



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**PAULA DE PAULA MACHADO**

**A mãe, a menina, a roupa: Configurações  
femininas e (im)posições de gênero na  
contística de Silvina Ocampo**

Campinas  
2020

PAULA DE PAULA MACHADO

**A mãe, a menina, a roupa: Configurações femininas e (im)posições de gênero na contística de Silvina Ocampo**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

**Orientadora:** Profa. Dra. Miriam Viviana Garate

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Paula de Paula Machado e orientada pela Profa. Dra. Miriam Viviana Garate

Campinas  
2020

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

M18m Machado, Paula de Paula, 1986-  
A mãe, a menina, a roupa : configurações femininas e (im)posições de gênero na constância de Silvina Ocampo / Paula de Paula Machado. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Miriam Viviana Garate.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ocampo, Silvina, 1903-1993 - Crítica e interpretação. 2. Feminismo. 3. Literatura hispano-americana. 4. Conto. I. Garate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** The mother, the girl, the clothing : feminine configurations and gender (im)positions in Silvina Ocampo's accountancy

**Palavras-chave em inglês:**

Ocampo, Silvina, 1903-1993 - Criticism and interpretation

Feminism

Spanish american literature

Short story

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária

**Titulação:** Mestra em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Garate, Miriam Viviana

Fernanda Andrade do Nascimento Alves

Gisela Anauate Bergonzoni

**Data de defesa:** 16-01-2020

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-7316-3834>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9169312094039367>



**BANCA EXAMINADORA:**

**Miriam Viviana Gárate**

**Fernanda Andrade do Nascimento Alves**

**Gisela Anauate Bergonzoni**

**Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.**

**IEL/UNICAMP 2020**

*Es un acto de amor escribir. Y cuando nos falta el amor y escribimos, eso nos salva. Nos salva de muchas cosas escribir. No sé si lo que sucede en una casa, lo que sucede en un cuarto, no forma parte de todo lo que sucede en el universo y lo estamos sintiendo continuamente. Y por eso a veces escribimos cosas insospechadas, que después de un tiempo, cuando las leemos, nos preguntamos “¿quién habrá escrito esto?”*

**Silvina Ocampo**

*Aos meus pais*

## **Agradecimentos**

Ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) pela ajuda financeira que possibilitou minha ida ao "VI Congresso Internacional CELEHIS de Literatura", realizado Universidad Nacional de Mar del Plata em novembro de 2017.

À Profa. Dra. Miriam Viviana Garate por ter aceito a orientação do meu trabalho, me recebido na Universidade Estadual de Campinas e pelas inúmeras considerações pertinentes ao longo da jornada de produção deste trabalho, reflexões estas que foram muito além de apenas questões estritamente acadêmicas.

À Dra. Gisela Anauate Bergonzoni e à Dra. Fernanda Alves pelas considerações feitas durante a banca de qualificação e por terem aceitado participar da banca da defesa.

À Profa. Dra. Laura Hosiasson por ter me apresentado à Silvina e me emprestado seus livros para que a ideia dessa dissertação pudesse surgir.

À Laura Oliveira Monteiro e Carlos Antonio de Paula Machado, por me apoiarem em tudo sempre, para sempre e incondicionalmente.

Ao Tales por estar sempre ali, comigo e, de certa forma, com Silvina e por nunca me deixar esquecer que sou capaz.

À Luiza Mançano por me dar a mão e por compartilhar as dores e as delícias da pesquisa acadêmica.

À Adriana Topalian e à Vivian Cintra pela ajuda com a leitura e à Maíra Rosin pela revisão atenta e orientações essenciais.

À Natália Vestri, Paula Fazzio, Monise Martinez e Renata Raulino que mesmo sem estarem diretamente envolvidas na produção da dissertação se fizeram presentes durante essa jornada.

## RESUMO

Essa dissertação pretende analisar traços da obra da escritora argentina Silvina Ocampo através da leitura crítica dos contos “El retrato mal hecho” (*Viaje Olvidado*, 1937); “El Vestido de Terciopelo” e “La boda” (*La Furia y otros cuentos*, 1959); “Las Vestiduras Peligrosas”, “La Muñeca” e “Mi amada” (*Los días de la noche*, 1970); “El automóvil” e “Cornelia frente al espejo” (*Cornelia frente al espejo*, 1988), por meio dos quais pretendemos entrever a forma como a contista estabelece as noções do feminino, da maternidade e as relações de vestimenta, alinhando a análise à própria vida de Silvina Ocampo de forma a traçar paralelos entre sua realidade e as imposições das noções de gênero imperantes em sua época. Para tanto, faremos indagações a partir dos pressupostos de Simone de Beauvoir, autora contemporânea de Silvina e cujas obras estão em sintonia, tanto com questionamentos feitos nos contos acerca dos papéis exercidos pelas mulheres, quanto pela posição da autora diante da predominância masculina no mundo das letras e sua forma singular de fazer literatura.

**Palavras-chave:** Silvina Ocampo; Feminismo; Literatura Hispano-Americana; contos.

## **ABSTRACT**

This dissertation intends to analyze traces of the work of the Argentine writer Silvina Ocampo through the critical reading of the short stories “El retrato mal hecho” (Viaje Olvidado, 1937); “El Vestido de Terciopelo” and “La boda” (La Furia y otros cuentos, 1959); “Las Vestiduras Peligrosas”, “La Muñeca” and “Mi amada” (Los días de la noche, 1970); “El automóvil” and “Cornelia frente al espejo” (Cornelia frente al espejo, 1988). Here, we intend to glimpse the way the short storyteller establishes the notions of feminine, motherhood and dress relations, aligning the analysis with Silvina Ocampo's life, in order to draw parallels between her reality and the impositions of the prevailing notions of gender of her time. We pose questions based on the assumptions of Simone de Beauvoir, contemporary author of Silvina and whose works are in tune, in regards to the inquiry about the role of women, as well as to the authors' position in face of male predominance in the world of the letters and its singular way of making literature.

**Keywords:** Silvina Ocampo; Feminism; Spanish American Literature; Tales.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1.1 Coincidências biográficas na ficção</b> .....	16
<b>1.2 As personagens mulheres dos contos do corpus</b> .....	20
<b>2. CAPÍTULO 1 - O torcicolo, a mulher e o fantástico</b> .....	23
<b>2.1 A mulher e a escrita feminina</b> .....	24
<b>2.2 A tradição fantástica na Argentina</b> .....	34
<b>2.3 Silvina Ocampo, fantástica?</b> .....	35
<b>2.4 Nem fantástica, nem perfeita: mulher</b> .....	40
<b>3. CAPÍTULO 2 - De metamorfoses, aparências femininas e figurações maternas</b> .....	44
<b>3.1 Metamorfoses/Objetificação: Amores obsessivos</b> .....	44
<b>3.2 Entre vestidos, normas e corpos</b> .....	50
<b>3.3 A maternidade como imposição</b> .....	61
<b>4. CAPÍTULO 3 - Entre o tempo da infância e o da rememoração</b> .....	73
<b>4.1 Configurações do feminino desde a infância</b> .....	73
<b>4.2 “Cornelia frente al espejo” – aglutinação temática</b> .....	83
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	91
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	93

## 1. INTRODUÇÃO

A ideia inicial do que seria esta pesquisa partiu de uma sugestão da Professora Laura Hosiasson, da Universidade de São Paulo, após uma conversa sobre meu interesse em trabalhar personagens mulheres em alguma obra da literatura hispano-americana. Ao fazer a leitura dos *Cuentos completos*, de Silvina Ocampo, foi perceptível a quantidade dessas personagens (adultas e crianças) presentes em suas narrativas e a forma como os padrões sociais em relação à idade e gênero sexual eram transgredidos a partir da estratégia de quebra do verossímil realista, com auxílio de elementos fantásticos. Concluída a graduação, esbocei uma primeira versão do projeto de mestrado, que submeti ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), o qual foi aceito e parcialmente reformulado sob orientação da Professora Miriam Viviana Garate.

Numa primeira aproximação foi possível constatar que a obra da escritora começou a ser sistematicamente resgatada e estudada na Argentina com a publicação da antologia *Reglas del secreto*, organizada por Matilde Sanchez em 1991, muitos anos depois do início literário de Silvina, em 1937. A primeira dificuldade encontrada durante o trabalho foi, portanto, localizar material da e sobre a autora. O fato de não existirem traduções de sua obra para o português pode ter contribuído para a escassez de uma fortuna crítica mais robusta e, por isso, ela pode ser considerada praticamente desconhecida no Brasil<sup>1</sup>, mesmo possuindo uma obra bastante extensa, composta por sete volumes de contos: *Viaje Olvidado* (1937); *Autobiografía de Irene* (1948); *La furia y otros cuentos* (1959); *Las invitadas* (1961); *Los días de la noche* (1970); *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988). Sua produção inclui também dois romances: *Los que aman odian* (1942), escrito com Bioy Casares, e *La torre sin fin* (1986); uma obra teatral, *Los Traidores* (1956), escrita em conjunto com Juan Rodolfo Wilcock, e os seguintes livros de poesia: *Enumeración de la patria* (1942); *Espacios métricos* (1945); *Poemas de amor desesperado* (1949); *Los nombres* (1953); *Lo amargo por dulce* (1962); *Arboles de Buenos Aires* (1979) e *Breve santoral* (1984). Os contos infantis foram reunidos em *Amarillo celeste* (1972); *El cofre volante* (1974); *El tobogán* (1975); *El caballo alado* (1976); *La naranja maravillosa: Cuentos para chicos grandes y grandes chicos* (1977) e

---

<sup>1</sup> A Companhia das Letras publicou recentemente, em agosto de 2019, o livro de contos *A Fúria*.

*Canto escolar* (1979). Junto com Jorge Luís Borges e Bioy Casares publicou *Antología de la literatura fantástica* (1940). A autora publicou, por fim, a *Antología poética argentina* (1941) e traduções, entre as quais a mais conhecida é *Poemas* (2015), de Emily Dickinson.

A falta de uma fortuna crítica consistente sobre a autora, apesar dessa vasta produção, leva a pensar na drástica diferença em relação aos homens que escreveram no mesmo período.

Voltando ao contexto brasileiro, ainda que já tenham sido escritas duas teses de doutorado e uma dissertação de mestrado sobre Silvina Ocampo ou sobre a relação dela com outros autores ou temas, o material segue parco<sup>2</sup>. Quanto à produção crítica argentina, o apoio da Comissão de pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) e do Fundo de Apoio ao Ensino, à Pesquisa e Extensão – ambos da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – possibilitou fazer uma pesquisa bibliográfica nesse país, em novembro de 2017, e aceder a materiais cruciais para a feitura da dissertação.

O motivo do reconhecimento tardio de Silvina pode ser explicado tanto pela própria personalidade da autora, avessa a aparições públicas e entrevistas, quanto pelo meio em que estava inserida. Como irmã de Victoria Ocampo<sup>3</sup>, mulher de Bioy Casares e amiga íntima de Jorge Luís Borges, seu nome acabou sendo muito mais associado a essas relações pessoais do que a uma poética singular. Sobre essa questão, em *La hermana menor* (2014), Mariana Enriquez aponta que dizer que Silvina permaneceu diminuída ou oculta sob a sombra de seu marido, sua irmã ou seu amigo é o “lugar mais comum dos lugares comuns” ao se falar da autora, mas que é possível que a real questão seja outra:

Es posible que la posición de Silvina tenga sido más compleja. Quienes la admiran fervorosamente decretan sin duda que fue ella que eligió el segundo plano. Dicen que desde allí podía controlar mejor aquello que deseaba controlar. Que nunca

---

<sup>2</sup> Segundo levantamento feito no banco de teses e dissertações da Plataforma Sucupira da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) o primeiro dos trabalhos produzidos no Brasil é a tese de doutorado de Rafael Eisinger Guimarães, defendida em 2013 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul com o título *Pampa, substantivo Feminino: A reconfiguração da literatura gauchesca na narrativa de Silvina Ocampo*, que relaciona aspectos da obra de Ocampo com a figura dos habitantes do pampa rioplatense. O segundo trabalho desenvolvido no país é a dissertação de mestrado de Iranda Jurema Ferreira Barbosa, defendida em fevereiro de 2015 na Universidade Federal de Pernambuco com o título *Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo*, que analisa como a autora vincula, em suas narrativas de corte fantástico, os temas da infância e da morte. Também defendida em fevereiro de 2015, mas na Universidade Federal de Minas Gerais, a tese *Investigações literárias: terapias e encenações do feminino*, de Fernanda Valim Cortes Miguel, analisa as diferentes encenações do feminino e as relações de gênero que as constituem nos contos “Las vestiduras peligrosas”, de Silvina Ocampo, *Trenzas*, da escritora chilena Maria Luíza Bombal e *Uma galinha*, da brasileira Clarice Lispector.

<sup>3</sup> Victoria (1890-1979) e Silvina (1903-1993) são duas de um conjunto de seis irmãs (Angélica, Francisca, Rosa e Clara), filhas de Manuel Silvino Ocampo e Ramona Aguirre: ambos nascidos de famílias eminentes da oligarquia argentina. Por ser a irmã mais nova, durante a infância, a caçula se sentiu o “etcétera de la familia”, segundo suas próprias palavras.

le interesó la vida pública sino, más bien, tener una vida privada libre y lo menos escrutada posible. Que, en definitiva, ella inventó su misterio para no tener que dar explicaciones. (ENRIQUEZ, 2014, p.46)

Em entrevista à amiga e também escritora argentina Noemí Ulla, Silvina afirmou que nunca foi sociável, fato que não condizia com sua personalidade: “No soy sociable, soy íntima. Por desgracia se abren grandes pozos que me hacen caer en la intimidad. Yo quiero ser conocida como soy y no hacer una comedia teatral, aunque todos nos inventamos un poco” (ULLA, posição 728, 1982)<sup>4</sup>.

No que tange especificamente sua relação fraterna, a figura da irmã mais velha teve ressonâncias em sua vida pessoal e profissional, constituindo tanto um polo de oposição quanto de aproximação. Victoria foi uma mulher importante da literatura e da cultura do século XX e suas amigas sempre estiveram ligadas ao núcleo da revista e editora dirigida por ela, a *Sur*. No decorrer de seus 51 anos de existência, a publicação contou com textos de escritores argentinos como Jorge Luis Borges e Bioy Casares e também com produções de artistas de outros países como Waldo Frank, Henri Michaux, Tagore Keyserling, Pablo Neruda, Federico García Lorca, entre outros. A presença de Silvina no periódico se deu com a divulgação de obras dela e com artigos e resenhas sobre sua produção. O texto mais marcante do segundo grupo foi a resenha assinada pela primogênita sobre o livro de contos de estreia da irmã intitulado *Viaje olvidado* (1937), constituído por contos que totalizam aproximadamente 70 páginas.

No artigo, Victoria identifica a obra como *recuerdos* (recordações) e afirma que a vocação de Silvina pela escrita pode ter vindo de suas próprias mãos sujas que acabaram manchando a cabeça da então bebê durante o ritual do batismo. Muitas das características presentes na obra da autora já foram detectadas neste artigo, principalmente em relação a temas como a infância, o onírico e o fantástico:

Desde el fondo de un pasado común, vivido en la misma casa, inclinado sobre el mismo catecismo, abrigado por los mismo árboles y las mismas miradas, estos recuerdos me lanzaban señales en el lenguaje cifrado de la infancia, que es el del sueño y el de la poesía. *Cada página aludía a cosas, a seres conocidos, en medio de cosas y de seres desconocidos, como en nuestros sueños*. Como en nuestros sueños, rostros sin nombre aparecían de pronto en un paisaje familiar, y voces extrañas en un cuarto cuya atmósfera era ya un tuteo (OCAMPO, 1937, p.119, grifo nosso).

---

<sup>4</sup> Ao fazermos referência à obra *Encuentros con Silvina Ocampo* (1982), iremos citar a posição pois tivemos acesso apenas à versão e-book desta.

A resenha, no entanto, ficou bastante conhecida pela crítica à linguagem de Silvina, que sofreria, segundo Victoria, de torcicolo:

Se tiene la impresión que los personajes son cosas y las cosas personajes, como en la infancia. Y esto todo está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices – que parecen entonces naturales – y lleno de imágenes no logradas – que parecen entonces atacadas de torticolis. (OCAMPO, 1937, p.120)

O texto mostrava que Victoria acabara de ter consciência de que sua “hermanita” tinha aspirações de escritora. Para Carlos Gamerro (2010), a resenha serve para lembrar a Silvina qual seria seu lugar dentro da produção escrita do período e também qual o tamanho da dívida que tem com a primogênita:

Esta crítica provoca, más que indignación, vergüenza ajena – es tan evidente que Victoria ha descubierto con indecible espanto que su tímida hermanita le pasa el trapo en lo que a talento literario se refiere. De hecho, en el acto de escribirla parece estar actuando un libreto escrito por aquella, una de esas historias de dobles y rivales donde la mujer que se lleva el mundo por delante es derrotada por la mosquita muerta. (GAMERRO, 2010, p. 135)

A crítica negativa vinda da irmã não fez com que a autora desistisse do ofício, dedicando-se toda sua vida à escrita, à leitura e à tradução. Na entrevista já citada, concedida a Noemi Ulla, Silvina diz ter aceitado a crítica embora não estivesse de acordo:

Porque ella decía que era como si la frases hubieran tenido torticolis, como posiciones falsas. No acepté eso porque me parecía que nuestro idioma era un idioma en formación, y era natural que tuviera esas incompetencias, que careciera de la perfección que tenían otros idiomas, porque la relación que hay entre el lenguaje oral y el escrito va formando el idioma, con el que uno se maneja. (ULLA, posição 573, 1982)

Embora Silvina sustente ter discordado do juízo da irmã em relação a *Viaje olvidado*, chama a atenção que o livro seguinte, *Autobiografía de Irene* (1948), apresente traços diferentes da primeira obra. Segundo Gamerro, todas as ficções de *Autobiografía de Irene* são “adultas” e escritas a partir de uma linguagem menos coloquial e mais sujeita à norma, com pontos de vista mais objetivos e impessoais. No entanto, vários críticos, com o passar do tempo, consideraram que a autora conseguiu se afastar dos moldes de uma poética pré-estabelecida e buscar seus próprios caminhos.

\* \* \*

A imagem do torcicolo pode ser considerada uma chave de leitura para compreender a maneira de fazer literatura por parte da autora. A partir daquilo que é desviado ou desviante, torcido e não linear, Silvina construiu toda uma obra que se propôs como distinta – à sua maneira - daquilo que era esperado pela tradição literária da época – e é isso o que causa espanto na primogênita ao ler o livro de estreia da caçula. Esse aspecto de desvio, destituído do valor negativo atribuído por Victoria, será retomado ao longo das análises propostas nesse trabalho.

Durante o colóquio de homenagem aos cem anos do nascimento de Silvina Ocampo, sediado no Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Matilde Sanchez resumiu a trajetória da autora da seguinte maneira:

Sus cuentos suponen la irrupción de subjetividades anómalas y de un torrente de personajes sin aura. A lo largo de cuatro décadas, su narrativa fue pasando gradualmente de la imaginería libresca de la clase alta —del impresionismo a lo Katherine Mansfield, en *Viaje Olvidado*, su primer volumen de cuentos— a los demonios veladamente eróticos de la clase media —en *Las invitadas*—; de los relatos delicados con referencias cultas a breves episodios con tratamiento de mitos urbanos, de la biblioteca de la casa a los foros desacreditados del chisme de vecinas. (SANCHEZ apud ENRIQUEZ, 2014, p.154)

Na referida homenagem pelos 100 anos de nascimento de Silvina, Edgardo Cozarinsky afirmou que partir da publicação de *La furia* (1959) a autora conseguiu se desvencilhar do que ela mesma achava que deveria escrever, depois da tentativa de se encaixar nos moldes, feita em *Autobiografía de Irene* (COZARINSKY apud AMÍCOLA, 2004, p.1).

No texto de apresentação ao Dossiê resultado do colóquio, escrito por José Amícola, ele afirma que a estudiosa “Annick Mangin (Université Toulouse-Le Mirail) coincidió con Cozarinsky en la visión de una Silvina Ocampo que seguía el modelo que le brindaba Borges, para ir independizándose gradualmente de ese vínculo hasta cierto punto opresivo” (AMÍCOLA, 2004, p.1). Além disso, e à maneira de recapitulação, sustenta:

Habría que anotar aquí que los tópicos que con más frecuencia aparecieron durante los paneles de discusión venían a corroborar desde distintos ángulos la general sensación de injusticia que había padecido la obra de una autora completamente original en las letras hispanoamericanas. Por ello, mucho de lo que se dijo tenía que ver con el intento de explicar las razones de por qué las

puertas del canon habían estado tanto tiempo cerradas para Silvina Ocampo. (AMÍCOLA, 2004, p.1)

Apesar da observação feita no início desta introdução sobre uma autora quase desconhecida ou pouco considerada na Argentina durante grande parte de sua vida, essa situação tem mudado, ao menos em seu país de origem. Nos últimos 20 anos seus livros têm sido republicados e obras inéditas seguem sendo lançadas, fruto do trabalho de Ernesto Montequin, curador do arquivo da autora. Entre estas, chamamos atenção para o romance inédito *La promesa* (2011), a obra *Las repeticiones y otros relatos inéditos* (2006) e a compilação de prólogos, entrevistas e lembranças intitulada *El dibujo del tiempo* (2014). Destaca-se também a publicação – pela editora Emecé - dos *Cuentos Completos*, em volume único e com prólogo de Laura Ramos, no recente ano de 2017.

### 1.1 Coincidências biográficas na ficção

Entre as principais características assinaladas pela crítica especializada em relação às narrativas de Silvina cabe mencionar o caráter anômalo ou incomum de seus enredos. Normalmente os contos começam com a descrição de uma situação mais ou menos comum, mas de repente os acontecimentos desviam-se desse curso “natural” e ganham contornos fantásticos ou grotescos, valendo-se da metamorfose, da morte e do uso do absurdo com nuances de crueldade. Este procedimento é caracterizado por Judith Podlubne no livro *Escritores de Sur – Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo* (1996) da seguinte forma:

Súbitamente, de un modo insospechado, “un día” - que por general es “una tarde”, una siesta, o “una noche”, pero que siempre es un momento preciso que se recorta del resto de los días e interrumpe la sucesión habitual – algo vuelve a ocurrir bajo la forma incomprensible de lo que aún no tuvo lugar. (PODLUBNE, 1996, p.277)

O cenário privilegiado dessa interrupção ou ruptura da ordem habitual é a casa burguesa e, dentro dela, as personagens fundamentais são as mulheres: empregadas, costureiras e babás, crianças. Silvina parece encontrar nas chamadas “personagens de segunda classe” um meio de atingir o que está por trás da realidade vista e vivida. O relato de uma corriqueira prova de roupa na presença da costureira toma contornos trágicos a partir do protagonismo do dragão bordado no vestido, que acaba por enforcar a senhora; a maternidade como inerente ao caráter da mulher é contestada a partir da presença de

uma mãe que odeia seus filhos e antes de um almoço comum em família, em um dia qualquer, se depara com assassinato de uma das crianças pela babá.

Apesar do caráter ficcional dos contos de Silvina, sua autobiografia póstuma, *Inventiones del recuerdo* (2006), dá algumas pistas sobre as possíveis conexões entre eles e alguns episódios vividos especialmente durante a infância, dentro da “tribu Ocampo”, termo cunhado por Victoria. O combinado de casas dessa “tribu” se localizava entre as ruas Florida, Viamonte, Tucumán e Lavalle (Cidade Autônoma de Buenos Aires) e estava conectado por meio de pátios com a casa principal, lugar de nascimento da autora. Além dessa residência, situada em Viamonte 550, havia mais duas: na primeira viviam quatro tias-avós solteiras e na segunda um tio-avô. No terceiro e último andar das três casas ficavam as dependências dos empregados, lugar em que Silvina passava grande parte do tempo<sup>5</sup>.

Dentre as vivências da infância que constituem temas recorrentes na ficção, o universo da costura e dos vestidos têm papel destacado. Em *La maison de moda y literatura de las hermanas Ocampo* (2014), Victoria Lescano afirma que a mãe, Morena Ocampo<sup>6</sup>, tinha um “quarto de vestir” que representou para as irmãs “una tienda exquisita y conceptual” (p.143). Sobre a relação da matriarca com a roupa, Silvina Ocampo afirmou:

No le gustaba el lujo ni era coqueta, ni le gustaba salir ni vestirse con trajes de fiesta. Pero por y para su esposo – el ingeniero Manuel Ocampo – se vistió con vestidos suntuosos casi siempre lila, color de puesta del sol o de Violetas de Parma. (LESCANO, 2014, p.145)

Com respeito à relação da própria Silvina com roupas, a especialista em moda e autora do livro citado observa que:

Los atuendos almidonados que revelan tanto las fotos de infancia como la portada del libro *Inventiones del recuerdo*, demostrarían que las vestimentas fueron un disparador para sus tramas fantásticas y en la bitácora del manual de estilo de la infancia de Silvina O. Las prendas más veneradas fueron un delantal blanco, almidonado, con entredoses y cintitas blancas sobre la camiseta blanca y un vestido de lana que compuso su atavío favorito de entrecasa. (LESCANO, 2014, p.145)

<sup>5</sup> Cf. Nota preliminar de *Inventiones del Recuerdo*, escrita por Ernesto Montequin (2006).

<sup>6</sup> Ramona Aguirre era conhecida também como “La morena” devido à cor de sua pele. Fonte: <http://unescovillaocampo.org/web/victoria-ocampo-y-la-unesco/#lineadetiempo>. Acesso em 09.out.2019.

A relação de Silvina com a moda também é retratada em *Inventiones del recuerdo*, quando a narradora-protagonista, que rememora sua vida de menina em terceira pessoa, e por meio de fragmentos em verso (dois traços “desviantes”, mais uma vez, em relação ao gênero autobiográfico), conta a história da mendiga que a fascinava na infância: “Elegante como una reina deshollinadora, cerró el paraguas. Se sentó en el suelo, desparramó sus pilchas y le dijo: ‘-Niña, no tenés retazos de brocato? Un brocato de damasco?’” (LESCANO, 2014, p.148). A menina lembra de ter ido até o quarto de costura em que se acumulavam restos de tecido e rendas para levar algo que a mendiga guarda embaixo da saia junto com outros retalhos.

Outro aspecto da trajetória da vida de Silvina Ocampo que vale assinalar, ao pensarmos nos traços pessoais que se pulverizam na ficção, é sua precoce e prolongada relação com as artes plásticas. Antes do início de sua carreira literária, relativamente tardia – aos 34 anos de idade, em 1937 –, a autora praticou de forma regular o desenho, tendo sido aluna durante a juventude de Giorgio de Chirico (um dos precursores do surrealismo na Europa), quando a família viveu alguns anos na França. Em *Inventiones del recuerdo*, a personagem principal nos dá indícios de como poderia ter se dado a iniciação no mundo do desenho:

Un día descubrió que una hoja de papel carbónico/podría obrar milagros./Calcó una bailarina tan mal,/que todo el mundo creyó/ que no la había calcado,/sino más bien que era un engendro de su imaginación./Vio que la hoja con su desdichado dibujo/pasaba de mano en mano./Luego, enardecida por el éxito, calcó un caballo./Había trazado un promontorio que parecía dos frutas/entre las patas traseras del animal./Fue tal vez una de sus hermanas/la que le dijo:”No, esto no”,/y le obligó a borrar la parte/que empezó a parecerle vergonzosa./Se había ruborizado. Sabía que el rubor era la señal del pecado. No tuvo tanta suerte con el caballo/como con la bailarina./Nadie ladeó la cabeza/y entrecerró los ojos para admirarlo./Por lo contrario/le pareció que se burlaban de él./Sin embargo, a pesar del promontorio/que no pudo borrarse del todo,/ a partir de ese momento/la familia declaró que tenía disposición para el dibujo,/verdaderas disposiciones./Hasta el tío Arturo,/que vino un día de visita/al hotel porque estaba en París,/admiró los dibujos. (OCAMPO, 2006, p.43-44)

O desenho funciona, então, como mais uma forma de entrada no que é considerado o mundo feminino. Vale mencionar, em relação a isso, que Artemia, personagem de “Las Vestiduras Peligrosas”, desenha à perfeição suas próprias roupas e que essas acabam provocando sua morte.

