eram tidos como grande almejo possível na vida de uma mulher; ao passo que após conquistá-los não havia mais nada substancial o suficiente para mobilizar o desejo. Eis o tédio tão característico do lar burguês para as mulheres. Kehl (2016, p. 139) retoma ainda a semelhança entre os desejos anunciados de Emma e Aimée, uma das primeiras pacientes escutadas por Lacan. Ambas tomadas pela fantasia literária, mantém secreto o sonho de se tornarem escritoras. Assim, o verdadeiro desejo de mudança, de emancipação, era o desejo pela palavra. O que Flaubert faz, através de Emma, assim como fizeram as histéricas escutadas por Freud no fim do século XIX, é retratar a construção do ideal feminino a partir do modo de vida burguês na Europa e denunciar a partir do sintoma – ou, na ficção, dos atos e do suicídio da personagem – o fracasso desse imaginário.

A proposta da *talking cure*, nesse sentido, dava valor ao sintoma de conversão e à forma do sofrimento histérico como possibilidade de expressão da incoerência entre o discurso esmagador do Outro no qual essas mulheres estavam inscritas. A aposta psicanalítica consistia na ideia de que seria viável traduzir o sofrimento para as palavras – recordar, repetir, elaborar. No horizonte, mais do que a pergunta sobre o que quer uma mulher, é possível visualizar como questão “o que é ser uma mulher?” ou, ainda, no nível idiossincrático, dadas as condições e possibilidades “que mulher sou eu?”.

Se esse é o desenho da feminilidade no fim do século XIX, como se vê a herança desse paradigma na obra de Silvina Ocampo, nascida na primeira metade do século e escritora estabelecida a partir do fim da década de 30? Ainda que os tempos sejam diferentes e as mulheres presentes na prosa de Ocampo posicionadas de outra forma, o desenho feminino de Emma Bovary é uma herança literária fundamental e certamente conhecida pela escritora argentina. Se outras possibilidades discursivas ainda não existiam para Anna e Emma, o que se

tornou possível no simbólico e imaginário para as mulheres do século XX?

Propor reflexões acerca do feminino na obra ocampiana começa, antes de qualquer coisa, pela escrita feminina: Silvina foi uma mulher e esteve por dentro de uma rede literária formada em sua maioria por homens. Bioy e Borges aparecem constantemente como par, como cúmplices na escrita de um fantástico novo. Victoria Ocampo, por sua vez, parece operar com uma outra perspectiva em relação à posição do feminino na sociedade. Como ecoa, portanto, a voz de Silvina enquanto escritora mulher na metade do século? Como pensar a particularidade de sua voz, não enquanto irmã de Victoria, mas enquanto autora própria? Em termos de sua escrita, há a busca por uma linguagem, uma forma de operar os signos e os recursos linguísticos a fim de expressar o que se pretende em uma mistura de gêneros diferentes (MANGIN, 2009).

Se anteriormente neste trabalho foi fundada a experiência do fantástico a partir da transgressão da realidade estabelecida, considerando a alteridade como alicerce principal, o trato com o feminino (ou com a diferença sexual, ou com o Outro) aparece justamente como a ruptura nas hierarquias de discurso estabelecidas. Dá voz ao que não foi, não pôde ser dito de outra forma antes. Diz Mangin (2009):

La crueldad de los cuentos de los años sesenta, que tantas veces le ha sido reprochada a la escritora, es parte de esta estrategia de deconstrucción de las jerarquías establecidas que rigen las relaciones genéricas entre hombres y mujeres, y también entre adultos y niños, entre el género humano y el animal o vegetal, entre razas, países, etc. Si es verdad que el efecto fantástico producido por esos juegos verbales revela los trasfondos inquietantes y siniestros del alma humana, también asume una función crítica, al desvelar las apuestas socioculturales en las que el destino de los personajes se inserta (MANGIN, 2009, p. 148).

Em termos temáticos, as personagens femininas de Silvina aparecem em posições diversas, marcadas de início pelos símbolos atribuídos ao gênero. O feminino, em vários dos contos, é desenhado a partir dos vestidos, da maquiagem, das medidas, da costura, entre outros elementos. Ao eleger signos classicamente atribuídos à feminilidade, Silvina Ocampo maneja o corpo feminino como experiência, na medida em que os vestidos e enfeites não operam como objetos estéticos genéricos e tradicionais, mas como uma extensão da corporeidade. Em *O vestido de veludo*, Cornelia é sufocada pelo vestido que está provando na costureira, enquanto fala sobre a importância da vestimenta para sua próxima viagem na Europa. O leitor acessa a história pela narradora infantil – também menina – que acompanha os acontecimentos enquanto diz “Que divertido!”. Em *O casamento*, o clímax do conto acontece no momento em que a narradora criança coloca uma aranha peçonhenta no penteado de uma noiva, após escutar de sua amiga mais velha todo o tipo de explicação acerca da importância do amor e da beleza na vida de uma mulher. A cena do assassinato acontece enquanto as mulheres arrumam a noiva

para a cerimônia, ao som dos secadores de cabelo. Em *Voz ao telefone*, texto analisado mais afundo no decorrer deste trabalho, as mães das crianças se reúnem em uma sala privada durante uma festa infantil e conversam sobre suas medidas, cinturas, roupas e aparências. Mais do que conversam: usam uma fita métrica (carregada sempre na bolsa de uma das convidadas) para comparar seus corpos.

Embora esse seja um escopo reduzido de contos, aparecem no trabalho da crítica literária como títulos fundamentais para a compreensão do gênero na contística da autora. A consequência das relações com os objetos e costumes femininos – e, em grande parte, burgueses – é quase sempre a morte e a destruição. Especialmente em *O vestido de veludo*, a performance da feminilidade da classe mais alta se transforma, literalmente, em aprisionamento e sufoco. Se anteriormente falamos de Anna e Emma como mulheres amarradas em seu próprio lar como marca do feminino na literatura oitocentista, agora falamos de mulheres sufocadas (e queimadas, envenenadas, desprezadas) nos símbolos da imposição do gênero. Essa subversão de poderes, por sua vez, só é possível pela via do empoderamento dos objetos que acontece na obra de Silvina, como trabalhado por Pampillo (2009, p. 203-208). Dotados de poder social e subjetivo de transformar um corpo em uma mulher, os vestidos se tornam personagens personificados. Machado (2020, p. 53) nomeia este recurso como “a objetificação das pessoas e a personificação dos objetos”. Em *A casa de açúcar* é também um vestido o primeiro elemento externo a transgredir a paz do lar de recém casados.

A lo largo del tiempo – y de su obra narrativa – en relatos de *La furia y otros cuentos* o de *Los días de la noche*, los vestidos verán aparecer a su alrededor un personaje, la modista; una situación, la prueba de las prendas, un ámbito donde se revelará el ambiguo deseo de desnudarse con el vestido. Artistas menores estas, las modistas, como Piluca o Cordelia Catalpina, enfrentadas con un arte, el de la alta costura, que debería provocar una módica felicidad y, sin embargo, escapa a su destino para desembocar en la tragedia: los vestidos llevarán el cuerpo a la muerte (PAMPILLO, 2009, p. 206).

Ainda, embora a atenção nos contos aqui citados seja maior para as personagens que padecem, é importante ressaltar que são mulheres também as modistas, a criança que mata, a amiga que a acompanha (e que é vista pela narradora muito como A mulher, nos termos freudianos). Ademais, as mulheres ocampianas estão frequentemente envolvidas em amores que as consomem, na beira da obsessão. Em *Carta perdida em uma gaveta* a narradora – ou, melhor, a redatora, uma vez que o conto se apresenta em formato de carta – escreve para uma conhecida de infância onde destila um ódio que beira a atração. “Faz quanto tempo que não penso em outra coisa a não ser você, imbecil?” (OCAMPO, 2019, p. 107), começa o texto.

De modo geral, a feminilidade pautada por estar à disposição do desejo masculino, tanto pelo corpo quanto pelas atribuições de cuidados do lar, permanece viva como herança nos

vestidos, nas festas de casamento, nas casinhas de açúcar. No entanto, o que Silvina parece oferecer a partir de seus recursos fantásticos é a exposição do caráter mortífero dessa lógica, da impossibilidade de que se concretize. Aqui, diferente do realismo profundo encontrado em Anna Kariênia e Madame Bovary, o fantástico ocampiano traduz em significantes aquilo que é da experiência de alteridade do feminino. Se o discurso social propunha na mulher moderna uma exclusão do direito de discurso, por não poder nunca falar em nome de si mesma aquém dos desejos sociais masculinos, o trabalho de Silvina faz um giro entre atividade e passividade: as mulheres narram, matam, desejam, transformam-se, vingam-se, odeiam e amam. Isso significa, em termos do fantástico, a escancaração da alteridade a partir do ato de tornar-se outra. As metamorfoses são, neste modo, elementos frequentes nos contos aqui analisados. Pessoas são transformadas em outras pessoas, como no caso de *A casa de açúcar* ou, como em *O castigo*, transformadas em versões diferentes de si mesmas, são também transformadas em objeto e objetos transformados em pessoas. Como relembra Machado (2020, p. 44): “O uso desse procedimento é mais uma forma de quebrar a expectativa em relação à realidade e de transgredir normas e comportamentos esperados, conduzindo o leitor a uma dimensão *unheimlich*. ”

A realidade do fim do século XIX e do início do século XX, no entanto, é acompanhada de contradições novas quanto à posição feminina. Como consequência da aproximação das mulheres ao mundo dito masculino, novas possibilidades de significantes e objetos de investimento libidinais se tornavam possíveis, aprofundando a ideia da existência e da experiência feminina para além da maternidade e do casamento, embora isso fosse ainda intensamente integrado ao imaginário social.

Se por um lado ainda vinham sendo educadas para o papel de esposas e mães, para uma vida sexual e doméstica em moldes muito parecidos aos da Sofia de Rousseau, por outro, o chamado “mundo masculino”, o mundo das informações, da política, da ciência e dos negócios, já não era uma referência tão distante quanto se possa pensar hoje e estendia suas solicitações até o reduto aparentemente isolado das donas de casa e moças solteiras – as quais, no entanto, continuavam dependentes judicialmente dos maridos e dos pais (KEHL, 2016, p. 184).

Deste modo, o que se lê na obra de Silvina Ocampo é um registro de mulheres deslocadas, que se encontram frequentemente em situações de transgressão do previsto, seja pela via afetiva ou por ações. Ainda, se o fantástico oferece recursos diversos a essa representação do *unheimlich*, isso se dá a partir da característica de impossibilidade, de tentativa incessante de representar o irrepresentável pela via do trabalho com a metonímia. A falta, o gozo, a pulsão. Em Silvina, o absurdo e o exagero sinalizam sempre para seu oposto, o silêncio e o que está oculto. Para encerrar a exposição acerca do feminino, que será retomada mais adiante em análises específicas dos contos, uma frase de Ana Cristina Cesar, citada por Kehl

(2016, p. 206): “Te apresento a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo.”

## CAPITULO 3 – O texto vivo: leitura dos contos

Neste capítulo, serão propostas leituras de cinco contos escritos por Silvina Ocampo e organizados na coletânea *A Fúria e outros contos*, publicada pela primeira vez no Brasil em 2019, 60 anos após a publicação original argentina. A escolha de cada texto se deu pela perspectiva de que em cada um havia algo fundamental para a compreensão da estratégia (neo)fantástica no trabalho ocampiano, uma vez que foi justamente o encontro pessoal com a colêtnaea da autora a inspiração para melhor entender o escopo da literatura fantástica pelo fundamento da alteridade como elemento radical do *unheimlich* freudiano.

*A casa de açúcar*, enquanto conto constituído pelas heranças góticas da temática do duplo, dá início às leituras propostas. Em seguida, *Os objetos* e *Os sonhos de Leopoldina* são apresentados lado a lado, por conterem semelhanças temáticas importantes. Por fim, *Voz ao telefone* e *O castigo* encerram o capítulo como epítomes da narração ocampiana, tratando de temas comuns aos demais contos lidos e significando a voz narrativa característica do que aqui foi chamado de estratégia (neo)fantástica.

Não há pretensão alguma de encerrar questões ou realizar fechamentos na análise literária, nem dos contos, nem da coletânea, nem do trabalho de Silvina como um todo. A função deste capítulo é, portanto, abrir portas na leitura da autora e avançar no processo de produção de conhecimento acerca de uma escritora que permanece atual e certeira em sua escrita, assim como na compreensão das intersecções possíveis entre literatura e psicanálise. *A Fúria e outros contos* tem ainda outros 29 textos ricos que certamente enriquecem um a um o conjunto da obra de Ocampo e que, embora não sejam lidos a fundo nesta dissertação, atuam como pano de fundo literário para as considerações aqui expostas.

### 3.1 Tornar-se outra: entre a mulher e o duplo

#### *Em A casa de açúcar*

“*Pero si una casa es aquello que protege, es manifesto que estos niños habitan casas ilusorias*” (PIZARNIK, 1968, p. 93).

“As superstições não deixavam Cristina viver” (p. 32), diz o narrador no começo do conto *A casa de açúcar*, quinto título na composição da coletânea *A Fúria e outros contos*, de Silvina Ocampo. Mais do que uma descrição da personagem, a supersticiosidade que dá início à história é também o que define seu fim, como uma profecia. A voz do narrador, marido de

Cristina, apresenta as manias da esposa como inconvenientes e passíveis de concerto. Buscava combatê-las em tentativas de racionalização, uma vez que algumas superstições de valor comum eram completamente ignoradas pela mulher que se fixava propriamente em temores pessoais. Embora Cristina seja a protagonista dos acontecimentos – é ela quem se encontra com o duplo – a narração é toda por conta do marido que, apesar de inicialmente se apresentar como voz lúcida, passa a estar cada vez mais excluído da realidade de Cristina e, portanto, dos eventos narrados.

A força motriz da história é a busca por uma residência para o casal após o noivado, pois Cristina não aceitava habitar em uma casa que houvesse pertencido a outras pessoas, por receio de que “o destino dos moradores anteriores influiria sobre sua vida” (p. 33). A missão parecia impossível, encontravam apenas apartamentos ocupados ou inadequados às condições da personagem. Ao encontrar uma casa de aparência ideal, o marido exausto das buscas infinitas omite de Cristina a história de moradores anteriores.

Percorremos todos os bairros da cidade; chegamos aos subúrbios mais distantes, em busca de um apartamento que ninguém tivesse habitado: todos estavam alugados ou vendidos. Por fim, encontrei uma casinha na Calle Montes de Oca, que parecia de açúcar. Sua brancura brilhava com extraordinária luminosidade. Tinha telefone e, em frente, um pequeno jardim. Pensei que a casa era recém-construída, mas fiquei sabendo que em 1930 uma família morara ali e que depois, para alugá-la, o proprietário havia feito nela alguns reparos (OCAMPO, 2019, p. 33).

Cristina, ao ver a casa, exclama que a energia difere dos apartamentos vistos anteriormente – ali se sentiu segura. A casa se situa, dessa forma, como uma personagem e não à toa figura no título do conto. As descrições feitas, dando ênfase à imagem de pureza da habitação, associando-a com o açúcar, doce e agradável, passam uma perspectiva da casa como epítome da felicidade conjugal, de uma noção burguesa da santidade do laço familiar. Marthe Robert (2007, p. 33) recupera a noção de um folclore humano, fundamental ao trabalho de Freud a partir da escuta psicanalítica, que se situa na fronteira entre as representações da literatura e a vida afetiva dos sujeitos do inconsciente. Trata-se de um fantasma, uma fantasia infantil que permanece latente no adulto e retorna através de reminiscências. Os pais são vistos como entidades de poder e cuidado, a quem o narcisismo infantil responde na constituição psíquica. Assim, a tentativa humana de manter coesa uma identidade do Eu, regida pelos ideais que advém do momento narcísico, estão refletidos na trama fantasiosa de cada um, tendo o núcleo familiar um protagonismo significativo. No caso de *A casa de açúcar*, essa lógica fantasmática se vê traduzida na atratividade da casa, em suas características de invulnerabilidade, de um núcleo tão consistente e amoroso que não poderia ser rompido de maneira alguma. Embora não seja uma leitura muito aprofundada, é possível inclusive remeter a descrição da casa feita de

açúcar à casa encontrada por João e Maria na história original de Jacob e Wilhelm Grimm, feita de pão doce e açúcar, extremamente atraente para as crianças desamparadas.

De fato, para o narrador, a felicidade que sentiam em um primeiro momento foi intensa e assustadora, na medida em que a tranquilidade estava constantemente ameaçada pela possibilidade de que algo mudasse. A noção da pureza e da santidade aparece sempre acompanhada do horror à possibilidade – iminente – de que algo possa transgredir o lar. Se retomarmos neste ponto a definição do fantástico como proposto por Roas (2014), é possível pensar na necessidade do estabelecimento de uma realidade aparentemente unificada e, na leitura feita anteriormente neste trabalho, de acordo com os princípio do Eu: só há o efeito inquietante do fantástico quando há algo a ser transgredido.

