

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA

MORGANA CARNIEL

**MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO NA ESCRITA DE SILVINA OCAMPO: UMA  
ANÁLISE DE CONTOS OCAMPIANOS PUBLICADOS NA REVISTA *SUR***

CAXIAS DO SUL  
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Universidade de Caxias do Sul  
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

C289m Carniel, Morgana

Manifestações do insólito na escrita de Silvina Ocampo [recurso eletrônico]: uma análise de contos ocampianos publicados na revista *Sur* / Morgana Carniel. – 2023.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2023.

Orientação: Cristina Löff Knapp.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Literatura argentina - Crítica e interpretação. 2. Ocampo, Silvina, 1903-1993. 3. Mulheres na literatura. 4. Literatura fantástica. I. Knapp, Cristina Löff, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 821.134.2(82).09

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)  
Carolina Machado Quadros - CRB 10/2236

**MANIFESTAÇÕES DO INSÓLITO NA ESCRITA DE SILVINA OCAMPO:  
UMA ANÁLISE DE CONTOS OCAMPIANOS PUBLICADOS NA REVISTA *SUR***

Morgana Carniel

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 17 de julho de 2023.

Banca Examinadora:

Dra. Cristina Löff Knapp  
Orientadora  
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Douglas Ceccagno  
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Márcio Miranda Alves  
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Rafael Eisinger Guimarães  
Universidade de Santa Cruz do Sul

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Capes, pelo suporte financeiro concedido à minha pesquisa, oportunizando a dedicação integral ao Mestrado, e ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, por confiar em meu projeto.

À Professora Doutora Cristina Löff Knapp, por todo o suporte fornecido durante estes dois anos de orientação – e muito antes do Mestrado, na Graduação e na Pesquisa, por ter me inspirado e me conduzido ao universo da autoria feminina e das questões de gênero. Sou grata pela compreensão, pela disponibilidade e, acima de tudo, pela humanidade com a qual fui acolhida.

Aos demais professores do Programa, pelos valiosos ensinamentos e trocas.

Ao Grupo de Pesquisa Literatura e Gênero (UCS), espaço em que floresci pessoal e profissionalmente, me apaixonando por Silvina Ocampo e pela sua genialidade literária.

Aos meus colegas da Turma 21, Diego, Ronaldo, Alana, Nicole e Milena – a “turma do Rivotril” e dos devaneios existenciais –, pelas aprendizagens e descobertas conjuntas, por todas as risadas compartilhadas, pelas apreensões divididas. Enfim, por tornarem a jornada mais colorida.

Aos meus pais, José e Dionaura, e à minha vó Vera, pelo apoio e compreensão nos momentos mais sombrios desta jornada e por sempre me incentivarem a buscar o que me engrandece.

À minha amiga Jaiane, por acreditar em mim mais do que eu mesma, por me inspirar com sua música e com sua essência. Obrigada pelos mais de quatro anos de amizade, pelos puxões de orelha necessários, pela quase onipresença (mesmo de longe) e por sempre cantar Yellow quando eu peço.

Às minhas amigas Jéssica e Brenda, por tornarem o “ser autenticamente eu” um lugar seguro e agradável. Agradeço por aturarem os meus surtos acadêmicos, por sempre me apoiarem em todos os projetos e sonhos e por compartilharmos os melhores lanches e planos de viagem.

À Júlia, Giovana, Ana Valentina, Rebecca e Fátima, mulheres fortes e incríveis que conheci durante o percurso acadêmico. Pelas trocas literárias e conversas inspiradoras, minha gratidão.

À Andréia, minha sagitariana preferida, meu sol dos encontros de catequese no sábado, a conjugação mais harmoniosa de força e sensibilidade e a dona do melhor abraço-casa que eu conheço. Obrigada por me incentivar, me aconselhar e por compreender minhas ausências. E obrigada por ter trazido a Aurora (sinônimo do amor em 4 patas) para a minha vida!

A cada um que, ao seu modo, acreditou e contribuiu para a realização deste trabalho.

Obrigada!

*All monsters are human.*  
**Sister Jude (American Horror Story)**

## RESUMO

Este estudo investiga de que modo a escrita de Silvina Ocampo, nos contos “La siesta en el cedro” (1936), “Autobiografía de Irene” (1944) e “El médico encantador” (1960), publicados no periódico argentino *Sur*, contribui para a manifestação de uma nova perspectiva do fantástico, no cenário da literatura latino-americana do século XX, e em que medida este periódico possibilita a visualização das diferentes fases da escrita da autora nestes contos. Tal investigação também permite compreender a relevância dos escritos da autora, no quadro do fantástico, como um importante instrumento na expansão da literatura fantástica, para além dos habituais limites do fantástico tradicional teorizado por Todorov. A articulação do tema fantástico com a imprensa possibilita a compreensão da importância do periódico *Sur* na divulgação do trabalho de Silvina Ocampo, visto que a *Sur* não apenas operou como veículo de disseminação das obras de Silvina, mas também influenciou decisivamente a forma de escrita da autora, conforme verificou-se pela análise dos contos em pauta. Para cumprir o objetivo proposto, dispôs-se de aporte teórico oriundo sobretudo do fantástico e do neofantástico literário, e de estudos acerca da obra de Silvina Ocampo, a partir das teorizações de Filipe Furtado (1980), Tzvetan Todorov (1992), Jaime Alazraki (1990), David Roas (2014), Rosalba Campra (2016), Judith Podlubne (2012), Mariana Enriquez (2018), Natália Biancotto (2015; 2019) e outros.