Durante os séculos XIX e XX atividades como a pintura e a música – em especial, o piano –, eram frequentes para mulheres das elites como forma de entretenimento, já que o cuidado com a casa e com os filhos ficava a cargo das empregadas e das babás. Esse universo de vivências nutrirá fartamente a contística de Silvina.

\* \* \*

Em relação à análise que pretendemos fazer nesse trabalho é importante salientar que não consideramos a forma como Silvina constrói as personagens e as características femininas, atreladas a uma visão político-ideológica feminista.

Sobre essa questão, na biografia escrita por Enriquez, ela afirma que a posição da irmã mais nova com respeito ao feminismo era outro ponto que a diferenciava de Victoria, uma das pioneiras do movimento na Argentina. No texto de Gamerro, já citado nessa introdução, o crítico endossa as afirmações de Matilde Sanchez, segundo a qual existiriam duas formas clássicas para uma mulher nascida no início do século lidar com a cultura “maior” do homem e das instituições: a primeira, apropriar-se com toda naturalidade do lugar que lhe era negado; a segunda, entrar de maneira ilícita e questionar em termos próprios essa estrutura maior. “Silvina terminará optando por la segunda, mientras que su hermana Victoria apostó siempre, no sin valor, a la primera” (GAMERRO, 2010, p.147).

Ao ser questionada<sup>7</sup>, já nos anos de 1970, sobre sua atitude em relação ao voto feminino – conseguido durante o governo de Juan Domingo Perón e impulsionado por sua esposa, popularmente conhecida como Evita, em 1947 –, Silvina afirmou que o considerou algo tão natural, evidente e justo que não lhe pareceu que necessitasse de alguma atitude especial. E em relação ao feminismo em geral disse na mesma ocasião: “Mi opinión es un aplauso que me hace doler las manos”.

Embora a postura de Silvina não se enquadre em nenhuma das vertentes críticas feministas que conhecemos na atualidade, é necessária, para a análise que se seguirá nesse trabalho, a discussão sobre o que seria uma escrita feminina e como ela foi concebida e estudada ao longo das últimas décadas, no marco da ascensão do movimento feminista, das conquistas políticas e sociais, e do lugar ocupado pela mulher. Existiria uma

---

<sup>7</sup> Entrevista dada a María Moreno e publicada em <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-11.html>. Acesso em 10.jul.2018. Página 12:

escrita feminina? O feminino deve ser pensado em termos de gênero e/ou construção? Como pensar a relação gênero/sexo? De modo oblíquo, enviesado e singular, essas questões perpassam a ficção da autora.

## 1.2 As personagens mulheres dos contos do *corpus*

O corpus selecionado para o desenvolvimento desse trabalho é constituído por oito contos (não infantis) que têm como personagens principais mulheres e meninas, e nos quais é possível identificar traços típicos da poética de Silvina Ocampo, a partir desse núcleo protagônico recorrente. Os contos escolhidos são: “El retrato mal hecho” (*Viaje Olvidado*, 1937); “El Vestido de Terciopelo” e “La boda” (*La Furia y otros cuentos*, 1959); “Las Vestiduras Peligrosas”, “La Muñeca” e “Mi amada” (*Los días de la noche*, 1970); “El automóvil” e “Cornelia frente al espejo” (*Cornelia frente al espejo*, 1988). Não foram incluídas, portanto, apenas produções representantes de *Autobiografía de Irene* (1948) e de *Las Invitadas* (1961). Trata-se de um conjunto que percorre um vasto arco temporal, permitindo, portanto, considerá-lo uma amostragem significativa.

A seguir, faremos uma breve uma abordagem dos temas associados ao universo feminino presentes nesses contos. Como forma de estruturação, optamos pela agrupação em quatro núcleos: infância, maternidade, objetificação e aparência (moda e vestidos).

Em uma primeira leitura de Silvina Ocampo percebemos que o leque de personagens femininas, predominante em sua literatura, divide-se frequentemente em empregadas, babás, costureiras, crianças e senhoras das elites. Os acontecimentos do relato se dão principalmente dentro da casa burguesa e no contexto da relação entre empregadas e senhoras, podendo partir inclusive de uma certa cumplicidade entre ambas, como é o caso de “Las Vestiduras Peligrosas” e “El retrato mal hecho”.

As meninas, por sua vez, mostram que as quebras promovidas pelos acontecimentos dos contos não apenas se relacionam ao gênero sexual, mas também ao que seria esperado das crianças, que transformam a suposta inocência em crueldade. Essas personagens são muitas vezes o instrumento pelo qual a autora parece conseguir atingir o que está “do lado de lá” da realidade. Sobre a questão da infância, José Amícola, no texto *Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio* (2014), afirma que:

Si con razón siempre ha llamado la atención cómo se nos da en los relatos de Silvina Ocampo la historia, tal vez lo que no se ha dicho es que esta impasibilidad narrativa de muchos de los niños ocampianos frente a lo cruel es un operativo que, en definitiva, apunta a desmitificar la idea de la inocencia infantil. Las pequeñas narradoras de esta cuentista se colocan en la pose de no saber por qué ocurren las cosas, pero, al fin y al cabo, terminan aceptando, como los niños verdaderos, la maldad de las situaciones, porque se hallan más allá de toda conciencia moral. (AMÍCOLA, 2014, p.3)

Além da relação entre meninas/crianças e mundo adulto e entre patroas e empregadas, o universo feminino é construído no texto de Ocampo a partir de imagens que se relacionam com o corpo: vestidos, maquiagens, costuras, moldes e manequins são recorrentes e funcionam como uma forma ao mesmo tempo de conformidade com o que se espera dessas mulheres e de quebra dessa expectativa, muitas vezes resultando em um desfecho trágico como ocorre com Artemia (“Las Vestiduras Peligrosas”) e com Cornelia Catalpina (“El vestido de terciopelo”). A morte, o grotesco, o absurdo e as metamorfoses representam lugares comuns da narrativa da autora e essas estratégias vão além dos contos em que o foco se volta para as personagens mulheres e as relações entre classes sociais, fazendo parte do que poderia ser considerado uma poética.

A imposição da maternidade também é um dos motes que consideramos pertinentes como análise daquilo que optamos por chamar de universo feminino. Em “El Retrato Mal Hecho”, a personagem principal diz “odiar os filhos” que insistentemente tentam se sentar em seu colo e ter a atenção da mãe. Esta é mais uma das narrativas do *corpus* que termina de forma trágica, com uma das crianças sendo morta pelas mãos da babá que supostamente deveria cuidá-la. A babá, no entanto, acaba recebendo um abraço de cumplicidade da patroa.

“La Muñeca” e “La Boda” retratam a infância. No primeiro conto, a narradora de 29 anos conta passagens do início da sua vida na propriedade rural em que foi deixada ao se separar da mãe por um motivo que desconhecemos. No segundo, a garota é a própria narradora dos acontecimentos que precedem um casamento e que por interferência desta - que coloca uma aranha no penteado da noiva - acaba mais uma vez em morte. Aqui, põe-se em evidência a questão da crueldade infantil e da imposição do casamento como norma para as mulheres. Já em “La Muñeca”, a imagem do brinquedo que impõe um lugar (uma identidade) como mulher e mãe a uma garota criada, até aquele momento, junto aos meninos da propriedade, associa-se ao tema do misticismo.

“Mi amada” e “El automóvil” foram escolhidos pela forma comum ao enredo de ambos, ligado à estratégia da objetificação das personagens. No primeiro conto, o homem é quase estrangulado com o cabelo da mulher; no segundo, a mulher ama tanto o carro que acaba se transformando nele. Nessa dupla de narrativas podemos identificar os procedimentos de deslocamento e quebra de estereótipos, respectivamente. O cabelo longo da mulher enforca o amado e a motorista vira o carro, objeto ligado ao imaginário masculino.

Por último, a escolha de “Cornelia Frente al Espejo” se justifica pelo fato deste relato ser uma conjunção de temas recorrentes na obra de Silvina, não apenas no âmbito das personagens femininas, dado que nele comparecem motivos tais como o espelho, o duplo, a criança e a morte.

De acordo com Patricia Klingenberg, esse conto representa o exemplo mais demorado dos temas associados à obra da autora:

Este cuento llega a ser un largo estudio de la imagen especular, de la identidad y del fracaso de la personalidad (y, por consiguiente, de la narrativa). Repite o hace referencia a un gran número de los cuentos precedentes de Silvina Ocampo. El cuento entonces nos impone una lectura de la vida de Cornelia y también de la obra de Ocampo. (KLINGENBERG,1994, p.277)

Este trabalho, portanto, irá abordar como os comportamentos e posições esperadas para as mulheres são questionados por Silvina a partir de procedimentos narrativos próprios e originais.

## 2. CAPÍTULO 1: O torcicolo, a mulher e o fantástico.

*Ninguno de los escritores varones latinoamericanos mencionados más arriba (Cortazár, Hernández, Borges) pudieron sentir la condición de ser mujer como lo haría Silvina Ocampo (1903 – 1993), y para el caso también como lo había plasmado en forma de ensayo su coetánea Simone de Beauvoir (1908-1986) desde Francia.*

José Amícola

A leitura da crítica feita por Victoria Ocampo sobre o primeiro livro de contos de Silvina já dá pistas de como seria construída a poética desta, que vai no sentido de distanciar-se daquilo que seria o comum, o normal, o reto, o esperado e esperável. Essa normalidade é parcialmente representada pela primogênita das Ocampo, ao inserir-se no mundo masculino da literatura e da gestão cultural do período (a partir da sua atuação em *Sur*) tal qual os moldes, masculinos, determinavam. Essa inserção modelar é evidenciada na crítica a *Viaje Olvidado* por meio da menção aos projetos de Victoria à época do batizado da irmã: “para asistir a ese bautismo había cerrado mis cuadernos de escolar y mi diario, donde ocupaba lugar preponderante mi resolución de escribir Libros. Libros con ingenua mayúscula” (OCAMPO, 1937, p.118). A ideia de escrever livros com maiúscula, mesmo que ingênua, já demonstra a intenção de Victoria de se inserir no âmbito de uma cultura de prestígio, associada a um cânone quase que exclusivamente masculino.

Em um primeiro momento, como foi mencionado na introdução, a primogênita parece se colocar como “culpada” (isto é, mentora) da decisão de Silvina de se aventurar na literatura, fato aludido pelas mãos sujas de tinta que marcam a irmã durante a cerimônia de batizado, justapondo ao rito da iniciação na vida religiosa o de iniciação à vida intelectual. No entanto, após ler o primeiro conjunto de contos, Victoria percebe que Silvina contara suas recordações de infância “a su manera” (OCAMPO, 1937, p.119). Uma maneira marcada pela torção e pelo desvio, convocado a partir da imagem do torcicolo, que vale a pena retomar mais uma vez:

Y todo eso está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices – que parecen entonces naturales – y lleno de imágenes no logradas - que parecen entonces atacadas de tortícolis ¿No serían posibles las unas sino gracias a las otras? ¿Es necesaria esa desigualdad? ¿Corrigiéndose de unas, ¿se corregiría Silvina Ocampo de las otras? Es ése un riesgo que a mi juicio debe afrontar. Antes de renunciar a la destreza, es preciso que haya tomado el trabajo de investigar qué porcentaje de negligencia entra en la composición de sus defectos y qué pereza la lleva a no ser más

exigente consigo misma cuando todo nos demuestra que puede serlo. (OCAMPO, 1937, p. 120).

Se inicialmente a “madrinha” chama a atenção para os “achados” e as “imagens felizes”, de imediato surge o contraponto dos “desacertos” e das “imagens não resolvidas”. Nessa balança, o segundo polo acaba pesando mais e deixa transparecer uma postura orientada pela norma, o equilíbrio, a expectativa da correção, do bom acabamento (o cânone instituído, em suma), traços que vão na contramão da “maneira” de Silvina. É como se Victoria não conseguisse enxergar nessas características inesperadas do texto de estreia da irmã menor a possibilidade de um estilo, de uma poética outra, mas uma escrita cujas “negligências” e “defeitos” deveriam corrigidos. Em nossa perspectiva, porém, aí reside a força e a singularidade dessa escrita, sobre a qual, no final da resenha crítica, e propondo quase que um resumo involuntário dos procedimentos literários de Silvina não apenas em *Viaje olvidado*, mas em toda a sua obra, Victoria sustenta: “así lleva Silvina en sus 186 páginas de sus cuentos una *atmósfera que le es propia, donde las cosas más disparatadas, más incogruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños*” (OCAMPO, 1937, p.121, grifo nosso). O “disparatado” e o “incongruente” no âmago do cotidiano, “como nos sonhos”, marcará a poética de Silvina ao longo dos anos.

## 2.1 A mulher e a escrita feminina

A ideia de se diferenciar do que é esperado, reto, linear, equilibrado, bem elaborado, pode ser pensada, também, à luz da condição feminina da autora. Voltando à imagem construída por Matilde Sanchez e citada por Gamero, como mulher de seu tempo, a forma escolhida por Silvina para lidar com a cultura maior do homem foi entrar nela de maneira ilícita e questionar, em seus próprios termos, essa estrutura hegemônica, que inclui não apenas os homens em geral, e os homens próximos em particular (Bioy Casares e Borges), como também, de certo modo, Victoria. (GAMERRO, 2010, p.147).

Dessa perspectiva, interessa-nos pensar se as formas de fazer literatura de Silvina foram ou não influenciadas pelo fato de ser mulher naquela época e em determinadas condições. Será que um escritor homem teria escolhido os mesmos caminhos, as mesmas representações e as mesmas estratégias de construção dos

personagens? A abundância de mulheres na ficção da autora certamente possui relevância sem que isso signifique pressupor uma escrita essencialmente feminina, visto que a imagem do que seja a mulher e o feminino não condiz, como iremos deixar claro mais adiante, com uma essência, mas com uma construção social determinante na formação do sujeito. Ainda nesse sentido, e apesar da não vinculação direta de Silvina Ocampo às políticas do feminismo do período em que viveu, a predominância de relações entre mulheres e dos ambientes tradicionalmente considerados como femininos em suas construções narrativas dão forma recorrente à transgressão dos papéis esperados para essas mulheres.

A imagem do homem como cultura maior foi assaz indagada a partir da publicação de *O Segundo Sexo* (1948) por Simone de Beauvoir, pensadora e escritora contemporânea de Silvina, e algumas de suas considerações são relevantes no âmbito do presente trabalho tanto por estarem em sintonia com questionamentos feitos nos contos de Silvina acerca dos papéis exercidos pelas mulheres, quanto pela posição da autora diante da predominância masculina no mundo das letras e sua forma singular de fazer literatura.

“Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1948, p.11, V.2). O conhecido postulado de Beauvoir no início do volume 2 de *O segundo sexo* estabelece que a sociedade e a cultura seriam os principais formadores dos padrões femininos, bem como delimitariam os lugares e normas que estas deveriam seguir e ocupar. A partir desses padrões impostos, a menina cresceria já sabendo o que se espera dela e quais seriam os comportamentos adequados ou inadequados. Por isso, para a autora a feminilidade e o feminino ligam a mulher não a uma essência, mas ao que é externo, ao que está fora e é social.

Beauvoir aborda a formação da mulher na sociedade como Outro, como sujeito que não se constitui a partir da semelhança, mas que “determina-se e diferencia-se em relação ao homem” sob a forma do “inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (BEAUVOIR, 1948, p.13, V.1). Trata-se de uma categoria consubstancial à consciência, ao pensamento e à identidade:

A categoria do *Outro* é tão original quanto a própria consciência. Nas mais primitivas sociedades, nas mais antigas mitologias encontra-se sempre uma dualidade que é a do *Mesmo* e do *Outro*. A divisão não foi estabelecida

inicialmente sob o signo da divisão dos sexos, não depende de nenhum dado empírico: é o que se conclui, entre outros, dos trabalhos de Granet sobre o pensamento chinês, de Dumézil sobre as Índias e Roma. Nos pares Varuna-Mitra, Urano-Zeus, Sol-Lua, Dia-Noite, nenhum elemento feminino se acha implicado a princípio; nem tampouco na posição do Bem e Mal, dos princípios fastos e nefastos, da direita e da esquerda, de Deus e Lúcifer; a *alteridade é uma categoria fundamental do pensamento humano*. Nenhuma coletividade se define como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. (BEAUVOIR, 1948, p.13, V.1, grifo nosso)

Mas se “o sujeito só se põe em se opondo” (BEAUVOIR, 1948, p.14, V.1) e o mesmo vale para as comunidades, outros sujeitos e grupos vêm a se contrapor, o que tira “o sentido absoluto da ideia do Outro”. Todavia, isso não se deu com as mulheres que, historicamente definidas em função de sua condição biológica e de seu papel na estrutura do casal, estiveram subordinadas ao homem. Nesse sentido, Beauvoir destaca que o casal representa uma unidade indissociável e que o que caracteriza a mulher nessa unidade é ser o Outro, o secundário numa totalidade na qual o Um essencial corresponde à posição masculina. A mulher não conseguiria se colocar como sujeito por conta exatamente dessa crença ou mesmo por se resignar a seu papel de outro (BEAUVOIR, 1948, p.18, V.1). A autora também chama a atenção para o fato de que o homem se beneficia dessa posição:

Para todos os [homens] que sofrem de complexo de inferioridade, há nisso um lineamento milagroso: ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que o homem que duvida de sua virilidade. Os que não se intimidam com seus semelhantes mostram-se também muito mais dispostos a reconhecer na mulher um semelhante. Mesmo a esses, entretanto, o mito da Mulher, o Outro, é caro por muitas razões; não há como censurá-los por não sacrificarem de bom grado todas as vantagens que tiram disso; sabem que perdem, renunciando à mulher tal qual a sonham, ignoram o que lhe trará a mulher tal qual ela será amanhã. É preciso muita abnegação para se recusar a apresentar-se como o Sujeito único e absoluto. (BEAUVOIR, 1948, p.22, V.2)

A pensadora afirma ainda que comparar a mulher ao escravo é um erro, já que existiram mulheres entre os escravos e mesmo dentre as mulheres livres era aceita a soberania do homem, que não se sentia ameaçado por uma revolta que o pudesse transformar em objeto: “A mulher apresentava-se assim como o inessencial que nunca retorna ao essencial, como o Outro absoluto, sem reciprocidade” (BEAUVOIR, 1948, p.201, V.1).

Para Beauvoir, todos os mitos da criação exprimem essa convicção. Ela retoma, por exemplo, a lenda do Gênese:

Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem; não foi fabricada com uma substância diferente, nem com o mesmo barro que serviu para moldar Adão: ela foi tirada do flanco do primeiro macho. Seu nascimento não foi autônomo; Deus não resolveu espontaneamente criá-la com um fim em si e para ser por ela adorada em paga: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que ele lhe deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial. E assim ela surge como uma presa privilegiada. (BEAUVOIR, 1948, p.201, V.1)

A falta de autonomia das mulheres e a conseqüente diferença de papéis exercidos seria então, conforme salienta Beauvoir, ancestral. Houve, porém, ao longo do tempo, mudanças e conquistas de direitos que remetem à história do movimento feminista e da crítica literária feminina, e que alteraram parcial ou significativamente o lugar ocupado pela mulher como escritora, como crítica e como criadora de tradições dentro e fora do cânone. Iremos percorrer brevemente as fases desse processo que consideramos importantes para as análises pretendidas neste estudo, a partir de uma apresentação sumária de algumas discussões e noções formuladas pela crítica dos anos 1970, 1980 e 1990.

\* \* \*

A chamada “Primeira onda feminista” teve início ainda no final do século XIX e terminou nos anos 1920, com a conquista do voto feminino por meio do movimento das sufragistas na Inglaterra. Nessa época, as mulheres eram avaliadas por características que se consideravam “inerentes” a seu sexo, tais como ternura, inocência, amor ao lar e submissão.

A “Segunda onda feminista”, por sua vez, inicia-se com a publicação de *O Segundo Sexo*, em 1948, e vai até meados da década de 1990. É, a nosso ver, o período mais pujante em relação às discussões sobre escrita e crítica literária, já que instaura uma reflexão a propósito da mulher e dos papéis assumidos tanto pelas escritoras quanto pelas personagens dos romances criados por autoras e autores, que começam a ser objeto de análise teórica acadêmica. Dá-se também a articulação entre crítica feminista e marxismo, a partir da vinculação do capitalismo com o patriarcado, e da luta de classes com força potencialmente anti-patriarcal.

Toril Moi define três obras clássicas - publicadas entre os finais dos anos 1970 e início dos anos 1980 - em relação à tradição literária especificamente feminista: *Literary*

*Women* (1976) de Ellen Moers, *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert e Susan Gunbar e *A Literature of Their Own* (1977) de Elaine Showalter. Essa última, afirma que “o gênero como categoria de análise é uma das mudanças mais impressionantes” da década de 1980. Alguns temas citados por Showalter, como marcos iniciais para que o gênero começasse a aparecer nos estudos comparativos, são os relativos ao *cross-dressing* e o travestismo metafórico, publicados em coleções como *The Poetics of Gender*, e em artigos e livros sobre o cânon masculino:

Some of most significant work was being carried out by feminist Shakespeare and like Coppelia Kahn, Linda Bamber, and Madelon Gohlke, who studied metaphors of masculinity in the plays. As of the late 1980s, this revisionary process had important effects on work within several periods of English American literature, especially the eighteenth century, the Romantic period, the *fin de siècle*, and modernism. (SHOWALTER, 1989, p.5)

A adoção de parâmetros de ginocríticos – que, diferentemente dos textos androcêntricos que impõem a visão do homem como neutra, pretende ver os assuntos e textos femininos como temas principais – serviu para estabelecer a tese de que toda escrita feminina é articulada pela experiência do gênero e não apenas designa aquilo que entendemos como escrita feminina ou escrita feita por uma mulher (SHOWALTER, 1989, p.4). Toril Moi lembra que a autora norte-americana defende a ideia de que o texto de uma mulher sempre terá um *status* completamente distinto ao de um homem (MOI, 1999, p.85-86) e, nesse mesmo sentido, Sandra Gilbert questiona:

If a writer is a woman who has been as woman – and I dare say only a very few biologically anomalous human females have not been raised as women – how can her sexual identity be split off from her literary energy? Even denial of her femininity... would surely be significant to an understanding of the dynamics of her aesthetic creativity. (apud SHOWALTER, 1989, p.4)

É interessante assinalar que nessa segunda fase dá-se uma divisão marcada entre a crítica anglo-americana e a crítica francesa. Na introdução de *Tendências e Impasses – o feminismo como crítica da cultura* (1994), Heloísa Buarque de Hollanda explica as diferenças de cada linha de análise. Na primeira, há uma denúncia da ideologia patriarcal que permeia a crítica tradicional e determina a constituição do cânone literário:

Um dos efeitos importantes desse trabalho é o questionamento da legitimidade do que é considerado literário ou não, e a problematização dos paradigmas de um essencialismo e de um universalismo que de certa forma determinam os

critérios estéticos e as estratégias interpretativas da crítica literária tradicional. (HOLLANDA, 1994, p.11)

Disso decorre o desenvolvimento de uma arqueologia literária que resgata os trabalhos das mulheres que foram silenciados, resultando na recuperação de uma “identidade feminina” (HOLLANDA, 1994, p.11-12). Já a tradição francesa está atrelada às descobertas da psicanálise e visa a identificação de uma possível “subjetividade feminina”. Diferentemente das americanas, que declaram guerra ao falocentrismo freudiano, as francesas defendem a exploração do inconsciente e a emancipação.

A escritora argentina Andrea Ostrov, em *El género al biés – cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (2004), também coloca em evidência essas duas vertentes:

Autoras anglosajonas partían de la categoría de *género* y se ocupaban fundamentalmente de leer, en los textos femeninos, construcciones de personajes que se apartan de la norma; estructuras palimpésticas que sugirieran la posibilidad de una doble lectura del relato: estrategias discursivas que, bajo una aparente sumisión a las leyes de los géneros tanto literarios como identitarios, escondieron un mensaje disidente. En cambio, las autoras de la corriente francesa partían fundamentalmente del psicoanálisis y de ciertas concepciones barthesianas y derridianas: buscaban en los textos escritos por mujeres marcas de femineidad pero ya no en el argumento del relato, en la historia narrada, sino en la escritura. Parecía entonces que las aguas se dividían en función del concepto de escritura. (OSTROV, p.10, 2004)

Showalter, no entanto, parece conseguir articular as duas linhas partindo da ideia de *Ginocrítica*. Ao comentar a crítica francesa ela aponta que o conceito de *écriture féminine* é mais uma possibilidade de inquirir a prática literária das mulheres como diferença:

O conceito de *écriture féminine* possibilita uma maneira de discutir-se os escritos femininos que reafirmam o valor do feminino e identifica o projeto teórico da crítica feminista como a análise da diferença. Nos últimos anos, as traduções do trabalho importante de Julia Kristeva, Cixous e Luce Irigaray e a excelente coleção de *New French feminisms* tornaram a crítica francesa muito mais acessível às estudiosas feministas americanas. (SHOWALTER, 1994, p.31)

Segundo Showalter, mesmo que a ênfase da crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, incida na opressão, a francesa, essencialmente psicanalítica, saliente a repressão e a americana privilegie a expressão, as três vertentes tornaram-se ginocêntricas no sentido de promover uma terminologia que possa resgatar o feminino

das figurações estereotipadas e da associação com a inferioridade (HOLANDA, 2003, p.31).

No texto já referido de Ostrov, a autora argentina discute a concepção de gênero como esse conjunto de atributos supostamente essenciais e primitivos que corresponderiam a cada sexo e estariam relacionados à diferença sexual biológica. A partir da vinculação entre a diferença sexual anatômica e os traços psíquicos, estes são mostrados como consequência daquela, o que faz com que o masculino e o feminino se constituam como opostos e excludentes. O desejo e a prática heterossexual, dessa forma, surgem como consequência “natural” da diferença anatômica e dessa também deriva um tipo de preferência erótica heterossexual. Sobre o Gênero como categoria de análise, ela aponta ainda que:

Como herramienta teórica el Género busca hacer manifiesta la construcción *cultural* de la oposición femenino/masculino al tiempo que rechaza la supuesta naturalidad de la ligazón entre la identidad de género y el sexo biológico postulado por la concepción expresiva del género. La categoría de Género propone pensar lo masculino y lo femenino no como correlatos psíquicos naturales del sexo anatómico, sino como construcciones fundamentalmente culturales que *interpretarían* las diferencias anatómicas. El Género como categoría de análisis propone una concepción de la dualidad genérica (del conjunto de rasgos psíquicos que se atribuyen a cada sexo) que sustituye el modelo expresivo por un modelo interpretativo. La correspondencia natural del género con el sexo es cuestionada para postular, en cambio, una dimensión de *construcción* del género. La vinculación de este último con el sexo anatómico deja de ser concebida en términos de expresión para postularse como *interpretación*. (OSTROV, 2004, p.16, grifos da autora)

Ao desarticular a naturalidade da correspondência sexo/gênero, o Gênero como ferramenta crítica não apenas afasta a concepção essencialista dos traços de identidade atribuídos a cada um dos sexos, como também faz oscilar o binarismo da oposição genérica: aceita-se que o gênero não mantém uma correspondência natural com o sexo biológico. Enquanto o gênero começa a ser pensado como construção, o sexo continua sendo considerado um elemento que pertence exclusivamente ao plano do biológico, um *a priori* que a cultura “interpreta” mediante o gênero.