A confirmação dos temores do marido começa a aparecer de pouco em pouco, com telefonemas e menções ao nome de uma Sr<sup>a</sup> Violeta. No entanto, apesar da inquietação instaurada no narrador já nos primeiros contatos externos, é a chegada de um pacote contendo um vestido de veludo que configura o primeiro sinal claro do *unheimlich* fantástico. Cristina recebe o vestido e não questiona sua chegada, muito pelo contrário, afirma ter encomendado há um tempo com dinheiro da mãe. A história, embora não pareça plenamente adequada ao marido, não é discutida com maior profundidade. Resta ao leitor a sensação de que já neste acontecimento há algo de desconexo. O narrador, por sua vez, começa lentamente a mudar de posição: conforme a história avança, se encontra cada vez mais confuso e menos confiável. A figura do vestido não escapa de associações com outros contos da obra de Ocampo. Na coletânea *A Fúria* encontra-se ainda um texto intitulado *O vestido de veludo*, no qual uma madame morre asfixiada pelo vestido feito sob medida pela modista, ao som de uma narradora peculiar que repete “Que divertido!” (OCAMPO, 2019, p. 125-129). Embora esse seja o exemplo mais emblemático, como lembra Pampillo (2009, p. 206), as cenas de provas de vestidos e a presença de personagens como costureiras e modistas recorrentemente aparecem associadas ao padecimento do corpo ou a uma dimensão da nudez expressa pela via do não dito. De todo modo, há poder nos vestidos incorporados na vida das personagens de Silvina.

A partir deste ponto na narrativa, se estabelece um espaço estranho entre a experiência do narrador e a de Cristina, na medida em que o marido começa a identificar mudanças drásticas de comportamento e de distanciamento na relação do casal. De forma antagônica, neste mesmo período, a personagem decide nomear um cachorro que a visita de Amor, sob o pressuposto de que o animal havia chegado na casa em “um momento de verdadeiro amor” (p. 35).

A chegada do cachorro marca ainda mais um degrau no avanço da história pelas veredas do insólito. A moça que tenta buscá-lo – mas que após uma série de informações enigmáticas

pede que Cristina cuide de Bruto, nome original do cão – faz referências à casa pré-reforma e à pessoa Violeta em um discurso confuso e contraditório. Embora Cristina afirme não saber do que a moça está falando, seus questionamentos não vão muito adiante e o cachorro fica com ela. Na verdade, a visitante parece ignorar completamente as contestações da mulher. A fala esvaziada, sem escuta plena do interlocutor, é uma característica fundamental da maioria das conversas presentes no conto. Neste dialogo é mencionada pela primeira vez a Ponte Constitución. O marido, que escutava todo o diálogo atrás de uma porta, passa a atestar uma “surda desconfiança” (p. 37).

Parecia que eu tinha presenciado uma representação teatral e que a realidade era outra. Não confessei a Cristina que tinha surpreendido a visita daquela moça. Aguardei os acontecimentos, sempre temendo que Cristina descobrisse minha mentira, lamentando que estivéssemos instalados nesse bairro. (...) Ela parecia não perceber minha inquietação. Algumas vezes cheguei a acreditar que eu tinha sonhado” (OCAMPO, 2019, p. 37).

A dimensão do silêncio de omissão entre o casal parece aumentar, corroborando com a distância sentida pelo narrador entre os dois. Na mesma medida, a percepção da cena como um teatro, como uma encenação dissociada da realidade, marca uma cisão aparentemente irreparável: a irrupção do infamiliar está inscrita. O narrador que anteriormente se apresentara como contraponto à irracionalidade das superstições da esposa se vê também convertido lentamente em alguém tomado por emoções confusas e angustiantes. As tentativas inúteis de controlar os ciúmes e de insistir que se mudassem para outro lugar aumentam a sensação de que as mudanças na vida conjugal tomaram um caminho desconhecido e inquietante. Há um descompasso claro entre a imagem da casa de açúcar, a casa pequeno-burguesa onde a família poderia existir como núcleo pleno de amor, e os afetos negativos evocados pelos acontecimentos da trama; o ciúme, a sensação de enlouquecimento, a culpa, a evidência de um vazio de não dito entre o casal. O narrador relata:

Abraçada no cachorro um dia ela me perguntou:

- Você gostaria que eu me chamassem Violeta?
- Não gosto de nome de flores.
- Mas Violeta é um nome lindo. É uma cor.
- Prefiro seu nome.

Em um sábado, ao entardecer, a encontrei na ponte de Constitución, inclinada sobre o parapeito de ferro. Aproximei-me e ela não esboçou reação.

- O que você está fazendo aqui?
- Dando uma espiada. Gosto de ver as vias daqui de cima.
- É um lugar muito sombrio e não gosto que você ande sozinha.
- Não acho tão sombrio. E por que não posso andar sozinha?
- Gosta da fumaça preta das locomotivas?
- Gosto dos meios de transporte. Sonhar com viagens. Ir embora sem ir embora. “Ir e ficar, e ficando, partir.” (OCAMPO, 2019, p. 37-38).

Para o marido, a ponte que aparece neste trecho pela segunda vez é “aquela horrível ponte preta de Constitución” (p. 38), enquanto que para Cristina torna-se uma localização de encanto. A presença da personagem nesse cenário nada tem a ver com o cachorro, como é sugerido na primeira menção à ponte feita pela visitante anterior. Mas o ponto de vista do narrador, cada vez mais distante do olhar próprio de Cristina, passa a impressão de que a esposa fora tomada pelas palavras que invadiram a casa na cena teatral. Ademais, o sentido da atração de Cristina pela ponte passa pela noção de movimento, de mudança de lugar. O desenrolar da trama esclarece essa dimensão na medida em que para a personagem, ficar e ir – ou fugir – se associa com tornar-se outra, encontrar-se com o duplo.

A história segue com um terceiro momento nodal, no qual Cristina abre a porta da frente e se depara com um novo visitante. Neste ponto, somam-se a entrega do vestido e a visita da moça do cachorro como momentos anteriores no qual um elemento externo à vida do casal invade a casa. Neste caso, o visitante aparenta ser uma mulher que deseja tirar satisfações com Violeta acerca de um caso de amor com um homem chamado Daniel. Cristina tampa os ouvidos e diz não querer ouvir o que a pessoa tem a dizer e seu marido percebe se tratar de um homem disfarçado de mulher. “Não comentamos o episódio, Cristina e eu; jamais vou entender por quê; era como se nossos lábios tivessem sido selados para tudo o que não fosse beijos nervosos, insatisfeitos, ou palavras inúteis” (p. 39), diz o narrador em seguida. Conforme a história avança, o peso do não-dito da experiência parece aprofundar cada vez mais a cisão entre os dois e, também, o caráter insólito do conto. A falta de sentido aparente na escolha de nunca comentar o episódio, atestada pelo marido, dá sinais de que há algo indizível no que atravessa a vida matrimonial e, especialmente, na vida de Cristina. Depois desse dia, em meio à inquietação do marido, Cristina começa a cantar.

Essa mudança significativa no comportamento da personagem tem duas consequências principais: a percepção de si própria como outra; o crescente desespero do marido em descobrir a história de Violeta e, consequentemente, o que está tomando sua esposa. “Suspeito que estou herdando a vida de alguém, as alegrias e os sofrimentos, os erros e os acertos. Estou enfeitiçada” (p. 40), diz Cristina. E ainda: “Canto com uma voz que não é minha – me disse Cristina, renovando seu ar misterioso. – Se fosse antes, teria ficado angustiada, mas agora adoro. Sou outra pessoa, talvez mais feliz que eu” (p. 40). Embora as afirmações da personagem se concretizem em literalidade no conto, são escutadas pelo narrador como falas enigmáticas e incompreensíveis, aspecto que sustenta o olhar que o marido designa à esposa. Enquanto fingia ignorar as falas da mulher, investigava intensamente a vida de Violeta, que nesta altura já habitava simbolicamente com eles a casa de açúcar. Na história de Cristina e Violeta, o duplo

aparece como o processo implacável de tornar-se outra, como essa confirmação prática de uma não-unidade consistente do Eu.

O desfecho do conto começa então com o encontro do narrador e Arsenia López, antiga professora de canto de Violeta, que relata ao homem os últimos dias de vida da mulher.

Nos últimos dias em que a vi, lamentou-se amargamente de sua sorte. Morreu de inveja. Repetia sem parar: “Alguém roubou minha vida, mas vai pagar muito caro por isso. Não vou mais ter meu vestido de veludo, será dela; Bruto será dela; os homens não se disfarçarão de mulher para entrar na minha casa, e sim na dela; perderei a voz que vou transmitir a esta outra garganta indigna; eu e Daniel não nos abraçaremos mais na ponte de Constitución, iludidos por um amor impossível, inclinados como antigamente sobre o parapeito de ferro, vendo os trens partirem (OCAMPO, 2019, p. 41-42).

Horrorizado, o marido passa a ver sua esposa como Violeta, observando de longe a vida vivida e roubada. Cristina, convertida em outra, foge em uma noite de inverno. A frase que encerra o conto diz: “Já não sei quem foi a vítima de quem, nesta casa de açúcar que agora está desabitada” (p. 42). A conclusão da história com esse dito retorna para o elemento motivador de toda a trama: a casa. Pampillo (2009, p. 204) propõe a importância de pensar no lugar dos objetos que tomam com frequência a prosa de Silvina Ocampo. Trata-se de uma literatura que se sustenta na experiência do entorno, de um olhar que busca evidenciar as rupturas no que está estabelecido na realidade. Em Ocampo, os objetos não são fundamentais por suas utilidades, mas sim pelo inegável valor fantasmático que assumem na vida dos narradores, por vezes através de uma subversão da lógica de posse do sistema burguês: o sujeito torna-se dependente do valor atribuído ao objeto.

Con esa mirada que va del texto al mundo percibe los rasgos sensuales de los objetos, disfruta de ellos y los conoce, pero inquierte y descubre también esa carga de valores que los hombres han depositado en ellos. A la inquisición, que quizás se pueda considerar como un primer momento, sigue un gesto que le es muy propio: el de derrumbar la jerarquía que encuentra en su entorno (PAMPILLO, 2009, p. 204).

Essa autoridade concedida aos objetos, que os coloca como donos dos personagens, e não o contrário, aparece como uma versão ocampiana dos autômatos como fenômenos do *unheimlich*. No conto em questão, apenas a casa sobrevive à irrupção do elemento infamiliar, na medida em que ela mesma se torna dotada de uma espécie de poder maligno, como se enquanto objeto fosse responsável pela ruptura no caminho dos personagens. Uma casa não é confundida com um ser humano, como é o caso dos autômatos explanados por Freud (2019 [1919], p. 49), mas o ponto de partida se dá na dúvida sobre a vida de algo inanimado; nesse caso, a possibilidade de autoridade por parte da casa de açúcar enquanto malfeitora exerce uma função parecida. Essa leitura, no entanto, não se converte em explicação: o leitor, assim como

o narrador desestruturado ao fim do relato, não sabe quem foi vítima de quem. “En esa trama compleja y siempre renovada que es su obra narrativa, los objetos y las actitudes que se adoptan frente a ellos no aceptan una interpretación que les otorgue un sentido de una vez y para siempre” (PAMPILLO, 2009, p. 207-208).

O horror à influência do externo no mundo interno é apresentada desde antes dos acontecimentos a partir das superstições de Cristina. O problema de uma casa que já havia sido habitada é justamente o poder que as reminiscências do passado poderiam exercer na vida atual. Além disso, se retomarmos a associação da figura da casa de açúcar como epítome da vida matrimonial, como lugar da pureza do amor, é possível pensar na ideia de Panesi (2009, p. 65) de que a fuga de Cristina se situa na dualidade do amor e do ideal como desejo e aprisionamento.

La casa (esa prisión especular) es la que vuelve otra a la supersticiosa Cristina en “La casa de azúcar”, según narra su esposo, no menos supersticioso que ella. Siendo otra, Cristina finalmente huye. Como si en Silvina Ocampo la huida fuese siempre una metamorfosis, “volverse otra”. Porque la casa-prisión (o la prisión de amor) es una construcción imaginaria siempre dual; así lo dice en el renglón final el marido de Cristina: “Ya no sé quién fue víctima de quién”. “La casa de azúcar” es uno de los momentos de mayor porosidade del espejo (PANESI, 2009, p. 65).

Para aprofundar ainda mais a dimensão da metamorfose da personagem, é possível retornar às considerações do capítulo anterior sobre o lugar construído do discurso do feminino. Na análise do bovarismo como expressão da feminilidade no século XIX, Kehl (2016, p. 93-95) propõe o objetivo de tornar-se outra, de promover por vias drásticas uma mudança na vida – psíquica e concreta – como um sintoma de uma posição silenciadora destinada às mulheres na cultura. Embora o grau de intervenção social na existência feminina tenha se alterado qualitativamente na passagem para o século XX, o cerne da questão permanece o mesmo: aquilo que estabelecidamente falta à mulher – seu destino cultural – (e aos homens também, descobriu a psicanálise, mas com outras representações) deve ser encontrado no amor conjugal e, finalmente, no filho. Essa lógica, no entanto, fracassa de um jeito ou de outro: não porque as mulheres deixam de casar, amar, ter filhos ou algo do gênero, mas porque mesmo as que realizam todas as profecias destinadas ao feminino não conseguem encontrar a satisfação última, uma vez que ela não existe. Sempre restará um buraco, um vazio. O amor e o casamento como epítomes do desejo feminino, por sua vez, requisitos obrigatórios socialmente para que se cumprisse a existência de Mulher, fracassam exponencialmente e é no cerne do núcleo familiar que a histeria surge como expressão da inadequação plena desses sujeitos vistos reféns de uma feminilidade imposta. Se Emma Bovary e Anna Kariênnina partem para o adultério e para o escape da posição pessoal na sociedade (KEHL, 2016), Cristina escapa para a vida de outra mulher. Não à toa a histeria

foi considerada pelos surrealistas uma espécie de grandiosa descoberta poética.

As considerações do valor especular dos elementos presentes no conto, por sua vez, remetem à dimensão do duplo, tão presente no par Cristina-Violeta. Para melhor compreender esse aspecto da leitura, parece fundamental retornar ao conceito do *unheimlich*, exposto no capítulo inicial deste trabalho, a partir do duplo enquanto fenômeno e sua relação com o sujeito como pensado pela psicanálise. A construção do Eu como proposta por Freud ao longo do desenvolvimento da psicanálise, lida posteriormente a partir de Lacan, se configura na ideia de uma falsa sensação de unicidade. O estádio do espelho (LACAN, 1998a [1949]) enquanto etapa fundamental à constituição do enlace entre simbólico e imaginário trata do momento da vida infantil no qual o indivíduo deparado com sua própria imagem no espelho, vista à semelhança do adulto que lhe auxilia, define a noção de um corpo unificado com o qual se pode identificar aos moldes do Eu ideal proposto por Freud. Assim, a ideia de um Eu não-fragmentado e imaginariamente bem definido exerce função encobridora quanto à função do Outro e de seu olhar na construção simbólica, acarretando em um Eu que existe a partir de uma alienação de si mesmo (ZIZEK, 1992). As questões que bordeiam a constituição psíquica são, portanto, sempre pautadas pela interlocução de um Outro, de uma alteridade a que se refere.

A incidência do duplo torna-se ameaçadora – e inquietante – na medida em que rompe com o sustento ideal de que há um Eu unívoco e plenamente operante, e o que emerge dessa fratura é precisamente aquilo que deveria permanecer oculto em nome da satisfação egoica. Essa promessa horrorizante de ruptura, ao ameçar diretamente a sobrevivência do Eu, impõe ao duplo o papel de “infamiliar mensageiro da morte” (FREUD, 2019[1919], p. 71). Em *A casa de açúcar*, a morte é tanto simbólica quanto literal: Violeta morre, factualmente, de inveja. Morre por ter sua vida tirada de si. Cristina, por sua vez, morre ao tornar-se outra, ou deixar de ser Cristina. A frase de abertura do conto, “As superstições não deixavam Cristina viver” (p. 32), se confirma, não pela culpa atribuída a suas superstições, mas pela impossibilidade de continuar como si mesma frente ao cenário imposto pela casa e pela vida conjugal. De todo modo, a possibilidade de que a vida possa ser trocada, roubada ou desestruturada como na trama das duas mulheres é por si só um fragmento significativo do *unheimlich*. Ao mesmo tempo, se considerarmos que o encontro com o duplo suspende a ilusão imaginária e revela que o olhar do Outro, a alteridade fundamental, está por trás da imagem do espelho, é possível ir além. Ao se deparar com Violeta, uma mulher solteira, desejada pelos homens, possuidora dos vestidos de veludo, dotada de uma aura que atraia todos para o seu redor (como *A mulher*), torna-se impossível para Cristina manter-se em sua

posição conformada ao enlace do romance burguês, justamente pela noção de que esse *ser mulher* conhecido por ela advém do discurso do Outro.