**Palavras-chave:** insólito; autoria feminina; *Sur*; Silvina Ocampo.

## ABSTRACT

This study investigates how the writing of Silvina Ocampo, in the short stories “La siesta en el cedro” (1936), “Autobiografía de Irene” (1944) and “El Médico charme” (1960), published in the Argentine periodical *Sur*, contributes for the manifestation of a new perspective of the fantastic, in the scenario of Latin American literature of the 20th century, and how the periodical in question allows the visualization of the different phases of the author's writing in these short stories. The investigation also allows us to understand the relevance of the author's writings, in the fantastic, as an important instrument in the expansion of fantastic literature, beyond the usual limits of the traditional tolorovian fantastic. The articulation of the fantastic with the press makes it possible to understand the importance of the periodical *Sur* in the dissemination of Silvina Ocampo's work, since *Sur* not only operated as a vehicle for disseminating Silvina's works, but also decisively influenced the author's way of writing, as verified by the analysis of the stories in question. In order to fulfill the intended objective, the theoretical approach was based on the fantastic and neo-fantastic literature, and studies about the work of Silvina Ocampo, based on the theories of Filipe Furtado (1980), Tzvetan Todorov (1992), Jaime Alazraki (1990), David Roas (2014), Rosalba Campa (2016), Judith Podlubne (2012), Mariana Enriquez (2018), Natália Biancotto (2015; 2019) and others.

**Keywords:** unusual; female authorship; *Sur*; Silvina Ocampo.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Ocampo e Casares na Place des Etats-Unis, em Paris, no ano de 1973.....	68
Figura 2 – Silvina Ocampo esconde o rosto em pose para o fotógrafo Pepe Fernandez.....	69
Figura 3 – Capa da primeira edição da Revista <i>Sur</i> (Janeiro de 1931) .....	83
Figura 4 – Primeira página da resenha de Victoria Ocampo sobre a obra <i>Viaje Olvidado</i> ( <i>Sur</i> , n° 35, agosto de 1937).....	86
Figura 5 – Capa da edição n° 26 da <i>Sur</i> (A), de 1936, e sumário da mesma edição (B), no qual se encontra o primeiro conto ocampiano, “La siesta en el cedro” .....	92
Figura 6 – Capa da edição n° 117 da <i>Sur</i> (A), de 1944, e sumário da mesma edição (B), no qual se encontra o conto “Autobiografía de Irene” .....	94
Figura 7 – Capa da edição n° 265 da <i>Sur</i> , de 1960, na qual se encontra o conto ocampiano “El médico encantador” .....	96



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Esquema todoroviano de divisão dos subgêneros do fantástico .....	28
Quadro 2 - Esquema todoroviano adaptado de divisão dos subgêneros do fantástico .....	28
Quadro 3 - Quadro-síntese: configurações teóricas do fantástico na literatura .....	40
Quadro 4 - Temas do fantástico de autoria feminina.....	58

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>2 O INSÓLITO NA LITERATURA: UM GRANDE GUARDA-CHUVA DE DOMÍNIOS</b> .....	18
2.1 Ramificações do insólito: o conto fantástico, sua estrutura e teorias – dos esboços iniciais de Nodier aos estudos contemporâneos de Campra .....	21
2.1.1 Aspectos e procedimentos da narrativa fantástica.....	40
2.2 Mulher e literatura fantástica: de musa a criadora.....	45
<b>3 SILVINA OCAMPO: AS VÁRIAS FACES DE UMA ESCRITA QUE EXTRAPOLA OS LIMITES DO FANTÁSTICO TRADICIONAL</b> .....	57
3.1 Silvina Inocencia María Ocampo Y Aguirre: vida, obra e particularidades da escrita no âmbito do insólito .....	59
3.2 La hermana menor: a participação de Silvina Ocampo no periódico argentino <i>Sur</i> (1931) .....	77
<b>4 ASPECTOS DO FANTÁSTICO E DO NEOFANTÁSTICO NA ESCRITA OCAMPIANA: ANÁLISE DE CONTOS PUBLICADOS NA REVISTA <i>SUR</i></b> .....	88
4.1 A prosa pictórica e a dualidade da infância: uma análise do conto “La siesta en el cedro” pela perspectiva do insólito vinculado ao <i>nonsense</i> e ao neofantástico .....	93
4.2 Quando o futuro se torna passado: uma análise do conto “Autobiografía de irene” pela perspectiva do fantástico .....	101
4.3 O absurdo de “perder o nome próprio para ganhar o apelido”: elementos do <i>nonsense</i> e do neofantástico em “El médico encantador”.....	112
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	119
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	125

## 1 INTRODUÇÃO

A literatura fantástica, no sentido amplo (*lato sensu*), de acordo com Rodrigues (1988), compreende os textos que não se enquadram no chamado realismo literário estrito. Tomando como ponto de partida essa denominação ampla, torna-se possível compreender a existência das diversas correntes teóricas que tratam da análise das produções ficcionais vinculadas ao insólito. Muitas vezes, termos como fantástico, insólito, estranho, maravilhoso e sobrenatural são equivocadamente tomados como sinônimos, quando, na verdade, há particularidades composicionais e temáticas que os tornam singularmente diferentes. Grosso modo, o insólito caracteriza-se como um grande guarda-chuva de domínios, que abriga em si diferentes gêneros e modalidades de escrita como o fantástico, o maravilhoso e o neofantástico, dotados de características estruturais próprias. No presente estudo, enfatizaremos as teorizações acerca do fantástico e as suas transformações no decorrer da historiografia literária.

Acerca das origens do insólito e das suas ramificações na literatura, apesar da retomada fragmentária de datas, a maioria dos estudiosos aponta que o nascimento das vertentes do que hoje conhecemos como fantástico deu-se entre os séculos XVIII e XIX, como uma forma de laicização do pensamento ocidental e de rejeição ao pensamento teológico medieval, que até então era tido como verdade absoluta. Com o fantástico, o conhecimento racional passa a ser relativizado e se instaura a incerteza na percepção da realidade. Por esse motivo, pode-se considerar a literatura insólita, incluindo as suas variadas ramificações, como uma modalidade que opera na transgressão dos códigos de uma época (Bessièrre, 2012).