Judith Butler, no entanto, a partir da escrita de *Gender Trouble* (1990) – ainda de acordo com Ostrov -, traz mudanças importantes em relação à vinculação entre corpo biológico e gênero ao postular que o sexo (o corpo sexuado) não deveria ser pensado simplesmente como um elemento dado, mas sim com algo mais complexo, fruto de um processo de materialização que se colocaria através da linguagem. Segundo a autora, o sexo anatômico que define os corpos como sexuados não constitui uma instância

meramente natural, pré-linguística, um dado da natureza cuja existência seria independente da linguagem:

Por el contrario, la materialidad corporal – el cuerpo como materia – conformaría una instancia lingüísticamente establecida, constituida como efecto de un proceso de materialización llevado a cabo por y a través del lenguaje. Este proceso de materialización de los cuerpos estaría regido por una matriz heterosexual que determinaría la relevancia de algunas diferencias antómicas en función de las cuales los cuerpos se agrupan en dos categorías sexuales. (OSTROV, 2004, p.18)

Assim, já que tanto o corpo biológico feminino quanto os atributos psíquicos conferidos às mulheres - instinto maternal, passividade, fraqueza - “determinam” a localização das mulheres no âmbito do privado, essa dupla entrada da construção cultural do feminino como instância desvalorizada exige não apenas a desconstrução do gênero, mas também a desnaturalização do sexo. Seria necessário, então, deslocar o sexo do domínio do naturalmente dado para o processo de materialização feito a partir de significações que organizam o corpo pelo gênero (OSTROV, 1990, p.20-21).

Ainda dentro das mudanças que marcam a discussão de gênero no final dos anos 1980, cabe frisar a crítica ao essencialismo, conceito definido como a presunção de que existe uma identidade cultural essencial ou determinadas características essenciais que distinguem o feminino do masculino. De acordo com Bonnici:

O essencialismo mostra que há apenas uma forma de diferença sexual: a diferença entre o macho e a fêmea. Se o essencialismo se concentra nas diferenças anatômica ou biológica, uma série de estereótipos é construída: o macho é forte, ativo, racional: a fêmea é fraca, passiva e instintiva. De fato, a cultura ocidental foi dominada pela lógica dessa descrição em que a sexualidade define a mulher. Já que, segundo essa lógica, a mulher é ou prostituta ou virgem, as personagens femininas são sedutoras e causam a queda do protagonista ou são inocentes e necessitam de proteção contra a maldade do mundo. Se, de acordo com o estereótipo, as mulheres rebeldes ou sedutoras são más, constrói-se a protagonista feminina tradicional: uma pessoa passiva, meiga, vulnerável, dependente, incapaz de qualquer violência e maldade ou alheia a qualquer desejo sexual. Esses estereótipos essencialistas seriam inerentes ao gênero feminino e comuns em qualquer mulher, seja ela branca, negra, asiática, criança, jovem, velha, rica, pobre, burguesa, trabalhadora rural ou trabalhadora de fábrica. É importante notar que a maneira pela qual as mulheres são forçadas a assumir papéis fixos e predeterminados como personagens de ficção ajuda os leitores a analisarem o quanto esses estereótipos limitam as mulheres na vida real. (BONNICI, 2007, p.7)

O principal dispositivo teórico que vai contra a fixação de parâmetros e modalidades binárias promovidas pela ótica essencialista é a desconstrução, desenvolvida por Jacques Derrida. Nas palavras de Bonnici:

A desconstrução desarticula o binarismo conceitual sobre o qual se assenta o essencialismo. Além do desmoronamento da hierarquia do macho e da fêmea, do masculino e do feminino, do pai e da mãe, do fálico e do clitoral, subverte-se o binarismo dos pares forte-fraco, ativo-passivo, racional-irracional. De fato, transforma-se a base do essencialismo, ou seja, institui-se a suspensão da lógica da não-contradição, o princípio mais fundamental da filosofia aristotélica. A desconstrução feminista solapa a própria base sobre a qual são construídas a identidade e a não-identidade. (BONICCI, 2007, p.79)

Sem dúvida, as reflexões de Butler, os postulados das autoras da chamada “Terceira Onda” (que teve início em 1990) e as contribuições da desconstrução são extremamente importantes para a luta do feminismo por sustentar a não existência de um tipo de mulher, mas uma diversidade evidenciada a partir da mudança do paradigma dito “universalista”. A conscientização negra, o pós-colonialismo, a teoria *queer*, a identidade da mulher latina e mestiça, as ideias do pós-estruturalismo, operam “a partir desse desenterramento da noção de sujeito e da desconfiança em relação a qualquer discurso totalizante” (HOLLANDA, 1994, p.8).

\* \* \*

Mães que abandonam os filhos, babás que matam ou rejeitam as crianças, mulheres assassinas ou adúlteras - uma série de comportamentos que vão contra o ideal da mulher dócil, maternal e da menina inocente, povoam a contística de Silvina Ocampo. Sem perder de vista que tanto as vivências da escritora quanto sua produção literária situam-se no período compreendido entre o início do século XX e os últimos anos da década de 1980; sem negligenciar sua atitude intimista e sua postura avessa às militâncias, cabe afirmar que esse universo ficcional desconstrói, “à sua maneira”, papéis fixos, binarismos, estereótipos, e instaura significações ambíguas. Segundo Marcia Espinoza-Vera, no texto *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo* (2003):

A través de muchos de sus relatos, Silvina Ocampo se rebela ante las limitaciones a las que están sometidas la mujeres en una sociedad esencialmente patriarcal y, en algunos casos, protesta contra la injusticia social y económica que sufren estas

mujeres. No obstante, también muestra la otra cara de la moneda y crea figuras femeninas superficiales, propensas al exceso, dispuestas a mentir, a manipular y hasta a matar con tal de lograr sus objetivos. Aunque, en algunos casos, estos objetivos pueden provenir de un deseo de proteger a un ser querido o están justificados por un acto de rebelión ante una injusticia. (ESPINOZA-VERA, 2003, p.175)

Para a teórica, as contradições e ambivalências que muitos críticos apontam na obra ocampiana também estão presentes no comportamento das protagonistas mulheres, daí a divergência em relação aos significados atribuídos à representação feminina dos contos. Blas Matamoro afirma que nesses relatos a mulher nunca alcança uma posição de igualdade em relação ao homem porque ela não é incluída nos costumes de nível superior que estes reservam para si. Zapata, por outro lado, minimiza a possibilidade de interferência das personagens femininas na ordem estabelecida e as compara com diferentes versões da “mujer objeto”, destinada à destruição. Nesse mesmo sentido, Santos-Phillips defende que as protagonistas se rebelam contra as regras da sociedade e essa mesma transgressão as leva a um fim trágico. Belinda Corbacho sustenta que a autora deforma voluntariamente a questão feminina e cria uma nova ordem das representações dessas personagens, desafiando dessa forma o sujeito socialmente constituído e a ordem social geral. Por fim, Klingenberg aponta para o fato de que as mulheres de Silvina desmantelam a visão tradicional do feminino e estabelecem um ataque à cultura patriarcal (ESPINOZA-VERA, 2003, p.176).

Consideramos então que, apesar de não ter mantido relações diretas com o movimento feminista, os deslocamentos provocados nos papéis e nos comportamentos das personagens de Silvina mostram uma sensibilidade atenta aos padrões impostos e uma tentativa de questioná-los por meio de sua literatura. A ambivalência de seus desfechos e a multiplicidade de interpretações que propiciam, tornando o leitor uma peça fundamental, pode ser incluída nesse horizonte.

A variedade e o caráter “incerto” de seus textos também pode ser constatado nas representações femininas, que podem ir tanto no sentido de um questionamento como no sentido de uma suposta aceitação das normas impostas e na tentativa de segui-las. No caso de Artemia, protagonista de “Las Vestiduras peligrosas”, observamos um gesto de transgressão dos moldes esperados para mulher a partir da nudez, dos desenhos fortemente eróticos e da apropriação da moda masculina, enquanto Cornelia, personagem de “El Vestido de Terciopelo”, esforça-se em cumprir as “regras da moda” feminina. Ambas as personagens, entretanto, pagam com a própria vida a

divergência, buscada, num caso, involuntária, no outro, em relação ao imaginário patriarcal. Como afirma Espinoza-Vera: “la representación femenina de Ocampo presenta una ambigüedad que anula la visión unidimensional del personaje femenino” (2003, p.211).

## 2.2 A tradição fantástica na Argentina

O Fantástico é uma manifestação ou modo bastante presente na literatura argentina do século XX. Aspectos históricos como a crise de 1929 e a grande depressão posterior, além do contexto das grandes guerras mundiais, fizeram com que a visão linear e progressiva da história perdesse credibilidade e a representação da realidade oriunda da estética realista fosse questionada. A figura do fantasma serviria de forma privilegiada, segundo Blas Matamoros, para expressar a nova percepção e objetos também novos e desconcertantes. De acordo com o crítico, os escritores argentinos desse período tomam distância da burguesia à qual pertencem e passam a se referir a ela a partir de outras perspectivas. Os cenários dessa literatura “suelen ser los palacetes y estancias de la clase alta pero las figuras de las fábulas exceden las costumbres de sus habitantes y entran en un espacio de ambigüedad que quiebra los roles sociales consolidados” (MATAMOROS, 1991, p.127). Trata-se de uma caracterização que corresponde aos espaços e ambientes recorrentes na obra ocampiana.

O interesse de Silvina Ocampo, Bioy Casares e Jorge Luís Borges pelo fantástico se torna explícito a partir da publicação da *Antología da Literatura Fantástica* (1940), que reuniu em um primeiro momento apenas narrações de outros autores, e que na edição consolidada – publicada 25 anos depois – contou com o acréscimo de contos de autoria dos organizadores. No caso de Silvina Ocampo, o relato escolhido foi “La Expiación” (*Las Invitadas*, 1961).

No prólogo da *Antología*, escrito por Bioy Casares, nota-se de saída uma dificuldade em definir o que seria esse tipo de narrativa: “Pedimos regras para contos fantásticos e veremos que não há só um tipo de conto fantástico mas muitos” (CASARES, 1949, p.10). Essa diversidade, associada, inicialmente a duas vertentes – a do fantástico tradicional do século XIX, ligado ao discurso racionalista e positivista; a do fantástico das primeiras décadas do século XX, mais vinculado às vanguardas modernistas, ao

surrealismo e às contribuições da psicanálise –, levou alguns estudiosos da produção literária *rioplatense* de meados do século XX, a cunhar a noção de *neofantástico*.

Jaime Alazraki, no artigo “¿Qué es lo neofantástico?” (1990), aponta que algo comum ao discurso fantástico tradicional é produzir medo no leitor e, para isso:

La narración fantástica asume la casualidad del mundo, reproduce la realidad cotidiana tal como la conocemos en el comercio diario con la vida y monta una maquinaria narrativa que gradual y sutilmente la socava hasta ese momento que esa misma causalidad de que se partió cede y ocurre, o pareciera que va a ocurrir, lo imposible. (ALAZRAKI, 1990, p.30)

A “gradação” e a “hesitação” suscitada pela quebra da causalidade são dois dos procedimentos chave propostos por Tzevetan Todorov no clássico *Introdução à Literatura Fantástica*, sendo o sentimento de hesitação experimentado por um ser que só conhece as leis naturais, frente a um acontecimento sobrenatural:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquela que o percebe deve optar por uma das soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso a realidade é regida por leis desconhecidas por nós. (TODOROV, 1970, p.30)

Para Alazraki, o neofantástico se diferencia do fantástico tradicional teorizado por Todorov, entre outros aspectos, pela ausência de gradação e pela introdução da fantasia à queima-roupa.

### 2.3 Silvina Ocampo fantástica?

Ainda que Silvina Ocampo tenha sido ligada à geração de escritores vinculados à vertente fantástica e/ou à neofantástica, devido irrupção intempestiva do estranho, inexplicável ou anômalo, a crítica atual não considera que a autora possa ou deva ser inserida nesse âmbito, opinião que compartilhamos. Como já mencionado na introdução desse trabalho, a imagem da irmã mais nova das Ocampo sempre foi associada às figuras de Bioy Casares e de Borges, e isso se deu também em relação à tentativa de inseri-la, por parte da crítica dos anos 1990-2000, dentro das mesmas estratégias literárias e

narrativas que as duas figuras masculinas, o que foi depreendido de sua participação na organização da *Antologia da Literatura Fantástica* (1940). Natalia Biancotto, no artigo “Del fantastico al *nonsense*: Sobre a narrativa de Silvina Ocampo” vê nessa vinculação um pretexto tranquilizador, que domesticaria a raridade de sua literatura (BIANCOTTO, 2015, p.43).

Um dos primeiros aspectos que pode ajudar na desvinculação da obra ocampiana daquilo que foi considerado fantástico diz respeito ao papel e às sensações do leitor. A ideia de que ele experimentaria medo diante do insólito não se aplica à ficção de Silvina Ocampo e tampouco se pretende a explicar os fenômenos, seja a partir de uma racionalidade empírica – inserindo as vivências das personagens no âmbito do sonho, do delírio ou da ilusão visual –, seja a partir do irracional – relacionando os fenômenos ao campo do ocultismo, da mitologia, do milagre, ou de outros aspectos ligados ao sobrenatural. O narrador não apenas não assume a função de prover – às personagens e, conseqüentemente, ao leitor – explicações de uma ou outra ordem, como não há espanto diante do fenômeno, e em conseqüência, não há lugar para porquês.

A fim de ilustrar o modo de proceder da autora em muitas de suas narrativas, comentaremos brevemente “La casa de azúcar” (*La Furia*, 1959)<sup>8</sup>.

O conto se inicia com a seguinte afirmação do narrador e marido da protagonista: “Las supersticiones no dejaban vivir a Cristina” (p.193). Trata-se, entretanto, de temores ou superstições pessoais (não comprar morangos em dezembro, não ouvir certas músicas, não enfeitar a casa com peixes vermelhos, dos quais gostava), que diferem das socialmente instituídas, como se encarrega de fazer notar um narrador talvez não menos supersticioso que ela: “Le hice notar que tenía un espejo roto en su cuarto y por más que yo le insistiera en la conveniencia de tirar los espejos rotos al agua en una noche de luna, para quitarse la mala suerte, lo guardaba” (p.193). Ao tomar a decisão de se casar, os noivos começam a procurar onde morar:

(...) tuvimos que buscar un departamento nuevo, pues según sus creencias, el destino de los ocupantes anteriores influiría sobre su vida (en ningún momento mencionaba la mía, como si el peligro la amenazara sólo a ella y nuestras vidas no estuvieran unidas por el amor). (OCAMPO, 2017, p.196)

---

<sup>8</sup> A casa com aspecto de açúcar nos remete à casa construída pela bruxa do clássico “João e Maria”. A relação de Silvina com os contos de fadas é apontada pela fortuna crítica e “Jadín del infierno” (*Cornelia frente al espejo*, 1988) é claramente inspirado em Barba Azul, mas quem comete os assassinatos a partir de um quarto proibido é a esposa e os corpos dos ex-maridos são escondidos no jardim de inverno da casa.

Diante da dificuldade de encontrar uma casa nova, devido a restrições econômicas, o futuro marido decide mentir à futura esposa e dizer que a casinha escolhida nunca havia sido habitada, já que havia sido reformada recentemente. Ali vivera Violeta, fato que o narrador fica conhecendo a causa de uma ligação telefônica endereçada à antiga moradora. A partir de então a vida do casal começa a ser invadida por acontecimentos que remetem a Violeta. Primeiro, chega pelo correio um vestido de veludo, compra que o marido desconfia não ter sido feita por Cristina<sup>9</sup>. Depois, dá-se uma súbita mudança no temperamento da esposa:

Advertí que su carácter había cambiado: de alegre se convirtió en triste, de comunicativa en reservada, de tranquila en nerviosa. No tenía apetito. Ya no preparaba esos ricos postres, un poco pesados, a base de crema batida y de chocolate, que me agradaban, ni adornaba periódicamente la casa con volantes de nylon, en las tapas de la letrina, en las repisas del comedor, en los armarios, en todas partes, como era su costumbre. (OCAMPO, 2017, p.198).

Uma tarde um cachorro entra no terreno da residência e deita-se no jardim. Quando a dona encontra o animal perdido, afirma que Cristina lhe havia prometido no passado uma pipa de presente:

Desde que tengo ocho años esperaba conocerla a usted, desde aquel día que hablamos por teléfono, recuerda? Prometió que iba a regalarme un barrilete.  
 - Los barriletes son juegos de varones.  
 - Los juguetes no tienen sexo<sup>10</sup>. Los barriletes me gustaban porque eran como enormes pájaros: me hacía la ilusión de volar sobre sus alas. Para usted fue un juego prometerme un barrilete; yo no dormí en toda la noche. Nos encontramos en la panadería, usted estaba de espaldas y no vi su cara. Desde ese día no pensé en otra cosa que en usted, en cómo sería su cara, su alma, sus ademanes de mentirosa. Nunca me regaló aquel barrilete. Los árboles me hablaban de sus mentiras. Luego fuimos a vivir a Morón, con mis padres. Ahora, desde hace una semana estoy de nuevo aquí.  
 - Hace tres meses que vivo en esta casa, y antes jamás frecuenté estos barrios. Usted estará confundida.  
 - Yo la había imaginado tal como es. La imaginé tantas veces! Para colmo de la casualidad, mi marido estuvo de novio con usted.  
 - Nunca estuve de novia sino con mi marido. ¿Cómo se llama este perro?  
 - Bruto.  
 - Lléveselo, por favor, antes que me encariñe con él.  
 - Violeta, escúcheme. Si llevo el perro a mi casa, se moriría. No lo puedo cuidar. Vivimos en un departamento muy chico. Mi marido y yo trabajamos y no hay nadie que lo saque a pasear.

<sup>9</sup> Os tecidos são uma presença recorrente na obra da autora e aparecem em pelo menos mais quatro contos da autora: “Vestido de terciopelo”, “Vestido verde aceituna”, “La lección de dibujo” e “Las vestiduras peligrosas”, entre outros.

<sup>10</sup> Note-se o comentário da menina sobre a indistinção sexual dos brinquedos.

- No me llamo Violeta.  
(OCAMPO, 2017, p. 198-199)

Cristina/Violeta acaba acedendo e fica com o cachorro. O marido, que escutara a conversa, afirma ter a impressão de haver “presenciado una representación de teatro y que la realidad era otra” (OCAMPO, 2017, p.199). Eventos e sensações infamiliars vão se acumulando, de forma a inserir novas camadas de sentido na realidade inicial<sup>11</sup>. O desassossego do narrador/marido aumenta:

Cristina parecía no advertir mi inquietud. A veces llegué a creer que había soñado. Abrazando el perro, Cristina me preguntó:  
- ¿Te gustaría que me llamara Violeta?  
- No me gusta el nombre de las flores.  
- Pero Violeta es lindo. Es un color.  
- Prefiero tu nombre. (OCAMPO, 2017, p.199)

A personagem reconhece ter “mudado muito”, e altera vários de seus costumes ou introduz costumes novos. Começa, por exemplo, a cantar, o que atormenta o marido:

Su voz era agradable, pero me exasperaba, porque formaba parte de ese mundo secreto, que la alejaba de mi. Por qué, si nunca había cantado, ahora cantaba noche y día mientras se vestía o se bañaba o cocinava o cerraba las persianas! (OCAMPO, 2017, p.199)

À medida que o relato avança, Cristina/Violeta parece aceitar naturalmente essas transformações. “Canto con una voz que no es mía -me dijo Cristina renovando su aire misterioso-. Antes me hubiera afligido, pero ahora me deleita. Soy otra persona, tal vez más feliz que yo” (p.197). Já perto do final, ela atribuirá as mudanças a uma espécie de feitiço: “- Sospecho que estoy heredando la vida de alguien, las dichas, y las penas, las equivocaciones y los aciertos. Estoy embrujada – fingí no oír esa frase atormentadora” (OCAMPO, 2017, p.199).

O marido, por sua vez, fica mais e mais obcecado por Violeta, procura informações sobre ela e finalmente decide ir em sua busca. Fica sabendo que estivera num

---

<sup>11</sup> Optamos por denominar aspectos infamiliars esses aparecimentos de fenômenos que promovem a quebra de realidade relacionando-os ao conceito de Freud *das unheimliche*, a ser retomado e desenvolvido no próximo tópico desse capítulo.

“sanatório frenopático” e vai atrás da que foi, no passado, sua professora de canto, Arsenia López<sup>12</sup>:

- Usted es el marido?  
 -No, soy un pariente (...)  
 - (...) Violeta era no sólo mi discípula, sino mi íntima amiga. Si se disgustó conmigo, fue tal vez porque me hizo demasiadas confianzas y porque ya no podía engañarme. Los últimos días que la vi, se lamentó amargamente de su suerte. Murió de envidia. Repetía sin cesar: "Alguien me ha robado la vida, pero lo pagaré muy caro. No tendré mi vestido de terciopelo, ella lo tendrá; Bruto será de ella; los hombres no se disfrazarán de mujer para entrar en mi casa sino en la de ella; perderé la voz que transmitiré a esa otra garganta indigna; no nos abrazaremos con Daniel en el puente de Constitución, ilusionados con un amor imposible, inclinados como antaño, sobre la baranda de hierro, viendo los trenes alejarse". (OCAMPO, 2017, p.203)

Nas últimas linhas do relato, o narrador afirma que, a partir desse dia, Cristina se transformou “para mí, al menos, en Violeta”, e que sempre a seguia na expectativa de flagrá-la com um amante, até que um dia a esposa fugiu: “Ya no sé quién fue víctima de quién, en esa casa de azúcar que ahora está deshabitada” (OCAMPO, 2017, p.203). Cristina/Violeta não é a única personagem que foge do marido; também a protagonista de “El automóvil” escapa da vida conjugal ao transformar-se naquilo que a apaixona, o carro e as corridas de automóvel, enquanto o marido a busca pelas ruas de Paris.

Em “La casa de azúcar” o leitor não sabe ao certo o que ocorreu, há a possibilidade do marido ter enlouquecido, há a possibilidade de haver um feitiço e de que realmente esse feitiço tenha entrado na realidade (aqui entendida como aquilo que é racional) e tomado conta de Cristina transformando-a em Violeta. Essa ambiguidade e abertura dos desfechos é bastante corriqueira na narrativa da autora, como veremos em alguns outros contos do *corpus*.

Recuperando mais uma vez o texto de Biancotto, citado anteriormente, cabe afirmar que Silvina se afasta parcialmente dos modelos fantásticos, pois:

Al *nonsense* de Silvina Ocampo no le importa encontrar el orden secreto del universo, como en muchas de las ficciones de Borges; se trata, más bien, de festejar porque no lo encontramos, o que lo encontramos pero no lo entendemos. *Ocampo no busca el sentido como totalidad, busca la incompletud, o las plenitudes parciales, fugaces*. El despropósito del mundo se dice en esa forma de la locura que es la lengua del *nonsense*. Pero es una lengua que tiende a enmudecer, como en la paradoja borgeana, es una literatura que aspira a su fin: “Quisiera escribir

---

<sup>12</sup> Chama a atenção o nome da professora de canto com quem Violeta estivera em contato durante o fim da vida, pela relação do nome com o veneno mortal. Essas escolhas metafóricas aparecem em outros contos da autora. É o caso, por exemplo, de “Amelia Cicuta”, responsável pela morte dos gatos no conto homônimo e da Artemia (nome derivado de ártemis/Diana) de “Las vestiduras peligrosas”.

un libro sobre nada” es la última frase del último libro de Silvina Ocampo. (BIANCOTTO, 2015, p.45).

Nessa mesma direção, a da comparação contrastiva com a ficção de Borges, é pertinente lembrarmos ainda alguns pontos colocados por este, no prólogo da consagrada novela *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares:

En español, son infrecuentes y aún rarísimas las obras de *imaginación razonada*. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de Las fuerza extrañas y alguna de Santiago Dabove: olvidado con injustia. *La invención de Morel* (cuyo título filialmente a otro inventor isleño, a Moreau) translada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo. He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído; no me parece una imprecisión o una hipérbole *calificarla de perfecta*. (CASARES, 2017, p.35, grifo nosso)

A obra perfeita seria, então, aquela que obedeceria ao que Borges denomina imaginação razoada, o que não se aplica de forma alguma aos procedimentos narrativos de Ocampo. Enquanto aquele escolhe o caminho do raciocínio estrito e da perfeição formal, ela escolhe o encanto do “no rigor”. “El encanto de la falla, de la falta, del malentendido que encandila al lector, que lo deja atónito, maravillado de aturdimiento, fascinado por no comprender” (BIANCOTTO, 2015, p. 44).

## 2.4 Nem fantástica, nem perfeita: mulher

Como consta na epígrafe de José Amícola que abre este capítulo, Silvina também se diferencia dos escritores fantásticos e neofantásticos por ser mulher, por ser “o outro”, aquela que torce o que é reto, masculino, principal. A chave de leitura que propomos fazer a partir dessa metáfora se apoia na ideia de não perfeição e de *non sense*, e uma das formas de construção desses relatos relaciona-se à posição do narrador e a consequente impressão causada no leitor.

Marcia Espinoza-Vera (2003) estabelece que a abundância de narradores em primeira pessoa contribui para a criação de uma atmosfera de incerteza. A autora propõe a classificação dos narradores em dois grandes grupos: os “ambíguos” e os “não dignos de crédito”. Dentro do primeiro, estão os narradores infantis/adolescentes e algumas

mulheres adultas, e nessa classificação se inserem, respectivamente, as narradoras de “La boda” e “Vestiduras peligrosas”, que fazem parte do *corpus* desse trabalho.

No segundo grupo, estão os narradores “ingênuos e imperturbáveis”, que por conta da pouca idade possuem uma limitação de conhecimento sobre os fatos ou não logram fazer uma reflexão sobre eles – é o caso da menina de “El vestido de terciopelo” – , os “hipócritas” e os “alienados” – por exemplo, o narrador de “El automóvil”<sup>13</sup>. O narrador de “La casa de azúcar” poderia, dependendo da leitura, estar incluído neste grupo, já que há a possibilidade de estar louco.

Além da posição do narrador, que contribui para a sensação de instabilidade semântica, a crítica também destaca o uso de figuras retóricas como o oximoro, o paradoxo e a hipérbole, entre outras. Essas figuras pedem ao leitor um esforço de dissociação com respeito àquilo que é estabelecido como real ou verossímil e instauram uma atmosfera que, segundo Mancini, colabora para criar uma sensação de alienação e de proximidade ao mesmo tempo.

Ao refletir sobre a literatura que busca estabelecer suas bases dentro da incerteza, Marcia Espinoza-Vera resgata o trabalho de Jorge Rivera sobre os escritores de língua hispânica da geração de 1930-1955 que, segundo ele, foram influenciados fortemente por Henry James. Silvina Ocampo pertence a esse grupo de escritores da “narrativa de la ambigüedad”. Essa classe de narrativa não explica nada claramente e sua intenção é não dar todas as informações ao leitor, fazendo com que a interpretação fique por conta dele:

Equívocos y vacíos obligan al lector a un constante ir y venir dentro del texto para construir un significado o significados posibles. En algunos casos, los equívocos se dan porque las historias relatadas presentan narradores que omiten ciertas informaciones, lo que hace que el lector ponga en duda la autenticidad de sus relatos. Ocampo, quien justamente comenzó a escribir en este período [1930], recurre de forma constante a narradores que he calificado “bajo sospecha”, como una de las estrategias de la narrativa de la ambigüedad. (ESPINOZA-VERA, 2003, p.19)

\* \* \*

---

<sup>13</sup> Examinarei os narradores específicos na seção destinada à análise de cada um dos contos.

A narrativa da ambiguidade e do não explicado nem explicável faz pensar no conceito de *das unheimliche*, desenvolvido por Sigmund Freud no texto homônimo, de 1919. A dificuldade de definição se aplica à própria tradução do conceito freudiano, traduzido como *the uncanny* em inglês, *lo siniestro* nas primeiras traduções para o espanhol e *o estranho* na edição em português de 1969. Mais recentemente, a edição comemorativa da Editora Autêntica optou pela expressão *o infamiliar*, no intuito de resgatar o jogo semântico do termo alemão, que supõe o vai-e-vem entre o *heimliche*, isto é, o doméstico, íntimo, familiar e conhecido, reprimido e recalcado no passado, e sua emergência como *unheimliche*, ou seja, como fenômeno inquietante e, agora, *infamiliar*. Esse conceito pode ser relacionado à atmosfera dos contos de Silvina, que se situam no âmbito do doméstico, do caseiro, do lar burguês, do conhecido, do familiar e são povoados por mulheres, mães, crianças, babás e empregadas, mas ao mesmo tempo transtornam permanentemente esses ambientes e “torcem” ou descentram os estereótipos da mulher, da criança, da babá, da mãe, tornando-os *infamiliare*s, a partir da sua maneira singular de fazer literatura.