Neste ponto, frente ao saber adquirido sobre Violeta – e adquirido justamente no processo de experienciar a vida da outra mulher – seria inaceitável para Cristina continuar na posição de objeto de amor, de esposa do marido. Assim como Dora em relação à Srª K no caso clínico freudiano, a personagem só poderia aceitar a si mesma como objeto de amor se esgotasse as possibilidades de encanto encontradas em Violeta. Ademais, para além da infamiliaridade evocada pelas dimensões do duplo, há para o leitor a excentricidade de saber que Cristina não se incomoda propriamente com a situação que antes a causava tanto medo.

O absurdo tem no trabalho de Silvina Ocampo o lugar da impunidade, e é justamente a função dada à excentricidade na proposta estética da autora que, apesar de abrir espaço para leituras como as expostas aqui, impede que qualquer qualificação final seja definida. “El mundo de Ocampo es un mundo sin centro, des-orbitado, elíptico y la pregunta que permanece abierta es cómo dar cuenta de esa experiencia, con qué paradigmas leer sus textos” diz Díaz (2009, p. 91). Essa ideia não diz respeito apenas às possibilidades de leituras interpretativas, mas também à posição da literatura da Silvina dentro de seu próprio círculo argentino. Ainda que participe em alguma medida das discussões impostas pelo século XX, especialmente no campo da crítica e da arte na América do Sul e na Europa, considerando também as relações de classe da época, a articulação literária de Silvina Ocampo parece estar deslocada para a experiência, vinculada a uma espécie de jogo de saber.

Los cuentos de Silvina Ocampo ponen en escena sujetos que alcanzan un saber. Estos, toda una galería de pequeños *freaks*, saben, es decir, saben más, porque saben otra cosa y esa otra cosa es la verdad. En este sentido, Ocampo, como pocos en la literatura argentina, hace del espacio literario un verdadero espacio de la experiencia. Sus cuentos despliegan, indagan y *hacen* experiencia, en la medida en que imaginan, de diferentes modos, siempre, una situación de riesgo, es decir, un momento límite para la razón que vuelve posible la conformación de ese saber (DÍAZ, 2009, p. 92).

Ao dizer que os sujeitos da obra de Ocampo alcançam um saber, Díaz (2009) toca em um ponto dialético entre o dito e o não-dito. Os personagens não sabem aquilo que está posto na história, aquilo que está dito; sabem outra coisa, sabem da outra cena, que só pode aparecer nas palavras através de seus valores significantes. Em *A casa de açúcar* o jogo se funda na experiência do reconhecimento de si, da voz, do corpo e do lugar na trama dos afetos, a partir do duplo, da cantoria, do vestido de veludo, do lar de recém casados e do desejo. Violeta perde os homens que a desejavam, perde a casa, perde o cachorro, perde o vestido, perde a voz que canta e que fazia dela uma artista. Se analisamos a posição de Cristina ao tomar para si a vida de Violeta, é preciso reconhecer também que neste jogo a outra mulher perdeu. Perder a voz,

nesta cadeia de significantes que traçava sua vida, remete ainda ao que diz Kehl (2016, p. 57) sobre o *falo da fala*. Perder a voz significa perder o poder de inserir-se no discurso como autora e converter-se, ao fim, em sujeito subjugado pelo discurso do Outro de forma bruta. O caminho das duas mulheres é, ao todo, inversamente proporcional.

A própria repetição – da vida de Violeta que se repete em Cristina – se pensada a partir do olhar da psicanálise, trata de uma atualização de uma verdade inominada. Assim como no caso do duplo, esta ideia remete à premissa básica do *unheimlich*, de seu efeito por algo íntimo que se encontra desvelado no absurdo e na excentricidade. É essa também a base da operação psicanalítica do saber: o inconsciente como ponto nodal da experiência humana.

Ainda, para além dos elementos específicos que remetem à repetição, a construção da narrativa de *A casa de açúcar*, a partir da voz do narrador em sua condição de marido de Cristina, estabelece o tom de cisão que permeia o conto. Ao acessar os eventos a partir do olhar do narrador, o leitor se depara com uma mulher que passa de enganada – sob o pretexto de que suas superstições eram problemáticas – para o lugar de uma mulher enigmática e dotada de um saber desconhecido e indecifrável. Com essa perspectiva narrativa, o marido se situa sempre no campo do *Che vuoi?*, impondo à mulher o lugar de Outro no discurso, aquele que ao ser grudado à perspectiva de um mistério não é escutado, apenas suposto. Isto é, de certa maneira, mais um desdobramento de gênero encontrado no conto. Ao mesmo tempo, a passagem de uma narração supostamente sóbria para os efeitos da fuga de Cristina, tanto da casa quanto de si mesma, faz do leitor uma testemunha do processo de metamorfose dentro do próprio conto a partir de um saber silencioso que se impõe. Assim acontecem as situações limites, como as visitas de estranhos e as mudanças de comportamento de Cristina, frente ao silêncio do casal que permaneceu sempre cúmplice do *unheimlich*. “El saber, en Ocampo, aparece como múltiples inflexiones de lo mismo. Poder ver, adivinar, conocer por iluminación, poder nombrar lo que no existe, estar como el agua en el agua. La literatura de Ocampo, así, experimenta” (DIAZ, 2009, p. 95). Acrescenta-se ainda o fato de que em momento algum os personagens atravessam decididamente a linha da razão: não há um momento puro de ruptura, de questionamento explosivo que traduza em clímax o desdobramento do conto. O desarranjo é sorrateiro e propõe ao fim uma pergunta sobre o Eu. Não há, no entanto, uma resposta: há apenas a experiência de ser, sempre em uma articulação repetitiva entre presente e passado.

Dos cinco contos escolhidos para análise neste trabalho, *A casa de açúcar* é o que mais se aproxima em temática ao fantástico clássico. O uso do duplo como elemento base da subversão remete à herança gótica identificada na trajetória de Silvina Ocampo, possibilitando também as leituras mais literais com relação ao infamiliar, um vez que a raiz do conceito

proposto por Freud reside na literatura fantástica tradicional. Apesar dessa aproximação, são as intersecções entre os personagens e a alteridade – exercida em função por Violeta e pelo próprio recurso do duplo – o fundamento contemporâneo da narrativa. Isto se dá principalmente pela estrutura de uma realidade concreta, mimética, da vida do casal que se converte lentamente em uma outra realidade, como que na queda das cortinas de um teatro que revela os bastidores. Assim, encontram-se no conto os preceitos básicos para o reconhecimento de uma estratégia (neo)fantástica a partir do modo estrutural de uso dos elementos inquietantes. Cada diálogo entre o narrador e Cristina, ou entre Cristina e um visitante, parece revelar um pouco mais do que estava antes velado, chegando ao parágrafo final com a metamorfose da personagem. O roubo da voz, por sua vez, atinge ao máximo o efeito de associação com o discurso do Outro, com o problema de linguagem fundamental ao fantástico contemporâneo. Por fim, apesar da apresentação temporal dos acontecimentos, há neste texto uma suspensão da lógica de passado-presente-futuro ao dar início à história com uma frase que comporta em si seu final. O caráter profético das frases transforma a narrativa não em um bloco supostamente consistente que acaba por ser invadido pelo sobrenatural, mas sim em uma realidade cotidiana que carrega em si mesma o campo do familiar e do infamiliar.

### *3.2 O céu, o inferno, os sonhos e os significantes*

#### **Em *Os objetos***

“O caráter do Eu é um precipitado de objetos abandonados” (FREUD, 2011 [1923], p. 36).

Em *Os objetos*, décimo quarto conto da coletânea *A Fúria*, Silvina Ocampo apresenta a personagem Camila Ersky a partir de sua relação com objetos – em sua maioria perdidos. O ponto de partida é uma pulseira de ouro, relíquia de família e presente de aniversário. “Para ela, objetos pareciam substituíveis, por mais valiosos que fossem” (OCAMPO, 2019, p. 89), diz o conto. De todos os objetos que perdeu na vida, continua a narração, Camila só chorou por “uma corrente de prata, com uma medalha de Nossa Senhora de Luján, banhada em outro, presente de um de seus namorados” (p. 89). Não encarava as perdas como seus conhecidos, não se incomodou ao perder casas e outras coisas grandes da vida.

Essa proposta literária ao mesmo tempo em que explicita da forma mais literal a importância dos objetos na obra de Ocampo, como discutido brevemente acerca do conto *A casa de açúcar*, os coloca em referência ao par presença-ausência. Quando Díaz (2009, p. 95)

impõe a pergunta “qué saben los personajes de Silvina Ocampo?” é possível pensar no caso de *Os Objetos* a partir de um saber do fundamento da perda na vida dos sujeitos do inconsciente, assim como dos valores objetais construídos individualmente. Isso significa dizer: para Camila Ersky perder não impunha angústia, não a colocava em questão. “A ideia de ir perdendo as coisas, essas coisas que fatalmente perdemos, não a fazia sofrer como fazia o resto de sua família ou suas amigas, todas tão vaidosas” (OCAMPO, 2019, p. 89), diz a voz do conto. Neste trecho, chamam a atenção dois pontos, a saber, a condição invariável da perda – fatalmente perdemos aquilo que temos –, e a noção de que o luto dói por um abalo narcísico, pela relação do objeto extraviado com a vaidade. O que é, afinal, que fatalmente se perde? Para a psicanálise perdem-se os ideais, os pais da infância, o sustento fálico, os objetos de amor: a si mesmo como Eu ideal. Em *Os objetos*, perde-se a casa, a relíquia de família, os brinquedos infantis, a corrente santificada ganha de presente do namorado, os itens decorativos.

Já de início a voz narrativa apresenta uma teoria: a de que a conformidade da personagem com as perdas concedia aos objetos um poder diferente, que eventualmente lhe custaria a própria juventude. Apesar da ausência de luto, os itens perdidos assombravam constantemente seus pensamentos, invadindo a vida comum. O estopim acontece no reencontro com um deles:

Numa tarde de inverno, voltando dos afazeres pelas ruas da cidade, ao cruzar uma praça parou em um banco para descansar. Por que imaginar apenas Buenos Aires? Há outras cidades com praças. Uma luz crepuscular banhava os galhos das árvores, as veredas, as casas que rodeavam; aquela luz que as vezes amplia a agudeza do contentamento. Olhou para o céu por bastante tempo, acariciando suas luvas de pelica malhada; em seguida, atraída por algo que brilhava no chão, baixou os olhos e viu, depois de um instante, a pulseira que tinha perdido fazia mais de quinze anos. Com a emoção de um santo diante do primeiro milagre, recolheu o objeto (OCAMPO, 2019, p. 90).

Nesse cenário pessoal de Camila, sua suposta indiferença com relação à ausência dos objetos valiosos não implicava em uma destituição do poder deles: ao contrário, apesar de não chorar por eles, não conseguia os deixar de lado. Estava sempre rodeada de lembranças e da imagem daquilo que perdeu, com uma insistência insustentável. Não sobrava espaço nos pensamentos para outras coisas, apenas para o retorno incessante do que havia perdido. O encontro com a pulseira de ouro, relíquia de família, marca a passagem dos objetos para o plano concreto. Se antes consumiam sua cabeça, agora atravessaram o limite da razão pela possibilidade de se manifestarem também em materialidade.

Assim como em *A casa de açúcar*, há uma inversão da relação de posse no trabalho de Silvina Ocampo com os objetos (PAMPILLO, 2009): o sujeito ao designar valor simbólico e

afetivo aos objetos passa para eles a tutela do poder. Essa barreira atravessada pelo reaparecimento do que foi perdido deixa em evidência o deslocamento da razão. É esse também o núcleo da experiência ocampiana. A única referência à palavra luto é feita ainda no primeiro parágrafo do conto, em uma perspectiva de ausência: quando perdeu a pulseira de ouro não compartilhou com a família – possuidora da relíquia – o luto de tê-la perdido.

Os objetos perdidos de Camila operam em sua vida, como acontece frequentemente nos contos de Silvina Ocampo, a partir de um valor arbitrário e simbólico imposto a eles. Isso significa que não estão vinculados às suas funções, mas sim ao que os sujeitos agregam a eles. No caso de Camila, sua aparente indiferença se converte em uma confissão narrativa de que, na verdade, seus pensamentos são assombrados pela sombra dos objetos perdidos, ainda que sem uma associação direta com seus valores. A operação é passível de associação com o que foi dito no capítulo 1 deste trabalho acerca do uso da metonímia como recurso ao fantástico, na medida em que isolados esses itens nada significam, mas em cadeia exercem uma função de significação. Neste caso, o que está em jogo é o *kitsch* ironizado pela autora, exacerbado pela escolha de objetos despojados de função, sustentados majoritariamente por uma proposta estética e, no mundo da burguesia, identitária. Essa leitura se faz presente tanto pela descrição dos objetos quanto pelas circunstâncias de perda:

Foi sem lágrimas que viu a casa onde tinha nascido ser despojada, uma vez por um incendio, outra, pelo empobrecimento, ardente como um incêndio, de seus adornos estimados (quadros, mesas, consoles, biombo, vasos, estátuas de bronze, ventiladores, anjinhos de mármore, dançarinos de porcelana, frascos de perfume em forma de flor de rabanete, cristaleiras inteiras com miniaturas repletas de cachos e barba), às vezes horríveis, mas valiosos (OCAMPO, 2019, p. 89-90).

Assim, a situação social e sua ruptura a partir do empobrecimento figuram como aspecto fundamental na experiência literária ocampiana. Neste mesmo ponto, há uma ambiguidade na relação com as marcas do lugar social. Para Camila, o reencontro surpreendente com os objetos se traduz primeiro em felicidade e logo, frente ao excesso, em mal-estar. A noção de perda aqui exposta – ou, ainda, de falta – trabalha sempre com seu inverso como no par ausência/presença. O impossível da trama se configura ao mesmo tempo no excesso de importância dada aos objetos, algo que só pode ser assumido pela narração ao fim, e a aparente indiferença, anunciada no começo do conto e desmentida posteriormente na não-confiabilidade do narrador.

Em termos de narratividade, este conto, embora curto, tem também uma proposta subversiva de experimentação, de experiência na estrutura da escrita. Para além do conteúdo proposto por Silvina, a forma tomada pela narrativa implica também considerações fundamentais. Alguns de seus trabalhos invocam interlocutores desconhecidos, como os contos

analisados no capítulo a seguir. Outros, dialogam diretamente com o leitor como se narração em terceira pessoa dissesse respeito mesmo a uma contagem de história para o mundo externo. Em *Os objetos*, enquanto um texto curto, já na segunda página ocorre uma mudança na narratividade a partir do seguinte trecho: “Numa tarde de inverno, voltando dos afazeres pelas ruas da cidade, ao cruzar uma praça parou em um banco para descansar. Por que imaginar apenas Buenos Aires? Há outras cidades com praças” (OCAMPO, 2019, p. 90). Entre as descrições do cenário, é como se a voz narrativa acrescentasse um parêntesis que diz da estrutura da história e retira do conteúdo objetivo o poder principal: tanto faz a cidade, o núcleo do conto está deslocado para suas possibilidades, não está fixo e centralizado.

Na página seguinte, quando é anunciado o retorno dos objetos perdidos, o leitor é convocado diretamente; “Da forma mais natural para ela, e mais inacreditável para nós, foi recuperando pouco a pouco os objetos que durante muito tempo tinham morado em sua memória” (OCAMPO, 2019, p. 91). Ao usar a palavra “nós”, a narração exerce dois efeitos: definir um tom do que está sendo narrado – é inacreditável para nós, diz como uma ordem o narrador – e atestar a junção entre leitor e narrador, como se estivessem juntos observando uma cena que se desenrola. Não apenas o leitor é colocado em um papel ativo como, em certa medida, sorrateiro; em uma espécie de voyerismo. Adiante, esse aspecto retorna:

Onde encontrou esses brinquedos de sua infância? Tenho vergonha de contar, porque vocês, leitores, vão pensar que quero apenas assustá-los e que não falo a verdade. Pensarão que os brinquedos eram outros, parecidos com os originais, e não os mesmos; (OCAMPO, 2019, p. 91).

A sugestão da vergonha diz diretamente de um julgamento sobre as informações, no sentido de afirmar, pela via indireta, que o que se lê nessa história é desconfortável e deveria permanecer oculto. Além de vergonhosas, são também coisas assustadoras e aparentemente impossíveis. Neste ponto, a voz narrativa atesta aspectos do fantástico no sentido do *unheimlich* enquanto a máxima de algo que deveria permanecer oculto mas que veio à tona. Por fim, antes de encerrar os eventos do conto, diz o narrador: “Não fosse tão patética, essa história seria tediosa. Se não parece patética a vocês, leitores, ao menos é curta, e contá-la me servirá de exercício” (OCAMPO, 2019, p. 92).

Retomando propriamente o conteúdo, ao contar para a família, Camila se deparou com a indiferença dos filhos e um ar de desconfiança do marido; não havia ninguém que compreendesse o impacto de encontrar a pulseira extraviada. Este acontecimento passa a dar mais força para os objetos que guardava na memória e, pela primeira vez, passou a sentir saudades dos ausentes. Esse inventário mental existia também carregado de detalhes e de uma

“ansiedade desconhecida” (p. 91). Os itens recuperados pela personagem aparecem novamente listados ao formato de um inventário, carregados da estética *kitsch*. “apareceram em sua memória a pomba de quartzo com o bico e as asas quebrados; a bomboneira em forma de piano; a estátua de bronze, que segurava uma tocha com pequenas lampadas; o relógio de bronze; a almofada marmórea (... )” (OCAMPO, 2019, p. 91). Atuam como significantes de um fio extenso e atravessado pelas representações da classe social burguesa no século XX. Assim, eventualmente, um por um os objetos passaram a aparecer no dia a dia da personagem, materializando-se como que a partir da própria memória.