Com o passar do tempo, dadas as transformações históricas, sociais e no sistema literário, a configuração do fantástico foi se modificando e foram surgindo novas teorizações para a modalidade, sobretudo no cenário da América-Latina, no século XX, a partir do *boom* literário latino-americano. Nomes como Tzvetan Todorov, Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Filipe Furtado, Jaime Alazraki, David Roas e Rosalba Campra destacam-se nos estudos acerca do fantástico.

Contemporaneamente falando, David Roas (2014) afirma que a ocorrência do sobrenatural é o requisito essencial para a construção da narrativa fantástica. Diante do sobrenatural, que é tudo aquilo que viola as leis da realidade e que não pode ser explicado segundo essas mesmas leis, o leitor perde a segurança sobre a percepção do mundo real, questionando-se sobre a validade e a imutabilidade das leis que o regem: “Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade.”

(Roas, 2014, p.31). A narrativa fantástica baseia-se, dessa forma, “na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso [...]” (Roas, 2014, p.32) e, por esse motivo, provoca uma incerteza na forma como o sujeito percebe a realidade e a si próprio.

Cabe ressaltar que a literatura fantástica, na condição de construção inevitavelmente vinculada a uma realidade externa, não poderia deixar de sofrer influências do contexto sociocultural que a cerca. No campo literário como um todo, por um extenso período, a escrita foi uma atividade hegemonicamente masculina. Ao longo dos tempos, desde os primórdios do surgimento da imprensa, o homem ocupou lugar de destaque no ofício das letras, sendo esse um espaço restrito para grande parte do público feminino, incumbido de administrar os afazeres nas dependências do lar, conforme atenta Zinani (2010). Na literatura fantástica, assim como nas demais formas da arte, a mulher escritora precisou percorrer um trajeto adverso, dedicando-se ao máximo para desvencilhar-se das míticas construções masculinas acerca de sua imagem, para, posteriormente, apropriar-se da escrita, de modo a ressignificar o seu papel na sociedade.

Nas narrativas do fantástico canônico, ou seja, nas obras consideradas fundadoras do fantástico, escritas inicialmente no século XVIII, por homens, a mulher é apresentada sob o ponto de vista de uma sociedade patriarcal, que a coloca em uma posição de subalternidade e alteridade perante o masculino. O conceito de alteridade, discutido por Simone de Beauvoir, na obra *O segundo sexo* (1970), é utilizado, aqui, para endossar a crítica contra a visão androcêntrica, que encara a figura feminina como “o outro”, sob uma perspectiva não positiva. Como consequência dessa construção androcêntrica, ocorre, nas narrativas fantásticas, um processo de coisificação e objetificação da mulher. Nessa visão distorcida pela lente masculina, o feminino passa a ser considerado como a própria personificação do mal, da negatividade; e a mulher é comparada, na maioria das vezes, com as figuras de bruxas, serpentes, demônios e outras entidades malignas (Hanciau, 2004).

No decorrer dos séculos XIX e XX, frente às transformações sociais e à maturação da imprensa literária, através da disseminação dos periódicos, a figura da mulher escritora começou a tomar forma, ainda que timidamente. Tal processo de modernização, que favoreceu o florescimento da literatura de autoria feminina, coincide com o processo de tomada de consciência, por parte das mulheres, das transformações sociais e das novas demandas do seu tempo. Paralelamente a este processo de desenvolvimento da imprensa, a mulher passava a inserir-se no campo da literatura insólita, não mais como objeto de uma descrição condicionada pela ótica masculina, mas como escritora de sua própria história.

Por meio da escrita fantástica, uma das modalidades do insólito ficcional, o sujeito feminino passou a dispor de um espaço “codificado” para falar sobre assuntos que, até então, eram considerados tabus – trabalho e profissões, sexo, corpo, subalternidade, preconceito. De acordo com Paula Júnior (2011), no fantástico escrito por mulheres, predomina o princípio de alteridade: a escritora busca expressar, nos textos, os seus enfrentamentos – com o Outro e consigo mesma. Tais enfrentamentos, na verdade, são reflexos da condição feminina na sociedade, no contexto de escrita das obras (séculos XIX e XX).

A partir desse momento, um novo paradigma se instaura. A mulher escritora passa, no século XIX, a ganhar voz e espaço no gênero fantástico. Saindo da posição desprivilegiada construída pelo cânone masculino, despontando em diferentes tempos e gêneros literários, surgem nomes como os de Juana Manuela Gorriti, Emília Freitas, as Irmãs Brontë (Charlotte, Anne e Emily), Charlotte Perkins Gilman, Mary Shelley, Júlia Lopes de Almeida, Silvina Ocampo e Lygia Fagundes Telles. A intrusão feminina na literatura fantástica, dessa forma, constituiu um importante marco para a história da literatura.

No cenário do periodismo feminino, na América Latina, ocupa lugar de destaque a escritora argentina Victoria Ocampo, fundadora e inicialmente diretora da revista argentina *Sur*, um importante veículo comunicacional que circulou na Argentina, durante mais de meio século (1931-1989), transitando entre múltiplos campos do saber – Filosofia, História, Arte, Literatura, Jornalismo, entre outros – e contribuindo para a disseminação de novas vozes no cenário do jornalismo hispano-americano. A revista foi, também, o embrião da editora que levaria o seu nome, fundada no ano de 1933, por Victoria Ocampo. A tarefa de difusão cultural realizada pela revista *Sur* foi vasta e eclética. Nas primeiras décadas de sua circulação, o periódico foi considerado um marco da literatura moderna argentina, revelando e consolidando nomes de importantes escritores da literatura mundial.