No que se refere à psicanálise, Freud afirma que algo tem efeito infamiliar quando:

As fronteiras entre a fantasia e realidade são apagadas, quando algo real, considerado como fantástico, surge diante de nós, quando um símbolo assume a plena realização e o significado do simbolizado e coisas semelhantes. (FREUD, 2019, p.93)

Quanto ao domínio da literatura, segundo o pai da psicanálise, nos contos maravilhosos o sentimento do infamiliar não pode emergir por serem “muito abertos em relação ao ponto de vista da onipotência de pensamentos e desejos”; daí ele sustentar que “não saberia nomear nenhum conto maravilhoso autêntico no qual aparecesse algo de infamiliar” (FREUD, 2019, p.97). Nessa classe de narrativas, espera-se de saída que ocorram fenômenos alheios à realidade habitual, por exemplo, a realização de desejos imediatos ou o aparecimento de criaturas anormais, tais como demônios e fantasmas.

A diferença entre o infamiliar experimentado na vida e o produzido pela literatura (“muito mais rico” que o primeiro, para Freud), decorre de que o segundo:

não só abrange [o infamiliar da vivência] na sua totalidade, como é também aquele que não aparece sob as condições do vivido. O antagonismo entre recalcado e superado não pode ser transposto para o infamiliar da criação literária sem uma profunda modificação, uma vez que o reino da fantasia tem como pressuposto de sua legitimação o fato de que seu conteúdo foi dispensado

da prova de realidade. O resultado paradoxal que ressoa aqui é que na *criação literária não* é infamiliar muito daquilo que o seria se ocorresse na vida e que na criação literária existem muitas possibilidades de atingir efeitos do infamiliar que não se aplicam à vida. (FREUD, 2019, p. 107, grifo do autor)

O escritor pode, de acordo com Freud, criar um mundo menos fantástico que os contos maravilhosos, mas que ainda admite seres espiritualmente superiores, demônios ou fantasmas, tais como as almas do inferno em Dante ou as aparições de *Hamlet* e *Macbeth*). Entretanto, por constituir, nesses casos, os pressupostos da realidade poética estabelecida, o sentimento do infamiliar não se dá. Isso difere dos casos em que o escritor se situa (situa sua ficção) no âmago da realidade comum, pois:

neste caso, ele assume também todas as condições que são válidas, nas vivências, para o surgimento do *infamiliar*, e tudo aquilo que na vida, tem efeito *infamiliar* também o tem na criação literária. (FREUD, 2019, p. 109)

Neste sentido, consideramos que a narrativa de Silvina Ocampo poderia ser situada nesse horizonte do infamiliar, já que a quebra da expectativa é dada a partir da surpresa e do inesperado.

### 3. CAPÍTULO 2: De metamorfoses, aparências femininas e figurações maternas

#### 3.1. Metamorfoses/Objetificação: Amores obsessivos

As metamorfoses são uma estratégia constante nas narrativas de Silvina Ocampo. 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*. Por meio desse recurso pessoas são transformadas em objetos e objetos em seres humanos. Cabe salientar que as metamorfoses não ocorrem apenas nos contos em que são retratados temas relacionados ao universo feminino (um conto alheio a esse universo é por exemplo “Sábanas en la tierra”, que narra basicamente a transformação do jardineiro em planta), o que mostra que o procedimento faz parte da poética da autora em sentido amplo.

Segundo Klingenberg, “Ocampo’s transformations represent not ‘meaningless, absurd acts which cannot signify’ (Jackson, 82), but willed, if unconscious, challenges to the established order” (KLINGEMBERG, 1999, p.44). Como corpus de análise desse apartado, que visa examinar o emprego da metamorfose, foram escolhidos os contos “El automóvil” (*Y así sucesivamente*) e “Mi amada” (*Los días de la noche*).

“El automóvil” é mais um conto em que o narrador é um homem extremamente ciumento e isso faz com que o relato dos acontecimentos seja pouco confiável. O texto inicia com a seguinte frase: “Braman los automóviles: *se están volviendo humanos*, por no decir bestiales. Fui al autódromo donde corría Mirta. Desde que nació quiso participar en carreras de automóviles” (OCAMPO, 2017, p.673, grifo nosso). Essa primeira afirmação funciona como uma antecipação do desfecho da narrativa, mostrando a importância que o veículo terá no texto, mais um procedimento comum a muitos dos contos da autora.

Desde o início, o automóvel serve à dupla função de acenar para anseios e atividades vedados à mulher e de constituir uma espécie de duplo dos eventuais amantes e/ou concorrentes desse narrador que acha “ridículas quase todas as ambições” da amada:

Me amaba, no sé si tanto como yo la amaba a ella aunque considerase ridículas casi todas sus ambiciones. Que una mujer pretendiera correr en las grandes carreras de automóviles y en primera categoría me parecía un síntoma de locura.

Siempre pensé que las mujeres no sabían manejar. Cualquier otra cosa podía esperar de ellas, por ejemplo que manejaran una máquina aspiradora, un tractor, un grabador, un avión, una calculadora, una plancha, una máquina de cortar pasto, una computadora; si alguna vez le comuniqué estos pensamientos, se sintió insultada, pero yo no cambiaba de parecer. (OCAMPO, 2017, p.673)

O automóvel “esplêndido” recebido como presente de casamento (“A mi padre le sobraba el dinero y me lo regaló para que pudiera hacer un viaje de descanso”, p.673) não só reacende o desejo de Mirta de competir em corridas, como dá início à projeção do discurso do ciúme sobre esse objeto inicialmente benévolo:

Este automóvil fue un verdadero don del cielo, pues Mirta, que vivía descontenta con su suerte, empezó a gozar realmente de la vida. Madrugaba para qué? Para subirse directamente al auto y abrazarse al volante [...] Había embellecido notablemente. A mi juicio, no necesitaba tanta belleza. Su pelo brillaba con furor, sus ojos revoloteaban [...] Algo, o mucho me inquietaba en ella: su facilidad para enamorarse. Alguien que tuviera una linda voz, hasta por teléfono, alguien que tuviera unas preciosas manos, hasta con guantes, alguien muy atrevido o alguien muy tímido, alguien con los ojos casi violeta, hasta bizcos, bastaba para seducirla al máximo de la seducción. (OCAMPO, 2017, p.673)

Na tentativa de dar cabo à situação, o marido providencia uma viagem à França, mas carrega o automóvel no barco. Se durante a travessia parece que os problemas ficaram em terra firme, ao chegarem a destino, no entanto, os inconvenientes para a retirada do carro trazem de novamente à tona o conflito. Abalada, Mirta, não dorme e para de sorrir. Quando o automóvel finalmente é liberado, a mulher o abraça como se fosse uma pessoa, em uma cena de claro cunho sexual:

Cuando Mirta se vio frente al automóvil en tierra firme, casi desnuda se abrazó a la máquina. Es difícil abrazar a un automóvil, pero ella supo hacerlo. Espero que a ningún hombre se haya abrazado de esa forma. Con violencia la arranqué del capot. "¿Qué significan estas escenas?", le grité, al verla en posturas tan provocativas. "Si te violan después, no te quejes." Un fotógrafo que pasaba por azar la fotografió. Era un periodista, sin duda. Este fue mi primer encono contra Mirta. La zamarreé y la obligué a seguirme. Se puso a llorar. Nos reconciamos, pero no fue por mucho tiempo. Yo añoraba la vida del barco, donde las horas transcurrían inadvertidas. Mirta quería llegar pronto a París, para anotarse en una carrera de automóviles. (OCAMPO, 2017, p.674)

No intuito de dissuadir ou pelo menos adiar as pretensões da “Reina del volante”, o narrador propõe percorrer as pequenas cidades espalhadas no trajeto até Paris e Mirta acede. As visitas culturais, a prática da condução e a aprendizagem do francês com um jornalista “maravilhoso” se revezam, ao mesmo tempo que os ciúmes do

narrador se intensificam (“Sufrí como un animal herido, creyendo que [Mirta] nunca volvería”). Ao chegarem à capital, a metamorfose da personagem em automóvel (ou de sua paixão por outro homem tornada fuga?) se consuma paulatinamente, até a fusão/sumiço final. Primeiro, as batidas do coração de Mirta, que se tornam cada vez mais fortes, são equiparadas ao rumor dos motores:

El corazón de Mirta latía con ese rumor salvaje que se oye en las carreras de automóviles, de noche. No podía dormirme; tenía que mirarla para asegurarme de que no era un automóvil ni un violín, ni un cambio de velocidades, que era un ser humano el que dormía a mi lado, que era un ser humano el que me abrazaba. (OCAMPO, 2017, p.676)

Depois, constatada a dificuldade de viver uma paixão obsessiva que não se refere somente ao suposto vínculo Mirta/carro, mas também ao vínculo narrador/Mirta, se concretiza a metamorfose, apresentada inicialmente sob o signo da desapareição:

Vivir es difícil para cualquiera que ama demasiado. No podía alejarme de Mirta sin morir, ni acercarme, sin también morir. Elegí alejarme. Un día salí temprano, para ver museos, palacios y jardines, las orillas del Sena, las catedrales, las más diminutas iglesias; cuando volví a la noche, *como después de un largo viaje, Mirta no estaba en el hotel. Salí de nuevo. En vano la busqué por todas partes. Al volver a la madrugada, me pareció que oía su respiración. Era un automóvil, con el motor en marcha, estacionado frente a la puerta del hotel. Me acerqué: en el interior no había nadie. Lo toqué, sentí vibrar sus vidrios.* Tan enloquecido estaba que me pregunté si sería Mirta. Entré en el hotel. En la conserjería no había ningún mensaje para mí. El portero no sabía quién había dejado ese automóvil. De pronto pasó algo inexplicable. Suavemente el automóvil empezó a alejarse. Traté de alcanzarlo, pero no pude. Desde ese día, busco el automóvil por la ciudad. Más de una vez lo vi, me puse en su camino, sin lograr nunca descubrir quién lo manejaba, ni morir bajo sus ruedas. Vivo en París, porque sólo en París puedo alcanzar mi esperanza, cumplir mi deseo. (OCAMPO, 2017, p.677)

O conto encerra com a transcrição da carta deixada pelo marido na recepção do hotel, manifestando a esperança de que um dia Mirta volte um dia para encontrá-lo. Nela se alega que: “Amar em exceso destruye lo que amamos: a vos te destruyó el automóvil. Vos me destruiste (no lo digo con ironía)” (OCAMPO, 2017, p.677). Mas a busca frenética, longe de terminar, continua: “Ahora te busco sin cesar, pero tu velocidad no me permite arrojarme bajo tus ruedas [...] Soy un verdadero fantasma” (OCAMPO, 2017, p.678).

O desfecho do conto indica a fuga da mulher dessa relação obsessiva e a forma como essa fuga é realizada, a partir da transformação da mulher no automóvel – ou do

automóvel na mulher, como sugere a frase inicial da narrativa – é enunciada aos poucos, a partir das indicações do narrador. Um leitor habituado aos procedimentos narrativos ocampianos pode, inclusive, suspeitar que algo relacionado ao carro vá ocorrer por conta dos indícios dados durante a narrativa. Temos também a impressão de que o próprio automóvel exerce uma força sobre a mulher que acaba na fusão de corpo e máquina.

“El automóvil” desloca alguns dos lugares estabelecidos e esperáveis em relação às mulheres, o primeiro deles, a questão do carro e das corridas, historicamente associados à masculinidade e ao mundo masculino. Ishak Farag Fahim, no artigo “Cinco fórmulas de metamorfosis en la narrativa de Silvina Ocampo”, sustenta que há, de um lado, uma identificação de Mirta com um ícone masculino e, de outro, uma identificação do narrador/marido associada à órbita do feminino:

El contraste y la paradoja son cada vez más acentuados, ya que la pasión de la protagonista es más propia de hombres que de mujeres. En el lado opuesto, el marido es un hombre demasiado romántico, amante de pintura, jardines y paisajes, aficiones más afines a un temperamento femenino. Comenta el marido, en el cuento: “La mujer de un cuadro de Ingres me hubiera satisfecho más que esos autos que extasiaban a Mirta”. (FAHIM, 2014, p.134)

Apesar dessa espécie de deslocamento cruzado que vincula o marido à afeição pela arte, a tentativa de controle com respeito ao comportamento erótico da mulher, expressa ainda valores caros à sociedade patriarcal, valores esses que, tanto a relação de Mirta com outros homens quanto sua relação com o automóvel, contestam. Como afirma Klingenberg: “these storie present fantasies of escape both from the social order as well as from the symbolic order by way of their impossible return to the imaginary” (KLINGENBERG, 1999, p.44).

Em entrevista a Mempo Giardinelli publicada no livro *Assim se escreve um conto* (1994), Silvina Ocampo afirmou que “El automóvil” era o seu conto preferido: “Foi um conto muito difícil de contar sem ridicularizar a situação. Beira a puerilidade e a afetação, é como caminhar na borda de um precipício”, ela diz. E tece as seguintes considerações sobre a relação metamórfica/metafórica entre a paixão e o automóvel:

Não posso explicar como surgem os contos. “El automóvil”, por exemplo, eu o fiz pensando no amor. Qual é a coisa mais desesperada no amor?... Bem, eu pus um automóvel porque anda rápido, te leva numa corrida, numa vertigem. Essa é a metáfora. (GIARDINELLI, 1994, p.113-114)

O relacionamento amoroso obsessivo e a importância atribuída nesse contexto a um objeto ou uma parte do sujeito transformado em objeto/fetichismo é também central no segundo conto escolhido para esse apartado, “Mi amada”<sup>14</sup>. Essa narrativa se desenrola a partir de uma figura metonímica: o cabelo de Verónica é a parte tomada como todo. “¿Cómo podría comprender que yo amé (aparentemente) una parte de ella más que a ella misma?” (OCAMPO, 2017, p.596), afirma o narrador obcecado, já perto do final.

Narrado em primeira pessoa, por um narrador pouco confiável como o do conto precedente, o relato se inicia destacando sua afeição pelos traços corporais da amada, devido a sua condição de desenhista. Apesar de supostamente traído e abandonado por Verónica, o cabelo desta exerce um magnetismo incontrolável que faz tudo esquecer, e que será associado, não sem ironia, à longa tradição desse motivo em nossa cultura:

La cabellera es tan inmemorial en el amor, tan cantada como la luna en el cielo para los poetas. Sirvió de don y de castigo. Berenice la ofreció a Venus, Santa María Magdalena secó los pies perfumados de Jesús con ella, ¿por ella no fueron arrastradas a la muerte Santa Catalina, Desdémona, la mujer de Barba Azul? ¿La reina Filomena no la extendió como una alfombra para que el rey se arrodillara frente a ella la noche de sus bodas? Y decía otros disparates por ese estilo. (OCAMPO, 2017, p.594)

A exaltação do cabelo de Verónica é feita mediante uma descrição “disparatada”, na qual este prolifera e se multiplica ganhando novos contornos a cada vez:

Fue lo primero que conocí de Verónica y algo que no llego nunca a conocer del todo. Si quisiera decir de qué color es, no podría: no por las tinturas (mezcla de manzanilla y de agua oxigenada) que después supe que usaba, sino por la calidad de los reflejos que se infiltran en ella como en los caireles de las antiguas arañas, que llevan los colores del arco iris. Desatada, caída sobre los hombros parece un manto cuyo ornamento principal es, en las puntas, el fleco, que podría servirle de flequillo; a veces es una enredadera torturada y sinuosa; a veces una cortina fresca que juega con el viento o que me ampara; a veces una carpa donde se esconde y donde no me deja entrar. Me sirvió de pañuelo, de almohada, de velo, de tapiz, de venda, de vestidura, de cubrecama, de adorno. Fue lo primero que conocí de su cuerpo. Ciertamente la toqué antes que a sus manos sobre la arena húmeda como si hubiera sido una planta junto a los tamariscos. Ella tenía sueño aquella mañana (lo supe después), y detrás de sus anteojos de sol, yo no podía saber que sus párpados estaban cerrados. Sabía en cambio que su cabellera enmarañada y fina se estremecía cuando el viento sopló sobre mi boca. Me buscaba sin que ella lo sintiera. La respiré, la mordí, la besé contra la arena. Desde aquel día fue mi cómplice, mi partidaria, aun cuando nos peleamos.

---

<sup>14</sup> Agradecemos a Gisela Anautte Bergonzoni ter sugerido uma possibilidade de leitura do conto em chave surrealista durante o exame de qualificação. Infelizmente, não dispusemos do tempo necessário para explorá-la.

(OCAMPO, 2017, p.594)

“Caireles”, “manto”, “enredadera”, “cortina”, “carpa”, “pañuelo”, “almohada”, “velo”, “tapiz”, “venda”, “vestidura”, “cubrecama”, “adorno”, “planta”: a descrição confere contornos sobrenaturais (e *cursis*) a esse cabelo de mil formas, que se transmuta, também, conforme os “estados de ánimo” da amada:

Era lacia y un poco más oscura cuando estaba triste, también lacia (de modo inconfundible) cuando había hecho el amor; era lacia también cuando no se preocupaba en parecer más bonita o seductora. Era ondulada cuando estaba en la naturaleza [...] era ondulada también cuando se enfurecía (OCAMPO, 2017, p.595)

O relacionamento começa a desmoronar pela intromissão de um terceiro que, nesta ocasião, é um pente presenteado pelo narrador:

Fui feliz con ella hasta el día en que le regalé el peine perfumado. Un peine de ámbar que usaba con insistencia voluptuosa. En vano la visitaba y la esperaba. Siempre en el momento de besarla blandía como un arma el peine perfumado y se peinaba nerviosamente, ignorando mi presencia. Nunca supimos cómo se le formaban aquellos interminables nuditos en el pelo, que había que desenredar. (OCAMPO, 2017, p.596)

Mais uma vez, o acessório, que se humaniza, parece tomar o lugar do narrador na relação com o cabelo/Verônica:

—Verónica, un día acabaré por ahorcarte con tu propio pelo —le dije—. Dame el peine.  
—El peine es mío. Podés hacer lo que quieras conmigo, pero no con el peine — me contestó, tendiéndome un largo mechón tentador—.  
—Sería fácil —exclamé—.  
—Ya lo creo —me dijo—  
(OCAMPO, 2017, p.596)

O acirramento dos ciúmes conduz de fato à tentativa de enforcamento de Verónica com o próprio cabelo, mas este ganha vida e toma parte em favor da mulher, defendendo-a:

Tomé en mis manos su cabellera que dividí rápidamente en dos, le crucé las dos partes debajo de su mentón y las anudé alrededor de su cuello con fuerza [...] Su mano no soltó el peine perfumado. No logré estrangularla gracias a la suavidad de su pelo, cuyo nudo se deshacía para defenderla o para contrariarme, o para salvarme de un crimen.

Ahora, Verónica rehúsa verme. A veces me llama por teléfono.  
(OCAMPO, 2017, p.597)

Assim, as duas narrativas comentadas coincidem no emprego de procedimentos que encenam processos de metamorfose (a mulher que devém carro, o cabelo que ganha diversas formas e funções, o pente que se vivifica), e na figuração de conflitos relacionais (ciúmes extremos, fetichismo, triângulos amorosos) que tem como resultado, em ambos os casos, a fuga da mulher do vínculo opressivo.

### **3.2. Entre tecidos e vestidos, normas e corpos**

Conforme indicado, a análise dos contos selecionados se concentra em alguns eixos, dentre os quais o segundo escolhido volta-se para a moda e os vestidos como características relacionadas à imposição de determinada aparência feminina. Retomando *O segundo sexo* (1949), vale lembrar que, para Simone de Beauvoir, a construção de uma aparência determinada faz parte das normas impostas à mulher dentro da sociedade patriarcal. O homem deseja que a mulher seja bela e, ainda que os ideais de beleza variem, há certas exigências que são constantes: “Entre outras, exige-se que seu corpo ofereça as qualidades inertes e passivas de um objeto, porquanto a mulher se destina a ser possuída” (BEUVOIR, 1948, p.220-221, V.1).

Os costumes e as modas são muitas vezes utilizados para separar o corpo feminino da transcendência, ou seja, ele “não é tomado como irradiação de uma subjetividade, mas sim uma coisa empastelada em sua imanência; esse corpo não deve lembrar o resto do mundo” (BEUVOIR, 1948, p.221, V.1).

Como entrada teórica centrada especificamente na questão das roupas e do corpo iremos nos pautar pela leitura de Andrea Ostrov, feita no artigo “Vestidura/Escritura/Sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo” (1996), e no livro *Género Al Bies – Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas* (2004).

Ao investigar os movimentos da escrita de Silvina Ocampo, Diamela Eltit, Maria Luiza Bombal, Ana Lydia Vega e Tununa Mercado, Ostrov considera o corpo como *corpus*, aquele não representaria apenas um tema, mas seria também uma superfície (pergaminho) em que se inscrevem marcas e linhas configuradoras de uma determinada

“cartografía corporal”. Nesse sentido, a autora irá defender a ideia de que uma *escrita feminina* implica uma vinculação direta e espontânea entre o corpo e a escritura da mulher que escreve e propõe, então, a uma inversão da ordem dessa relação:

Postular la textualización del cuerpo supone invertir los términos de la antedicha relación cuerpo/escritura: no es el cuerpo el que inscribe sus ritmos en la escritura, así como no es el cuerpo una exterioridad que se representa por medio de la escritura. Por el contrario, la escritura es la marca que se imprime sobre el cuerpo, lo configura, lo mapea, lo construye. De manera que las marcas de femineidad que el concepto de “escritura femenina” intenta rastrear en los textos escritos por mujeres –elipsis, blancos textuales, aperturas, pluralidades, errancias, etc. - deberían pensarse, inversamente, como marcas discursivas, como trazos de escritura que la cultura imprime sobre los cuerpos de las mujeres. (OSTROV, 2004, p.23)

Os traços femininos, portanto, são efeitos da escrita, e, em relação a Silvina Ocampo, especificamente, a autora vai apontar uma série de operações “tales como la cirugía, la costura, el maquillaje, la pintura, [que] exhiben un papel determinante en relación con los procesos de materialización de los cuerpos” (OSTROV, 2004, P.25), e acrescenta:

Todas estas operaciones constituyen, a mi entender, variantes de la escritura, ya que se trata en todos los casos de intervenciones que dejan marcas, trazados, cicatrices, *inscripciones*, sobre el cuerpo. La escritura se revela en los cuentos de Ocampo como la instancia que efectivamente interviene en los procesos de materialización corporal. Representa, en virtud de esto, un lugar de coagulación, de cristalización o de solidificación. En cambio, la re-escritura se planteará aquí como instancia o lugar de subversión, de re-versión, de inversión de un texto cultural previo, cristalizado, solidificado. Reversión o reescritura que, a su vez, remarca, hace manifiesto el funcionamiento performativo de la escritura. (OSTROV, 2004, p.25, grifo da autora)

Dessa forma, Ostrov vai ao encontro do que foi teorizado por Simone de Beauvoir no sentido de afirmar que o gênero se estabelece a partir de um conjunto de normas reguladoras pelas quais o sexo é materializado e, dentro dessas normas, estão os padrões de aparência. Ostrov irá, então, postular que em alguns contos de Silvina Ocampo vestidos, maquiagens, enfeites, máscaras e cirurgias funcionam como uma escritura do corpo que, ao determinar a caracterização deste como masculino ou feminino, intervém na materialidade corporal. Mas, por outro lado:

En la narrativa de Silvina Ocampo la misma escritura conforma, simultáneamente, un espacio de reversión, de transgresión, de deconstrucción de la diferencia genérico-sexual [...] como consecuencia de este cuestionamiento,

outras oposições binárias aparecem, em estes textos, desarticuladas, desconstruídas. (OSTROV, 2004, p.30)

Nos dois contos específicos selecionados para uma análise mais detida – “El Vestido de Terciopelo” e “Las Vestiduras Peligrosas” - as vestimentas são definidoras do destino das personagens principais. Ostrov resgata as ideias de Germán García (1993) para quem o sistema das vestimentas pode ser pensado como um tipo de linguagem estruturado em função de códigos e convenções que determinam em cada ocasião o uso “gramaticalmente correto”:

El vestido dicta las leyes de la apariencia y marca la forma de darse a ver. Según ese autor, el vestido “socialmente correcto” debe contribuir a “transformar la carne en un signo que sea leído de manera adecuada (García 1993:128). Podríamos decir entonces que la “corrección” del vestido dependerá del cumplimiento de ciertas reglas de concordancia con respecto al cuerpo portador del mismo. La ropa deberá ser acorde con el sexo, la edad, la clase social, la profesión, inclusive la nacionalidad y en algunos casos hasta la religión. (OSTROV, 2004, p.31)

Em “El Vestido de Terciopelo”, Cornelia, a protagonista, recebe em sua casa Casilda, a costureira, que lhe traz o vestido para fazer a última prova. A viagem de Cornelia à Europa de alguma forma depende desse vestido, já que irá se realizar quando a peça estiver pronta. A narradora, uma menina que acompanha Casilda, pode ser inserida no grupo dos narradores “no dignos de crédito”, segundo a classificação de Espinoza-Vera (2003). Ela arremata os diversos acontecimentos relatados com a expressão “Qué risa!”, o que pode remeter tanto à falta de entendimento pleno do que acontece como à crueldade do olhar infantil. A percepção naturalizada e ao mesmo tempo estranha do que ocorre desde a chegada de Casilda e da narradora, vindas de um bairro periférico de Buenos Aires à casa de Cornelia, até a cena final, em que o vestido parece humanizar-se e sufocar a senhora, é indissociável dessa visão.

Alguns acontecimentos nos dão pistas de que algo tenebroso irá acontecer: “¡probarse! es mi tortura!” (p.264), afirma a senhora, ao tentar colocar o vestido que já não entra com facilidade, “Sáquemelo, que me asfixio” (p.264). Índícios desse clima tenebroso reaparecem ao comparar o tecido de *terciopelo* (veludo) com os nardos, flores que Casilda diz serem “tristes”.

O vestido de veludo tem um dragão de lantejoulas bordado e, à medida que a narração dos acontecimentos avança, a menina começa a dar vida à “personagem”, como podemos ver no seguinte no trecho: “Cuando terminó de hablar, la señora respiraba con dificultad. *El dragón también*” (p.265). Em seguida, a menina descreve o tecido como “precioso y complicado” (p.265), para concluir afirmando que “la señora cayó al suelo y *el dragón se retorció*” (p.266).

Neste conto, a roupa é tão mandatária do gênero e constitutiva da corporeidade que o vestido e o corpo se “con-funden”. “Cornelia ya no puede sacárselo y muere sofocada. Es una cárcel. ¿Cómo salir?, pregunta en voz alta.” (OSTROV, 2004, p.35).