Da forma mais natural para ela, e mais inacreditável para nós, foi recuperando pouco a pouco os objetos que durante muito tempo tinham morado em sua memória.

Simultaneamente percebeu que a felicidade que tinha sentido no começo se transformou em mal-estar, em temor, em preocupação.

Quase não olhava mais para as coisas, com medo de descobrir um objeto perdido.

Enquanto Camila, inquieta, tentava pensar em outras coisas, os objetos apareciam, nos mercados, nas lojas, nos hotéis, em todo canto, da estátua de bronze com a tocha que iluminava a entrada da casa ao pingente de coração atravessado por uma flecha (OCAMPO, 2019, p.91).

O reencontro com a pulseira, como acontecimento nodal do conto no qual a fantasia de Camila – seus pensamentos incessantes sobre os objetos – passa para a realidade concreta, parece marcar o passo para além do limite da razão. A partir deste ponto, já não há mais intervalo entre os itens que a personagem cultivava na memória e a existência real deles em sua vida: o limite entre realidade concreta e realidade psíquica, por assim dizer, está suspenso.

Essa relação de poder subvertida entre Eu e objeto, apontada anteriormente como característica do trabalho de Ocampo, só é possível por conta do sentido designado aos objetos; ou, como proponho aqui a partir do discurso do fantástico pensado por Bozzetto (2001), por conta da elevação dos objetos a representantes. Sendo o fantástico o campo onde “lo imposible de decir tomaría forma” (BOZZETTO, 2001, p. 227), os objetos de Camila não são simplesmente uma corrente, uma pulseira, uma estátua de bronze, e assim por diante. São representantes de algo além do Eu, que consome os pensamentos e acaba por retornar em um exercício de passar do limite. Não há, logicamente, uma associação objetiva entre o infamiliar e uma pulseira. Mas a estratégia metonímica, como nomeia Bozzetto (2001, p. 228) é o que estabelece relações aparentemente frágeis entre elementos, mas que se sustentam suficientemente para que a narrativa possa continuar, e o efeito do *unheimlich* se concretizar nas entrelinhas do sentido.

A seguir no conto, tomada pelos reaparecimentos, Camila retorna para casa um dia após

ir ao teatro e encontra todos os seus objetos alinhados na parede, reconhecendo que havia em outro momento sonhado com essa exata cena. O conto caminha para uma conclusão com a personagem perdida, dia e noite ajoelhada em frente aos objetos que assumiam “essas caras horríveis que ganham quando os olhamos por um tempo longo demais” (p. 92). Por fim, acaba abruptamente dizendo: “Através de uma fileira de glórias, Camila Ersky tinha por fim entrado no inferno” (OCAMPO, 2019, p. 92).

A morte simbólica aparece na conclusão do conto como o resultado de perder-se no poder dos objetos. Camila, ao sentar em frente à coleção abandona a vida: entra no inferno. Tanto a menção ao inferno quanto a fala, ainda no começo do texto, de que o único objeto perdido que a personagem lamentou foi uma corrente de prata com uma medalha de Nossa Senhora de Luján<sup>3</sup>, remetem a uma dimensão da religiosidade na obra de Silvina Ocampo. Há uma experiência fundamental atravessada pela crença e pela religiosidade (DÍAZ, 2009) – especialmente a mística católica muito presente na Argentina.

La literatura de Ocampo, así, experimenta. Experimenta con los géneros, con los materiales porque solo se propone una cosa, hacer una experiencia. Y ese principio, llevado a sus límites, es *siempre* religioso. La experiencia se vuelve experiencia mística, en la medida en que lo que se pone en juego es la disolución del Yo. Conocer toda ciencia trascendiendo supone acabar con la distancia (ir más allá de la dialéctica sujeto-objeto) y confundirse con la cosa (DÍAZ, 2009, p. 95-96).

Em *Os objetos* a referência religiosa aparece como castigo na medida em que perdida nos objetos Camila Ersky atinge seu inferno pessoal. Esse inferno, por sua vez, é justamente a dissolução do Eu a que se refere Díaz, a demolição das barreiras entre o sujeito e o objeto, entre Eu e coisa. O processo de identificação total com os objetos não acontece, no entanto, exatamente pela introjeção que tem o sujeito como ativo. No caso do conto de Silvina, como aponta Pampillo (2009, p. 204), quem manda é o objeto em uma dinâmica de poder invertida. Camila é consumida por seus objetos reencontrados, e não o contrário; mesmo antes do retorno material, eles já “chegavam a visitá-la, como pessoas em procissão” (OCAMPO, 2019, p. 90).

Por fim, em última análise, a ideia do poder designado aos objetos, força motriz de subversão da relação da personagem com sua história, remete à identidade burguesa como fundamental. Para falar sobre os limites entre sujeito-objeto é possível recorrer ao trabalho de Freud (2010a [1917]) em *Luto e Melancolia*. Embora o luto não seja propriamente um conceito psicanalítico, o estudo de Freud propõe a partir de suas semelhanças e diferenças com a melancolia uma investigação acerca das relações objetais humanas. De acordo com este aspecto

---

<sup>3</sup> Nossa Senhora de Luján é a padroeira Argentina.

teórico, ocorre no luto um descompasso entre a perda de um objeto de amor, seja ele uma pessoa amada ou “de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.” (FREUD, 2010a [1917], p. 172), na vida concreta e na vida psíquica. Isso significa dizer que os resquícios do objeto permanecem em alguma medida no psiquismo. Quando o processo de desligamento da libido do objeto se encerra, considera-se o luto encerrado nos moldes “normais”. É a melancolia, portanto, em seu caráter radical, a categoria que permite aprofundar a dimensão da relação sujeito-objeto em um processo de perda subjetiva; “achamos que é preciso manter a hipótese de tal perda, mas não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu” (FREUD, 2010a [1917], p. 175). Ao exemplo do texto de Ocampo, reconhecer a perda da pulseira ou do ornamento decorativo não diz respeito, a nível da consciência, o que exatamente foi perdido no polo simbólico. O poder do objeto está, dessa forma, encoberto, não dito, e se torna viabilizado em palavras a partir do sentido metonímico que, neste caso, remonta para o lugar social da pequena burguesia e suas consequências no núcleo familiar e na constituição do sujeito.

Assim, estabelecida a perda em seu valor simbólico, a investigação freudiana caminha para o aforismo conhecido de que em um processo melancólico, na medida em que a perda gera uma identificação entre sujeito e objeto, “a sombra do objeto caiu sobre Eu” (p. 181). Embora o fundamento do estudo da melancolia seja clínico neste ponto do trabalho de Freud, as considerações feitas tornaram-se um alicerce para a compreensão da constituição subjetiva como um todo, mediada sempre pela alteridade e pela identificação. Nesse sentido, pensar nos desdobramentos da melancolia diz não apenas de um adoecimento ou de um motivo estritamente psicanalítico, mas de uma forma de organização da vida humana que compõe uma das lentes de análise literária. Em se tratando de *Os objetos*, é possível pensar que se o objeto metonímico próprio do conto é a identidade burguesa, estamos no campo do mesmo sujeito moderno do qual falava Kehl (2016) nas reflexões apresentadas no capítulo anterior. Camila Ersky é também uma das personagens femininas de Silvina Ocampo e, como tal, se envolve no jogo da alteridade a partir da mediação da cultura. Como Emma e Anna, apesar das enormes diferenças de contexto, escrita e gênero literário, está insiderida como personagem em uma dinâmica com o lugar social – aqui, muito mais em referência à classe do que ao gênero – e termina em uma espécie de morte que atesta a impossibilidade de viver consumida, frente a frente com os símbolos de seu mundo.

A sombra dos objetos, recaída sobre o Eu, encena neste conto de Silvina Ocampo uma pergunta sobre o que há além da linha do saber e da tensão entre o sujeito e a alteridade. Essa dimensão do Outro, neste caso, se encontra intimamente ligada aos ideais e à identidade social

em jogo. Talvez, de todos os trechos estudados neste trabalho de mestrado, o mais definidor do trabalho ocampiano tenha sido dito aqui, em um conto-exercício que atua como epítome da forma e da proposta literária, na medida em que o leitor se encontra constantemente com aquilo que está além do limite: “Observou que os objetos tinham caras, essas caras horríveis que ganham quando os olhamos por um tempo longo demais” (OCAMPO, 2019, p. 92).

Em termos do neofantástico, dois pontos se destacam na leitura do conto: a estrutura metonímica como execução do ato de dizer o indizível e a suspensão da diferença entre realidade mimética e realidade psíquica, com os aparecimentos concretos dos objetos que anteriormente estavam em memória. Sem a barreira entre as duas realidades, Camila se encontra com o inferno, ao acessar aquilo de impossível, as “caras horríveis”. A ideia de consistência e indiferença registrada pela narração no começo do conto, ao afirmar que Camila não sentia verdadeiramente as perdas, se converte em seu oposto, também previsto pela profética narração. Assim, sem a máscara da realidade aparente resta o encontro direto com um Real impossível. Ao mesmo tempo, é apenas a partir do uso metonímico dos objetos que se possibilita a associação entre os objetos cotidianos e o *unheimlich*.

### **Em *Os sonhos de Leopoldina***

*“Una memoria que en sus representaciones ficcionales aparece rozada por la obsesión, por la locura; una memoria ‘sobrenatural’, pues excede los límites humanos, las normales coordenadas del tiempo y del espacio. Una memoria ‘prenatal’, mágica, con dominante épica unas veces, fantástica otras; una memoria onírica y también, una memoria ‘ladrona’”* (FANGMANN, 2007, p. 49).

O conto *Os sonhos de Leopoldina* estabelece desde seu princípio um contexto rodeado de misticismo a partir de dois pontos: as mulheres da família – após o nascimento da matriarca Leopoldina – receberem sempre nomes que começam com L; e a busca de Ludovica e Leonor por um milagre nas margens do riacho na encosta Agua de la Salvia. As duas meninas buscavam a aparição de uma santa e tomavam as palavras de uma curandeira como profecia. O narrador do conto, até então sem mais detalhes, identifica-se como Garotinho. Na primeira cena no riacho diziam:

- Se descobrirmos uma nova santa, sairemos nos jornais. Vão dizer assim: “Duas meninas em Chaquibil viram a aparição de uma nova Nossa Senhora. As altas autoridades irão presenciar o ato”. Uma gruta iluminada será feita para a estátua, e depois será construída a basílica. Posso imaginar direitinho a Nossa Senhora de Chaquibil: morena, com um vestido escarlate, espelhinhos e um manto azul, com a bainha dourada.

- Eu já me contentaria se ela tivesse uma saia como a nossa e um lenço na cabeça, contanto que ela nos desse presentes.

- As santas não dão coisas de presente nem se vestem como a gente (OCAMPO, 2019, p. 131).

A forma como a religiosidade, especialmente a católica, aparece na obra de Silvina Ocampo é considerada por Balderston (2009, p. 82) uma faca de dois gumes. O que qualifica essa aparição da religião nos contos é o caráter satírico, irônico, mas que se sustenta em uma raiz historicamente devota. De certa forma, as histórias brincam com a devoção católica como uma encenação, ao mesmo tempo em que não se desvincilham completamente de uma espécie de poder atribuído à crença. Ainda que por vezes a religiosidade se transforme em uma mística mais ampla, para além da visão do catolicismo, está constantemente presente a dualidade da moral cristã, no sentido de um diálogo entre pecado e santidade e nos jogos de culpa e inocência – os personagens de Silvina, no entanto, parecem sempre distanciados da culpabilidade. “Lo que interesa en los textos de tema católico de Silvina Ocampo es la manera en que repite fórmulas de la fe pero las vacía de contenido” (BALDERSTON, 2009, p. 86).

No retorno para casa, Ludovica e Leonor escutam de um senhor que caminhava pela cidade que Leopoldina, matriarca da família, era capaz de fazer milagres com os sonhos. Intrigadas com a perspectiva, vão até a mulher para questioná-la. Assim está descrita a personagem nessa passagem inicial:

Na cozinha, em uma cadeirinha de vime com um respaldo altíssimo, Leopoldina estava sentada, fumando. Era tão velha que parecia uma garatuja; não dava para ver nem seus olhos nem a boca. Cheirava a terra, a erva, a filha seca; não a gente. Feito um barômetro, anunciaava as tempestades ou o bom tempo; mesmo antes de mim, ela sentia o cheiro da onça-parda que descia a montanha para comer os cabritinhos ou torcer o pescoço dos potrinhos. Embora não saísse de casa havia trinta anos, sabia, como os pássaros sabem, em qual vale, junto a qual riacho, estavam as nozes, os figos, os pêssegos maduros; até mesmo o passarinho saci, com seu canto desolado, que é arisco como a raposa, desceu certo dia para comer em sua mão migalhas de biscoito banhadas em leite, certamente achando que ela era um arbusto (OCAMPO, 2019, p. 132).

A ideia de realizar milagres com os sonhos, assim como a descrição de sua conexão com a natureza presente no trecho anterior, eleva Leopoldina a uma espécie de sibila, de portadora de um conhecimento vedado aos outros. Esse símbolo profético não é raro no trabalho de Silvina Ocampo; além da presença da profecia já analisada em *A casa de açúcar*, há ainda um conto na coletânea *A Fúria* intitulado *A sibila*. De modo geral, mesmo as histórias que não operam com uma figura literal ou com uma profecia anunciada possuem a premissa ocampiana de um saber encoberto das personagens. O jogo do que não está sendo dito ou, ainda, do que está sendo dito através do não-dizer, torna a própria voz narrativa da obra de Silvina Ocampo uma espécie de sibila literária. Com frequência, como lembra Molloy (1969, p. 24), o início de

cada conto comporta já o seu final.

Após sonhar, Leopoldina ocasionalmente se deparava com os objetos oníricos também no plano real, materializados. Sempre objetos simples como pedras, gravetos e plumas. Após descobrirem essa parte do dia a dia de Leopoldina, as duas meninas passaram a não ir mais até o riacho para esperar a santa. Ao invés disso, sentavam ao lado da matriarca para questioná-la sobre seus sonhos. No entanto, se cansavam de escutar sobre as plumas e pedras ordinárias, e pediam que sonhasse com coisas mais valiosas, como colares, anéis, automóveis ou escravas. “Com algo que sirva para alguma coisa” (OCAMPO, 2019, p. 133). Há nesse aspecto do conto uma divisão entre categorias de objetos. Para as duas meninas, os objetos correspondem ao sonho pequeno burguês de grandeza e riqueza; são objetos de valor estético ou de poder – como o caso das escravas, concebidas não como pessoas, mas como coisas. Esses desejos se convertem em verdadeira obsessão e passam a tutelar o desenrolar do conto. “Lo que descubre la inteligencia del relato es que estos objetos, vueltos ya extensiones del hombre, en cuanto son depositarios de un cúmulo inaudito de sueños, de deseos, de valores, concluyen determinando los actos” (PAMPILLO, 2009, p. 207). Para Leopoldina, no entanto, os gravetos, pedras e plumas coletados aparecem como *tolkens*, como representantes materiais da experiência do sonho, do registro de um saber onírico ao qual apenas a personagem tem acesso. De certa forma, dividi-los dessa forma implica na concepção da representação de realidades diferentes, sendo o objeto de desejo material e de consumo a epítome da realidade burguesa e externa, enquanto que os itens encontrados por Leopoldina residem no polo interno, como representantes simbólicos. Se encararmos o fio metonímico dos primeiros como sustentado na lógica da classe social, de forma parecida com o que foi identificado em *Os objetos*, o que dá a ligá à metonímia dos objetos oníricos de Leopoldina é o discurso do inconsciente.

Para Ludovica e Leonor, os sonhos seriam a oportunidade de finalmente enriquecerem. Obcecadas, passaram a sentar ao lado de Leopoldina para monitorar o sono. A acordavam incessantemente para saber com o que sonhava, ao ponto de a senhora não conseguir mais adormecer. Tentaram dar remédios e vinhos para que dormisse e sonhasse novamente, mas já não funcionava mais, nem mesmo médicos ou ervas soníferas. Enfim, desesperadas, pegaram com um médico uma injeção com a qual ameaçaram Leopoldina, caso não contasse mais seus sonhos.

- Sonhou com o quê? Tem que nos contar com o que sonhou.

Leopoldina balbuciou algumas palavrinhas. Ludovica a sacudiu pelo braço.

- Se não nos disser com o que sonhou Leonor vai lhe aplicar uma injeção – acrescentou, exibindo a agulha e a seringa.

- Sonhei que um cachorro escrevia minha história: aqui está – disse

Leopoldina, mostrando umas folhas de papel amassadas e sujas – Vocês poderiam lê-las, filhinhas, para que eu a escute? (OCAMPO, 2019, p. 135).