O grupo *Sur* desempenhou um importante papel na socialização das obras escritas por Silvina Ocampo. No periódico fundado pela irmã Victoria, Silvina Ocampo estreou com a sua primeira publicação no ano de 1936. Na revista de número 26, Ocampo publica o conto “La siesta en el cedro”. No ano seguinte, na revista de número 38, o segundo conto ocampiano é publicado: “El caderno”. Nos anos subsequentes, Silvina Ocampo escreve diversos contos individuais, igualmente publicados na revista *Sur*: “Sábanas de tierra” (1938), “Autobiografía de Irene” (1944), “La inauguración del monumento” (1938), “El impostor” (1948), “El médico encantador” (1960).

Traçar uma trajetória biográfica e bibliográfica de Silvina Ocampo (1903-1993) é mergulhar em um universo literário de desconstruções e surpresas. Torna-se tarefa quase que

impossível caracterizar a sua produção em escassas e engessadas definições, pois a escrita de Ocampo é múltipla e rica em todos os aspectos. Nascida em Buenos Aires, Argentina, em 28 de julho de 1903, Silvina Inocencia María Ocampo y Aguirre era a mais nova entre as seis irmãs. Desde a infância, Ocampo manteve estreita relação com a educação e com o mundo das artes. Aos seis anos de idade, cursava disciplinas como história, aritmética, ciências naturais, música e desenho (Sousa, 2017). Além da trajetória na escrita, destacou-se nas áreas das artes plásticas e da tradução. Como pintora, foi aluna de Giorgio De Chirico, pintor italiano integrante do movimento Pintura Metafísica e filiado à vanguarda surrealista. Compreender essa faceta artística da autora é também compreender a dinâmica de escrita das suas obras, visto que, segundo Biancotto (2015), sua forma de escrever apresenta marcas subjetivas das vanguardas surrealistas, congregando em si traços do real e do irreal.

A presença do inexplicável é uma das principais características dos contos escritos por Ocampo. Nos enredos da autora, os acontecimentos se dão em uma aparente lógica, em um ambiente quotidianamente familiar ao leitor; no entanto, de forma sutil e muitas vezes camuflada, surgem no enredo elementos insólitos que não são plausíveis de explicação sob a égide do espaço real. Processo semelhante ocorre na chamada escrita *nonsense* (Biancotto, 2015), que engloba uma literatura sem nexos e sem sentido, com diferentes formas de manifestação do inexplicável, do injustificável, do incompreensível, do incompleto, que ocorrem dentro de um plano da realidade. Quando as explicações acontecem, de alguma forma, não necessariamente encontram-se ligadas ao sobrenatural. Ou seja, esse conjunto de elementos e a técnica narrativa empregada por Silvina Ocampo operam desencadeando no leitor um constante sentimento de estranheza, desconforto e perplexidade, que é mantido no decorrer de todo o enredo.

Embora seja considerada rica e emblemática, contemplando livros de contos, poesia, textos dramáticos e literatura infantil, a produção ocampiana apenas recentemente passou a ser objeto de análise em dissertações e demais estudos literários. Apesar da notória qualidade estética de suas obras, no cenário da literatura fantástica latino-americana do século XX, Silvina Ocampo não obteve o adequado reconhecimento no campo literário, se comparada a escritores como Adolfo Bioy Casares e Júlio Cortázar, seus contemporâneos, também filiados ao gênero fantástico.

A presente dissertação objetiva, desta forma, verificar de que modo a escrita de Silvina Ocampo, nos contos “La siesta en el cedro” (1936), “Autobiografía de Irene” (1944) e “El médico encantador” (1960), publicados no periódico argentino *Sur*, contribuiu para a manifestação de uma nova perspectiva do fantástico, no cenário da literatura latino-americana

do século XX, e em que medida o periódico em questão possibilita a visualização das diferentes fases da escrita da autora nestes contos. Busca-se, por meio do estudo, responder às seguintes questões norteadoras: De que forma a escrita de Silvina Ocampo, nos contos “La siesta en el cedro”, “Autobiografía de Irene” e “El médico encantador”, publicados no periódico argentino *Sur*, entre os anos de 1936 e 1960, contribui para a manifestação de uma nova perspectiva do fantástico na América Latina e em que medida este periódico possibilita a visualização das diferentes fases da escrita da autora nestes contos?

A escolha dos três contos ocampianos não é gratuita. Cada uma das narrativas elegidas para a análise remete a um momento distinto da trajetória de Silvina Ocampo na escrita. “La siesta en el cedro”, publicado na *Sur*, no ano de 1936, foi o primeiro conto escrito pela autora. A narrativa remete à fase experimentalista de Ocampo, que apresenta traços do surrealismo e do impressionismo, vanguardas exploradas pela autora em sua incursão artística na pintura. “Autobiografía de Irene”, segundo conto a ser analisado, também foi publicado pela *Sur*, em 1944. No enredo, são visíveis as influências do formalismo borgeano, em uma tentativa de Ocampo de atender às demandas estilísticas da revista da irmã. A última narrativa a ser explorada é “El médico encantador”, igualmente publicado pela *Sur*, no ano de 1960. Este conto remete à fase de encontro de Silvina Ocampo com a sua escrita. Alheia às convenções e determinações da época, a autora resgata recursos da escrita de suas primeiras obras, amadurecendo-os e intensificando-os.