Para além dos aspectos salientados, a narrativa apresenta a estrutura típica dos enredos de Silvina Ocampo. A cena transcorre dentro de casa e se introduz um acontecimento corriqueiro como a medição de uma roupa por parte da senhora com a presença da costureira. Mas, de repente, aspectos estranhos tomam conta da situação e a realidade se transforma. Além disso, comparece aqui outro tópico comum na obra da autora: a objetificação das pessoas e a personificação dos objetos, que neste caso se manifesta através dragão bordado no vestido. O conto também se enquadra no grupo em que as descrições do *cursi* colaboram para o enredo, segundo Mancini:

La excentricidad del nombre y apellido de este personaje (Cornelia Catalpina) remite a los exponentes de la nueva burguesía, quienes por enriquecimiento repentino logran una colocación social que les permite acceder a espacios que hasta cierta época fueron exclusivos para familias de linaje, cuya marca de clase, por sobre todo, sería distinción y buen gusto. El comportamiento grosero y ufano del personaje (“... la oíamos hacer gárgaras y discutir con voces diferentes. Entró su perfume y después ella con otro perfume. Quejándose nos saludó...”) y la decoración estridente de su cuarto (“El dormitorio era todo rojo, con cortinajes blancos y había espejos con marcos dorados) distancian al personaje tanto de la alta burguesía como de ese “otro” social – sirvienta, modista - que es indispensable en un universo donde la mujer debe cultivar el ocio en el hogar para demostrar el poder económico del señor de la casa. Asimismo, la sobrecargada decoración *kitsch* obliga a depender de “mano de obra” calificada que se encargue de las reuniones sociales y del mantenimiento de los objetos que componen un estilo caracterizado por la inadecuación y la falta de funcionalidad. (MANCINI, 2003, p.59)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> A forte presença do *Kitsch* (ou *cursi*, em espanhol) nas ficções da autora foi caracterizada por Mancini nos seguintes termos: “Todo parece precario y endeble y arbitrario en el universo diseñado por Silvina Ocampo. Los espacios definidos por sobresaturación de objetos *kitsch* son multiplicados por espejos que, en muchos casos, comunican con el interior sin límites de los personajes. Predominan las voces femeninas: institutrices, peluqueras, modistas, sombrereras, criadas; en general, mujeres que hacen trabajos con sus manos y cuyo lenguaje, infectado de estereotipos y *clisés*, retumba en ambientes adornados con voladitos de plástico, colchas rosadas e imágenes religiosas. Casitas azucaradas, muñecas sobre almohadones brillantes, cajitas con moños, mesas de cumpleaños con tortas almibaradas, crean la atmósfera adecuada para lograr la “tematización” de los espacios textuales; es decir, espacios que, predominando sobre la fábula, dejan de ser sólo un lugar de acción para ser lugares de actuación convirtiéndose en “objetos de presentación por sí

A postura adotada pelas personagens em relação ao desfecho pode ser pensada em várias direções. Ao ver Cornelia ser sufocada e morta pela peça que costurou, Casilda apenas lamenta o fato [“Ha muerto. Me costó tanto hacer este vestido! Me costó tanto, tanto!” (p.266)], ou melhor, lamenta mais o trabalho perdido que a morte da senhora, deixando entrever a assimetria de necessidades e preocupações existentes entre as duas mulheres. A menina, por sua vez, fecha a narrativa com o bordão “- Qué risa!” (p.266), o que pode ser lido tanto como uma ironia, quanto como demonstração de uma graça sincera, comum ao olhar infantil. Por outro lado, seguindo a leitura proposta por Ostrov, entendemos que a morte pode ser vista como uma inscrição definitiva do gênero na materialidade do corpo:

La muerte aludiría no solo al sofocamiento provocado por la rigidez de la convenciones genéricas, sino también a la fijación definitiva de una mentalidad corporal que se constituye como efecto de la inscripción del modelo de género en el cuerpo. (OSTROV, 2004, p.36)

Consideramos oportuno chamar a atenção para outras duas narrativas em que a aparência é definidora do destino das personagens principais. Em “Las Fotografías” (*La Furia*, 1959), a protagonista, Adriana, uma adolescente que acaba de ficar paraplégica a causa de um acidente, deve permanecer arrumada e dissimular sua deficiência durante a festa de aniversário, que acontece logo depois da saída do hospital. A descrição inicial feita pela narradora, uma das convidadas à comemoração, mostra uma Adriana marcada pelo *kitsch* e pela imobilidade resultante dos múltiplos adereços:

Tenía [Adriana] una falda muy amplia, de organdí blanco, con un viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal plegadizo, con flores blancas en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano. (OCAMPO, 2017, p.217)

---

mismos” (MANCINI, 2003, p.49). Semelhante acumulação de objetos funcionaria como mais uma das formas de desestabilização semântica e de passagem para a fantasia, o clima inquietante ou a morbidez presente em muitos dos contos. A própria Silvina afirmou, em entrevista concedida a Hugo Beccacece para o *La Nación*, em 1987, que a *cursilería* sempre a atraiu por ser uma forma de horror, embora os objetos *cursi* causem graça ao mesmo tempo.

O ambiente da festa, bastante caseiro e condizente com o universo da classe média baixa, também é marcado pela saturação:

Me mostraron los regalos: estaban dispuestos en una repisa del dormitorio. En el patio, debajo de un toldo amarillo, habían puesto la mesa, que era muy larga: la cubrían dos manteles. Los sándwiches de verdura y de jamón y las tortas muy bien elaboradas, despertaron mi apetito. Media docena de botellas de sidra, con sus vasos correspondientes, brillaban sobre la mesa. Se me hacía agua en la boca. Un florero con gladiolos naranjados y otro con claveles blancos, adornaban las cabeceras. Esperábamos la llegada de Spirito, el fotógrafo: no teníamos que sentarnos a la mesa ni tocar las tortas, hasta que él llegara. (OCAMPO, 2017, p.226)

Com a chegada de Spirito, dá-se início à sessão de fotos de Adriana com a família, as crianças, os convidados, a mesa, os presentes. Ao pedir que coloquem a moça de pé, uma tia se preocupa com as botas ortopédicas, mas Spirito tem a solução: “si quedan mal, se los corto”. A manutenção da aparência (da pose) é tão extenuante que a menina acaba morrendo, fato que os convidados demoram a perceber. As imagens são mais importantes que a realidade e é como se a felicidade real estivesse presa ao bolo contendo a inscrição “FELICIDAD” com jujubas.

Em “Los Celosos” (*Cornelia Frente al Espejo*, 1988), a protagonista, Irma Peinate, é uma autêntica coqueta que não desarruma o penteado, não tira as lentes de contato, nem os cílios postiços, sequer os saltos altos, mesmo para dormir<sup>16</sup>. Trata-se de uma verdadeira “construção ambulante” destinada a satisfazer a expectativa masculina:

El marido no sabía que Irma era miope; tampoco sabía que antaño se comía las uñas, que sus pestañas no eran negras y sedosas, sino más bien rubias y mochas. Tampoco sabía que Irma tenía los labios finitos. Tampoco sabía, y esto es lo más grave, que Irma no tenía los ojos celestes. Él siempre había declarado:  
- Me casaré con una rubia de pestañas oscuras como la noche y de ojos celestes como el cielo de un día de primavera.  
Cómo defraudar un deseo tan poetico! Irma usaba lentes de contacto celestes (p.343)

Desesperada por ter quebrado um dente, Irma fica dias a fio sem abrir a boca e procura um dentista (que, de fato, tem um comportamento no mínimo ambíguo com a paciente). As tardes fora de casa para o tratamento odontológico geram a desconfiança do marido, que passa a sentir ciúmes e chega a desejar que a esposa seja “o contrário do que ela é”:

- Te noto extraña -le dijo su marido-. Además nunca sé adónde vas por las tardes.  
-Loquito, adónde voy a ir que no sea para pensar en vos.

<sup>16</sup> O sobrenome da protagonista é uma brincadeira explícita em relação a seu aspecto: *Peinate* na tradução do espanhol “se penteie”.

-Me parece muy natural, inevitable casi podría decir, pero no me quedo tranquilo. Sos el tipo de mujer moderna que tiene aceptación en todos los círculos. Alta, de ojos celestes, de boca sensual, de labios gruesos, de cabellos ondulados, brillantes, que forman una cabeza que parece un *soufflé*, de esos bien dorados, que despiertan mi alma golosa. La pucha que me da miedo! Si fueras una enana o si tuvieras ojos negros, o el pelo pegoteado, mal peinado y las pestañas descoloridas... o si fueras ronca, ahí nomás; si no tuvieras esa vocesita de paloma. A veces me dan ganas de querer a una mujer así, sabés? Una mujer que fuera lo contrario de lo que sos. Así estaría más tranquilo (p.345)

Após perseguir Irma sem sucesso por vários dias, o marido finalmente localiza o consultório e fica à espera, com o objetivo de comprovar a suposta traição:

Afuera llovía, ya estaba su marido apostado con un paraguas cerrado en la mano. Había oído las frases pornográficas pronunciadas por esa voz de barítono sensual. Ciego de rabia blandió el paraguas y, al asestar a Irma un golpe en la cabeza, le rompió un premolar recién colocado y simultáneamente se le cayeron los cristales de contacto, las pestañas, los postizos de su peinado; las sandalias altas fueron a parar debajo de un automóvil. No la reconoció.  
- Discúlpeme, señora. La confundí. Creí que era mi esposa – dijo perturbado – Ojalá fuese como usted; no sufriría tanto como estoy sufriendo. (OCAMPO, 2017, p.830).

Apesar de não ter o fim trágico de Cornelia ou de Adriana, Irma “se despe/é despida” da identidade construída com um golpe do guarda-chuva. Mais uma vez, a farsa: a aparência parece não conseguir conter a força da realidade. O corpo, sem enfeites nem truques, torna-se irreconhecível num mundo que lhe impõe uma forma fixa.

De certa forma, a personagem se encaixa na caracterização feita por Beauvoir sobre as normas impostas às mulheres, em termos de um padrão físico que tende à imobilidade:

A chinesa de pés enfaixados mas que pode andar, as garras vermelhas das estrelas de Hollywood, privam-na de suas mãos. Os saltos altos, os coletes, as anquinhas, as creolinas destinavam-se menos a acentuar a linha arqueada do corpo feminino do que aumentar-lhe a impotência. A maquiagem e as joias também servem para a petrificação do corpo e do rosto. Na mulher enfeitada, a natureza está presente mas cativa, moldada por uma vontade humana segundo o desejo do homem. Uma mulher é tanto mais desejável quanto mais se acha nela desabrochada e escravizada a natureza, a mulher “sofisticada” sempre foi o objeto erótico ideal. (BEAUVOIR, 1948, p.220-222, V.1)

Chega-se, pois, a este estranho paradoxo: desejando apreender a natureza na mulher, mas transfigurada, o homem obriga a mulher ao artifício. Ela não é *physis* somente, é também *antiphysis*, e isso não apenas nas civilizações dos permanentes elétricos, da depilação com cera, das cintas de látex como ainda no país das negras do botoque, na China e em toda parte (BEAUVOIR, 1948, p.220-222, V.1).

Nessa mesma direção, da imposição de regras que levam a mulher à imobilidade, Pierre Bourdieu, em *A dominação masculina* (2002)<sup>17</sup>, afirma que as roupas são mais uma forma de infligir às mulheres um “confinamento simbólico”, de propiciar um postura submissa ensinada desde a infância para a ocupação do espaço público, o que se traduz em gestos como ter que ficar de pernas fechadas, andar com as costas eretas, etc. O uso das saias e outros acessórios limitantes dos movimentos chamam esse corpo continuamente à ordem:

Essas maneiras de usar o corpo, profundamente associadas à atitude moral e à contenção que convêm às mulheres, continuam a lhes ser impostas, como que à sua revelia, mesmo quando deixaram de ser impostas pela roupa (como o andar com passinhos rápidos de algumas jovens de calças compridas e sapatos baixos). E as poses ou as posturas mais relaxadas, como o fato de se balançarem na cadeira, ou porem os pés sobre a mesa, que são por vezes vistas nos homens- do mais alto escalão – como forma de demonstração de poder, ou, o que dá no mesmo, de afirmação são, para sermos exatos, impensáveis para uma mulher. (BOURDIEU, 1998, p. 40)

É de roupas/gestos/posturas “impensáveis para uma mulher” que é feito o conto “Las vestiduras peligrosas”, o último a ser objeto de análise neste apartado. Como já destacado a partir das considerações de Ostrov, o vestido enquanto componente chave da aparência depende do cumprimento de certas “regras de concordância” em relação ao sexo, à idade e à classe social da portadora. Daí Ostrov acrescentar que “el travestismo sería un ejemplo de ruptura extrema de la concordancia socialmente requerida entre vestido y cuerpo” (OSTROV, 2004, p.31).

Nessa narrativa, uma costureira, Régula Piluca, narra o que ocorreu quando trabalhava na casa de Artemia, jovem rica para quem a vida se resumia em se vestir e se perfumar, nas palavras de Piluca. Artemia pede à costureira que produza as roupas provocantes que ela mesma desenha. A primeira das peças é um *jumper* de veludo que deixa os seios muito expostos no decote, mas que a jovem diz que irá colocar com uma blusa de organza por baixo, para que o corpo fique mais coberto. Na noite de estreia da roupa a moça resolve sair apenas com a peça de veludo, o que a costureira considera uma “extravagancia” (p.541). No dia seguinte, Artemia se depara no jornal com a notícia de que uma garota que usava um *jumper* idêntico em Budapeste fora violentada por um grupo de jovens, e afirma que a violência deveria ter ocorrido a ela. Aqui já é possível observar

---

<sup>17</sup> Data da publicação da versão utilizada que consta nas referências deste trabalho.

aspectos estranhos presentes no conto, visto que é praticamente impossível que outra pessoa estivesse usando a mesma roupa exclusiva que ela mandara fazer no outro hemisfério. Mas também é possível pensar essa dimensão fantasiosa como sendo da ordem da “projeção” ambígua e paradoxal dos desejos de Artemia. Aliás, a ambiguidade é um dado presente já no nome da protagonista, derivado de Ártemis (em latim, Diana), deusa associada a uma dupla representação: a da fecundidade, da maternidade e do parto, cuja iconografia mais antiga costumava apresentá-la com múltiplos seios; a da vida selvagem, da caça e da virgindade, a deusa caçadora de seios miúdos, que será resignificada, muito mais tarde, como uma das representações do amor lésbico. Evidentemente, como em muitos outros casos, a escolha do nome da personagem não é casual.

A segunda peça de roupa solicitada pela moça é ainda “más indecente” (p.542) que a anterior: um vestido preto de *chiffon* com desenho de pés e mãos em diferentes posições. Quando posto no corpo, as figuras parecem se movimentar e acariciar a personagem, em uma clara alusão ao desejo de ser acariciada e possuída. No dia seguinte da estreia da peça mais uma jovem de outro lugar do mundo – dessa vez Tóquio – é estuprada ao sair na rua com uma roupa idêntica à de Artemia.

A terceira peça costurada por Piluca segue a “gradação de extravagâncias” de sua patroa por ser um vestido estampado com homens e mulheres nus. Novamente, o efeito do movimento do corpo aumenta a libertinagem dos desenhos do pano, por representar uma “orgía que ni en el cine se habrá visto” (p.543), nas palavras da costureira. Mais uma vez uma jovem com a mesma vestimenta é estuprada em outro lugar do mundo (Oklahoma) na mesma noite que Artemia sai com o vestido, e a frustração desta também se intensifica.

Por fim, a costureira convence a jovem a sair com uma calça escura e uma camisa xadrez, de homem, uma roupa sóbria e nada exclusiva que não poderia ser copiada. Nessa última noite, em que sai vestida “de muchachito” (p.543), acaba por ser estuprada por um grupo de jovens e esfaqueada “por tramposa” (p.543).

Feito este pequeno resumo do enredo, vale examinar alguns aspectos e momentos significativos. Um dos pontos que nos interessa é a proto-história que Piluca conta no início da narrativa: ela já havia trabalhado como *pantalonera* (especialista em calças masculinas), mas não como modista (especialista em roupas femininas). Essa distinção deixa evidente a marcação do gênero via vestimentas, há especialistas em

roupas masculinas e há especialistas em roupas femininas. A mudança de emprego de Piluca – que envolve o ocultamento de sua condição de *pantalonera* e a simulação/adoção do papel de modista aos olhos de Artemia – deu-se por conta de uma situação constrangedora durante a marcação de uma calça:

Perdí mi empleo de pantalonera, porque no tuve paciencia con un cliente asqueroso al que le probé un pantalón. Resulta que el pantalón era largo de tiro y había que prender con alfileres, sobre el cliente, el género que sobraba. Siendo poco delicado para una niña de veinte años manipular el género del pantalón en la entrepierna para poner los alfileres me puse nerviosa. El bigotudo, porque era bigotudo, frente al espejo miraba su bragueta y sonreía, Cuando coloqué los alfileres, la primera vez me dijo:

- Tome un poco más, vamos – com aire puerco.

Le obedecí y volvió a decirme con el mismo tono, riéndose:

- Un poco más, niña, ¿no ve que sobra género?

Mientras hablaba, se le formó una protuberancia que estorbaba el manejo de los alfileres. Entonces, de rabia, agarré la almohadilla y se la tiré por la cara. La patrona no me lo perdonó y me despidió en el acto diciendo que yo era una mal pensada y que la protuberancia se debía al pantalón que estaba mal cortado. (OCAMPO, 2017, p.539-540)

O episódio possui várias funções: de um lado, a roupa estabelece o gênero – homens vestem calças –, mas simultaneamente evidencia comportamentos sexuais/sociais diferenciados para homem e mulher, tal como mostra a reação do cliente, que tem uma ereção e, longe de se constranger, provoca e constrange a jovem Régula. O *género* (tecido em espanhol) é determinante para o gênero (sexual) e “habilita” ou inibe certos comportamentos e reações. A *pantalonera*, por sua vez, reage de modo a estabelecer um perfil que se manterá ao longo do conto - estrita, rígida, como assinala seu nome, Régula, associado ao termo latino usado para designar a regra ou a lei (BUSSARELO, 2007, p.230) – e que contrastará com o de Artemia.

Durante todo o desenvolvimento da narrativa, a costureira repreende o comportamento da patroa. Primeiramente diz ter escutado que a moça estava apaixonada e censura essa paixão a partir da caracterização do namorado, um “mocoso” (moleque), que somente poderia sê-lo para “dejarla salir con semejantes vestidos” (p.541). Ao receber o segundo desenho da roupa feita por Artemia, exclama: “Dios mío! Virgen Santísima!” (p.541), e Artemia pergunta: “Para qué tenemos un hermoso cuerpo? No es para mostrarlo, acaso?” (p.541), ao que Piluca acrescenta: “tenía razón, aunque no lo pensara, porque soy educada muy a la antigua y antes de ponerme un vestido transparente, con todo al aire, me muero” (p.542). Régula representa, portanto, as regras impostas pelo patriarcado e a adequação às normas, das quais Artemia parece querer

fugir o tempo todo. Artemia, por sua vez, pode ser vista como uma das mulheres ocampianas que transgridem, “mulheres ativas”, que “fazem”, segundo Andrea Ostrov.

Ainda em relação às vestimentas, como já foi mencionado, é possível observar que há uma gradação crescente entre o nível de exposição corporal de Artemia e as roupas que projeta: *jumper* liso, mas muito decotado, estampa com pedaços de corpos, estampa de corpos inteiros que parecem uma orgia. Essa progressão pode ser interpretada como uma tentativa cada vez mais ousada de procurar a realização do desejo e é também um procedimento comum à literatura fantástica, uma intensificação que ajuda na condução da expectativa para o final, neste caso, um final que implica uma reviravolta - na dinâmica das roupas e dos papéis sexuais.

Não menos ambivalente que o nome da protagonista, o desfecho do relato, com o estupro e a morte de Artemia, pode ser lido de diversas formas. O que se destaca à primeira vista é que ela só consegue a atenção buscada quando, paradoxalmente, abandona a estratégia de mostrar o corpo de mulher e se traveste de homem. Dai a leitura de Ostrov assinalar que o desenlace coloca em evidência que o cumprimento da norma que rege o feminino - ao usar a vestimentas cada vez mais provocantes, mas ainda femininas - não garantiram o reconhecimento/desejo procurado (OSTROV, 2004, p.33).

Para Patrícia Klingenberg, em *Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo* (1999), o desejo de ser vista e cobiçada levaria ao masoquismo feminino: “O conto, perturbador como deve ser, já não parece escandaloso, mas assombrosamente verdadeiro para o que conhecemos como desejo feminino” (p.174). Complementar dessa perspectiva é a observação de Ostrov segundo a qual a percepção de Artemia sobre o êxito das jovens “copionas” - isto é, tornar-se objeto do olhar e do desejo masculinos - encontraria no estupro uma certificação “extrema”.

O estupro pareceria ser ao mesmo tempo “realização” e punição por sair da norma estabelecida pelo patriarcado sobre o uso do vestido, aquela que rege o que se espera ou se exige das mulheres. O fato de a violência ser praticada por uma “patota de jóvenes amorales” (p.543), que esfaqueiam Artemia por “tramposa” (trapaceira), é um dado significativo e ambíguo. Ela é trapaceira por se vestir fora das normas estabelecidas? É trapaceira por eles terem pensado se tratar de um homem, o que (re)orienta a narrativa em direção ao homoerotismo? O conto parece contestar e confirmar ao mesmo tempo tanto as normas patriarcais quanto heteronormativas.

À maneira de conclusão não concludente poderíamos dizer que nos textos de Silvina, e muito especialmente neste, as fronteiras são derrubadas, os limites são destruídos, as oposições binárias são desconstruídas:

masculino/femenino; propio/ajeno; yo/tú; narrador/narratario; interno/externo; palabra/cosa; pasado/futuro; recuerdo/olvido; presencia/ausencia; concreto/abstracto; goce/penitencia; amor/odio. Un proceso de licuefacción de toda oposición solidificada tiene lugar en esta narrativa, donde la escritura liquida los binarismos, diluye las barras de separación, y propone en cambio una economía del pasaje, del tránsito, de lo fluido. (OSTROV, 2004, p.44)

No caso das narrativas apresentadas nesse apartado, o final trágico, ou por vezes satírico, é comum tanto às mulheres que tentam fugir dos padrões impostos, como Artemia, quanto àquelas que se sujeitam a ele, como Cornelia e Irma Peinate, o que pareceria acenar não apenas para a multiplicidade e abertura de sentidos possíveis da literatura de Silvina, como também a força do sistema patriarcal. Nem o seguimento das exigências patriarcais, nem a tentativa de ir contra elas, parecem conduzir a um “bom final”, serem alternativas de fato consumáveis.

### 3.3 A maternidade como imposição

Silvina, a mais nova das Ocampo e mais excêntrica em sua obra, não podia ter filhos e não é claro se queria, escreve uma de suas biógrafas, a escritora-sem-filhos Mariana Enríquez. Mas seu marido Adolfo Bioy Casares queria ser pai e chegaram a um acordo: ele engravidou uma de suas amantes, que em seguida cedeu a criança em adoção, embora a mãe verdadeira nunca tenha deixado de estar próxima. Foi assim que Silvina viveu os primeiros meses dessa adoção:

Non encontramos babá... Faz um século que não lavo minha roupa e muitos dias que não tomo banho porque não dá tempo [...]. Meu cabelo está áspero e de cor ratazana, o rosto meio avermelhado, as mãos assadas, tudo aperfeiçoado pela minha feiura habitual. A pressa na qual vivo me deixa louca. Não tenho um minuto sequer para me dedicar à contemplação de nada nem ninguém. É horrível. (MERUANE, 2018, p.93)

O segundo núcleo de análise deste trabalho se concentra na maternidade e se pauta pelas considerações teóricas de Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. Pontuaremos as colocações da pensadora francesa com respeito à maternidade a

partir de dois eixos centrais, o primeiro, voltado para a questão da mulher como mãe e a relação desta com a natureza, por ela ser incumbida de levar adiante o ciclo da vida. Para tanto, nos centraremos no conteúdo do apartado “Fatos e Mitos” (Volume 1). O segundo eixo vincula-se ao reflexo dessas ideias e construções na vida das mulheres e tem por foco o apartado “A experiência vivida” (Volume 2). Nosso propósito é argumentar que essas visões consolidadas ao longo da história da humanidade tiveram influência na vida das mulheres e no que é por elas e para elas esperado.

Quanto ao primeiro eixo, Beauvoir determina que “é como mãe que a mulher é temível; é na maternidade que é preciso transfigurá-la e escravizá-la” (BEAUVOIR, 1948, p.236, V.1). Escravizada no papel de Mãe, é primeiramente como tal que será querida e respeitada e que permanece associada à morte como no antigo mito das Parcas; cabe à mãe enterrar seus mortos e chorá-los, mas seu papel é principalmente integrar a morte na vida, na sociedade e no bem. “Glorificar a mãe é aceitar o nascimento, a vida e a morte em sua forma animal e social, é proclamar a harmonia da natureza e da sociedade” (BEAUVOIR, 1948, p.238, V.2).

A maternidade, no entanto, nada tem de natural para autora por se tratar de uma escolha moral:

Dar à luz é assumir um compromisso; se a mãe não o cumpre a seguir comete um erro contra a existência humana, contra uma liberdade; mas ninguém pode impor isso a ela. A relação dos pais com os filhos, como a relação da mulher com o marido, deveria ser livremente desejada. Nem sequer é verdade que o filho seja para a mulher uma realização privilegiada; diz-se de bom grado que uma mulher é coquete, amorosa, lésbica, ambiciosa por “não ter filho”; sua vida sexual, seus objetivos, seus valores seriam sucedâneos do filho. Na realidade, há primitivamente indeterminação: pode-se dizer também que é por falta de amor, de ocupação, de satisfação de suas tendências homossexuais que a mulher deseja um filho. Sob esse pseudonaturalismo esconde-se uma moral social e artificial. Afirmar que o filho é o fim supremo da mulher tem exatamente o valor de um *slogan* publicitário. (BEAUVOIR, 1948, p.326, V.2)

A partir dessa imposição tida como natural, a sociedade coloca a mulher no que é visto pela autora como um paradoxo criminoso: “recusar à mulher toda atividade pública, vedar-lhe as carreiras masculinas, proclamar sua incapacidade em todos os campos e confiar-lhe o empreendimento mais delicado, mais grave que existe: a formação de um ser humano” (BEAUVOIR, 1948, p.327, V.2). Seria desejável para o bem da criança que a mãe fosse uma pessoa completa e não mutilada, que encontra em seu trabalho, em

sua relação com a coletividade, uma realização de si que não buscasse alcançar através do filho, tiranicamente.

A ideia de inferioridade da mulher – ou seja, a de que esta estaria limitada a repetir a vida, enquanto o homem inventava razões de viver – faz com que ela fique encerrada na maternidade e perpetue essa situação:

Ela reclama hoje o direito de participar do movimento pelo qual a humanidade tenta incessantemente justificar-se, se superando; ela só pode consentir em dar vida se a vida tem um sentido; não poderia ser mãe sem tentar desempenhar um papel na vida econômica, política, social. Não é a mesma coisa conceber carne para canhão, conceber escravos, vítimas ou homens livres. Numa sociedade convenientemente organizada, em que o filho estivesse até certo ponto a cargo da coletividade, a mãe tratada e auxiliada, a maternidade não seria incompatível com o trabalho feminino, Ao contrário: é a mulher que trabalha – camponesa, química ou escritora – que tem o parto mais fácil, pelo fato de não se fascinar com sua própria pessoa. A mulher de vida pessoal mais rica será a que dará ao filho e menos lhe pedirá; será quem adquire no esforço e na luta o conhecimento dos verdadeiros valores humanos, será a melhor educadora. (BEAUVOIR, 1948, p.328, V.2)

O conto central escolhido para a análise da presente seção é “El retrato mal hecho”. Nele, Eponina, uma mãe que detestava seus filhos, é a personagem principal, e o narrador em terceira pessoa inicia o conto dizendo que:

A los chicos les debía de gustar sentarse sobre las amplias faldas de Eponina porque tenía vestidos como sillones de brazos redondos. Pero Eponina, encerrada en las aguas negras de su vestido de moiré, era lejana y misteriosa; una mitad del rostro se le había borrado pero conservaba movimientos sobrios de estatua en miniatura. Raras veces los chicos se le habían sentado sobre las faldas, por culpa de la desaparición de las rodillas y de los brazos que con frecuencia involuntaria dejaba caer.

Detestaba los chicos, había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos, a no ser los brazos que los hacen dormir. Los brazos de Ana, la sirvienta, eran como cunas para sus hijos traviesos. (OCAMPO, 2017, p.36)

A questão da mulher como escrava a seu papel de mãe fica evidente nessa descrição inicial em que a personagem se vê *encerrada* (aprisionada) em seu vestido, em sua poltrona. Os filhos são caracterizados como ladrões que não são presos, ladrões da adolescência de Eponina. Ou melhor, como ladrões somente conduzidos à prisão pelos braços de Ana, a babá, quando esta os leva para a cama, o qual instaura de saída uma função ambígua para essa personagem subalterna: de um lado, cúmplice de Eponina, cujos sentimentos de repulsa pelos filhos são assistidos ou socorridos por Ana; de outro,

mãe substituta das crianças, para os quais seus braços são o berço (“cuna”) alternativo à poltrona/colo da mãe biológica que os rejeita.