As meninas ficam ainda mais impacientes e descartam as páginas de papel. O narrador, nesse momento, fala com Leopoldina sobre objetos do passado, medalhões de ouro, maquinas de costura, entre outros; esses itens são situados como lembranças da mulher. São ainda uma terceira categoria de objetos, pessoais e históricos, como aqueles presentes em *Os objetos*, somando o valor subjetivo ao valor *kitsch*. Enquanto isso, Leonor e Ludovica continuam a ameaçar a matriarca.

Sem dizer nenhuma palavra para as duas, Leopoldina levanta após um cochilo e sai da casa, chamando Garotinho:

- Vamos Garotinho, é chegada a hora.

Imediatamente o vento Zonda<sup>4</sup> começou a soprar. Para os cristãos, o Zonda sempre tinha sido anunciado antes que aos outros, com um céu muito limpo, com um sol desbotado e bem desenhadinho, com um ameaçador barulho de mar (não conheço o mar) ao longe. Mas desta vez ele chegou como um relâmpago, varreu o chão do pátio, amontoou folhas e galhos nas frestas das montanhas, degolou os animais entre as pedras, destruiu as terras lavradas e um redemoinho levantou no ar Leopoldina e a mim, seu cachorro pila chamado Garotinho, que escreveu esta história durante o penúltimo sonho de sua dona (OCAMPO, 2019, p. 136-137).

O momento em que Leopoldina entrega para as meninas as folhas com sua história, o conto passa por uma virada. Ludovica e Leonor, obcecadas pelos sonhos e pelas possibilidades de riquezas, não conseguem prestar atenção ao que está acontecendo ao redor, perdidas nos desejos. Tanto Garotinho quanto Leopoldina, no entanto, sabem o que está por vir. Embora a revelação literal de que Garotinho é o narrador e também o cachorro só aconteça na última frase, os detalhes da narrativa permitem esse saber quando o leitor se atenta aos pronomes usados e às referências a si mesmo feitas pelo narrador. Mas o momento em que Leopoldina sonha que o cachorro escrevia sua história é o que parece mudar até mesmo a liberdade do narrador em participar como tal da história. “Foi nesse momento, Leopoldina, que falei com você, mas você não me ouviu porque tinha dormido de novo e alguma coisa deslizou do seu sonho anterior para seu sonho presente” (OCAMPO, 2019, p. 135).

No caso deste conto, embora a presença de Garotinho como personagem e narrador possibilite o acesso ao saber místico compartilhado entre ele e Leopoldina, são os sonhos a principal fonte de clarividência. Esse aspecto permite uma retrospectiva do que foi dito nos

---

<sup>4</sup> Na edição utilizada, consta uma nota da tradutora na primeira aparição da palavra Zonda que diz o seguinte: “O Zonda é o vento vindo da cordilheira dos Andes e caracterizado por sua alta temperatura, secura e intensidade. Provoca grandes danos por onde passa, pois levanta tal quantidade de areia que chega a encobrir a vista quase por completo. Segundo uma lenda nascida no norte da Argentina, o vento Zonda é um castigo enviado pela Pacha Mama, a mais alta divindade dos povos indígenas na região e que representa a mãe Terra, na natureza.”

capítulos anteriores acerca da influência surrealista no trabalho de Silvina Ocampo. Objetivamente, a própria presença da autora em Paris no início do século XX, repleta de trocas artísticas e intelectuais com as redes estabelecidas na Europa e na Argentina, já a aproximou significativamente das ideias surrealistas. No trabalho de pesquisa aqui realizado, ficou positivamente clara uma associação entre as premissas do surrealismo enquanto vanguarda – ruptura do status quo da cultura burguesa da época a partir da subversão da lógica da consciência – o caráter transgressor da literatura fantástica e o trabalho de Silvina Ocampo frente aos dois polos. A contribuição de Freud, nesse sentido, foi o estabelecimento do conceito de inconsciente e seus desdobramentos na concepção de sujeito vigente.

Em seu ponto de origem, nos estudos dos sonhos e na análise dos sintomas apresentados pelas pacientes histéricas no fim do século XIX, a psicanálise freudiana se sustentou antes de mais nada na noção de conteúdos encobertos como raiz do sofrimento e das patologias psíquicas humanas. A proposta de trabalho é inherentemente investigativa: haviam as queixas, os sintomas, os distúrbios de pensamento apresentados pelas pacientes que chegavam à clínica, e era preciso olhar além do fenômeno para identificar suas causas.

A tese fundada com Breuer no início dos trabalhos psicanalíticos resumiu-se na descoberta de que o adoecimento psíquico, estudado na forma da histeria, surgia a partir de questões relacionadas à sexualidade, atuante como fonte de traumas e motivo da necessidade de defesa por parte da consciência (BREUER; FREUD, 2016[1893-95]). Parte-se então, no desenrolar da pesquisa freudiana, da cisão na consciência presente na histeria, para tratar da defesa psíquica (FREUD, 1996a [1894]): Ao se deparar com uma representação incompatível, o indivíduo a expulsa da consciência, no processo base da formação neurótica. As formulações específicas à histeria e à obsessão, enquanto modalidades da neurose, passam a se tratar de diferenças no desfecho da defesa, ou seja, no sintoma. O polo em comum, no entanto, é a existência de um conflito de entre a consciência e as ideias recaladas de cunho sexual. Além disso, todos os sujeitos, independente da organização psíquica, sonham.

Em 1900, especificamente no capítulo VII de *A Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 1996b [1900]), ao tratar da resistência como qualquer obstrução ao trabalho analítico, e ao estabelecer o pressuposto de que algo escapa do recalque para as formações oníricas, qualifica o sonho como algo que se comporta da mesma forma que o sintoma neurótico, constituído em uma lógica semelhante.

Os sonhos são atos psíquicos tão importantes quanto quaisquer outros; sua força propulsora é, na totalidade dos casos, um desejo que busca realizar-se; o fato de não serem reconhecíveis como desejos, bem como suas múltiplas peculiaridades e

absurdos, devem-se à influência da censura psíquica a que foram submetidos durante o processo de sua formação (FREUD, 1996b [1900], p. 130).

A partir do trabalho com os sonhos, portanto, Freud (1996b [1900]) sistematiza o aparelho psíquico da primeira tópica dividido em inconsciente, consciente e pré-consciente. Embora o sentido topológico do psiquismo tenha tomado novos contornos na medida em que a clínica e a teoria psicanalítica avançaram temporalmente, a noção de polos distintos e conflituosos passa a situar o que se considera realidade psíquica. Assim, o entendimento do inconsciente como revelado a partir da interpretação da cena onírica, reconhecida como fenômeno psíquico submetido à censura, indica para Freud a existência de uma realidade interna que se põe em parte dialético com a externa. Ambas, no entanto, não se permitem completamente cognoscíveis.

Para o surrealismo, especialmente o francês, é a caracterização do sonho como sinal de realização de desejos a marca revolucionária da psicanálise. A prática da escrita automática proposta por Breton, uma das técnicas mais conhecidas da contribuição surrealista, encontrava nos sonhos – assim como na infância e na loucura – suas melhores condições, uma vez que por essa via haveria de ser possível expressar com (total, hipoteticamente) liberdade os conteúdos do inconsciente (FRANÇA, 2008). O fato é que, apesar das premissas surrealistas, os sonhos como pensados a partir da psicanálise ainda operam com os limites do psiquismo, na medida em que são submetidos também ao mecanismo da censura; os conteúdos manifestos atuam como possibilidades de representação – condensadas e deslocadas – dos conteúdos latentes.

Em *Os sonhos de Leopoldina*, no entanto, o limite da razão do qual fala Díaz (2009, p. 92) se dá na passagem do sonho para a realidade concreta. O que se propõe neste trabalho como o aspecto (neo)fantástico da literatura ocampiana é justamente a transformação literal do sonho em realidade, como uma exageração da experiência do *unheimlich*. O campo onírico aparece tanto na perspectiva psicanalítica quanto no surrealismo como espaço privilegiado das representações e dos conteúdos latentes em termos do inconsciente, de modo que o poder designado aos sonhos neste conto exacerbá a proposta estrutural de duas realidades que se mesclam e mantém suas contradições. O uso da metonímia, muito próxima do trabalho dos sonhos na leitura lacaniana, atesta também a associação entre o poder dos objetos e a destruição decorrente dessa subversão. Por fim, Leopoldina enquanto uma das sibilas de Silvina possui em seus pensamentos e sonhos um poder fortemente associado à mística e à religiosidade, poder este capaz de determinar o próprio narrador do conto, em uma espécie de meta que ultrapassa as paredes da história e que impõe uma diluição das barreiras entre fantasia e realidade.

### *3.4 Confissões de infância: entre a palavra e o vazio.*

#### **Em Voz ao telefone**

*“No estamos “ante la ley” sino ante un mundo que desdeña las normas y prefiere los puntos de su clandestinidad, su残酷 o su exageración” (DOMINGUEZ; MANCINI, 2009, p. 37).*

*Voz ao telefone* é um dos mais emblemáticos contos na coletânea *A Fúria*, construído estruturalmente como um diálogo entre dois adultos em uma chamada telefônica, na qual o narrador rememora um evento drástico de sua infância. Embora por vezes o personagem principal interpele quem está do outro lado da chamada, a marca do conto se define a partir do que Molloy (2009) apresenta acerca dos diálogos no trabalho de Silvina. “No hay intercambio ni interlocución simples en los textos de Silvina. Los mensajes se pierden, las cartas se olvidan em un cajón, la voz habla sola en el teléfono, la comunicación se traba” (p. 48). O outro, o ouvinte, está encoberto, como uma alteridade radical à qual até mesmo o leitor está alienado.

“Não, não me convide para a casa dos seus sobrinhos. Festas infantis me entristecem. Você vai achar tudo bobagem”, começa Fernando (OCAMPO, 2019, p. 157). Aparentemente conversando com sua companheira, o narrador começa a relatar sua fascinação infantil por fósforos, que teve como origem a orientação da mãe para que não brincasse com eles, sob o risco de botar fogo na casa; “tudo isso me levava a mexer nos fósforos, a acariciá-los, a tentar acendê-los, a viver por eles” (p. 157). Neste ponto, do mesmo modo que em *A casa de açúcar*, a abertura da história atua como uma espécie de profecia na qual o fim está já inscrito. A proibição, como atesta Fernando, é a causa primeira do encanto pelos fósforos; algo que se desdobra em duas ideias: a primeira, de que a lei é a fundadora do desejo – pressuposto importante para compreensão do sujeito a partir de um olhar psicanalítico; a segunda, como aponta Gagliardo (2013, p. 152), de que há junto ao perigo uma promessa de espetáculo pelo dito da mãe de que se o menino brincar com fogo, “vamos acabar indo para o espaço, como fogos de artifício” (OCAMPO, 2019, p. 157). De antemão, ainda, o narrador atesta sua aversão pela chamada telefônica, dizendo que preferiria contar sua história pessoalmente. Está, no entanto, fadado à comunicação faltosa e inadequada pelo telefone.

A casa em que vivia, continua Fernando, era enorme e sempre movimentada pela confusão entre os criados, que se dividiam em um conflito constante entre a mãe dona da casa e Nicolás Simonetti, o cozinheiro de quem o menino era muito próximo. Essa relação contribuiu também para o amor pelos fósforos, uma vez que Nicolás brincava junto com o garoto de

acendê-los e apagá-los. Uma briga entre a mãe e o cozinheiro por conta de um suposto fio de cabelo na comida culmina no pedido de demissão por parte do funcionário, que vai embora sob o olhar atento do menino. “Para que se dignasse a me olhar, dei-lhe um pontapé na perna; então ele pôs sua mão, que cheirava a manteiga, sobre minha cabeça e disse: - Adeus, garoto. Agora muitos vão apreciar a comida do Nicolás” (OCAMPO, 2019, p. 159).

Com a saída de Simonetti, o único adulto que via e dedicava atenção a Fernando, registra-se em ínfima escala um primeiro ato de violência que responde à lógica de exclusão, quando o menino precisa reivindicar um olhar com um pontapé na perna (GAGLIARDO, 2013). Em seguida, como se encerrasse um parêntesis – contendo a história do conflito entre o cozinheiro e sua mãe – Fernando volta a relatar, em uma espécie de inventário, todos os cômodos e objetos da casa. Essa listagem carrega também um tom de ironia, embora com algum encanto, a respeito da quantidade de coisas acumuladas pela família. “Se essa casa ainda existe? Existe na minha lembrança. Os objetos são como aqueles marcos que indicam os quilômetros percorridos: a casa tinha tantos, que minha memória está coberta de números” (OCAMPO, 2019, p. 159).

Molloy (1969, p. 20) menciona a história de Nicolás como uma espécie de começo em falso, na medida em que apesar dos detalhes expostos e do interesse do próprio narrador no relato, não há nenhum tipo de explicação ou conexão aparente com a trama como um todo. É possível argumentar que a função exercida é a de acrescentar aos motivos do amor pelos fósforos, pela associação com a amizade que manteve com o cozinheiro; ou, então, que a briga entre a mãe e Simonetti estimula em alguma medida um rancor na posição do filho perante a mãe. Essas interpretações, embora viáveis, não extinguem a existência deslocada desse trecho. Por outro lado, como proposto no parágrafo anterior, a relação com o cozinheiro agrega à ideia de que o fio condutor dos atos de Fernando, embora encoberto pelas particularidades da confissão, é o de uma lógica de exclusão e descaso perpetrado pelo mundo adulto em relação às crianças. Há, dessa forma, uma exageração na proporção entre os detalhes contados e sua relevância para o resto do relato: além de corresponder com a perspectiva de um fantástico movido pelo exagero insólito em Silvina Ocampo, este aspecto do conto traduz bem o uso da metonímia como recurso:

La energía metonímica permite, pues, en el marco de los relatos, unir unos enunciados heterogéneos, y relacionarlos sin que esta incongruencia choque, al llevar la adhesión, mediante um abuso de autoridade, uma promessa de justificación futura. Em otras palabras, permite imponer, sin justificarlas, unas relaciones entre enunciados dispares, al ocultar la incongruencia que debía resultar de ellos. (...) permite sacar partido de relaciones tan débiles que pueden más tarde ser cogidas em falta, pero com la suficiente apariencia para que el relato pueda proseguirse” (BOZZETTO, 2001, p.

228).

No dia de um dos aniversários de Fernando, a mãe organiza uma festa com diversos ornamentos decorativos e convidados de todas as idades. As cristaleiras e objetos de adultos haviam sido substituídos por itens infantis e as crianças chegavam acompanhadas das mães, das babás e avós. Embora os objetos da casa não tenham em *Voz ao telefone* a mesma ênfase de contos como *Os objetos* ou *Os sonhos de Leopoldina*, aparecem novamente como uma marca fundamental da experiência dos sujeitos narradores e personagens. Se anteriormente Fernando havia citado a quantidade de cômodos e móveis da casa, neste momento utiliza os objetos de decoração, ao exemplo de cristaleiras e tapetes, como marcas da transição entre a casa arrumada pelos adultos e a casa arrumada para crianças. De certa forma, essa divisão entre os bens acentua as barreiras entre infância e vida adulta.

Enquanto as adultas se juntavam em uma mesma sala para conversar, o menino escutava suas conversas e observava aquelas vidas. Mesmo depois do bolo e com as atividades infantis acontecendo na festa, Fernando segue sua mãe para a salinha onde se reservavam as mulheres e se esconde para escutá-las. Entendia muito pouco mas prestava a atenção enquanto elas mediam as cinturas e bustos. Aquele cômodo era “a salinha mais íntima da casa” (p. 160) e ainda a única da qual os móveis mais valiosos não haviam sido retirados. Um pouco depois de observá-las medindo seus corpos, movido pela curiosidade por uma chamada telefônica que agitara as senhoras, Fernando se levanta e é flagrado pela mãe.

Ao me ver, a voz e a expressão da minha mãe mudaram: como se estivesse diante do espelho, alisou os cabelos e acomodou as meias; apagou com diligência o cigarro no cinzeiro, retorcendo-o duas ou três vezes. Pegou-me pela mão e eu, aproveitando seu desconcerto, roubei os fósforos compridos e esplêndidos que estavam sobre a mesa, ao lado dos copos de uísque. Saímos da sala.

- Você tem que dar atenção aos seus convidados – disse minha mãe com severidade. – Eu dou atenção aos meus (OCAMPO, 2019, p. 162).

Em sua condição de criança, o personagem está deslocado do mundo dos adultos, fadado ao universo infantil. Esses limites impostos pelos adultos aparecem no discurso como intransponíveis e crueis. Molloy (1978) associa essa barreira a um “barco que radiaba em la Edad Media a los locos y apestados, condenándolos a um vagabundeo sin fin, para que no perturbaran um orden normal y serio” (p. 242). Para além da condição da infância, no entanto, há uma posição de observador externo – passivo – como um espectador de teatro. Isso é indicado não só pelo movimento de esconder-se e assistir a conversa das mulheres, mas de comparar a cena e os comportamentos femininos com um teatro. “As vezes ressoavam como em um teatro” (OCAMPO, 2019, p. 161), narra o adulto-Fernando. Essa referência à

teatralidade dos diálogos é parecida com a encontrada em *A casa de açúcar*, quando o marido-narrador observa sua esposa conversando com os estranhos da vida de Violeta. De modo geral, a ideia de uma cena teatral que, por definição, encobre os bastidores é muito presente no trabalho de Silvina. Trata-se de uma indicação sempre presente de que atrás do que se vê está a coxia, onde os fios e as estruturas estão veladas.