O estudo também permite compreender a relevância dos escritos da autora, no quadro do fantástico, como um importante instrumento na expansão da literatura fantástica, para além dos habituais limites do fantástico tradicional todoroviano. A escrita fantástica ocampiana, dada as suas escolhas temáticas e usos de recursos insólitos que fogem ao tradicional modelo difundido, contribuiu decisivamente para a consolidação de uma nova expressão literária no cenário hispano-americano. A proposta deste projeto consiste em investigar de quais formas esses processos ocorrem. Além disso, a articulação do tema fantástico com a imprensa possibilitará a compreensão da importância do periódico *Sur* na divulgação do trabalho de Silvina Ocampo. A revista dirigida por Victoria Ocampo não apenas operou como veículo de disseminação das obras de Silvina, mas também influenciou decisivamente a forma de escrita da autora, que demonstrou, por meio de “Autobiografía de Irene”, estar atenta aos debates e demandas propostas pela *Sur*.

A metodologia utilizada consiste em análise literária dos contos e pesquisa bibliográfica. Serão tópicos a serem desenvolvidos na pesquisa: a) a constituição do gênero literário fantástico, de modo a traçar um percurso teórico com as informações e características das

principais teorias desta modalidade do insólito ficcional e seus respectivos autores, abordando, também, a relação da mulher escritora com a literatura fantástica - primeiramente como objeto descrito pela ótica androcêntrica e posteriormente como criadora dos textos e da própria história; b) a trajetória biobibliográfica de Silvina Ocampo no periódico *Sur*, identificando as relações entre seus contos – dos quais três foram selecionados para o estudo – e a teoria do fantástico, a partir da retomada dos pressupostos teóricos inicialmente abordados; c) a análise propriamente dita dos contos ocampianos, observando: 1. As manifestações do *nonsense* e do neofantástico no enredo de “La siesta en el cedro”; 2. Os elementos discursivos do fantástico no conto “Autobiografía de Irene”; e 3. A abordagem amadurecida do *nonsense* e do neofantástico na narrativa “El médico encantador”.

Os principais autores que guiam a teoria de base da análise são Filipe Furtado (1980), Tzvetan Todorov (1992), Jorge Luís Borges (1967), Julio Cortázar (2008), Jaime Alazraki (1990), David Roas (2014), Remo Ceserani (2006), Flavio García (2009) e Rosalba Campra (2016), no âmbito do fantástico/insólito; e Judith Podlubne (2012), Belén Izaguirre Fernández (2017), Mariana Enriquez (2018), Natália Biancotto (2015; 2019) e Maui Castro Batista Sousa (2017), enquanto estudos críticos da obra de Ocampo. Além do aporte teórico, foi consultada a versão digitalizada da revista *Sur*, disponível no site da Biblioteca Nacional da Argentina.

Para chegar ao objetivo geral pretendido neste estudo, busca-se, como primeiro objetivo específico, organizar uma revisão teórica da literatura fantástica, a fim de investigar as principais vertentes do fantástico, de Nodier a Campra, e de compreender como ocorre a construção de um conto nessa modalidade literária. Busca-se, também, destacar a presença feminina na literatura fantástica, sob as perspectivas da mulher como objeto descrito na obra insólita canônica masculina e da mulher como escritora do gênero em questão. Tais objetivos constituem-se como centro da investigação realizada no segundo capítulo da dissertação.

Estruturando o terceiro capítulo, o objetivo seguinte consiste em pesquisar a trajetória biobibliográfica de Silvina Ocampo na escrita, ressaltando as particularidades das suas produções no campo da literatura insólita, a fim de entender a sua importância para a emergência de uma nova forma de se pensar o fantástico no contexto literário hispano-americano. Além disso, busca-se avaliar a importância do periódico argentino *Sur* nos processos de escrita e disseminação das obras ocampianas.

Como objetivo final, em torno do qual organiza-se o quarto e último capítulo deste estudo, busca-se analisar a escrita de Silvina Ocampo em três dos seus contos (“La siesta en el cedro”, “Autobiografía de Irene” e “El médico encantador”), de modo a compreender como a



autora apropria-se dos recursos temáticos e narrativo-estruturais da literatura fantástica, neofantástica e do *nonsense* para a construção da atmosfera insólita dos enredos.

A escolha do tema da dissertação deu-se a partir da trajetória da mestranda no grupo de pesquisa Literatura e Gênero, da Universidade de Caxias do Sul, que investiga questões relacionadas à autoria feminina, a fim de resgatar nomes de escritoras encobertas pela sombra do cânone literário majoritariamente masculino. Quando iniciou suas atividades como pesquisadora, no ano de 2019, o grupo era coordenado pela Professora Dra. Cecil Zinani. Atualmente, encontra-se sob a coordenação da Professora Dra. Cristina Löff Knapp (UCS). A descoberta da existência da escritora Silvina Ocampo deu-se no ano de 2021, durante o desenvolvimento do projeto de pesquisa INSÓLITO - Representações do insólito na literatura de autoria feminina. A partir de uma oficina ministrada juntamente com a Professora Dra. Ivone Massola (UCS), foi produzido o capítulo “O fantástico em ‘Ulises’, de Silvina Ocampo: uma visão particular da infância”, que integra a obra *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos*. Desde então, o interesse da pesquisadora pelas obras de Ocampo e pelo caráter transgressor da sua escrita foram crescendo. No ano de 2021, submeteu o tema da presente dissertação ao processo seletivo do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura (UCS), obtendo aprovação e seguindo com o seu desenvolvimento.

A relevância deste estudo justifica-se pela possibilidade de explorar a particularidade estética e temática das produções de Silvina Ocampo, no cenário da literatura fantástica, modalidade pouco difundida no Brasil. Uma breve pesquisa de levantamento de dados nos sistemas da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), na busca por artigos, dissertações e teses sobre o tema da presente dissertação, comprova que os estudos sobre Silvina Ocampo e sua obra ainda são escassos no país, embora estejam crescendo significativamente, na academia, no período dos últimos dois anos.