Da mulher, ainda segundo Beauvoir (BEAUVOIR, 1948, p.242, V.2), o homem espera que sua companheira tenha o mesmo devotamento e paciência para com os filhos que a fêmea que acarinha, amamenta e lambe a cria, comportamento que Eponina transgride já nos dois primeiros parágrafos da narrativa analisada. A atmosfera de imobilidade, encarceramento e obrigação se mantém nas descrições feitas pelo narrador no parágrafo seguinte, no qual se afirma: “Y así, a fuerza de vivir en postura de retrato mal hecho, la impaciencia de Eponina se volvió paciente, comprimida” (OCAMPO, 2017, p.36). Essa atmosfera não se restringe à mãe; a descrição de Ana nos dá a impressão de que ela é uma espécie de robô<sup>18</sup>: “Ana tenía ojos estirados y dormidos sobre un cuerpo muy despierto, y mantenía una inmovilidad extática de rueditas dentro de su actividad” (OCAMPO, 2017, p.36). Ana é a primeira a se levantar e a última a ir dormir.

Ao examinar a representação materna na ficção de Silvina Ocampo, Espinoza-Vera estabelece dois tipos: as mães “reais” e as “substitutas”, que são as empregadas e babás. Normalmente, segundo ela, as mães reais são indiferentes aos filhos, ao passo que as substitutas são as que verdadeiramente se preocupam com a criança. No início de “El retrato mal hecho” Ana parece se adequar por inteiro ao papel da mãe substituta (embora, como já dito, ela seja também, para Eponina, a auxiliar/carcereira da prole).

Outro tema tipicamente feminino e ocampiano comparece na trama: o da moda a seguir ou imitar, dos moldes, da costura, já que Eponina é vista pelo leitor, em 5 de abril de 1890, lendo a revista “La moda elegante”:

“Se borda esta tira sobre pana de color bronce obscuro” o bien: “Traje de visita para señora joven, vestido verde mirto”, o bien: “punto de cadeneta, punto de espiga, punto anudado, punto lanzado y pasado”. Los chicos gritaban en el fondo del jardín. Eponina seguía leyendo: “Las hojas se hacen con seda color de aceituna” o bien: “los enrejados son de color de rosa y azules”, o bien: “la flor grande es de color encarnado”, o bien: “las venas y los tallos color albaricoque”. (OCAMPO, 2017, p.36-37)

No trecho acima, a menção aos filhos que “gritavam no fundo do jardim” vai ao encontro da ideia de uma mãe que ignora as crianças, indiferente e imóvel, os olhos fixos na revista, o que pode ser associado à seguintes considerações de Klingenberg:

---

<sup>18</sup> A descrição da babá nos lembra a personagem empregada-robô Rose, do desenho infantil “Os Jetsons”, que foi transmitido na tv aberta brasileira no final dos anos 1980 e início dos anos 1990.

The transgressive desire of the main character, Eponina, is expressed as a narcissistic regret at the disappearance of her own physical attractions and frustration at the static and empty life of the traditional upper-class woman. (KLINGENBERG, 1999, p.123)

Na sequência, o narrador nos conta que o atraso de Ana em servir o almoço naquele dia faz com que toda a família, composta por tias, maridos e primas em abundância, a busquem por todos os cantos da casa sem sucesso. Eponina decide subir ao sótão, último lugar a ser checado, e isso só ocorre porque a leitura vê-se interrompida devido a uma dúvida de vocabulário:

Eponina dejó el periódico sobre la mesa, no sabía lo que quería decir albaricoque: "Las venas y los tallos color albaricoque". Subió al altillo y empujó la puerta hasta que cayó el mueble que la atrancaba. Un vuelo de murciélagos ciegos envolvía el techo roto. Entre un amontonamiento de sillas desvencijadas y palanganas viejas, Ana estaba con la cintura suelta de náufraga, sentada sobre el baúl; su delantal, siempre limpio, ahora estaba manchado de sangre. Eponina le tomó la mano, la levantó. Ana, indicando el baúl, contestó al silencio: "Lo he matado". (OCAMPO, 2017, p.37)

Ao abrir o baú, Eponina encontra o filho morto, aquele que mais ambicionava subir por suas saias. O menino está "abraçado" a um vestido dela, em alusão ao corpo da mãe e à busca do coração desta. A família, ao ver a cena do umbral da porta, se desespera, clama pela polícia, alguns membros desmaiam. A reação da genitora é surpreendentemente calma, solícita e afetuosa em relação à Ana:

Eponina se abrazó largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura. Los labios de Eponina se movían en una lenta ebullición: "Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado. Esclavina cubierta de un plegado que figura como olas ribeteadas con un encaje blanco. Las venas y los tallos son de color marrón dorados, verde mirto o carmín". (OCAMPO, 2017, p.37)

A atitude de Eponina, ao abraçar a empregada que mata um de seus filhos, é lida por Espinoza-Vera como uma demonstração de solidariedade entre mulheres, já que ambas são vítimas de um sistema patriarcal que limita suas vidas. Há uma clara necessidade de rebelião frente à ordem social - da mulher burguesa que deve ser mãe, e da mulher pertencente a uma classe mais baixa, à qual a sociedade obriga a tomar o papel de substituta da primeira (ESPINOZA-VERA, 2003, p.206).

Um outro traço a ser destacado se refere à menção de Beauvoir sobre a mãe como responsável pela interligação entre a vida e a morte, aquela que dá à luz e aquela que enterra os seus, a mãe natureza. Neste caso, Eponina cumpre seu papel de dar à luz e “enterrar” o filho morto de forma desviada e, em certa medida, aberrante, o que se traduz no automatismo com o qual seus lábios começam a descrever o que podemos imaginar seja a roupa mortuária – extremamente trabalhada, elegante, chique. Ana, a “mãe substituta” que deveria cuidar da criança, também contesta a imposição com o assassinato. Nenhuma das duas consegue permanecer no marco das imposições feitas pelo patriarcado.

Por outro lado, “El retrato mal hecho” dá forma à visão crítica da autora não só em relação à maternidade, mas também à família burguesa e modelar. A existência de Eponina é caracterizada como uma “vida [que] era un larguísimo cansancio de descansar demasiado; la vida era muchas señoras que conversan sin oírse en las salas de las casas donde de tarde en tarde se espera una fiesta como un alivio” (OCAMPO, 2017, p.37). Essa questão é aludida já no título, também, como quase tudo em Silvina Ocampo, de um modo ambíguo: o retrato “mal feito” remete às personagens que não representam “bem” e adequadamente seus papéis à luz do imaginário burguês familiar ou é este último que é constitutivamente “mal feito”?

A crítica a esta configuração de família burguesa, que tem um dos pilares na maternidade (e outro, solidário, na visão angelical e idealizada da infância), também é legível em “Voz en el teléfono”. O conto reproduz uma conversa telefônica de Fernando, que remete aos acontecimentos de sua festa de aniversário de quatro anos. O narrador, em primeira pessoa, inicia sua fala da seguinte forma:

No, no me invites a casa de tu sobrinos. Las fiestas infantiles me entristecen. Te parecerá una macana. Ayer te enojaste porque no quise encender tu cigarillo. Todo está relacionado. ¿Que estoy loco? Tal vez. Yo nunca te puedo verte, terminaré por explicar las cosas por teléfono. ¿Qué cosas? La historia de los fósforos. Detesto el teléfono. Si. Ya sé que te encanta, pero a mi me hubiera gustado contarte todo en el auto, o saliendo del cine, o en la confitería. Tengo que remontarme a los días de mi infancia. (OCAMPO, 2017, p.286)

A casa da infância é descrita como uma típica casa burguesa, com cinco quartos, dois vestíbulos, salas com pinturas de céu e nuvens e anjos. A interlocutora faz uma pergunta, elidida no texto, e Fernando responde: “Te parece que vivía como un rey? No creas” (p.286). Ele menciona também que havia um número grande de empregadas e

inclusive um cozinheiro. Este último, Nicolás Simonetti, teria sido o responsável do amor do personagem pelos fósforos, já que deixava o garoto brincar com eles e apagá-los, à diferença da mãe, que advertia sempre sobre os perigos de brincar com fogo. Neste momento da rememoração Fernando abre um parêntesis e conta o episódio em que uma armação de outros empregados fez com que o cozinheiro fosse demitido por encontrarem um fio de cabelo na comida e o narrador destaca que sua mãe tinha muito “amor próprio”. Após lembrar do episódio ele segue descrevendo a casa a partir de uma enumeração de cômodos:

Sigo enumerando: dos escritorios. ¿Para qué tantos? Yo también me pregunto. Nadie escribía. Ocho corredores, tres cuartos de baño (un con dos lavatorios) ¿Por qué dos? Se lavarían a cuatro manos. Dos cocinas (una económica y una eléctrica), dos cuartos para lavar y planchar la ropa (uno de ellos decía mi padre que estaba destinado a arrugarla), una antecocina, un antecomedor, cinco cuartos de servicio, un cuarto para los baúles ¿Viajábamos mucho? No. Esos baúles se utilizaban para distintas cosas. Otro cuarto para los armarios, otro para los cachivaches donde dormía el perro y mi caballo de madera montado en un triciclo. ¿Si existe esa casa? Existe en mi recuerdo. Los objetos son como esos mojones que indican los kilómetros recorridos: la casa tenía tantos que mi memoria está cubierta de números. (OCAMPO, 2017, p.287)

A conversa de Fernando chega, então, ao aniversário de 4 anos. A festa, organizada pela mãe, teve vinte convidados meninos e vinte mulheres adultas, para que trouxessem presentes (com sarcasmo, o narrador comenta que sua mãe era uma “previsora”). Em resposta à observação do interlocutor da conversa telefônica, ele diz, acrescentando mais um toque de ironia: “Tenés razón, era un amor!”.

No dia da comemoração os objetos das vitrines foram retirados e substituídos por brinquedos de papel na sala destinada às crianças, que chegaram com mães, avós e tias, e foram colocadas em um lugar separado dos pequenos convidados, para que pudessem conversar. No espaço reservado às mulheres, as conversas se voltam para vários assuntos: “Hablaron de política, de sombreros y de vestidos, hablaron de problemas económicos, de personas que no habían ido a la fiesta” (OCAMPO, 2017, p.287).

O pequeno Fernando consegue burlar a “segurança” e entrar no espaço reservado aos adultos. Nesse momento, as mulheres falam de sutiãs. Uma delas tira a blusa para mostrar o que estava usando e dá-se início a uma espécie de brincadeira: cada uma das mulheres aposta quanto devem medir peitos e cintura, numa clara referência às imposições de padrão corporal, além de denotar uma certa futilidade desse universo

feminino. O jogo, no entanto, é interrompido pelo telefone que é atendido por uma das convidadas:

En ese momento sonó el teléfono que estaba colocado junto a uno de los sillones; Chinche y Elvira, repartiéndoselo, lo atendieron; luego, tapando el teléfono con un almohadón, dijeron a mi madre:

–Es para vos, che. Las otras se codearon y Rosca tomó el teléfono para oír la voz.

–Apuesto a que es el barbudo –dijo una de las señoras.

–Apuesto a que es el duende –dijo otra, mordiendo sus collares.

Entonces comenzó un diálogo telefónico en que todas intervinieron pasándose el teléfono por turno. Olvidé que estaba escondido y me puse de pie para ver mejor el entusiasmo, con tintineo de pulseras y collares, de las señoras. Mi madre al verme cambió de voz y de rostro: como frente al espejo se alisó el pelo y se acomodó las medias; apagó con ahínco el cigarrillo en el cenicero, retorciéndolo dos o tres veces. Me tomó de la mano y yo, aprovechando su turbación, robé los fósforos largos y lujosos que estaban sobre la mesa, junto a los vasos de whisky. Salimos del cuarto.

– Tenés que atender a tus invitados –dijo mi madre con severidad–. Yo atiendo a los míos. (OCAMPO, 2017, p.289-290)

O menino é deixado junto com os convidados mirins e percebe que alguns dos presentes não estão mais sobre o piano. Ele passa a procurar os presentes pela casa, encontra no lixo caixas e papéis que leva para o espaço das crianças e, “después de muchas vacilaciones, muchas dificultades para entrar en relación con los niños” (p.290), senta-se com eles para brincar com os fósforos roubados. Primeiramente, formam construções, mapas, casas e pontes. Apenas quando chega uma criança específica - Cacho -, Fernando tem a ideia de não só preparar como também acender uma fogueira. A primeira opção proposta por Cacho é cercar a ante cozinha na qual estavam as babás, mas Fernando, numa menção evidente e crua à separação entre classes sociais, afirma que não devem desperdiçar os fósforos luxuosos com as empregadas e que devem destiná-los à sala principal em que haviam sido encontrados porque, afinal, “eran los fósforos de nuestras madres” (OCAMPO, 2017, p.291).

Fernando conta, então, que ele mesmo trancou a porta da sala das senhoras e guardou a chave em seus bolsos, e que o comentário de uma delas sobre o fato de estarem trancadas é respondido pela mãe com a seguinte fala: “mejor, así nos dejan tranquilas” (p.291).

Al principio el fuego chisporroteaba apenas, luego estalló, creció como un gigante, con lengua de gigante. Lamía el mueble más valioso de la casa, un mueble chino con muchos cajoncitos, decorado con millones de figuras que atravesaban puentes, que se asomaban a las puertas, que paseaban en la orilla de un río. Millones y millones de pesos le habían ofrecido a mi madre por ese

mueble, y nunca lo quiso vender a ningún precio. ¡Te parece, una lástima! Mejor hubiera sido venderlo. Retrocedimos hasta la puerta de entrada donde acudieron las niñeras. Retumbaron las voces pidiendo auxilio en la larga escalera de servicio. El portero, que estaba conversando en la esquina, no llegó a tiempo para hacer funcionar el extinguidor de incendios. Nos hicieron bajar a la plaza. Agrupados debajo de un árbol vimos la casa en llamas, y la inútil llegada de los bomberos. ¿Ahora comprendés por qué no quise encender tu cigarrillo? ¿Por qué me impresionan tanto los fósforos? ¿No sabías que era tan sensible? Naturalmente, las señoras se asomaron a la ventana, *pero estábamos tan interesados en el incendio que apenas las vimos. La última visión que tengo de mi madre es de su cara inclinada hacia abajo, apoyada sobre un balaustre del balcón.* (OCAMPO, 2017, p.291, grifo nosso)

As últimas palavras do conto, referidas ao móvel chinês que “felizmente” sobreviveu ao incêndio, ainda que algumas imagens tenham se danificado, fecham a narrativa com um enunciado irônico e melancólico ao mesmo tempo: “El mueble chino se salvó del incendio, felizmente. Algunas figuritas se estropearon: una de una señora que llevaba un niño en los brazos y que se asemejaba un poco a mi madre y a mí” (OCAMPO, 2017, p.291).

“Voz en el teléfono” descreve mais uma mãe que parece se importar muito pouco com o filho (bem como uma criança não menos fria e cruel), e se preocupar mais com si mesma, com sua aparência e com seus casos extraconjugais; uma mãe adúltera, em suma. A imagem vai na contramão do esperado pela sociedade patriarcal, para a qual a mulher só se realizaria a partir da maternidade, e na qual a criança representava praticamente o único papel dado à mulher em sociedade, o de reproduzir a vida.

Ainda no grupo de contos com “mães terríveis”, cabe mencionar “Las Invitadas”. Neste, Lucio é deixado pelos pais com a babá, já que contrai rubéola dias antes da viagem da família ao Brasil. A empregada, que não é nomeada, é incumbida de comprar um bolo e velas na data do aniversário, porém, nenhuma criança irá comparecer, devido ao temor das mães de um possível contágio. No dia da festa chegam, porém, sete meninas, “as convidadas”, acompanhadas por suas mães. Os nomes das crianças aludem aos sete pecados mortais: Livia (lujuria, luxúria), Alicia (avaricia, avareza), Milona (comilona, gula), Teresa (pereza, preguiça), Angela (soberbia, soberba), Irma (Ira) e Elvira (envidia, inveja). Durante a conversa das mães das meninas com a empregada, a mãe de Milona afirma que não tem problema em dar para a filha tudo que gosta de comer, e a mãe de Teresa se mostra contente com o fato de que a menina dorme muito e não lhe dá trabalho.

Quando os pais voltam de viagem, dizem não saber quem eram as meninas que compareceram à festa e supõem, segundo o narrador em terceira pessoa, que o filho tinha relações clandestinas “lo que era, y probablemente seguiría siendo, cierto. Pero Lucio ya era un hombrecito” (OCAMPO, 2017, p. 503).

Chama a atenção também a fala da empregada (a mãe substituta) depois da festa:

"Qué cumpleaños", pensó la criada, después de la fiesta. "Una sola invitada trajo un regalo. No hablemos del resto. Una se comió toda la torta; otra rompió los juguetes y lastimó a Lucio; otra se llevó el regalo que trajo; otra dijo cosas desagradables, que sólo dicen las personas mayores, y con su cara de pan crudo ni me saludó al irse; otra se quedó sentada en un rincón como una cataplasma, sin sangre en las venas; y otra, ¡Dios me libre!, me parece que se llamaba Elvira, tenía cara de víbora, de mal agüero; pero creo que Lucio se enamoró de una, ¡la del regalo!, sólo por interés. Ella supo conquistarlo sin ser bonita. Las mujeres son peores que los varones. Es inútil." (OCAMPO, 2017, p.503)

Aqui a falha é diretamente colocada nas mulheres e a relação com o pecado é diretamente associada à figura feminina.

Por fim, mais um conto que pode ser mencionado como arquetípico em relação ao papel da mãe é “El goce y la penitencia”. Trata-se do único conto do presente apartado no qual a mãe é a narradora. Nele, uma mãe, oriunda de uma família tipicamente burguesa (são mencionados pintores reconhecidos como retratistas do clã: Prilidiano Puyrredón, Fabre, Bermúdez, etc), leva o filho, a pedido do marido, ao ateliê de Armindo Talas, para que este faça uma tela de Santiago, de seis anos de idade.

De saída, a relação conjugal é apresentada sob o signo do tédio e do desentendimento: “yo no hacía sino obedecer a mi marido” (p.311); “Yo lo oía como quien oye llover. En la época de las fotografías no me parecía urgente adquirir retratos” (p.311); “Mi marido sostenía que los retratos tenían que parecerse al modelo: si la nariz original era aguileña y horrible, o si era respingada y atroz, la copia tenía que serlo [...] En una palabra, le gustaban los mamarrachos” (p.311). Por outro lado, a frequência do ateliê vai deslizando a atenção da narradora do ambiente para o pintor:

Me fascinava ver a Armindo Talas preparar la paleta con todos los colores, como pastas dentífricas, que iba sacando de los pomos, los pinceles que tenía en un cacharro y secaba cuidadosamente con un trapo. En lugar de mirar cómo pintaba Armindo Talas, poco a poco, insensiblemente, le miré las manos, luego el mentón, luego la boca. No me gustó. Yo llevaba un libro, que nunca podía leer, porque él y yo conversábamos continuamente. De qué? A veces quisiera reproducir esos diálogos que eran el fruto de mi aburrimiento (p.312).

O fato de o filho se comportar mal em uma das visitas em que deve posar como modelo, faz com que Santiago seja trancado no sótão: “Como única penitencia le infligí la penitencia más divertida del mundo: lo encerré con llave en el altillo (...) Armindo aprovechaba la oportunidad para mostrarme cuadros, libros, fotografías. Nos miramos en los ojos por primera vez” (p.312). A mãe, que vinha flertando com o pintor, acaba tendo relações sexuais com ele: “... sin saber qué hacer nos abrazamos como si nos despidiésemos desesperadamente. Todo fue natural mientras mirábamos el malogrado retrato de Santiago” (p.313).

A situação, que não deixa de contar com certa cumplicidade da criança, para a qual a penitência tem ares de brincadeira (“Santiago estaba jugando con unos muñecos y no quiso salir del altillo” p.313), passa a se repetir:

Cada vez que llevaba Santiago al taller, para infligirle la consabida penitencia, involuntariamente yo conseguía que se portara mal. Armindo y yo sabíamos que nuestro goce duraría el tiempo de la penitencia. De ese modo eché a perder la educación Santiago, que terminó por pedirme que lo pusiera en penitencia, a cada rato (p.313).

Ao longo desse processo, a pintura vai se assemelhando cada vez menos à criança (trata-se do primeiro retrato infantil feito por Armindo) e parece ganhar vida própria, como afirma a narradora. Concluída a tela, a esposa a leva para casa. Todos concordam que não se parece em nada com o pequeno Santiago e o quadro acaba ficando esquecido atrás de um armário. Ao mesmo tempo, a narradora descobre que está grávida:

Entonces quedé encinta. No fui victma de malestares ni de fealdades, como en la vez anterior. Comer, dormir, pasear al sol fueron mis únicas ocupaciones y algun furtivo encuentro con Armindo, que me abrazaba como a un almohadón. *No podíamos amarnos sin Santiago en penitencia, el el atillo.*  
Di a luz sin dolor.  
Cuando mi hijo menor tuvo cinco años, durante una mudanza mi marido comprobó que era idéntico al retrato de Santiago. Colgó el cuadro en la sala.  
Nunca sabré si ese retrato que tanto miré formó la imagen de aquel hijo futuro en mi familia o si Armindo pintó esa imagen a semejanza de su hijo, en mí.  
(OCAMPO, 2017, p.314, grifo nosso)

A ausência de mal-estar durante a gravidez pode ser conectada ao gozo da futura mãe durante a relação sexual com o pintor. A penitência do filho, enquanto condição necessária ao gozo materno, poderia ser vista por sua vez como uma crítica direta à da maternidade, como se a mulher só pudesse ser feliz, só pudesse gozar, caso o

filho esteja, do lado oposto, em sofrimento. O conto introduz também um elemento infamiliar, na acepção freudiana, dado pelo fato de o quadro “ter vida própria” e se assemelhar à criança que ainda não existia.

No livro citado anteriormente, Patrícia Klingenberg afirma que há um pioneirismo no tratamento do tema da maternidade na ficção de Silvina Ocampo, no sentido de que a ideia do desejo e da subjetividade materna – algo que só seria trabalhado mais recentemente pela teoria psicanalítica –, já estava presente nos contos da autora, ao expressar que os desejos femininos estão além da família, do pai ou da criança. Há de se observar também que os pais, com raras exceções aparecem nos contos, e a crítica é expressa exatamente por meio dessa ausência, oposta à presença constante das mulheres mães e empregadas, ambas submetidas ao sistema patriarcal impositivo. Em uma perspectiva complementar, Epinoza-Vera resume bem a abordagem do tema da maternidade na obra ocampiana:

Los textos de Silvina Ocampo que abordan el tema de la maternidad muestran que la escritora pertenece a una generación de escritoras latinoamericanas que no ha querido perpetuar el mito de la madre ideal. Su intención es claramente la de subvertir el estereotipo de la madre abnegada presentando a personajes femeninos que desmitifican esta visión. Sus protagonistas, casi todas esposas y madres, no corresponden al estereotipo de la mujer que sacrifica su persona y pone el interés de su esposo y hijos antes que su propio placer. Estas eluden el compromiso que les obliga a tomar institución del matrimonio para proclamar su propia identidad. (ESPINOZA-VERA, 2003, p.206)

## 4. CAPÍTULO 3: Entre o tempo da infância e o da rememoração

### 4.1 Configurações do feminino desde a infância

Dizer que a obra contística Ocampiana tem uma presença massiva de personagens crianças ou de adultos que relembram a infância chega a ser um lugar comum das leituras críticas disponíveis sobre a autora. Além dos textos que serão examinados nessa seção, e dos já comentados neste trabalho, nos quais abundam as personagens infantis ou que se reportam à infância, poderiam ser mencionadas, entre muitas outras, as narrativas “Cielo de claraboyas”, “Las dos casas de Olivos”, “El vendedor de estátuas”, “Amelia Cicuta”, “Día de santo”, “El pecado mortal”.

A maioria dos trabalhos sobre o tema se centra na questão da falta de inocência da criança na ficção Ocampiana, já que seus personagens infantis costumam ser maldosos, cruéis e, muitas vezes assassinos. A presença desses personagens no âmbito da presente análise, porém, dá-se menos por conta dessas características – ainda que elas sejam mencionadas – que como uma maneira de indicarmos a precocidade com a qual a identidade de gênero é construída e a divisão entre meninos e meninas, e seus respectivos papéis sociais na infância, os preparam para os que “deverão” ou “deveriam” ser exercidos na vida adulta. Nesse contexto, e geralmente de forma “torta”, insólita e pouco ortodoxa, várias personagens infantis parecem desejar desviar-se do caminho pré-estabelecido e subvertê-lo.

O primeiro dos contos que analisaremos é “La muñeca” (*Los días de la noche*). A narrativa, em primeira pessoa, é protagonizada por uma mulher de vinte e nove anos que rememora os dias de sua infância. A informação inicial que nos fornece se relaciona com sua condição de “adivina” (vidente), faculdade que preferia não possuir: “Todo el mundo dice: *Yo tal cosa, yo tal otra*, salvo que yo preferiría no ser yo. Soy advina. Sospecho a veces que no advino el porvenir, sino que lo provocho. En Las Ortigas comecé mi aprendizaje” (OCAMPO, 2017, p.601). Las Ortigas é a fazenda onde transcorre a narrativa e, embora o universo focado pela produção da autora tenha como horizonte predominante o espaço urbano, vários textos alternam este último com o espaço rural ou semirural (fazendas familiares, casas de praia, chácaras suburbanas).

A filiação da personagem é um mistério, já que sua mãe morreu no dia do seu nascimento e uma série de fotografias (“apócrifas”, diz a protagonista) foram dadas a ela como forma de conter a curiosidade infantil acerca da figura materna. As informações

sobre o nascimento também são díspares, mas a história na qual a narradora diz preferir acreditar é a de que alguém a recolheu em Las Ortigas.

Uma das principais responsáveis pelos cuidados da menina na fazenda é Señorita Domicia, uma espécie de ama de chaves “aborrecida por la servidumbre” e a principal empregada do local. Ela é descrita como metódica e poderosa, já que tem acesso às portas das habitações e aos armários em que se guardam mantimentos e roupas de cama. A caracterização dos sentimentos de Domicia em relação à menina é feita da seguinte forma:

La señorita Domicia no me quería: me lavaba las manos en agua hirviendo; me ponía las medias torciendo mis dedos; me pasaba un pañuelo, aplastando mi nariz, hasta hacer saltar mis lágrimas. Si la menciono, en primer término, es porque descubrió mi don de adivinación. Recuerdo, como si fuera hoy, un día lluvioso de enero. No nos permitían salir al patio techado, para jugar. Detrás de los vidrios de la sala, mirábamos los follajes de los árboles movidos por el viento. Súbitamente, en medio de mis juegos, anuncié la llegada del ingeniero Kaminsky. El señor Kaminsky había visitado una sola vez la estancia. Su nombre y su estatura me habían impresionado vivamente. Con minuciosas mímicas describí su llegada, que tuvo lugar unas horas después. *La señorita Domicia, con sus manos duras y secas, levantó el pelo húmedo de mi frente, con sus ojos de araña miró mis ojos, y me dijo: "Bandida, serás una bruja". ¿Qué quería decir "bruja"? Presentí que me decía algo horrible.* Bruscamente aparté sus manos de mi frente. Insistió en peinarme y yo en evitar a manotones y chillidos, el contacto de sus manos. ¿Cuánto tiempo duró la riña? No sé. Me pareció que ocupaba, que ocuparía toda mi vida. Concluimos encerradas en el cuarto de baño. Me había lastimado. La señorita Domicia mojó mi cabeza y mis párpados con agua fría, me puso en penitencia. Juró que no volvería a tocarme, promesa que cumplió.