Ainda, Gagliardo (2013, p. 154) levanta perguntas acerca de uma ligação telefonica recebida pelas mulheres, que se pergunavam animadamente quem – qual homem – estaria ligando. “¿Quien era la voz en el telefono? (...) ¿En qué secreto se gesta la complicidad entre las mujeres allí encerradas? ¿Qué juego de máscaras presenció Fernando-niño y no alcanzó a dilucidar en su ejercicio retrospectivo?” (GAGLIARDO, 2013, p. 154). Essas questões, na ausência de resposta textual, sobram como pontos de preenchimento para o leitor e somam diretamente ao *unheimlich* ocampiano.

Deixado pela mãe na sala infantil, Fernando se viu na função de interagir com as outras crianças, por quem tinha pouco interesse. Incomodado por perceber que alguns convidados haviam se aproveitado de sua ausência para roubar seus presentes, o menino hesita, mas acaba sentando para brincar com fósforos e papéis. Enquanto isso, duas babás que passavam pelas crianças conversam: “- Tem uns enfeites muito finos nesta casa: cada floreira, que se cai no pé de alguém, esmaga – e, olhando para nós, como se continuasse falando da floreira, uma delas acrescentou: - quando estão sozinhos, são uns demônios, mas acompanhados viram uns anjinhos” (p. 163). Fernando, em sua narração ao telefone, não tira nenhuma conclusão a partir dessa fala, mas faz questão de mencioná-la, como uma marca do olhar destinado às crianças. Seu único comentário próprio é a associação, como que de passagem, entre eles e os objetos de decoração da casa.

Com os fósforos e papelões constroem casas e outros projetos, até que começam a tentar acender os palitos de qualquer jeito possível. Um dos meninos, que disse saber construir uma fogueira, dá a ideia de cercar a sala das babás com fogo. Para Fernando, seria um desperdício gastar os preciosos fósforos com babás. Assim começa o ato definidor do conto. A invasão do menino na sala das adultas resulta na imposição, dita e esclarecida, de seu lugar separado e diferenciado enquanto criança. Como coloca Molloy (1978, p. 242) uma cena trivial entre as mães se transforma em um cenário maligno, no qual as perpetuadoras da exclusão são alvos do olhar crítico de Fernando – que, diga-se de passagem, acessa não apenas o mundo proibido dos adultos mas também um outro negado a ele pela via da diferença de gênero. Quem está ali são as mulheres, medindo suas cinturas e situando o corpo como questão. Assim, o que resta para o narrador é o sacrifício, o ato de atear fogo a quem recusou espaço. “Su mirada, por intolerada,

se há vuelto intolerante e intolerable” (MOLLOY, 1978, p. 242).

Aqueles fósforos esplêndidos estavam destinados à salinha íntima onde eu os tinha encontrado. Eram os fósforos de nossas mães. Na ponta dos pés, nos aproximamos da porta da sala onde se ouviam vozes e risadas. Fui eu quem trancou a porta com chave, fui eu quem tirou a chave e a guardou no bolso. Empilhamos os papéis que embrulhavam os presentes, as caixas de papelão com palha, algumas folhas de jornal que tinham ficado sobre uma mesa, o lixo que eu tinha juntado e lenha da lareira onde nos sentamos um pouco para imaginar a futura fogueira. Ouvimos a voz da Margarita – sua risada, que jamais esqueci – dizendo:

- Nos fecharam com chave.

E a resposta, não sei de quem:

- Melhor, assim nos deixam em paz (OCAMPO, 2019, p. 164).

A marca da confissão, presente desde o início do relato, se aprofunda na fala de Fernando conforme os eventos se desenrolam. “Fui *eu* quem trancou a porta com chave, fui *eu* quem tirou a chave e a guardou no bolso” (OCAMPO, 2019, p. 164, grifo próprio). Esse aspecto é da ordem de uma autoria, mas não necessariamente de uma culpa ou de uma responsabilização. Parte da estranheza e da exageração, nesse sentido, está na distância de si mesmo no ato de confessar. Mesmo a pessoa do outro lado da linha telefônica desaparece dentro da lógica do narrador, torna-se ausente a partir do momento em que o próprio Eu que fala já não é mais consistente.

Reconociendo sus faltas (aun cuando se trate de un reconocimiento peculiar, siempre trastornado), confesándolas, estos personajes no sólo se vuelven reconocibles, adquieren una pavorosa consistencia subjetiva, sino que además transmiten un especial regocijo ante la posición, muchas veces brutal, que se otorgan a sí mismos en el relato. Mientras exponen su diferencia, gozan de la firmeza que ella va adquiriendo, disfrutan de la transitoria estabilidad de un yo (PODLUBNE, 2004, p. 3).

Fernando descreve o fogo, antes de qualquer outra coisa, pela destruição que causava em um móvel chinês cheio de gavetas e figuras, o mais valioso da casa. Nem os seguranças nem os bombeiros puderam apagar o fogo, de modo que os convidados foram levados para fora da casa. As crianças, mais interessadas no incêndio, mal viram as mães. “A última visão que tenho de minha mãe é de seu rosto inclinado para baixo, apoiada num balaústre da sacada” (p. 165), diz Fernando. “O móvel chinês? O móvel chinês se salvou do incêndio, felizmente. Algumas figurinhas se estragaram: uma delas a de uma senhora carregando um menino nos braços, um pouco parecida com a minha mãe e comigo” (OCAMPO, 2019, p. 165). O descolamento de Fernando está inscrito de forma clara na distância tomada ao acontecimento de sua própria vida.

A dimensão da interlocução vazia do narrador se aprofunda ainda mais quando o olhar se volta para as respostas implícitas do ouvinte, indicadas por Fernando em forma de perguntas: “Você acha uma pena? Teria sido melhor vendê-lo”; “Agora você entende por que eu não quis

acender o seu cigarro? Por que fósforos me deixam tão impressionado? Você não sabia que eu era tão sensível?", e na última página, "O móvel chinês?". Não há qualquer responsabilização possível, uma vez que a confissão se depara com sua própria língua de exageração, exagero este que se encontra fora de si mesmo. "Los niños em estos cuentos son aceptados literalmente, sin que medi la posibilidad de una traducción entre la palabra e el hecho" (MOLLOY, 1978, p. 21). Neste ponto, como lembra Podlubne (2004, p. 6), há uma conversão comum no trabalho de Silvina Ocampo: as festas e os funerais se mesclam indissociavelmente.

No caso de *Voz ao telefone*, o (neo)fantástico se expressa majoritariamente na presença da alteridade em sua radicalidade, representada pelo vazio do telefone e pelo lugar designado a Fernando-criança. A separação de adultos e crianças – que reforça também a separação entre mãe e filho – impõe ao narrador a posição de outro, de excluído do discurso. Na mesma medida, a mãe ao se tornar uma pessoa própria exerce também a função de uma alteridade tão impossível de ser significada que precisa ser destruída. Esse jogo entre Eu e outro, na busca por uma representação consistente e impossível da alteridade é o tanto o núcleo do *unheimlich* quanto a base para a concretização do fantástico contemporâneo. Além disso, alguns elementos base se fazem presente de forma similar aos outros contos, como a atribuição de valor aos objetos, a percepção de uma teatralidade que separa duas realidades conflituosas, o cenário profundamente doméstico para o surgimento do insólito e a presença dos fios metonímicos.

Por fim, o leitor deste conto se depara novamente com uma expressão do feminino em Silvina Ocampo a partir de da imagem do corpo e da função social. A conversa das mães na sala privada revelam a performance de uma feminilidade que tem como consequência, de uma forma ou outra, a morte. A vingança de Fernando remonta ao crime magno da maternidade julgada em falta: deixar os filhos de lado, excluí-los da intimidade. Há muito mais a ser dito acerca deste tópico, com outras construções teóricas possíveis. No entanto, não parece importar tanto as qualidades maternas ou uma interpretação final a respeito do ato de Fernando. O que resta, o que fundamenta o conto em si mesmo é o que está para além das explicações: o ato em si mesmo.

### **Em *O castigo***

"Las caras de Silvina Ocampo, como los espejos que las contienen y ocultan, son momentos imaginarios que cruzan literatura y vida y que, desde un "progresivo desmantelamiento de toda consistencia referencial", iluminan singularidades poéticas y narrativas" (DOMINGUEZ; MACINI, 2009, p. 56).

O conto *O castigo* dá sequência à coletânea, logo após *Voz ao telefone*. Nele, um casal

diante de um espelho conversa, a partir da narração do rapaz. Preocupado com a palidez da companheira, pergunta o que está acontecendo, se está escondendo algo. A resposta:

- Não estou te escondendo nada. Esse espelho me faz lembrar da minha desgraça: somos duas, e não uma pessoa só – disse ela, cobrindo a face. – Vendo você tão sério, me sinto culpada. Tudo parece uma infidelidade. Tenho vinte anos. E para que me servem? Por medo de me perder, você não quer que eu veja nem experimente nada, não quer que eu viva. Quer que eu seja totalmente sua, como um objeto inanimado. Se fosse por sua vontade, eu acabaria voltando ao ponto inicial da minha vida ou acabaria morrendo, ou talvez ficando louca – ela me disse. – Isso não te dá medo? (OCAMPO, 2019, p. 166).

De início está estabelecida a questão da alteridade a partir de sua radicalidade: são duas pessoas, não apenas uma. A condição invariável da existência do outro situa, dessa forma, a infidelidade da personagem; o fato de existirem separadamente e, portanto, levarem vidas íntimas, os coloca neste campo. Por conta disso, evidencia-se como ponto de partida o aspecto inoperante das relações entre duas pessoas, sendo o absurdo o único desfecho possível para que se estabeleça algum tipo de representatividade.

Frente à insistência do rapaz de que ela estaria escondendo algo, a personagem decide voltar 20 anos em sua história e contar tudo ao companheiro. “Farei um resumo” (p. 166). Assim, acomodados no sofá, em um estado que vai além da vigília (“Me deixe recostar a cabeça nos seus joelhos, estou com sono” e “Acomodei-me no sofá e deixei que ela se apoiasse comodamente em mim, ninando-a como a um recém nascido” [p. 167]), ela começa a falar. “O único pecado que existia para mim era a infidelidade” (p. 167). Prossegue descrevendo brevemente a sala onde estavam e atestando que naquele momento Sergio – dito assim, em terceira pessoa – a contestava e queria matá-la por se sentir enganado. Quando o narrador pergunta porque ela diz seu nome como se fosse de outro, ela responde dizendo que Sergio é outra pessoa.

Há, desde o princípio, uma particularidade narrativa neste conto. De forma similar ao que acontece em *Voz ao telefone*, o interlocutor com quem fala a personagem torna-se fantasmático na medida em que o relato assume o caráter de confissão. A diferença fundamental entre as duas histórias reside no fato de que em *O castigo* há uma dupla narração: o narrador do conto é Sergio, enquanto ouvinte; o relato interno, no entanto, é narrado pela mulher, e é ela quem possui o poder de condução da história. “El narrador que abre (y cerra) el relato”, diz Molloy (1978, p. 20), “se ve reflejado em um espejo com um tu que se adueña de la narración y se confiesa ante él tratándolo em terceira persona.” De certo modo, Sergio está tão deslocado como o leitor na função de interlocutor, controlando pouco ou nada do que escuta. Ainda, se o conto inicia com a frase “estábamos diante de um espelho, que refletia nossos rostos e flores da

sala” (p. 166), o próprio relato da personagem se define espelhado temporalmente. A linha cronológica dos acontecimentos é simultaneamente progressiva, sempre contada como se o que é dito a seguir ocorresse mesmo em seguida, e invertida, na medida em que inicia pelos acontecimentos mais recentes e se encerra nos primórdios da vida.

A personagem conta então que conheceu o amor perfeito com Sergio por três anos, nos quais se amavam de uma forma devoradora e tinham tudo em comum. Com o passar desses anos, foram desaprendendo os beijos e ela sentia uma vergonha – “feito um vestido muito fechado e com muitos botões e cintas” (p. 167) – em seu corpo, ao ponto de não desejar mais se encontrar com Sergio. Depois disso, recebe uma carta com propostas obscenas e a queima. A história avança para o momento em que viu Sergio pela primeira vez no teatro e, chegando no ponto em que se conhecem, a narrativa começa a tratar da vida anterior ao relacionamento. “Rapidamente, comecei a me esquecer de Sérgio” (OCAMPO, 2019, p. 168). Mesmo com os protestos do companheiro (“Proíbo você de brincar com nosso amor” [p. 168]), a mulher continua. Ao dar sequência à história, a narradora interna forja uma lógica temporal própria, na qual “pasado y futuro se interpenetran y se superponen” (OSTROV, 2009, p. 231).

Antes de conhecê-lo dançava e estava feliz; ao mesmo tempo buscava um namorado e estava cansada de estudar. Sua melhor amiga era a professora de filosofia. Conforme o tempo regredia e a história avançava, não era notada mais pela professora e foi esquecendo como se dançava, perdendo a agilidade. Menciona ainda uma tentativa de suicídio, atribuída em uma subversão temporal ao fato de que se esquecia como dançar e tocar o piano, humilhada pela falta de equilíbrio e pelo desassossego do corpo:

Me senti humilhada. Tentei me suicidar numa noite de inverno, nua, junto à janela aberta, sem me mexer, tiritando de frio até o amanhecer; depois, com um sonífero, que consegui num contrabando, na farmácia; depois, com um revólver, que achei no quarto do meu pai. Tudo fracassou, por culpa da minha indecisão, por culpa do meu nervosismo, por culpa da minha boa saúde, mas não por meu amor à vida (OCAMPO, 2019, p. 169).

A morte, ou o desejo dela, aparece como cena, como representante de uma humilhação (ou, poderia ser proposto, da castração). A imagem da personagem nua frente a uma janela no inverno, paralisada na tentativa de morrer de frio, coloca o corpo em questão. Se a tentativa de suicídio não cumpre com a função de morte, cumpre ao menos com a tentativa de representação do que há de mais inefável do padecimento. O efeito da suspensão da temporalidade racional, neste momento, joga com as relações de causa e efeito entre as humilhações e o suicídio, deixando em aberto o sentido formador de cada experiência.

Rememora também Alicia, uma amiga próxima com quem eventualmente cortou

relações após uma traição. Antes disso, ou depois, na temporalidade da história contada pela personagem, trocavam confidências e se apaixonavam “sempre pelo mesmo rapaz, que sempre amava a mim. Alicia achava que era por ela que eles se apaixonavam” (OCAMPO, 2019, p. 169). Há, sobretudo, um ar de amor infantil entre as duas meninas que dividiam a cama no verão e viviam em confidências. O contraste entre o trecho anterior, anúncio do desejo de morte, e a intimidade com Alicia impõe a ambivalência dos afetos expostos no relato. “Ríamos de tudo e por tudo: da morte, do amor, da falta de sorte e da felicidade” (p. 169). Juntas descobriram a sexualidade, os cigarros e ganharam competições de natação. Antes de aprenderem a nadar, a mãe dizia que se aprendessem, poderiam ganhar campeonatos. “Fomos nos esquecendo da natação. Ah, como afundávamos na água! Um dia quase nos afogamos abraçadas, tentando nos salvar ou nos afundar mutualmente” (p. 170).

Voltando ainda mais, encontra uma outra companheira, chamada Claudina, que foi embora para a Europa. A narradora, por sua vez, foi tornando-se devota de Nossa Senhora de Luján, descobrindo sua religiosidade.

Fiz minha primeira comunhão. Sonhava com meu vestido branco. Eu tinha um corpo reto; sem quadris, sem peitos, sem cintura, como um garoto. Levaram-nos à casa do fotógrafo, Claudina e eu, cobertas de tule branco, de missais e maus pensamentos. Ainda conservo as fotografias (OCAMPO, 2019, p. 171).

Conforme a infância avançava para trás, foi perdendo o direito de comer doces e brincar nos brinquedos maiores. Tudo era perigoso para seu tamanho. Recuperou, por outro lado, os afetos de idolatria em relação à mãe, de quem não aguentava ficar muito longe sem chorar. “Recordar o passado me mata” (p. 172), diz Sergio, ainda descrente, questiona se a intenção dela é zombá-lo.

Ela não me respondeu e apertou os lábios: jamais voltou a abri-los para dizer que me amava. Não consegui chorar. Como se a contemplasse do topo de uma montanha, eu a olhei, distante, indefesa, incalcançável. Sua loucura era meu único rival. Eu a abracei pela última vez e foi como se a violasse. Durante o relato, o tempo, para mim, tinha transcorrido ao contrário: para ela, vinte anos menos, que significaram para mim vinte anos mais. Dei uma olhada no espelho, esperando que refletisse seres menos angustiados, menos perturbados que nós. Vi que meus cabelos tinham ficado brancos (OCAMPO, 2019, p. 173).