No catálogo de teses e dissertações do sistema, em nível nacional, constam apenas 2 (duas) publicações diretamente relacionadas à Silvina Ocampo e sua escrita, a saber: a) *Tradução Comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo*: Uma seleção de narrções sobre a infância (2017), de Maui Castro Batista Sousa, na qual é analisada a temática da infância a partir da tradução de três contos ocampianos (“La Calle Sarandí”, “El Pasaporte Perdido”, “Esperanza en Flores”); b) *Pampa, substantivo feminino*: a reconfiguração da literatura gauchesca na narrativa de Silvina Ocampo (2013), de Rafael Eisinger Guimarães, que “aborda a obra narrativa da escritora argentina Silvina Ocampo, propondo uma leitura crítica dos contos em que a autora retrata a figura e os costumes do habitante da pampa rio-platense – o gaucho – a partir de estratégias de representação que rompem com a tradição mimética” (Guimarães,

2013). Nota-se, dessa forma, que nenhuma das produções aborda a questão da produção contística de Silvina Ocampo, dentro do gênero fantástico, no cenário do periodismo argentino. Já no banco de dissertações do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade de Caxias do Sul, constam 210 dissertações, defendidas entre os anos de 2004 e 2023. Dentre esse número, poucas abordam temas relacionados à literatura fantástica e, quando o fazem, tratam de obras canônicas/masculinas do insólito, a partir de escritores como Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar. Nenhuma publicação, no entanto, concentra-se no estudo de obras ocampianas.

De forma geral, pode-se perceber que, embora Silvina Ocampo esteja no centro de alguns estudos emergentes no país, nenhuma das produções encontradas propõe um entrecruzamento de Imprensa (revista *Sur*), escrita fantástica e autoria feminina, proposta à qual destina-se o presente estudo e que ratifica a importância e a originalidade da pesquisa a ser desenvolvida. Destaca-se, também, a relevância deste estudo no campo do resgate de obras de autoria feminina que, acobertadas pela sombra do cânone literário masculino, não obtiveram o merecido destaque. A voz feminina na escrita, emudecida por extensos anos, denota as lutas enfrentadas pela mulher na busca por um espaço próprio: na literatura, na política, na educação, na sociedade. Dessa forma, a pesquisa em questão dialoga com os Estudos Culturais de Gênero, com os conceitos de feminino, feminismo e emancipação, considerados basilares da crítica feminista na literatura.

## 2 O INSÓLITO NA LITERATURA: UM GRANDE GUARDA-CHUVA DE DOMÍNIOS

A literatura fantástica, no sentido amplo (*lato sensu*), de acordo com Selma Calasans Rodrigues (1988), corresponde aos textos que não se enquadram no chamado realismo estrito. Tomando como ponto de partida essa denominação genérica, torna-se possível compreender a existência das múltiplas correntes teóricas que tratam da análise das produções ficcionais vinculadas ao insólito, como é o caso da literatura fantástica, em ênfase neste estudo. Mas o que vem a ser o insólito, afinal? Podemos tomar os termos “fantástico” e “insólito” como equivalentes? Do latim *insolitus*, o termo “insólito” diz respeito àquilo que não se apresenta de maneira habitual, ao que é raro ou incomum, anormal. Grosso modo, seria tudo aquilo que se opõe à lógica racional tal como a conhecemos, que foge da utilização das normas, não se adequando às regras ou à tradição, conforme aponta Flavio García:

[...] os eventos insólitos seriam aqueles que não são frequentes de acontecer, são raros, pouco costumeiros, inabituais, inusuais, incomuns, anormais, contrariam o uso, os costumes, as regras e as tradições, enfim, surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas quotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiencição da realidade (García, 2007, p.19).

Logo, a literatura que possui o insólito como marca herdaria tais pressupostos etimológicos, englobando as produções textuais que, dadas as suas construções narrativas, tendem a provocar no leitor um estranhamento diante do que é lido. A percepção de um evento insólito, em uma narrativa ficcional, está estreitamente relacionada aos períodos históricos da humanidade. Em cada época, tomando como base as expectativas, crenças e códigos vigentes, o leitor opta por aceitar ou duvidar das ocorrências que lhes são apresentadas nas obras. Consequentemente, é possível apontar, por meio da reação popular à publicação de textos de natureza insólita, as diferentes posturas do ser humano frente ao conceito de verdade e as suas maneiras diversas de lidar com a razão. Não nos parece oportuno, para o momento, desenvolver conceitualmente aquilo que se entende como verdade, mas sim ressaltar a ideia de que, segundo García (2007), há uma intrínseca relação entre o contexto sócio-histórico e a percepção daquilo que concebemos como sendo verdadeiro ou insólito. Logo, os conceitos como verdade, real, irreal ou insólito, e as suas demarcações e reverberações, nos campos do saber, variam conforme a lente do tempo.

De acordo com Nogueira (2007), na Idade Média, por exemplo, o homem era provido de variadas crenças, guiadas pela religião, convivendo harmoniosamente com a ocorrência de eventos que hoje consideraríamos insólitos, sem sequer questioná-los. A ideia de verdade, portanto, sendo indiscutível, era pautada nos eventos que cotidianamente organizavam-se

sobretudo em torno das instituições religiosas. Assim, no campo literário, pode-se dizer que o Maravilhoso, assinalado pela aceitação e naturalização do evento insólito, teve o seu apogeu nessa configuração sócio-histórica.