La vieja de Las Rosas —así la llamaban a Lucía Almeida porque vivía en el puesto de Las Rosas— me recogió, según me aseguraron, la noche de mi nacimiento y me guardó en su casa hasta que cumplí tres años. Tal vez confunda mis recuerdos con los cuentos que tuve que oír. No lo sé. Un cuarto con piso de tierra, un perro ovejero y cinco gallinas con pollitos se hospedaban conmigo en la casa de Lucía Almeida.

Lucía era delgada, arrugada y morena. Nunca la vi sentada. Siempre se movía de un lado a otro de la habitación. Era tan pobre que sus zapatos no tenían suelas. ¿Por qué me recogió? ¿Con qué me alimentó? Nunca se supo. Algunas personas dijeron que tenía el proyecto de criarme para hacerme trabajar en el circo del pueblo; otras dijeron que amaba con locura a los niños y que al recogerme realizaba uno de sus sueños. En sus manos, arrugadas y negras, recuerdo los trocitos de pan que me daba, recuerdo también la estera que bajaba sobre la abertura de la ventana para hacerme dormir y la chatura de su pecho donde oía latir su corazón.

Aquellos días silenciosos en que mi memoria vislumbra apenas algunos ínfimos detalles del mundo que me circunda, Lucía Almeida me cuidaba celosamente; todas las referencias coinciden con este hecho. Me llevaba a la casa de los Rivas, tres veces por semana, cuando iba lavar. Mientras ella lavaba, yo me entretenía con viejos trapos rotos, con piñas, con gatos (hasta que uno de ellos me arañó desagradablemente). Jugando con los niños de la casa, aprendí a caminar. Se acostumbraron tanto a verme que al anochecer, cuando Lucía se despedía y me cargaba en sus brazos para llevarme, algunos de ellos lloraban. (OCAMPO, 2017, p.602, grifo nosso)

A partir do trecho citado é possível perceber uma oposição entre o tratamento dado à menina por Lucía Almeida, espécie de primeira mãe adotiva paupérrima, que amava as crianças com loucura, e Señorita Domicia, espécie de madrasta (bruxa?) rígida, que muda parcialmente o tratamento dado à garota ao descobrir o dom de adivinhação desta. De algum modo, o mundo dos contos de fadas e bruxas da infância paira sobre o relato, mas submetido a um tipo de tratamento que os desloca para um ambiente “realista” e familiar.

A ida definitiva da garota à fazenda chama a atenção por conta do motivo alegado. A filha do Sr. Ildefonso, Esperanza, descrita como uma espécie de felino na visão da narradora, gostava da companhia da menina. O pai, então, imagina que a presença da garota órfã poderia fazer Esperanza esquecer um cachorro do qual não se separava. A associação com o bicho de estimação escancara a diferença de valor e de classe entre a criança “legítima” da família e a narradora. Todavia, após a descoberta do dom da adivinhação aparentemente ela ganha outro estatuto e passa a usufruir de certo respeito:

Desde aquel día en que había anunciado la llegada del señor Kaminsky, algunas personas me trataron con más respeto. Comencé muy pronto a pronosticar el tiempo, a anunciar desde temprano si llgarían o no llegarían cartas, si los conejos morirían. El señor Ildefonso un día que salió para la feria me preguntó si los novillos se venderían bien. Contesté sin vacilar lo que probó después ser la verdad. (OCAMPO, 2017, p.605)

Segundo Toril Moi, que recupera às reflexões de Luce Irigaray, a associação entre mulher e misticismo ou outras faculdades consideradas misteriosas decorre da ideia de que esta pode produzir uma nova vida, fenômeno a princípio visto como pouco explicável por meio da razão. Tanto a experiência mística do desaparecimento da oposição sujeito/objeto, como outras experiências pouco passíveis de racionalização, configurariam práticas para as quais as mulheres seriam singularmente aptas, um lugar em que estas se sobressaem muito mais que os homens e um dos únicos lugares da história ocidental em que a mulher pôde falar e atuar de forma pública, posicionando-se como sujeito (MOI, 1999, p.145). O estatuto que a narradora alcança no tempo ulterior a partir do qual rememora esta primeira “visão”, pode ser parcialmente vinculado a esse fenômeno.

Por outro lado, é oportuno observar como a diferença de gênero vai sendo construída (e parcialmente recusada ao mesmo tempo) ao longo do conto. Para tanto, vale a pena recuperar algumas afirmações de Beauvoir que, em *O Segundo Sexo*, destaca a

precocidade com a qual essa divisão se estabelece. Embora meninos e meninas tenham até os doze anos as mesmas capacidades intelectuais ou físicas, é ainda na primeira infância, segundo ela, que a mulher começa a se formar (ou melhor, a ser formada) e a se entender como tal:

(...) ela já se apresenta como sexualmente especificada, não é porque misteriosos instintos a destinem imediatamente à passividade, ao coquetismo, à maternidade: é porque a intervenção de outrem na vida da criança é quase original e desde seus primeiros anos sua vocação lhe é imperiosamente insuflada. (BEAUVOIR, 1948, p.12, V.2)

Para Beauvoir, durante os três ou quatro primeiros anos de vida não há diferenças entre as atitudes dos meninos e as atitudes das meninas no sentido de atraírem atenção: ambos tentam perpetuar o estado feliz que precedeu o desmame. O momento do “segundo” desmame, quando à criança lhe é negada a cama dos pais e as atenções começam a ser mais rarefeitas, é apontado por ela como uma marca importante da infância e, portanto, na passagem que inicia uma separação mais definitiva entre meninos e meninas. Para aqueles há uma forma mais brutal de separação, já que “um homem não pede beijos, um homem não se olha no espelho...um homem não chora” (BEAUVOIR, 1948, p.14, V.2). Para a menina o processo dá-se de forma aparentemente mais leve:

Continuam a acariciá-la, permitem-lhe que viva grudada às saias da mãe, no colo do pai que lhe faz festas: vestem-na com roupas macias como beijos, são indulgentes com suas lágrimas e seus caprichos, penteiam-na com cuidado, divertem-se com seus trejeitos e seus coquetismos; contatos carniais e olhares complacentes protegem-na contra a angústia da solidão. (BEAUVOIR, 1948, p.14, V.2)

Ao menino é exigido mais por conta de sua suposta superioridade, apresentada como virilidade e representada concretamente pelo pênis, mas o orgulho em relação ao genital não é algo espontâneo, é construído pela atitude dos que o cercam. Na menina, o órgão sexual é tratado de outra forma. Nem mãe nem amas sentem a necessidade de chamar a atenção para isso. Entretanto, a falta de pênis não é sentida nessa primeira infância como falha ou como falta, já que para a criança pequena o corpo é uma plenitude. Todavia, a menina “se acha situada no mundo de um modo diferente do menino e um conjunto de fatores pode transformar a seus olhos a diferença em inferioridade” (BEAUVOIR, 1948, p.16, V.2). Nesse sentido, a frustração pela diferença é vivida a partir

do momento em que ela se percebe descontente em sua posição, o que importa mais do que a própria diferença sexual física entre pênis e vagina. A pensadora francesa, portanto, vai contra a ideia do complexo de castração freudiano, na perspectiva de afirmar que a menina não tem inveja do pênis, mas sim do que ele representa:

O grande privilégio que o menino auferia disso (do pênis) é o fato de que, dotado de um órgão que se mostra e pode ser pegado, tem a possibilidade de alienar-se nele ao menos parcialmente. Os mistérios de seu corpo, suas ameaças, ele os projeta fora de si, o que lhe permite mantê-los à distância: sem dúvida sente-se em perigo com seu pênis, teme a castração, mas é um medo mais fácil de dominar do que o temor difuso da menina em relação a seus “interiores”, temor que amiúde perpetua através de toda a sua vida de mulher. (BEAUVOIR, 1948, p.22, V.2)

Não é impossível associar essa diferença de valoração ou de representação à dificuldade da narradora de “La muñeca” em gostar de Esperanza e se identificar com ela, ao passo que essa mesma narradora registra sua preferência pela condição dos meninos: “Me gustaban los varones y, por brutos y antipáticos que fueran, me parecían superiores a las mujeres” (OCAMPO, 2017, p.604). O privilégio em relação às meninas se traduz também na ocupação desigual do espaço doméstico, expresso no local em que cada um dos grupos come: os meninos, na sala de jantar, elas, as meninas, na *antecocina* (uma espécie de copa).

Projetando-se no tempo e acenando para as diferenças já consolidadas que marcam a vida das personagens adultas, a caracterização da senhora Celina obedece ao modelo de tudo aquilo que uma mulher deve ser segundo os moldes patriarcais: doçura, refinamento, uma espécie de santa, afastada e distante, como se se tratasse um retrato (mais uma vez a imobilidade é associada à mulher dona de casa). O senhor Idelfonso, por sua vez, é corpulento, fala com ênfase e pronuncia as sílabas finais de cada palavra como se fosse uma ameaça:

Todo en su persona indicaba que era ordenado, pulcro y dominante. Muchas veces oí hablar de él en términos respetuosos; mucho más respetuosos que los que oí a propósito de su mujer, Celina, cuyos actos de caridad mal distribuida le granjearon ciertos resentimientos, inolvidables entre la gente del lugar. (OCAMPO, 2017, p.605).

A rejeição da narradora garota por esse mundo feminino se expressa através do tédio que ela afirma sentir na companhia de Esperanza ou da aversão pelas aulas de Mademoiselle Gabrielle, espécie de institutriz das meninas. Em contrapartida, é possível

notar uma equalização temporária da posição da garota com o mundo masculino quando ela veste uma calça, uma camisa e botas, à maneira de fantasia durante o carnaval, passando a ser tratada como um amigo por Horacio, um dos filhos do casal, o que ela considera uma “sorte” até determinado momento:

Tratarme como a un amigo era, a veces, maltratarme mucho. A menudo me invitaba a salir a caballo. Cuando le venían ganas de orinar, lo hacía delante de mí, sin esconderse, mientras mirábamos los caminitos de hormigas. Teníamos diálogos que no nos hubiéramos atrevido a tener delante de otras personas. Dos o tres veces nos bañamos en el tanque australiano, sin que nadie lo supiera. Para parecer más viril yo me desvestía hasta la cintura. A la hora de la siesta me escapaba a su dormitorio para contarle, a él y a sus hermanos, las conversaciones que había oído en la cocina y para describirles las cosas que hacía Elsa<sup>19</sup> de noche, frente al espejo, antes de acostarse. Nunca pensé que aquella intimidad con Horacio pudiera costarme tan cara. (OCAMPO, 2017, p.607)

Um novo episódio de adivinhação da menina assinala o ponto de viragem em relação a esse estado de relativa “indiferenciação” feminino/masculino. A narradora prevê o retorno da Senhora Celina à fazenda antes que chegue o telegrama de aviso e também antevê a imagem de uma boneca de olhos azuis e cabelos castanhos, que diz “papai e mamãe”. No mesmo dia em que a dona da casa volta trazendo a boneca, a protagonista e Horácio resolvem se banhar no tanque:

Sin sombrero cruzamos el sol de la tarde y llegamos al tanque australiano con la intención de bañarnos. Horacio se quitó las alpargatas, la bombacha y la camisa; yo hice otro tanto, pero conservé mis alpargatas y un pañuelo que me até como vincha alrededor de la cabeza. Nos trepamos a la chapa de zinc para deleitarnos frente al agua sucia antes de zambullirnos, cuando Horacio me anunció que había visto una víbora y que iba a matarla. De un salto bajó a tierra y yo me dejé caer detrás de él. La víbora se deslizó y desapareció en la maleza. La buscamos arrodillados. Desde hacía tiempo Horacio buscaba una víbora de coral, para guardarla en una botella: la de esa tarde era la primera víbora de coral que había encontrado. La había visto en las láminas de los libros. Orinamos, yo en cuclillas, sobre un declive y Horacio de pie, junto a mí; luego, acurrucados entre los pastizales, en la misma postura, pues Horacio pretendía que eso atraía a los reptiles, esperábamos recuperar la víbora cuando oímos una voz que nos señalaba: "Aquí están". Nos dimos vuelta. Junto a nosotros estaba Juan Alberto; un poco más lejos, debajo de un paraguas negro, la señorita Domicia. Inmóviles, sin darnos cuenta de lo que sucedía, nos miramos. Juan Alberto nos señaló con el dedo y dijo: "Siempre están haciendo lo mismo". La señorita Domicia, cuya cara estaba escondida por la tela del paraguas dio una suerte de gruñido y se volvió diciéndole a Juan Alberto que la siguiera. La soledad y el calor volvieron a abrazarnos. Horacio se encogió de hombros y volvió a buscar su víbora. Yo me vestí viendo las nubes oscuras y amenazantes del cielo. Sin hablar a Horacio volví corriendo a la casa; entré en mi cuarto y me tiré en la cama. ¡No podía pensar en la muñeca! (OCAMPO, 2017, p.608-609, grifo nosso)

---

<sup>19</sup> A Babá.

O flagrante mostra a diferença de reações: Horácio não se abala com o fato de serem pegos nus perto do tanque e continua procurando a víbora; a narradora, ao invés disso, é censurada e trazida de volta para o devido lugar das meninas/mulheres, um lugar ao qual parece tentar resistir ainda recusando-se a pensar na boneca.

Pouco depois desse episódio a senhora Celina chega à casa, a boneca é entregue, e a menina fica paralisada, sem conseguir tirar o brinquedo da caixa/prisão à qual a mulher/boneca parece estar destinada:

Porque no me atrevía a hacerlo, la señora Celina la arrancó ella misma de su prisión.  
 —Bruja —me dijo la señora Celina—.  
 —*Sorcière* —me dijo Mademoiselle Gabrielle—.  
 Las dos reconocieron la muñeca descrita por mí. Así me consagraron al arte difícil de la adivinación. (OCAMPO, 2017, p.610)

A imagem da boneca associada à menina é colocada por Beauvoir como a figura que irá fazer as vezes do duplo do pênis, se trate de um sabugo de milho ou de um brinquedo com rosto humano. A menina será encorajada a alienar sua pessoa por inteiro nesse objeto especular e a considerá-lo um dado inerte. Ao passo que o menino procura a si próprio no pênis enquanto sujeito autônomo, a menina embala a boneca e enfeita-a como aspira a ser enfeitada e embalada. É a partir dessa relação com a boneca que ela descobre o sentido das palavras “bonita” e “feia” e sabe que para agradar é preciso ser “bonita como uma imagem”. O objeto não é apenas o duplo da menina, mas também seu filho: “faz confidências à boneca, educa-a, afirma sobre ela sua autoridade soberana, por vezes mesmo arranca-lhe os braços, bate nela, tortura-a: isso significa que realiza através dela a experiência de afirmação subjetiva e da alienação” (BEAUVOIR, 1948, p. 23-26, V.2).

No conto de Silvina, o presente entregue à narradora parece sintetizar a direção “correta” a ser seguida, direção da qual, no entanto, ela se desvia, assumindo esse outro papel/lugar “anômalo” mas recorrentemente vinculado às mulheres que é o lugar da vidente, quando não da feiticeira ou da bruxa.

O segundo conto principal escolhido para essa seção é “La Boda” (*La furia y otros cuentos*), história narrada por uma menina de sete anos que se relaciona com uma garota mais velha, Roberta Carma, o que é motivo de orgulho para a criança por se sentir tratada, às vezes, como se ela fosse adulta. A admiração por Roberta era tanta que tudo o que era solicitado por ela era prontamente atendido pela menina. Juntas, costumavam ir

a um cabeleireiro chamado “Las olas bonitas” e, enquanto a jovem tingia o cabelo de loiro, a menina brincava com objetos do salão: luvas, água oxigenada, vaporizador, pentes, presilhas e uma peruca velha, que a agradava “más que nada” (OCAMPO, 2017, p.276).

O casamento iminente de Arminda López, prima de Roberta, é a boda aludida no título. As conversas entre ambas giravam sempre em torno de assuntos como vestidos, lingerie, penteados, namorados. Durante um passeio, Roberta diz à narradora que a prima tinha mais sorte que ela por estar noiva, já que “aos vinte anos as mulheres deveriam se apaixonar ou se jogar no rio”:

- ¿Qué río? –preguntaba yo, perturbada por las confidencias.
  - No entiendes. Qué le vas a hacer. Eres muy pequeña.
  - Cuando me case, me mandaré hacer un hermoso rodete –había dicho Arminda, mi peinado llamará la atención.
- Roberta reía y protestaba:
- Qué anticuada. Ya no se usan los rodetes.
  - Estás equivocada. Se usan de nuevo – respondía Arminda
  - Verás, si no llamo la atención. (OCAMPO, 2017, p.277)

A fala introduz um elemento chave para o desfecho sem que o leitor perceba claramente, procedimento comum em Silvina Ocampo. O coque irrompe aqui em meio a uma disputa frívola sobre os conceitos de moda e *demodée* entre duas moças “em idade de casar” e urgidas por esse imperativo.

O noivado de Arminda López envolve bastante a narradora: “El compromiso de Arminda López me distrajo más que la peluquería y que los paseos. Tuve malas notas, las peores de mi vida, en aquellos días” (OCAMPO, 2017, p.277). Com a aproximação do casamento, se multiplicam as provas de vestidos e os testes e ensaios de penteados, centro de interesse de Arminda e objeto de descrição detalhada por parte da menina:

El peinado era tal vez lo que más preocupaba a Arminda. Había soñado con él toda su vida. Se mandó hacer un rodete muy grande, aprovechando una trenza de pelo que le habían cortado a los quince años. Una redecilla dorada y muy fina, con perlititas, sostenía el rodete, que el peluquero exhibía ya en la peluquería. El peinado, según su padre, parecía una peluca. (OCAMPO, 2017, p.277)

Na véspera do casamento a menina encontra uma aranha e decide guarda-la. No dia seguinte ela e Roberta vão ao cabeleireiro e enquanto a segunda está com a cabeça dentro do secador, a menina vê o coque postico da noiva e pergunta:

- ¿Pongo la araña adentro? -interrogué mostrándole el rodete.

El ruido del secador eléctrico seguramente no dejaba oír mi voz. No me respondió, pero inclinó la cabeza como si asintiera. Abrí la caja, la volqué en el interior del rodete, donde cayó la araña. Rápidamente volví a enroscar el pelo y a colocar la fina redecilla que lo envolvía y las horquillas para que no me sorprendieran. Sin duda lo hice con habilidad, pues el peluquero no advirtió ninguna anomalía en aquella obra de arte, como él mismo denominaba el rodete de la novia.

- Todo esto será un secreto entre nosotras -dijo Roberta, al salir de la peluquería, torciendo mi brazo hasta que grité. Yo no recordaba qué secretos me había dicho aquel día y le respondí, como había oído hacerlo a las personas mayores.

- Seré una tumba. (OCAMPO, 2017, p.278)

No dia da boda, a noiva morre no altar durante a cerimônia e a menina confessa ter sido responsável pela morte, mas ninguém acredita nela.

La novia estaba muy bonita con un velo blanco lleno de lores de azahar. De pálida que estaba parecía un ánfel. Luego cayó a suelo inanimada. De lejos parecía una cortina que se hubiera soltado. Muchas personas la socorrieron [...] La llevaron a la casa, helada como el mármol. No quisieron desvestirla ni quitarle el rodete para ponerla muerta en el ataúd. Tímidamente, turbada, avergonzada, durante el velorio que duró dos días, me acusé de haber sido la causante de su muerte.

- Con qué la mataste, mocosa? - me preguntaba un pariente lejano de Arminda que bebía café sin cesar.

- Con una araña -yo respondía.

Mis padres sostuvieron un conciliábulo para decidir si tenían que llamar a un médico. Nadie jamás me creyó. Roberta me tomó antipatía, creo que le inspiré repulsión y jamás volvió a salir conmigo. (OCAMPO, 2017, p.279)

“La Boda” explicita muitos dos clichês que se relacionam com o papel feminino e com o casamento concebido como o evento mais importante na vida da mulher – o dia em que ela será entregue ao marido como forma de assumir seu papel de esposa, e posteriormente de mãe, dentro da sociedade patriarcal. A falta de um pretendente aparece nitidamente como motivo para a morte, na afirmação de Roberta, já que a mulher não teria nenhum outro tipo de destino por si mesma. A questão da aparência é fartamente explorada através dos detalhes das roupas, dos penteados, do salão de cabeleireiro com o nome de “Olas Bonitas”, espaço que funciona como ponto de encontro das amigas mais velhas e no qual a menina-narradora é inserida precocemente a partir do contato com elas.

Resgatando mais uma vez ainda as reflexões de Beauvoir, ao se debruçar sobre a questão da aparência ela afirma que o narcisismo feminino infantil é regido pelos padrões de beleza e que estes desempenharão um papel importante em toda a trajetória

das mulheres, sendo considerados erroneamente como a emanção de um misterioso instinto feminino que não é tal:

Mas acabamos de ver que, na verdade, não é um destino anatômico que dita sua atitude. A diferença que a distingue dos meninos é um fato que ela poderia assumir de muitas maneiras. O pênis constitui certamente um privilégio, mas cujo preço naturalmente diminui quando a criança se desinteressa em suas funções excretórias e se socializa; se ainda o conserva a seus olhos, depois da idade de oito a nove anos é porque se tornou o símbolo de uma virilidade que é socialmente valorizada. Em verdade, a influência da educação e do ambiente é aqui imensa. Todas as crianças tentam compensar a separação do desmame através de condutas de sedução e de exibição; ao menino obrigam a ultrapassar essa fase, libertam-no de seu narcisismo fixando-o ao pênis; ao passo que à menina é confirmada a tendência de se fazer objeto, que é comum a todas as crianças. (BEAUVOIR, 1948, p.24, V.2)

A passividade que caracterizará essencialmente a mulher “feminina” é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos, mas a autora considera um erro pretender que se trata de um dado biológico: é um destino imposto por seus educadores e pela sociedade. Em decorrência disso, a mulher irá exhibir um conflito entre o seu ser e o outro: ensinam-lhe que para agradar é preciso fazer-se objeto e é preciso procurar agradar. Nesse sentido, fecha-se um círculo vicioso, pois quanto menos a mulher conhecer o mundo que a cerca, menos irá encontrar nele recursos e menos irá se afirmar como sujeito.

Essa educação e a expectativa de passividade em relação ao mundo e aos padrões de conduta estabelecidos são parcialmente subvertidos em “La boda” através de uma dessas ações insólitas que povoam as ficções de Silvina: a narração, embora em primeira pessoa, não explica o porquê de assassinar a noiva: seria “apenas” uma travessura infantil? Cumplicidade em relação à inveja de Roberta? Libertação de Arminda de seu destino de esposa e mãe? Mais uma vez somos colocados diante de possibilidades de leitura que permanecem abertas.

Convocando e deslocando ao mesmo tempo um conjunto de lugares comuns do imaginário infanto-feminino (a boneca como brinquedo privilegiado, o salão de beleza e o contato com garotas mais velhas enquanto instâncias de educação e preparação para o futuro), as *nenas terribles* de Silvina Ocampo assinalam e ao mesmo tempo se esquivam desses lugares.

#### 4.2 “Cornelia frente al Espejo” – aglutinação temática.

*Yo vivo en un eterno presente...¿No es francamente patético ser el último de una estirpe, el último de una raza, el último escritor? ¿Cuál será su verdadero rostro en el instante que lo separe de la vida?... Manuel, ¿nunca te preguntaste si el tiempo de los espejos coincide con el de nuestras vidas? Pienso en un espejo de arena para perdernos, irremediamente. O acaso para encontrarnos, irremediamente. La arena es el vestíbulo de la dispersión total*

Entrevista de Silvina Ocampo a Manuel Lozano

A escolha do conto “Cornelia frente al espejo” (*Cornelia frente al espejo*, 1988) como última narrativa a ser comentada no presente trabalho se justifica pelo fato de esse texto tardio (lembramos que o livro é publicado quando Silvina está com 85 anos de idade) constituir uma espécie de compêndio dos principais temas da escrita ocampiana. Não por acaso, o relato faz parte do último livro (homônimo) publicado por Silvina ainda em vida, em 1988, funcionando, a nosso ver, como uma espécie de fechamento de sua obra. No contexto de uma produção na qual prevalecem os contos curtos, muitos deles com menos de uma página, a narrativa chama atenção pela extensão – trata-se de um texto de 30 páginas – acenando, também por meio desse traço, para essa dimensão “alephica”<sup>20</sup>.

Como o próprio título sugere, a narrativa se desenrola a partir do diálogo de Cornelia, aparentemente uma jovem de 25 anos, com sua imagem refletida no espelho. O leitor se vê diante de conversa *nonsense* e infamiliar em que as vozes se misturam de tal forma que muitas vezes fica difícil sabermos “quem é quem”, ou seja, quem é a Cornelia de carne e osso e quem é a imagem de Cornelia refletida.

A conversa se apresenta como uma espécie de “acerto de contas” ou “exame de consciência” antes que a protagonista se suicide tomando o veneno vertido dentro de um copo. Em meio a essa fusão de vozes, o espelho se humaniza e ganha importância logo no início, visto que diferentemente dos destinatários da carta de despedida que já está pronta, esta despedida será feita, literalmente, frente a frente:

De todo el mundo me despido por carta, salvo de vos. La casa está sola. A las ocho

---

<sup>20</sup> Segundo Natalia Biancotto, o nome da protagonista, Cornelia, é inspirado em Cornelio Agrippa, personagem do conto de Jorge Luís Borges “El Inmortal”, também ele uma espécie de narrativa-compêndio. O nome, todavia, já tinha atribuído por Ocampo a Cornelia Catalpina, protagonista de “El vestido de terciopelo”.

Claudio cerró con llave la puerta de la calle. ¡Cornelia! Mi nombre me hace reír. Qué quieres, en los momentos más trágicos me río o enciendo un cigarrillo y me echo al suelo y te miro como si nada malo tuviera que suceder. Ciertas posturas nos hacen creer en la felicidad. A veces estar acostada me hizo creer en el amor. - Soy espejo, soy tuyo. Desde que cumpliste seis años, por mi culpa quisiste ser actriz; tu padre, con su cara de prócer, tu madre, con su cara de república, se opusieron. Qué absurdas son las personas respetables. Cuando guardas las pieles y los fieltros en alcanfor renace tu desconsuelo; en realidad la gente se opone a nuestra vocación, es como la polilla, hay que combatirla día tras día, año tras año. (OCAMPO, 2017, p.749)

O espaço no qual transcorre a narrativa é a casa de uma tia de Cornelia que fabrica chapéus e pela qual se espalham manequins com as peças em exposição. O mundo da moda feminina, mais uma vez, é o ambiente privilegiado pelo relato <sup>21</sup>.

Mesmo em um diálogo que se desenrola com pouca ou quase nenhuma lógica, é possível identificarmos ou supormos identificar ressonâncias de aspectos e personagens que já fizeram parte da obra ocampiana. Um desses traços vincula-se ao fato de o espelho acusar a jovem de vários pecados capitais – repetição do tema presente em “Las invitadas”. Diz o espelho:

-La avaricia, con su cara filosófica...  
 -¡Nunca fui avara!  
 -Lo fuiste de un modo original. El orgullo, con sus esmeraldas llenas de jardines.  
 -¡Mi madre es orgullosa! Yo, nunca.  
 -La lujuria, con su recua de alumnos más sagaces que sus maestros. ¡La lujuria!. Cuántas veces buscaste esa palabra en el diccionario; manchaste la página con dulce. Eras precoz, tenías ocho años y veinte orgasmos diarios.  
 -Yo fui más precoz al descubrir tu ombligo. La pereza con su resignación soñadora. Soy perezosa.  
 -La gula, con sus dorados libros de recetas. —¡El más horrible de los pecados!  
 -Te parece horrible porque te hace engordar. La envidia, con oscuros terciopelos, con predilecciones inexplicables.  
 -¿Soy o no soy envidiosa? ¡No sé! Celos y envidia se confunden. —La ira...  
 -¿La ira? ¿Cuándo?  
 -El día en que tiraste las alhajas de tu madre al suelo; el día en que rompiste aquel vestido de fiesta. La ira, con sus ojos vidriosos de hiena y sus encantamientos se ha encarnado en ti. (OCAMPO, 2017, p.750)

A construção da imagem de Cornelia a partir das reflexões (ou seriam reflexos?) do espelho vai no sentido desenhá-la como uma “nena terrible”, figura característica da obra ocampiana conforme já foi examinado em outras partes deste trabalho. Um traço físico, o fato de seu rosto ter os olhos muito separados um do outro, faz com que Cornelia tenha uma expressão de inocência e felicidade desmedida, o que

<sup>21</sup> A fábrica de chapéus como recinto do relato comparece também em “La cara en la palma” (1959) e “El cuaderno” (1959), além de o objeto estar presente em “El sombrero metamórfico” (1987).

segundo o julgamento do espelho induz todos a pensarem que ela é uma santa. O jogo parecer/ser, a divergência entre o que aparece ou parece ser e o que é também está presente ao longo da obra da autora: crianças que parecem inocentes, mas não são; objetos que parecem inofensivos, mas são mágicos e terríveis, mães que parecem amorosas, mas não amam seus filhos. Isso não é diferente neste conto.