A narração ou, melhor, a confissão da personagem neste conto opera de forma literal a junção de palavra e ato – não há diferença a partir do momento em que o Eu que narra se perde em sua própria temporalidade. Assim como em *Voz ao telefone*, aquele que escuta o relato praticamente desaparece enquanto ouvinte – para Sergio, de forma mais literal, transformando-se quase que em um fantasma, um nome em terceira pessoa em uma história contada para o

vazio. Sua existência, por outro lado, é fundamental para que a confissão seja possível, não há confidência sem aquele a quem se fala. É a própria presença de um outro que “*intima* a confesar, la que vuelve necesaria y urgente la confesión, la que transforma lo ocurrido en una falta y a quien habla el pecador” (PODLUBNE, 2004, p. 2).

A situação do apagamento do ouvinte no relato da personagem, quando vista lado a lado à primeira fala da mulher – a de que a desgraça atestada no espelho é que “somos duas, e não só uma pessoa” (p. 166) – indica para uma presença da alteridade como verdadeiramente indizível, irrepresentável plenamente e, mais do que qualquer coisa, agente de deslocamento do sujeito de si mesmo. Diz Bozzetto: “la alteridade sólo es pensable, representable bajo la forma de lo confuso, de lo disperso, de lo fragmentario, del caos” (2001, p. 234).

Essa dimensão da narração da personagem, ao mesmo tempo em que diz da relação com o Outro ao apagá-lo, aparece como uma fala dissociada de si, com uma exacerbada falta de implicação. A própria razão de ser do discurso é a insistência de Sergio, a quem toda a responsabilidade está embutida. Essa situação de impessoalidade íntima (PODLUBNE, 2004, p. 6) atua como um dos principais agentes do insólito neste conto, aproximando-se da noção do *unheimlich* de que o conteúdo mobilizador da angústia inquietante é justamente um estímulo que aparece para o sujeito como reconhecível e irreconhecível, interno e externo, familiar e infamiliar. Não é a aparição de algo sobrenatural ou da revelação de alguma lembrança especialmente bruta, mas o próprio ato de remontar a vida íntima e infantil a partir da posição de confissão. Não há, por óbvio, nada invariavelmente inquietante em falar da infância ou rememorar a vida. No entanto, ao transgredir a temporalidade e colocar-se frente ao espelho, como que dialogando a partir da posição do duplo, o relato deixa de ser simplesmente um relato e assume a propriedade do *unheimlich* de escancarar o Real, o irrepresentável. Esse é, também, o aspecto que mais aproxima à estratégia (neo)fantástica. As consequências de trazer à tona o reflexo da vida no espelho a partir da narração é fatal e declarada. “Recordar o passado me mata” (OCAMPO, 2019, p. 172), diz a personagem ao encerrar sua fala. Pelo olhar de Sergio-narrador, a esperança de que o espelho mostrasse pessoas menos angustiadas, menos perturbadas, fracassa. Para a mulher resta a loucura, para o homem um envelhecimento sobrenatural. Para ambos a impossibilidade da relação.

Mas o que, afinal, é tão avassalador nesse contato linguístico com a vida da infância e da juventude? De modo geral, o principal conteúdo mobilizador do relato são as relações afetivas com o outro, definidoras do momento de vida da personagem. Sergio, Alicia, a professora de filosofia, a mãe, Claudina, os meninos da escola. Para conquistar a professora que se tornou sua melhor amiga, enviava flores e argumentava com a mãe que “tudo se compra,

com ou sem dinheiro” (p. 169), inclusive os sentimentos humanos. Alicia, companheira de adolescência, se distancia após uma traição – a tentativa de suicídio se encontra entre a traição e a perda das habilidades de dança e piano – mas antes viviam como confidentes profundas. Essa proximidade as colocava frente a frente com a descoberta de coisas importantes sobre a sexualidade, o amor, os prazeres de hábito, como o cigarro, e a morte. Há nessa cumplicidade um aspecto não-dito que transita entre um caráter amoroso e ao mesmo tempo mortífero da identificação. Isso se exprime especialmente na passagem “um dia quase nos afogamos abraçadas, tentando nos salvar ou nos afundar mutuamente” (p. 170).

Antes de Alicia, veio Claudina. Sem a amiga que havia se mudado para a Europa ir para a escola era uma provação por se sentir envergonhada frente aos meninos e tomada pelos afetos sexuais insurgentes. Embora a relação seja menos atordoada do que com Alicia, há algo em comum: a insinuação de um pecado íntimo nas meninas, aprofundado a partir da amizade. Com Alicia isso aparecia na opinião dos adultos de que elas se acham já muito crescidas e na leitura escondida de revistas pornográficas, enquanto comportamento secreto e confidente. Além disso, ao ser traída pela companheira, a narradora diz: “Resolví não a ver mais e, antes de me despedir dela, resolví também espalhar seus pecados no seio de sua família, num dia em que estivessem todos reunidos, diante daquelas pinturas místicas tão bem iluminadas na sala da casa” (OCAMPO, 2019, p. 169). No caso de Claudina, o pecado se situa diretamente nas raízes religiosas, ao dizer que na primeira comunhão estavam as duas “cobertas de tule branco, de missais e maus pensamentos” (p. 171). A junção do sagrado e do pecado, do vulgar, alimenta o jogo de opostos tão fortemente presente em Silvina Ocampo, em um compasso próximo à relação entre os opostos na raiz da palavra *unheimlich*. A estratégia ocampiana é, neste conto, profundamente sustentada nas raízes do catolicismo argentino, algo que se expressa tanto no uso dos marcos religiosos como na menção à Nossa Senhora de Luján como adorada e no diálogo entre as dimensões do céu e do inferno.

Sabe Silvina Ocampo que por una llave rota o una jaula de mimbre se puede ir al infierno; que por un papel de diario o una taza de leche, al cielo. Sabe también que en la literatura no hay cielos ni infiernos, sí un pecado inevitable, o una inevitable inocencia (da lo mismo), que es la escritura (MOLLOY, 2009, p. 47).

Ao fim do conto, quando o relato começa a se aproximar do início da vida, a própria linguagem vai se perdendo para a personagem. Diz: “As pessoas me davam medo ou me deixavam alegre. Eu não sabia escrever, a não ser usando letras feitas de borracha: rosa, casa, mamãe” (OCAMPO, 2019, p. 172). Depois, não reconhece mais as letras e a percepção sobre as coisas fica cada dia mais crua. Sua última lembrança, que dá fim à sua história e, portanto,

marca como ponto inicial da vida, é o “gosto doce do leite” (p. 172).

Embora o narrador do conto seja Sergio, o corpo do texto é sustentado majoritariamente pelas mulheres. O pai aparece apenas como o dono do revólver usado em uma tentativa de suicídio, todas as outras menções aos cuidadores e à autoridade familiar ficam com a mãe. Sergio, enquanto namorado, aparece como motivador do relato, culpado em alguma medida pela tragédia anunciada. Mas sua posição só assume relevância por revelar à personagem algo sobre o olhar do Outro que a toma como objeto: “Por medo de me perder, você não quer que eu veja nem experimente nada, não quer que eu viva. Quer que eu seja totalmente sua, como um objeto inanimado” (p. 166). Além disso, atribui ao desejo do companheiro o destino que se cumprirá no conto, profeticamente: “Se fosse por sua vontade, eu acabaria voltando ao ponto inicial da minha vida ou acabaria morrendo, ou talvez ficando louca” (p. 166).

Neste ponto, é possível retornar ao que foi discutido anteriormente acerca do feminino como proposto no trabalho de Silvina Ocampo. A condição de objeto inanimado por si só indica para uma existência sob tutela rígida do desejo do Outro, em uma posição passiva. Ao tratar da feminilidade – enquanto discurso – como construída culturalmente pelos homens, Kehl (2016, p. 40) aponta para a ideia de que a existência da mulher, como *embodiment* do feminino, precisa ser moldada para sustentar sua função natural: a maternidade. Como consequência desse objetivo, características atribuídas à feminilidade se traduzem em regra para uma definição d’A mulher: a docilidade, o recato e, o que melhor se encaixa no caso de *O castigo*, “uma receptividade passiva em relação aos desejos e às necessidades dos homens” (KEHL, 2016, p. 40). Ainda, uma segunda consequência direta da posição discursiva do feminino, presente neste conto de uma forma parecida com a encontrada em *A casa de açúcar*, é a da mulher enquanto *Outro do discurso*, como um enigma.

A segunda forma de alienação a que me refiro é subjetiva. Ao aceitar a posição do “Outro do discurso”, as mulheres renunciaram a falar por si próprias – renunciaram a se apropriar de uma das formas universais do falo, o falo da fala – e, durante quase todo o século XIX, deixaram de participar do que Freud chamou de “as grandes tarefas da cultura”, permanecendo socialmente invisíveis. (...) Trata-se de apontar para o fracasso de uma posição subjetiva que não produz discurso, da qual só se espera que corresponda ao que já está designado no discurso do Outro (KEHL, 2016, p. 57).

A confissão da personagem principal tem como pontapé inicial a descrença do namorado, que supõe na companheira uma enganação, algo encoberto ou escondido. Ao ser posicionada desta forma, como enigma, a mulher conta sua história, confessa sua vida, e o discurso se desdobra em dois pontos: por um lado, esvaziado de implicação pessoal de quem narra, como demonstrado pelo apagamento do interlocutor/ouvinte; por outro, um atestado de

que ao falar ou, para emprestar o termo utilizado por Kehl na citação anterior, se apropriar do *falo da fala*, tem como resultado a destruição da posição anterior. O que resta aos olhos de Sergio após a confissão é a loucura, olhar este previsto pela companheira no início do conto.

Como dito anteriormente, o ponto principal de identificação da estratégia (neo)fantástica neste conto reside na confissão, na rememoração da vida posta em frente ao espelho, escancarando aquilo que esteve até então velado, aquilo de irrepresentável na relação com o Outro. A isto se acrescenta a ausência de barreira entre palavra e ato, algo que tem como consequência a ruptura da barreira entre os registros imaginário e simbólico e o Real. Esse atravessamento de fronteiras, que só pode ser representado por vias indiretas – a angústia, os elementos metonímicos e os jogos de linguagem – é a base do (neo)fantástico estudado neste trabalho e também o fundamento principal de uma leitura do trabalho de Silvina Ocampo que articule o fantástico e a psicanálise.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de pesquisa aqui proposto se dividiu em três etapas principais: 1. O estabelecimento teórico de uma compreensão conceitual acerca da história do gênero fantástico e suas modificações para o fantástico contemporâneo, tratado como (neo)fantástico; 2. Apresentação da autora Silvina Ocampo e proposta de leitura de sua relação com o (neo)fantástico; 3. Análise de parte da contística ocampiana, a partir de uma amostra de 5 contos da coletânea *A Fúria e outros contos* (OCAMPO, 2019), aprofundados a partir de suas intersecções com a estratégia (neo)fantástica e com a psicanálise. Como dito no ponto de partida do trabalho, os 34 textos que compõe o livro em questão dispararam a pergunta que rege esta dissertação e que a intitula. O encontro com a escrita da autora argentina é a experiência motivadora, determinante e resultante do que foi proposto aqui. A psicanálise esteve, por sua vez, durante todo esse percurso, situada como um pilar ético e epistemológico fundamental. Embora o entrelace entre literatura e psicanálise não seja propriamente o objeto desta dissertação, as análises resultantes são atestados dos pontos de interlocução entre os dois campos, na medida em que o esforço constante de gerar sentido a partir da interdisciplinaridade esteve sempre presente. De todo modo, este é um trabalho de início de uma trajetória tanto na literatura quanto na psicanálise em extensão.

Assim, a partir desse desenho inicial e afim de estabelecer os critérios conceituais para a análise literária proposta, a primeira etapa desta pesquisa consistiu em um retorno ao caminho histórico do fantástico na literatura, de suas raízes góticas até a virada para o contemporâneo, majoritariamente a partir da Primeira Guerra Mundial e do surgimento das vanguardas europeias, que ressoaram também em países da América Latina.

Esse processo de historicização se faz fundamental na medida em que o contexto cultural forma um conjunto inseparável com as concepções de realidade e de sujeito, ambas fundamentais para a execução do fantástico. Todorov (1975), enquanto um dos teóricos mais tratados no tema da literatura fantástica, propõe sua conceituação do gênero sob o pressuposto de que o positivismo nascente no século XIX possibilitava o fantástico como tal. A partir de novos cenários sociológicos e epistemológicos no século XX, o campo do fantástico muda na medida em que novos recursos e novas formas de escrever o gênero surgem. A sequência desse processo de evolução do gênero desemboca na proposta de Bozzetto (2001) acerca do fantástico contemporâneo como um diálogo com as tentativas linguísticas de significar a alteridade. É interessante considerar também que as mudanças na posição dos sujeitos no discurso social na passagem para a modernidade é um ponto fundamental tanto para o

desenvolvimento da literatura fantástica quanto dos conceitos propostos pela psicanálise e, consequentemente, da definição de sujeito proposta pela base epistemológica psicanalítica.

O que permanece acumulado como fundamental, situa Roas (2014), independentemente do período histórico, é a transgressão da realidade comum a partir de um elemento (ou mais) desviante. Sendo o pilar do fantástico esse trabalho de subversão, permanece sempre um modo narrativo dependente do contexto social, do conceito de realidade e de sujeito.

Quatro conceitos que atravessam as questões e os problemas essenciais que articulam toda a reflexão teórica sobre o fantástico: sua relação necessária com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais ou psicológicos sob o receptor, e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressável, pois está além do pensável (ROAS, 2014, p.8).

Neste ponto, é possível retornar ao que diz Kehl (2001) acerca da aproximação do sujeito do inconsciente, como proposto pela lógica psicanalítica, com o sujeito literário, “não como duas faces de uma mesma moeda, mas como duas pontas da corda esticada sobre a qual nos equilibramos precariamente” (KEHL, 2001, p. 60). Se tratando de uma proximidade tão significativa entre as duas dimensões do ser humano na modernidade, é justificada a presença constante de referenciais conceituais psicanalíticos na análise literária e vice-versa. No caso da literatura fantástica, isso surge não como um engedramento do conteúdo reduzido a interpretações, mas no uso dos conceitos para definir as estratégias do gênero.

É o caso do *unheimlich* freudiano, encontrado amplamente na bibliografia sobre o fantástico no campo da literatura, como afeto e elemento definidor do gênero para parte dos teóricos. Assim, considerando tanto o papel do *unheimlich* na teoria literária quanto em sua referência à constituição psíquica, o trabalho desemboca na consideração principal de que o par realidade concreta/elemento fantástico inquietante encontrado na literatura se aproximar dos processos de defesa e conteúdos inconscientes do Eu. A ideia de que uma realidade concreta estabelecida é transgredida por algo oculto que vem à tona (FREUD, 2019 [1919]) se relaciona diretamente com a ilusão de um Eu unificado e dono de si, quebrada justamente pela emergência do inconsciente e dos sinais da alienação em relação ao Outro.

Em termos da teoria do fantástico contemporâneo proposta por Bozzetto (2001), o papel da linguagem pelos efeitos de metáfora e metonímia possibilita a associação com a teoria lacaniana do papel estruturante da linguagem no psiquismo, na medida em que esta define junto à leitura da metapsicologia freudiana o conceito de sujeito em psicanálise. A ideia de

uma realidade psíquica composta pela fantasia e pela apreensão da linguagem, em oposição ao Real que não se oferece plenamente às significações, aparece também como um novo par de semelhança para o estabelecimento do neofantástico como conceituado por Alazraki (2001). Ao falar da linguagem e das incessantes tentativas humanas de significação do mundo e da vida, situa-se o fantástico no campo da experiência, do ato de dizer e, ainda assim, comportar em si o não-dito, o não-representado.

Ao tratar do fantástico em termos de definição associados à psicanálise, fala-se também da relação entre os pressupostos do gênero e a lógica transgressora do surrealismo enquanto vanguarda. Embora não seja possível argumentar que toda obra fantástica tenha como finalidade uma ruptura da ordem cultural, como é o caso da raiz das produções surrealistas, um texto que se propõe fantástico está constantemente e invariavelmente dialogando com as fronteiras entre uma realidade estabelecida e um realidade subversiva. As leituras críticas realizadas nesta dissertação deixam claro a importância de compreender tanto os pressupostos culturais forjados pela descoberta do inconsciente e pela criação da psicanálise como a influência das vanguardas de origem européia na produção literária do século XX como um todo.

Eleger o (neo)fantástico como termo, no entanto, não significa entregar a análise literária a um conjunto de regras fixas e estruturais, mas sim apontar que as mudanças nas possibilidades de recursos literários presentes nas manifestações contemporâneas do fantástico faz mudar a concepção do gênero, ainda que não completamente. O fundamental é a proposta de uma estratégia literária e linguística que busca, sempre pela via de uma repetição reinventada, produzir sentido acerca da relação Eu-Outro; mas sem nunca encontrar uma representação plena ou propriamente possível. Por isso a importância do conflito insolúvel entre dois polos de realidade, por ser um discurso que se alimenta do que há de mais insólito e impossível no mundo da linguagem.