A partir do Iluminismo, revolução intelectual iniciada no século XVIII, há um rompimento com as crenças tradicionais até então aceitas e uma busca por explicações racionais para todos os acontecimentos. Na Literatura, o Estranho, que explica a ocorrência do sobrenatural pelos meios da razão, chega ao seu ápice, refletindo o posicionamento ponderativo das estruturas sociais frente aos conceitos de verdade e de real.

Paralelamente, entre os séculos XIV e XIX, período em que o homem se mostrava indeciso entre os campos da razão e da fé na concepção daquilo que considerava verdadeiro, o gênero Fantástico ganha espaço no campo literário, localizando-se nos limites do Maravilhoso e do Estranho, representando a dualidade do pensamento humano.

A partir do final século XIX, frente à relativização do conceito de verdade, que deixava de ser singular e passava a simbolizar as diferentes atitudes adotadas pelo homem diante dos fatos, o Realismo Maravilhoso, que suspende a dúvida pela aceitação dos fatos insólitos, ganha espaço no cenário literário.

Com o processo de modernidade agindo como catalisador de significativas mudanças na sociedade, a partir da segunda metade do século XX, o conceito de verdade perde a sua essência delimitável. É a ascensão daquilo que García (2007) denomina como sendo o insólito banalizado. Tudo é passível de ser verdadeiro, assim como facilmente pode deixar de sê-lo. Os eventos insólitos nas narrativas, nesse processo, são percebidos e até mesmo inicialmente questionados, por não serem naturais ao mundo conhecido. No entanto, conforme atenta Nogueira (2007, p. 72), não são colocados “[...] à prova diante de tentativas de elucidações lógicas, já que, para o homem contemporâneo, a verdade inexiste; o fato insólito, portanto, não é naturalizado, como ocorre no Realismo Maravilhoso, e sim banalizado.”

Apesar do teor cambiante na classificação das produções literárias que trazem o insólito como marca constitutiva, pode-se dizer, segundo Mello (2020), que a questão do temor frente ao desconhecido perpassa todas essas conceituações ao longo do tempo: “Ao ultrapassar os limites das experiências humanas compreensíveis, essas narrativas [insólitas] provocam efeitos de medo, inquietação, perplexidade e desafiam a compreensão dos leitores que pressentem, no relato, algo a ser decifrado, interpretado” (Mello, 2020, p. 10). O medo, umas das emoções primitivas na história das narrativas universais, surge, portanto, no insólito e nas suas manifestações, como um pressentimento inquietante diante da obscuridade das imagens simbólicas que constituem o imaginário coletivo de determinada época.

Dessa forma, é possível pensar o insólito, na literatura, como um grande guarda-chuva de domínios, que abriga em sua definição gêneros próximos, fundamentados na transgressão do real (o Estranho, o Fantástico, o Maravilhoso, etc.), mas que possuem diferenças composicionais, no que diz respeito à construção do narrador, à atuação das personagens, à ambientação do espaço e até mesmo à reação que é esperada do leitor modelo. É insólito, na narrativa, aquilo que abala o que é tido como previsível e incontestável, que rompe com a lógica cotidiana, com a racionalidade e com as leis naturais, às quais o sujeito está familiarizado, instaurando a incerteza e a dúvida diante daquilo que é narrado:

O insólito representar-se-ia por um conjunto de elementos da construção da narrativa que marcariam os textos com sua presença enquanto representação de uma concepção diversa do sólido, formando um mundo em que as verdades do universo familiar e previsível dos leitores reais, seres do cotidiano, estariam alteradas (Batista, 2007, p. 46).

Dessa forma, grosso modo, o Maravilhoso, o Estranho, o Fantástico, o Realismo Maravilhoso e as demais manifestações literárias dessa natureza, que abrigam em si o insólito, caracterizam-se por provocar uma desestabilização das certezas das personagens e do leitor diante do que é narrado: frente ao desenrolar de eventos que contrariam a organização natural das coisas, é preciso adotar uma postura, que pode ser a de questionamento e busca pelas explicações racionais (Estranho), a de aceitação e naturalização desses acontecimentos inusuais (Maravilhoso), a de hesitação permanente, do início ao fim da narrativa, sem se chegar a uma explicação (Fantástico). Dependendo da forma como a narrativa é conduzida – personagens, narrador, espaço, tempo – e da reação das personagens (e conseqüentemente do leitor), o insólito é “enquadrado” em uma das modalidades mencionadas.

Ocorre que, muitas vezes, por se nutrirem de uma mesma fonte, o insólito, termos como fantástico, estranho, maravilhoso e sobrenatural, associados ao grande guarda-chuva, são equivocadamente tomados como sinônimos, quando, na verdade, há particularidades composicionais e temáticas que os tornam singularmente diferentes. Pensando em esclarecer tais dessemelhanças, o objetivo inicial deste capítulo consiste em organizar uma revisão teórica da Literatura Insólita, com ênfase no fantástico, a fim de investigar as principais vertentes desse gênero literário e o seus aspectos temático-composicionais, partindo da análise das concepções fundadoras (Charles Nodier, Tzvetan Todorov) às teorias contemporâneas (David Roas, Rosalba Campra). Na sequência, utilizando como aporte teórico os estudos de Flávio García (2009), Remo Ceserani (2006) e Filipe Furtado (1980), serão destacados aspectos empregados

na construção de um conto na modalidade literária do fantástico. Buscar-se-á, também, na seção que encerra este capítulo, destacar a presença feminina na literatura fantástica, sob as perspectivas da mulher como objeto descrito na obra insólita canônica masculina e da mulher como escritora do gênero em questão; as considerações de Francisco de Paula Júnior (2011) guiarão essas reflexões.