A primeira aparição na narrativa de um personagem “externo” é a de uma menina, Cristina Ladivina, que diz ter vindo por “Las muñecas con sombreros” (OCAMPO, 2017, p.755) e não buscar Cornelia para conduzi-la para a morte, como ela supõe no início. A aparição de uma garota de dez anos, assim como seu nome (nessa e em outras narrativas de Silvina) não são arbitrários: Cristina La Divina ou Cristina La Adivina? A dúvida paira, é colocada por Cornelia ao espelho e também é uma incógnita se essa menina é um fantasma ou não, já que a criança não vê nem sua imagem nem a da jovem refletidas no espelho. Seria, então, a Cornelia de carne e osso, na verdade um fantasma? Mais uma vez o leitor não tem essa resposta. As “adivinas”, principalmente crianças, são comuns na ficção da escritora, como vimos em “La muñeca”, por exemplo, e com frequência elas são tidas como “nenas terribles” exatamente devido a esse poder de previsão.

Depois da entrada da menina, temos mais um “personagem externo” irrompendo no espaço da casa (ou da lembrança? Ou da imaginação?). Trata-se de um homem, um ladrão de quem Cornelia pretende obter ajuda para sua já planejada morte. Ao entrar, ele pergunta com quem a jovem conversava e ela afirma estar falando com a menina, que desaparece, e com o espelho. O ladrão continua então indagando a situação:

-¿Usted es la dueña?

-No. Ni quiero serlo. Soy una empleada. Sobrina de la dueña.

-No lo creo.

-¿Parezco tan seria? ¿Tan importante? ¿Tan respetable como para mentir tan bien? No me adule, por favor; además, usted no sabe lo que a mí me agrada, por lo tanto no sabría adularme.

-Todas son iguales.

-¿Quiénes son todas?

-Las mujeres. Todas mienten.

-Yo soy diferente, se lo aseguro. (OCAMPO, 2017, p.755)

O fato de o ladrão afirmar a Cornelia que “as mulheres são todas iguais, porque mentem” é motivo de destaque. Mais uma vez aparece a mentira, o parecer e não ser e o engano relacionado à figura feminina. Nesta mesma linha, a das “aparências que enganam”, Cornelia diz que há nos jornais fotografias de homens com caras de assassinos

e que são santos, ao passo que outros com cara de santos são assassinos. A duplicidade, como os reflexos do sujeito no espelho, parece fazer parte dos seres e do entorno.

O ladrão pede por fim que Cornelia entregue as chaves da casa, pedido ao qual a jovem responde alegando haver muitas chaves e instando ele a escolher as que deseja. Cornelia entrega, então, as da caixa forte (espécie de cofre):

—Aquí están. Mi tía es muy imprudente. No parece rica.  
 —Déme las llaves.  
 —¿Y después qué hará conmigo? ¿Piensa matarme?  
 —Es lógico.  
 —¿Con qué piensa matarme? ¿Con ese cuchillo? ¿Acaso cree que no lo he visto?  
 —¿Le impresiona?  
 —Un poco. No me gustan las armas blancas. ¿No tiene un revólver?  
 —Tengo todo lo que me hace falta.  
 —Ese cuchillo es atroz. ¿Sabe si corta bien, por lo menos?  
 —Es inoxidable. En seguida pasa.  
 —¡Pero el filo en la garganta! Ese primer contacto helado del acero... Y después... la sangre que corre y que mancha el piso... y que salpica las tapicerías o los cortinados... ¿No le da náuseas? (OCAMPO, 2017, p.756)

O fato de o ladrão dizer que irá matar Cornelia deflagra uma típica cena *nonsense*, na qual o diálogo acerca dos instrumentos homicidas se desenvolve com estranha familiaridade (e comicidade), derivando em observações quase domésticas (“¿Sabe si [a faca] corta bien, por lo menos?; “la sangre ... que salpica las tapicerías o los cortinados... ¿No le da náuseas?”) e invertendo, inclusive, os papéis, na medida em que a “vítima” interpela, opina, recomenda:

-No es en la garganta ni con el cuchillo como la mataré.  
 -¿Con qué, entonces? ¿De un balazo?  
 -Con una hoja de afeitar.  
 -De esas con que se saca punta a los lápices? Y no es más práctico usar el cuchillo? Porque, después de todo, el cuchillo se usa más que la gilette para esos fines.  
 -Es cuestión de costumbre.  
 -Yo usaría el cuchillo o un revólver. La espada es muy larga [...] Usted sabe tirar? Obtuvo premios?  
 - [...]¿Promete que va a matarme? Prometa.  
 -Prometo. Deme las llaves.  
 -¿Y dónde me hará la herida?  
 -Es muy fácil. Cortaré las venas de la muñeca, y después se irá en sangre. Si tarda mucho, la puedo sumergir en un baño caliente. ¿Hay baño en esta casa?  
 -Hay baño, pero no hay agua caliente a estas horas. (OCAMPO, 2017, p.757)

O insólito da situação vai em aumento até o ladrão confessar ter entrado na

residência não para roubar, mas para “treinar” tendo em vista um futuro assassinato, que não se sabe de quem seria:

- Lo llamaron para matarme a mí.
- No. Traté de matarla para practicar. Me parecía más fácil empezar por una mujer.
- ¿Y por qué abrió la caja de hierro si solo pensaba matar? ¿Y por qué usa guantes? ¿Y por qué se tapa la cara? ¿Acaso tiene miedo de que lo lleven preso?
- Le pedí las llaves para curiosear, para pasar el tiempo. (OCAMPO, 2017, p.760)

No fim, inesperado e “torto” como sempre, o ladrão é quem acaba tomando um gole do copo com veneno e, possivelmente, morrendo, mas ele foge antes do efeito letal.

Neste momento da narrativa, subitamente a terceira personagem entra na casa ao ver a porta aberta. Trata-se de um estudante de arquitetura a quem Cornelia insiste em pedir que a mate, dando início a um novo diálogo sobre a existência e as supostas razões para que viver ou morrer:

- ¿Y podría decirme para qué quiere morir? ¿Tiene una cita con alguien en el otro mundo?
- Usted ¿para qué quiere vivir? ¿Sabría contestármelo?
- Si me dejara pensar un rato, se lo diría.
- ¿Es difícil? ¿Tiene que pensar para decírmelo?
- No soy tan espontáneo como usted.
- No tenga miedo al ridículo.
- Tengo conciencia de mis limitaciones, pero la felicidad, la falta de obstáculos, no me parecen indispensables para desear vivir.
- A mí tampoco. A veces uno toma una decisión y la cumple cuando la causa que nos ha obligado a tomarla no existe.
- Entonces usted obra por amor propio.
- Por amor propio, no; pero sí por impulso, por una ilusoria fidelidad a mí misma.
- ¿Quiere que le diga para qué quiero vivir? No creo que este sea un momento para pensar en cosas personales. ¿De qué se ríe?
- No me río. Todos los hombres dicen las mismas cosas, hablan de las cosas personales como si fuera de una enfermedad. (OCAMPO, 2017, p.763)

O estudante de arquitetura muda o rumo da conversa e interroga Cornelia sobre a casa/fábrica de chapéus, na qual ela diz não viver, mas trabalhar, e o texto passa a reproduzir uma série de diálogos que supomos ser das clientes, embora não tenhamos certeza de se eles são relatados por Cornelia ao futuro arquiteto ou se são apenas internamente lembrados pela protagonista. Essas vozes remetem a um tema que também consideramos central na narrativa ocampiana e que se vincula à moda, à costura, aos acessórios e tecidos, como pudemos constatar em “Las vestiduras peligrosas”, “El

vestido de terciopelo”, “Irma Peinate” e “El retrato mal hecho”. No meio desse diálogo (interno?) se menciona a “Morte do Cisne”, Anna Pavlova e Leda, fazendo com que a arte esteja bastante presente nesse conto, já que o sonho de Cornelia era ser atriz e o espelho, como já mencionado, era utilizado pela jovem para “interpretar” seus papéis. Klingenberg (1999) considera inclusive “Cornelia frente al espejo” como uma peça em que os personagens entram e saem do cenário, constituído por Cornelia e o espelho.

Na sequência, o estudante de arquitetura pede que a jovem lhe conte sua vida e Cornelia decide narrar o episódio vivido há muitos anos na casa de verão de Elena Schleider e o roubo da cigareira, enunciado no início do conto:

Pero le contaré mi vida, si se le puede llamar vida: hace mucho yo soñaba con el teatro, con escaparme de mi casa. No me separaba del espejo, donde estudiaba mis movimientos de actriz. ¡Por eso tengo una variedad enorme de voces!. Podía imitar la voz de mis tías, de mis amigas. Tenía once años, tal vez no sea la edad más importante, pero para mí lo fue cuando vi a Pablo por primera vez, en San Fernando. Casi me desmayo; fue en casa de Elena Schleider, una persona a quien yo adoraba. Elena era amiga de mi madre y nos invitaba a veranear. Como yo era muy aniñada, todas las visitas me trataban como a una chiquilina. Sin embargo, la actitud de Pablo me parecía diferente. Pablo estudiaba ingeniería, pero se interesaba por la literatura. A veces me leía párrafos de alguna novela que estaba leyendo o se escondía conmigo en la cocina para que no nos vieran las visitas, o buscaba mi pie o mi mano debajo de la mesa, a la hora de las comidas, para burlarse conmigo de alguno de los invitados. Solía mirarme fijamente, para hipnotizarme. En los días tórridos de enero, a la hora de la siesta, en que todo el mundo se recuesta y se abanica con pantallas, íbamos en bicicleta al río. A veces descansábamos debajo de algún árbol y hablábamos de Elena Schleider. Pablo me pedía que imitara su voz. ¡Cómo cantaban las chicharras!. ¡Y los grillos a la noche!. Ahora, cuando los oigo, me parece que revivo esa época. (OCAMPO, 2017, p.768)

Cornelia vai então retomar os diálogos mantidos com Pablo e Elena durante aquelas férias de verão, nas quais a menina se apaixonou pelo estudante de engenharia e descobriu que ele tinha um relacionamento clandestino com Elena:

—Así pasé los primeros años de mi adolescencia: adorando y esperando como una idiota la llegada del verano, de Elena Schleider, de Pablo con los jazmines del cabo, las magnolias y el canto estridente de los pájaros. Durante el invierno los veía esporádicamente. Tardé en darme cuenta de las relaciones que existían entre Elena Schleider y Pablo. Elena Schleider era tan seria que nadie la creía capaz de cometer un adulterio. Además, se parecía al supuesto retrato de Lady Talbot, de Pedro Cristus. En una oportunidad dio lugar a comentarios el que Elena Schleider no quisiera acompañar a su marido en un viaje de negocios por Europa. Se dijo que estaba enferma, pero durante todo aquel verano, sus mejillas relucieron con un color muy vivo, lo que me llevó a pensar que la fiebre embellecía a las personas. Conservé durante un tiempo una horquilla de ella. Recuerdo que me mudaron de cuarto aquel verano, y que Pablo no salía conmigo a la hora de la siesta como acostumbraba hacerlo. En varias oportunidades me

dijo que fuera a esperarlo a la sombra de un sauce que quedaba bastante retirado de la casa, a orillas del río. Lo esperaba mirando el agua, con impaciencia. Un día resolví volver a la casa, para reprochar a Pablo su conducta. Cuando llegué a la casa, la puerta de la calle estaba cerrada con llave. Me trepé a un balcón, encontré la puerta del balcón abierta y entré. En puntillas me dirigí al cuarto de Pablo. No había nadie. Después recorrí la casa, cuarto por cuarto, hasta que llegué al de Elena Schleider. Eres lo único que tengo en la vida, susurraba la voz transformada de Elena Schleider. En la penumbra primeramente no vi nada, luego, como la mujer de Barba Azul cuando entró al cuarto prohibido, retrocedí espantada. Pablo y Elena Schleider, como un monstruo mitológico, estaban abrazados, sobre la cama. Hablaban de una cigarrera de oro, en voz baja, como si se confesaran. Era el regalo que Pablo le había hecho a Elena. Salí desfavorida al jardín, bajé al río y me escondí entre las plantas. (OCAMPO, 2017, p.771)

As referências à mitologia voltam a aparecer nesse trecho do conto e são também algo presente em outras narrativas ocampianas, como por exemplo a menção à Sibila no conto homônimo, “La Sibila” ou a Artemis em “Las vestiduras peligrosas”. A cena de entrada da mulher de Barba Azul no quarto já foi retomada por Silvina em outra narrativa, “El jardín del infierno”, em que o marido entra no “quarto proibido” e encontra o corpo dos ex-companheiros da esposa.

Ao recordar o dia em que descobriu a relação entre Pablo e Elena, Cornelia conta que foi encontrada “perdida”, com o vestido rasgado, despenteada, e que inventou ter sido estuprada. Como vingança pelo que sente como uma traição, Cornelia decide roubar a cigarrera de ouro de Elena e vendê-la para comprar um anel para Pablo, numa tentativa de selar uma espécie de compromisso com ele, o que é rejeitado por Pablo, como se podia suspeitar. Esse episódio de infância retomado pela personagem principal permite identificá-la como uma das “nenas terribles” que habitam a ficção de Silvina, e para as quais o desejo e a transgressão de regras preestabelecidas é, se não plenamente realizável e realizado, ao menos imaginável, e com frequência um móvel das ações<sup>22</sup>.

Concluído o relato sobre o que ocorrera muitos verões atrás na casa de Elena,

---

<sup>22</sup> No início da narrativa, Cornelia afirmara ao espelho sua importância na vida dela, precisamente a partir da lembrança desse episódio de infância: “Cuando robé la cigarrera de oro de Elena Schleider, en aquella casa de campo que olía a piso encerado, donde nos invitaron a veranear, en el fondo del cuarto tus ojos, como dos estrellas, me guiaron para dejarme robar sola. Sabías para quién y para qué robabas. Pensé que eras hipócrita: no te guardo rencor. En un marco dorado conmigo amaste y odiaste a Elena Schleider. Cuando me ponían en penitencia sufría de no verte, de no tocar tus manos envueltas en una suerte de bruma gelatinosa, esa bruma propia de los espejos. Tu boca es lisa como la boca del agua y fría como la boca de las tijeras. ¡Espejo odiado!. Dentro de algunos instantes no me verás más. Te lo juro. Tengo el hábito de mentir, pero nunca a mí misma.” (OCAMPO, 2017, p.750). A ambivalência do enunciado (“En un marco dorado conmigo amaste y odiaste a Elena Schleider.”) desestabiliza a certeza sobre o objeto de desejo e permite vislumbrar, inclusive, uma das muitas alusões homoeróticas presentes na escrita de Silvina.

Cornelia começa a duvidar se está viva ou morta, se Cristina foi uma aparição ou não, se o próprio estudante com quem conversa seria ou não real. Em seguida, a personagem se volta novamente em direção ao espelho e em mais uma fala pouco congruente, na qual podemos intuir que o espelho assume sucessivamente o papel do amado, do talvez homicida, do talvez suicida, ele parece quebrar, e também Cornelia. O leitor não sabe, porém, com certeza, se Cornelia morre, se já estava morta, se permanece ainda viva.

A relevância desse conto para nossas considerações é evidente: de um lado, o espelho aparece como um objeto tradicionalmente associado ao mundo feminino; de outro, segundo Patricia Klingenberg (1994, p.277), por meio dele se desdobra uma longa meditação sobre a identidade, o fracasso da personalidade e também da narrativa, em um texto fortemente marcado pela presença dos duplos: a menina, Cristina Ladivina, duplo da Cornelia criança, o estudante de arquitetura, duplo de Pablo, Elena, duplo de Cornelia adulta.

Já a leitura de Natalia Biancotto (2014), vai no sentido de aproximar o espelho de Ocampo do espelho de Alice, de Lewis Carroll, obra diretamente citada no conto: “De noche soñaba con este espejo; tal vez fuera por influencia de mis lecturas: Alicia en el País de las Maravillas me fascinaba” (OCAMPO, 2017, p.279). O sonho, a fragmentação, os estilhaços da identidade são convocados por meio da estética do *nonsense* (BIANCOTTO, 2014, p. 110).

Pela extensão e pela quantidade de imagens e de significados que o conto congrega seria impossível esgotarmos as várias leituras e entrelinhas do mesmo. Buscamos tão somente delimitar certas passagens que merecem atenção por estarem em contato com os tópicos abordados ao longo da dissertação e por comparecer, em “Cornelia frente al espejo”, de forma aglutinada.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das aproximações teóricas e analíticas a que esse trabalho se propôs, buscamos demonstrar que a obra contística ocampiana tece relações entre a forma de construção narrativa e a quebra de papéis pré-atribuídos ou supostamente esperáveis para as mulheres. Também consideramos esta estrutura algo singular da autora, que faz com que ela se distinga dos escritores homens contemporâneos, uma distinção que se relaciona, também, com o fato de ela ser mulher.

No primeiro capítulo buscamos estabelecer aproximações entre a crítica feita por Victoria Ocampo ao primeiro livro da irmã e a forma em que Silvina acabaria traçando seu caminho literário: por meio de enredos e de uma linguagem tomada pelo “torcicolo”, que opera com o oblíquo, com o desvio, o irregular. Também buscamos uma proximidade dessa imagem de torção com o conceito de Beauvoir da figura da mulher como “o outro” e optamos por fazer uma retomada dos principais aspectos que marcaram a ascensão do feminismo e, conseqüentemente, da escrita feminina.

No que tange aos procedimentos narrativos relacionou-se a quebra da realidade de forma abrupta com o conceito freudiano do *infamiliar* e com o de *nonsense*, operantes no espaço da casa, da família e do privado.

Nosso segundo e terceiro capítulos centraram-se em analisar o *corpus* propriamente dito e este foi abordado a partir dos seguintes eixos temáticos: Metamorfoses/Objetificação, Vestimenta, Maternidade, Infância.

Dentro do eixo Metamorfoses/Objetificação relacionamos como a transformação de Mirta, personagem central de “El automóvil”, em um carro, e a humanização do cabelo de Verónica, em “Mi amada”, convergem no sentido de ajudar as duas protagonistas a se livrarem de relacionamentos obsessivos. Além disso, essas transformações se ligam diretamente ao conceito do *infamiliar* e da quebra da expectativa da diante do *nonsense*.

Os contos analisados a seguir se dedicaram a mostrar como a moda é mais uma das imposições feitas à mulher quebrada por Silvina. Em “El vestido de terciopelo”, a vontade de Cornelia – mais uma – de seguir a moda acaba por matá-la, por meio do vestido que a enforca. Da mesma forma, em “Las vestiduras peligrosas”, o estupro e a morte de Artemia que ocorre apenas quando sai com “roupa de homem”, evidenciam os comportamentos sexuais/sociais que são diferenciados para homem e mulher.

Já a ideia da maternidade como atrelada a um desejo natural é subvertida pela personagem Eponina, uma das principais “*madres terribles*”, que diz odiar os filhos, e por Ana, a babá que acaba matando uma das crianças.

Em relação às últimas, constatamos a presença massiva de personagens infantis que quebram não apenas as expectativas genéricas, mas também a ideia de inocência atribuída socialmente às crianças, motivo pelo qual as meninas ocampianas ficaram conhecidas como “*nenas terribles*”. Entretanto, observamos também que os papéis sociais definidos e esperados para as mulheres começam a se traçar a partir da infância, e alguns contos aludem a essa situação.

Por fim, escolhemos um dos últimos contos da autora publicado em vida, “*Cornelia frente al espejo*”, no intuito de destacar a recorrência e aglutinação dos tópicos abordados. No monólogo/diálogo da personagem com seu espelho temos a revisitação do tema das meninas terríveis como a própria Cornelia, da imagem especular relacionada à beleza feminina e ao cumprimento dos padrões e normas determinados à mulher, além da relação com a moda e costura a partir do cenário principal da fábrica de chapéus e da presença dos manequins.

É importante salientar que as leituras sugeridas neste trabalho não se pretendem totalizadoras. A interpretação de elementos da narrativa a partir de uma abordagem das personagens femininas é apenas uma forma de interpretação dos contos escolhidos e vai no sentido de demonstrar que ainda que Silvina nunca tenha se posicionado como feminista, sua forma de trabalhar com as personagens mulheres, a quebra dos papéis esperados para estas e os motes de seus contos fazem com que ela faça literatura de uma maneira única e partir da sua próprias formas e o que faz com que ela tenha uma literatura tão potente e múltipla.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMÍCOLA, José. “Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio”, **Cuadernos Líricos** [online], 11 | 2014. Disponível em: <http://lirico.revues.org/1847>. Acesso em 25 de julho de 2015.

\_\_\_\_\_. **Presentación del dossier Silvina Ocampo**. Orbis Tertius, 2004.

ASTUTTI, Adriana. **Andares Blancos** – Fabulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J.C. Onetti, Rubén Darío, J.L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

BARBOSA, Iranda Jurema Ferreira. **Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo**. Dissertação de mestrado do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, V.I e II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BIANCOTTO, Natalia. “Del fantástico al *nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo”. In **Orbis Tertius**, Vol. XX, nº 21, 2015, p.39-50.

BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista: Conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BORGES, Jorge Luiz. **Silvina Ocampo: Autobiografía de Irene** in *El círculo secreto: Prólogos y notas*. Buenos Aires: Emecé, 2003.

\_\_\_\_\_. “Silvina Ocampo: Hechos diversos de la tierra y del cielo” in **El círculo secreto: Prólogos y notas**. Buenos Aires: Emecé, 2003.

BORGES, Jorge L; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. **Antología da Literatura Fantástica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

COBRAS CABRAL, Andrea. “Modos de refundarse. Los casos de Borges, Bioy y Silvina Ocampo”. In LÓPES, María Pia. **La década infame y los escritores suicidas**. Buenos Aires: Paradiso, 2007.

ENRIQUEZ, Mariana. **La Hermana Menor** – Un retrato de Silvina Ocampo. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Postales, 2014.

ESPINOZA-VERA, Marcia. **La poetica de lo incierto en los cuentos de silvina Ocampo**. Madri: Editorial Pliegos, 2003.

FAHIM, Ishak F. “Cinco fórmulas de memorfosis en la narrativa de Silvina Ocampo”. In **Cuadernos del Hipogrifo**. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada, 182-142, 2014.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GAMERRO, Carlos. **Una lectura de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

GIARDINELLI, Mempo. "Silvina Ocampo" in **Assim se escreve um conto**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GUIMARÃES, Rafael Eisinger. **Pampa, substantivo feminino: A reconfiguração da literatura gauchesca na narrativa de Silvina Ocampo**. Tese de doutorado do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura**. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

KLINGENBERG, Patrícia N. "Silvina Ocampo frente al espejo". in **Revista de literatura Hispánica**. Nº. 40, Artigo 19, 1994.

\_\_\_\_\_. **Fantasies of the Feminine: The Short Stories of Silvina Ocampo**. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.

LESCANO, Victoria. **Letras hilvanadas – Cómo se visten los personajes de la literatura argentina**. Mar Dulce: Buenos Aires, 2014.

MANCINI, Adriana. **Silvina Ocampo. Escalas de pasión**. Cali: Grupo Editorial Norma, 2003.

\_\_\_\_\_. "Silvina Ocampo: La literatura de dudar del art" in **Historia crítica de la Literatura Argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2000.

MATAMOROS, Blas. "Fantasmas argentinos" in VENTURA, Enrique Morillas. **Relato Fantástico en España y hispanoamérica**. Madrid: Siruela, 1991.

MERUANE, LINA. **Contra os filhos**. São Paulo: Todavía, 2018.

MIGUEL, Fernanda Valim Cortes. **Investigações literárias: terapias e encenações do feminino**. Tese de doutorado da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

MOI, Toril. **Teoría y crítica literaria feminista**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

MOLLOY, Sylvia. "La simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". **Lexis 2**, vol.2, pp.241-251, 1978.

\_\_\_\_\_. "Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje". **Sur 320**, outubro, pp.15-24, 1969.

MONTELEONE, Jorge. "Las sigilosas (Las caras de Silvina Ocampo)" in DOMÍNGUES, Nora e MANCINI, Adrinana. **La ronda y el antifaz. Esayos críticos sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2009, pp 71-78.

MORENO, María (9 de octubre de 2005). **Frente Al Espejo**: Entrevista con Silvina Ocampo. Página 12. Disponible em [www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-09.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-09.html). Consultado em 25 de julho de 2015.

OCAMPO, Silvina. **Cuentos completos**. Buenos Aires: Emecé, 2017.

\_\_\_\_\_. **Invenciones del recuerdo**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

OCAMPO, Victoria. "Viaje Olvidado". **Sur** 35, agosto, pp.118-121, 1937.

OSTROV, Andrea. **El género al bies**: cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas. Córdoba: Editorial Alción, 2004.

\_\_\_\_\_. "Género, escritura y reescritura". **Lectures du genre n°9**: Dissidences génériques et gender dans les Amériques: 112-123, 2013.

\_\_\_\_\_. "Vestido/escritura/ sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo". **Hispanica**, N. 74, 1996, p. 21-28.

PEZZONI, Enrique. **Silvina Ocampo** – La nostalgia del orden in Silvina Ocampo La furia y otros cuentos. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

PODLUBNE, Judith. **Escritores de Sur**. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

\_\_\_\_\_. **Las lecturas de Silvina Ocampo in Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria**. Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Universidad Nacional de Rosario, 1996, p. 71 a 79.

SANCHEZ, Matilde. **Las reglas del secreto**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

SANTORO, Sonia. (4 de noviembre de 2018). **Historia del Vestido**. Página 12. Disponible em <https://www.pagina12.com.ar/153114-historia-del-vestido>. Consultado em 7 de noviembre.

\_\_\_\_\_. **La dictadura desnuda**. Página 12. Disponible em <https://www.pagina12.com.ar/153115-la-dictadura-desnuda>. Consultado em 7 de noviembre.

\_\_\_\_\_. **Lo que es moda no incomoda**. Página 12. Disponible em <https://www.pagina12.com.ar/153113-lo-que-es-moda-no-incomoda>. Consultado em 7 de noviembre.

SHOWALTER, Elaine. **Speaking of gender**. Nova York: Routledge, 1989.

SUÁREZ-HERNÁN, Carolina. *El tratamiento subversivo de los estereotipos de género y edad en la obra de Silvina Ocampo*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 42: 367-378 (2013).

ULLA, Noemi. **Encuentros con Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2003.

\_\_\_\_\_. **La continuación y otras páginas** (prólogo). Buenos Aires: Ceal, 1981.

\_\_\_\_\_. "La fantasía en cuentos de Silvina Ocampo y su relación con otros textos hispano-americanos" in **Relato Fantástico en España y hispanoamérica**. Madrid: Siruela, 1991.

WITTING, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona: Editorial Egales, 2006.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

XIMENEZ, Maria Alice. **Moda e Arte na Reinvenção do Corpo Feminino do século XIX**. Rio de Janeiro: Senac, 2011.

### **Outras fontes consultadas**

CanalAAL José Hernández. **Reflexión bonsái: Silvina Ocampo poeta y narradora**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B1mTZazJYoY>. Acesso em: 27 de julho de 2015.

<http://www.resonancias.org/content/read/244/el-enigma-silvina-ocampo-por-manuel-lozano/>