Ao encarar o (neo)fantástico como uma espécie de caminho ou estratégia, com objetivos semelhantes à idealização surrealista da arte, o trabalho de Silvina Ocampo aparece como fundamental na medida em que não se adequa a nenhum possível livro de regras de gênero, mas executa – em muitos casos – a partir da exageração e da linguagem a raiz mesma do fantástico: um efeito insólito gerado pelo impasse insolúvel entre duas realidades contraditórias. A escrita de Ocampo não está interessada em amarrar-se: transita entre as linhas em forma e conteúdo, mantendo-se fiel única e exclusivamente ao desejo de atravessar os limites do discurso. Além disso, a relação dos textos com o onírico e suas imagens explicita com mais clareza as influências surrealistas e o interesse na *outra cena*, no que está velado.

Isto pôde ser encontrado nesta pesquisa especialmente na leitura de *Os sonhos de Leopoldina*.

A contística da autora, ao se ambientar majoritariamente nas casas de família, com narradores que variam entre crianças, mulheres e trabalhadores da pequena burguesia, situa o fantástico no campo próprio no qual o *unheimlich* toma forma: nas relações humanas e na referência doméstica. No entanto, a narração não se reduz a essas vozes, mas apresenta também o olhar de narradores pouco confiáveis ou incomuns, como Garotinho em *Os sonhos de Leopoldina* ou o marido em *A casa de açúcar*, agregando à sensação de infamiliaridade dos textos. Assim, as escolhas estruturais feitas pela autora situam os personagens como deslocados de si mesmos, seja pela confissão, pela metamorfose, pela fuga ou pela morte.

O contato de Silvina com a herança gótica a partir de suas representantes básicas, como o duplo, as imagens espirituais e a repetição, mantém sua escrita ancorada nas raízes do fantástico tradicional, sem nunca cumpri-lo por completo. É a relação entre palavra e ato, ou melhor, a suspensão da diferença entre palavra e ato, o elemento mais substancial da estratégia ocampiana em sua aproximação com o (neo)fantástico, e é costumeiramente nesses laços, somados ao ambiente familiar e aos personagens marginais, que o *unheimlich* encontra suas manifestações mais significativas. As mudanças na compreensão da literatura fantástica, como propostas neste trabalho, dialogam com a percepção de que na escrita de Silvina o elemento fantástico não está inserido como evento, mas sim imbricado em sua estrutura ou, como diz Molloy (1978, p. 245), “pertence a la economía del texto”.

Essa característica escoa também para os tratos com temáticas que contextualizam a produção da autora, na medida em que se encontram nos textos elementos caros à cultura burguesa do século XX, especialmente à vida argentina, assim como questões de gênero e de religiosidade. As relações de classe surgem como um fio condutor sempre ao fundo, traduzido na dinâmica sujeito-objetos presente em muitos dos contos, com a subversão de uma lógica de poder que só pode ser forjada como tal a partir das consequências de classe no capitalismo. O ideal de consumo burguês, esvaziado de significação, se converte nos inventários, nos objetos *kitsch* ironizados e elevados ao status de atores dos enredos. É o vestido que mata, a casa que faz dos humanos vítima, os objetos perdidos que levam a mulher ao inferno, e assim por diante. Algo parecido acontece com a religiosidade, especialmente a de matriz católica, que aparece como formadora na vida infantil, mas não como exercício de fé, e sim como signos evaziados e reveladores de seu oposto: o pecado, a vulgaridade, o inferno. *O Castigo* e *Os objetos* são exemplos significativos desta proposta.

Para além dos símbolos religiosos clássicos, a dimensão de céu e inferno assume caráter importante ao suspender, a partir da subversão, a lógica moral das dualidades; bem e mal, culpa

e inocência, pecado e santidade, deixam de ser opostos excluientes e passam a escacarar uns aos outros em uma liquidação das fronteiras. “As leis do Céu e do Inferno são versáteis”, diz em *Relatório do Céu e do Inferno* (OCAMPO, 2019, p. 209). “Ir a um lugar ou ao outro depende de um ínfimo detalhe. Conheço pessoas que por causa de uma chave defeituosa ou uma gaiola de vime foram para o Inferno, e outras que, por uma folha de jornal ou uma xícara de leite, ao Céu.” Essa é, de certa forma, a mesma lógica encontrada na raiz etimológica do par *heimlich/unheimlich*.

O gênero, por sua vez, aparece inscrito tanto nos objetos elevados em alguns contos, como é o caso de *O vestido de veludo*, quanto na experiência do feminino nas mulheres personagens. Especialmente em *A casa de açúcar*, o duplo feminino aparece como reivindicação e ao mesmo tempo perda da voz, do desejo, do tornar-se outra. Em *O castigo*, aparece como confissão da própria posição e suas relações com o sexo, a morte, as outras mulheres, o amor e a família. Ao escolher personagens à margem, Silvina revela a tarefa impossível de narrar a vida, de produzir uma história aparentemente completa para um sujeito que nunca esteve de fato completo (FANGMANN, 2007). No entanto, a abordagem do feminino e da classe social não aparecem de um ponto de partida crítico ou sentimental, como Kehl (2016) menciona no caso de Flaubert, mas sim como “puro lugar literário” (MOLLOY, 1978, p. 248).

Por fim, o ato confessional de contos como *O castigo* e *Voz ao telefone* apresenta ao leitor o status da linguagem para a escrita ocampiana. A enunciação da vida – e dos crimes – escancara as contradições e os absurdos de uma realidade que, embora muito parecida com a realidade conhecida, está tomada por uma tonalidade insólita desde o princípio. As palavras de Silvina Ocampo dizem de uma realidade, de uma experiência, sempre frente a frente ao espelho e seu reflexo invertido. Os atos e as palavras, com suas barreiras destruídas, tomam uma posição definitiva nas tramas: depois de serem submetidos aos exageros (fantásticos) da linguagem, os personagens e a narrativa não podem mais regressar para um momento pré-conflito, um estado de tranquilidade – se encontram exilados de si mesmos.

Tomando a frase de Alejandra Pizarnik (1968, p. 91), reproduzida também parcialmente no pós-facío da edição brasileira de *A Fúria e outros contos*, escrito por Laura Hosiasson, “aquí es ‘todo más claro’, y a la vez, todo más peligroso. El peligro consiste en que los textos dicen incesantemente algo más, otra cosa, que no dicen.” Para além da experiência, elemento base do trabalho de Ocampo, seus contos operam um saber silencioso e disfarçado, cada frase equilibrada entre um saber e um não-saber. Neste sentido, o que está em campo na estratégia (neo)fantástica encontrada nestes textos é um jogo (como o Fort-da freudiano) em que os limites da razão são constantemente suspensos, e o que se encontra quando a fronteira é atravessada –

ou quebrada – é uma riqueza de significantes com vida própria, abertos às mais variadas significações. Apesar de não se findarem as possibilidades de leitura, com a análise de contos feita nesta dissertação foi possível encontrar laços profundos entre a proposta literária de Silvina Ocampo e os elementos formadores do conceito de *unheimlich* freudiano, na medida em que esses contos revelam intimidades insólitas e calcadas na linguagem (e em seus limites) de forma indissociável.

Estas considerações finais, se pecarem por falta de objetividade, respondem ao ato de levantar questões e movimentar a leitura da obra de Silvina Ocampo, com o objetivo de compreender algo a mais do que se sabia antes acerca da literatura fantástica, da psicanálise e da escrita da autora argentina. Quando questionada sobre suas motivações para escrever, Silvina diz de “la búsqueda de un orden diferente al que impone la vida” (OCAMPO<sup>5</sup>, 1961 apud. MOLLOY, 1978). É esse também, em alguma medida, o objetivo do fantástico; é também em partes o objetivo da psicanálise. Há muito mais a ser dito, muito mais a ser perguntado ao redor do que escreveu Silvina Ocampo e este trabalho se encerra com a expectativa de enriquecer um pouco mais a bibliografia brasileira sobre a autora, abrindo caminho para que continue sendo lida e pensada, cada vez mais.

---

<sup>5</sup> E.J.M, “Diálogo con Silvina Ocampo”, La Nación, 1961. Referência encontrada em Molloy (1978).

## REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico?. In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001, p. 265-282.
- ALONSO-COLLADA, I. O. Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica. **Badebec**, vol. 3, n. 6, p. 138-168, 2014.
- ALVAREZ, R. G. H. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jamie Alazraki. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, p. 36-44, 2012.
- ARAN, P. **El fantastico literario**. Madrid: Tauro, 1999.
- ARRIGUCCI, D. Entrevista com Davi Arrigucci Jr. **Revista Brasileira de Psicanálise**, v. 39, n. 1, p. 245-254, 2005. Entrevista.
- BALDERSTON, D. Silvina y lo religioso. In: DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 81-87.
- BATALHA, M. C. Literatura Fantástica: algumas considerações teóricas. **Revista Letras & Letras**, v. 28, n. 2, p. 481-504, 2012.
- BELLEMIN-NOËL, J. Notas sobre lo fantástico. In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001, p. 107-140.
- BENIGNO, L. de F. **Sobre o Eu em psicanálise**: a tecédura de uma ficção. 2016. x,95 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica e Cultura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- BREUER, J.; FREUD, S. Estudos sobre a Histeria. In: BREUER, J.; FREUD, S. **Obras Completas**, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a. (Trabalho original publicado em 1895).
- BREUER, J.; FREUD, S. Estudos sobre a Histeria. In: BREUER, J.; FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. 2. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (Trabalho original publicado em 1895[1893]).
- BONI JÚNIOR, J. de O. **O estádio do espelho de Jacques Lacan: gênese e teoria**. 215 f. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de concentração: Psicologia Clínica) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BOZZETTO, R. ¿Um discurso de lo fantástico?. In: ROAS, D. **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001, p. 223-242.
- CASARES, A. B. Postscriptum. In: CASARES, A. B.; BORGES, J. L.; OCAMPO, S. **Antologia da literatura fantástica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CASARES, A. B.; BORGES, J. L.; OCAMPO, S.. **Antologia da literatura fantástica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CHAVES, W. C. O estatuto do Real em Lacan: dos primeiros escritos ao Seminário VII, a ética em psicanálise. **Paidéia**, 16(34), p. 161-168, 2006.

CORTÁZAR, J. Notas sobre o gótico no Rio da Prata. In: CORTÁZAR, J. **Obra Crítica**, vol. III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001a.

CORTÁZAR, J. O estado atual da narrativa na América Hispânica. In: CORTÁZAR, J. **Obra Crítica**, vol. III. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001b.

DÍAZ, V. Como el agua en el agua: formas del no-saber y la influencia en Silvina Ocampo. In: DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 91-105.

DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. Entrada/Salida. In: DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 81-87.

DURÃO, F. A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **D.E.L.T.A.**, n. 31, 2015.

ENRIQUEZ, M. **La hermana menor**. Editorial Anagrama, 2018.

FANGMANN, C. I. Esse infinito recinto impenetrable: memoria, olvido y auto-imagem em Silvina Ocampo. **Revista Ipotesi**, vol. 11, n. 2, p. 47-57, 2007.

FERNÁNDEZ, B. I. **La obra narrativa de Silvina Ocampo em su contexto: confluencias y divergencias con una época**. 2017, Tesis (Doctorado en Estudios Filológicos) – Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017.

FERREIRA, N. P. Jacques Lacan: Apropriação e subversão da linguística. **Revista Ágora**, vol. V, n. 1, p. 113-132, 2002.

FRANÇA, M. I. Surrealismo entre imaginário e real. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (Orgs.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 723-732.

FREUD, S. A psicoterapia da histeria. In: BREUER, J.; FREUD, S. **Obras Completas**, vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 2016b. (Trabalho original publicado em 1893-1895).

FREUD, S. Neuropsicoses de defesa. In: FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**, vol. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1996a (Trabalho original publicado em 1894).

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: FREUD, S. **Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**: edição standart brasileira, v. III. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

(Trabalho original publicado em 1900).

FREUD, S. O poeta e o fantasiar. In: Arte, literatura e os artistas – **Obras incompletas de Sigmund Freud**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Trabalho original publicado em 1908).

FREUD, S. Introdução ao narcisismo. In: FREUD, S. **Obras Completas**, vol. 12, 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Trabalho original publicado em 1914).

FREUD, S. Luto e Melancolia. In: FREUD, S. **Obras Completas**, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. (Trabalho original publicado em 1917).

FREUD, S. Uma dificuldade da psicanálise. In: FREUD, S. **Obras Completas**, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. (Trabalho original publicado em 1917).

FREUD, S. O Infamiliar [Das Unheimliche], seguido de O Homem da Areia – **Obras incompletas de Sigmund Freud**. Trad. Ernani Chaves, Pedro H. Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. (Trabalho original publicado em 1919).

FREUD, S. Psicologia das massas e análise do Eu. In: FREUD, S. **Obras Completas**, vol. 15. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Trabalho original publicado em 1921).

FREUD, S. Construções na análise. In: FREUD, S. **Obras Completas**, vol. 19. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. (Trabalho original publicado em 1937).

GAGLIARDO, N. L. Crimen y castigo. El recuerdo infantil en “Voz en el teléfono” de Silvina Ocampo. In: II Jornadas Estudiantiles de Escritura e Investigaciones, Rosario, 2013. **Actas**. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2013, p. 150-156.

HOSIASSON, L. J. O insólito como forma: Silvina Ocampo. In: ESTEVES, Antonio R.; RAPUCCI, Cleide Antonia (Orgs.). **Vertentes do insólito e do fantástico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017, p. 151-165.

HOSIASSON, L. J. Um chamado à lucidez e à imaginação. In: OCAMPO, Silvina. **A Fúria e outros contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 213-219.

IANNINI, G.; TAVARES, P. H. Freud e o Infamiliar. In: FREUD, S. **O Infamiliar [Das Unheimliche]**, seguido de O Homem de Areia. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

KEHL, M. R. Minha vida daria um romance. Em: BARTUCCI, G. (org.). **Psicanálise, literatura e estéticas da subjetivação**. Rio de Janeiro: Imagem Editora, 2001, p. 55-86.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

KON, N. M. Psicanálise e Literatura: ambiguidades e confluências. In: PASSOS, C. R. P.;

ROSENBAUM, Y. **Escritas do desejo e psicanálise**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. (Trabalho original publicado em 1949).

LACAN, J. Metáfora e metonímia (I e II). In: LACAN, J. **O seminário - livro 3: As psicoses**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. (Obra original publicada em 1955-56).

LEANDRO, M.; COUTO, D. P. do; LANNA, M. dos A. L. e. Da realidade psíquica ao laço social: a função de mediação do conceito de fantasia. **Caderno de psicanálise**, Rio de Janeiro, v. 35, n. 28, p. 27-48, 2013.

LUSTOZA, Rosane Zétola. A angústia como sinal do desejo do Outro. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v.6, n.1, p.44-66, mar. 2006.

MACHADO, P. de P. **A mãe, a menina, a roupa: configurações femininas e (im)posições de gênero na constística de Silvina Ocampo**. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2020.

MANGIN, A. La escritura transgénero. In: DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 141-154.

MARTINI, A. de; JUNIOR, N. E. C. Novas notas sobre “O estranho”. **Revista Tempo Psicanalítico**, Rio de Janeiro, vol. 42, n. 2, p. 371-402, 2010. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/tpsi/v42n2/v42n2a06.pdf>>. Acesso em: outubro de 2021.

MOLLOY, S. Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo. **Lexis**, vol. II, n. 2, p. 241-251, 1978.

MOLLOY, S. Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje. **Revista Sur**, Buenos Aires, n. 320, p. 15-24, 1969.

MOLLOY, S. Para estar en el mundo: los cuentos de Silvina Ocampo. In: DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 41-52.

MOREIRA, J. de O. Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade. **Estudos e Pesquisa em Psicologia**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 1, p. 233-247, 2009.

NAZÁRIO, L. Quadro Histórico do Surrealismo. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (Orgs.). **O surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OCAMPO, S. **A fúria e outros contos**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

OSTROV, A. La escritura frente al espejo. In: DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 229-236.

- PAMPILLO, G. La inquietud de las cosas. In: DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 203-208.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PIZARNIK, A. Dominios ilícitos. **Revista Sur**, Buenos Aires, n. 311, p. 91-95, 1968.
- PIZARRO, A. El sur y los trópicos: ensayos de cultura latinoamericana. **Cuadernos de América sin nombre**, n. 10. Murcia: Compobell, 2004.
- PODLUBNE, J. La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo. **Orbis Tertius**, La Plata, vol. 9, n. 10, 2004, p. 1-10.
- ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- TOLSTÓI, L. **Anna Kariênia**. São Paulo: Editora 34, 2021.
- ZAPATA, M. El funcionamiento de la estereotipia en la estética del horror ocampiana. In: DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009, p. 157-168.
- ZIZEK, S. **Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.