## 2.1 RAMIFICAÇÕES DO INSÓLITO: O CONTO FANTÁSTICO, SUA ESTRUTURA E TEORIAS – DOS ESBOÇOS INICIAIS DE NODIER AOS ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DE ROAS E CAMPRA

Por volta do século XVIII, na Inglaterra, desponta o romance gótico, cuja abordagem de temas e ambientes serviria como base para o fantástico, posteriormente difundido a partir sobretudo do Romantismo alemão (Vasconcelos, 2002). Embora apresentem configurações e intencionalidades narrativas distintas, cabe destacar a influência do gótico no surgimento do gênero fantástico, aproximação ainda mais plausível se levarmos em consideração que ambos os gêneros, gótico e fantástico, buscam referências na mesma fonte: o universo insólito, discutido na introdução deste capítulo.

De acordo com Vasconcelos (2002), a publicação do romance *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764, assinala o início da literatura gótica, modalidade que surgiu como reação ao racionalismo europeu excessivo. Dessa forma, aborda temas relacionados ao sobrenatural maligno, ao demoníaco e ao horrível, categorias relegadas ao esquecimento pelos iluministas. O gótico surge, portanto, como provocação ao realismo, de modo a representar os temores presentes no despontar da sociedade burguesa. Essa pretensão é justificada, segundo Vidal (1996), pelo emprego, na narrativa gótica, de elementos sombrios e misteriosos, que abalam a racionalidade humana e questionam a sua natureza, trazendo à tona aspectos obscuros da existência. São comuns

o antiquíssimo e arruinado castelo gótico (mais fiel à imaginação do escritor do que à realidade), com todas as suas misteriosas salas, quadros que mudam de figura, objetos sinistros, barulhos inexplicáveis, corredores sombrios, escadas labirínticas, adegas e subterrâneos que guardam mortos-vivos, além de fantasmas que insistem em visitar os novos inquilinos. Tudo isso emoldurado pelo vento da noite e pelas sombras que habitam o grande jardim da propriedade (Vidal, 1996, p. 8).

Considerando tais elementos, Vasconcelos (2002) aponta que, se tratando dessa modalidade de romance, é possível pensar em uma “maquinaria gótica”, que consiste em um conjunto de recursos fundamentais para a caracterização de uma narrativa como pertencente ao gótico: a ambientação insólita (cemitérios, prisões, castelos, ruínas antigas, etc.), o retorno à

Idade Média, a presença constante do suspense e do horror, remetendo às imagens estáticas que paralisam, e a psicologia do medo. A ambivalência de temas e pensamentos também é traço característico dessa maquinaria, marcada por antíteses e contradições (antigo *versus* novo, civilizado *versus* bárbaro, razão *versus* emoção), que denotam a tensão dualista do pensamento humano. Muitos dos elementos do gótico, principalmente os que remetem ao medo e ao questionamento da razão, serão encontrados nas narrativas fundadoras do fantástico.

*O Diabo Apaixonado*, narrativa escrita pelo francês Jacques Cazotte, em 1772, é considerada a obra inauguradora de uma tradição fantástica, sendo mencionada nas reflexões teóricas de Tzvetan Todorov (1981), um dos autores basilares do gênero. Apesar da retomada fragmentária de datas, a maioria dos estudiosos aponta que o nascimento do gênero fantástico se deu entre os séculos XVIII e XIX, como uma forma de laicização do pensamento ocidental e de rejeição ao pensamento teológico medieval, que até então era tido como verdade absoluta. Com o fantástico, o conhecimento racional passa a ser relativizado e se instaura a incerteza na percepção da realidade. Por esse motivo, pode-se considerar a literatura insólita como uma modalidade que opera na transgressão dos códigos de uma época (Bessièrre, 2012).

No enredo do conto de Cazotte, tomamos conhecimento da jornada de aventuras de Alvare. Aos 25 anos de idade, Alvare, no posto de capitão da guarda do rei de Nápoles, levava a vida da forma como os jovens em sua posição costumavam levá-la: “[...] vivíamos eu e meus companheiros como todos os jovens, isto é, com mulheres e na jogatina enquanto o bolso aguentasse; e filosofávamos no quartel quando o dinheiro estava curto” (Cazotte, 2014, p.22). Certa noite, em uma conversa descontraída, regada a vinho, o grupo de amigos principiou um debate sobre a cabala, doutrina esotérica amplamente difundida no final do século XVIII. Enquanto um dos presentes afirmava que o assunto em questão se tratava de uma ciência real, com fundamentos, o restante bradava energicamente sobre a incredibilidade da doutrina cabalística. Ao fim da noite, estando a sós com Soberano, um verdadeiro conhecedor das ciências ocultas, Alvare, que até então não tinha manifestado a sua opinião acerca do tema, mostra-se interessado em entender se era possível, afinal de contas, estabelecer uma ligação com o mundo dos espíritos. Soberano então se pronuncia:

— Acaba de tocar no ponto, Alvare: não se aprende nada sozinho; quanto à possibilidade de nossas ligações, vou dar-lhe uma prova irrefutável. Após dizer essas palavras, acabou de fumar: deu três batidas no cachimbo para tirar um resto de cinzas e colocou-o sobre a mesa, bem perto de mim. E, elevando a voz: “Calderon, pegue meu cachimbo, acenda-o e traga-o para cá.” Mal foi dada a ordem, vi o cachimbo sumir; e, antes que pudesse raciocinar sobre tais expedientes ou perguntar quem era o dito Calderon que recebera a incumbência, o

cachimbo aceso estava de volta, e meu interlocutor retomara sua ocupação (Cazotte, 2014, p.23).

Se até o momento da fala de Soberano, expressa no parágrafo anterior, a narrativa de Cazotte parecia encaminhar-se dentro do que é tido como normalidade, em termos de percepção do real, pode-se afirmar que, a partir da oscilação perceptiva de Alvare, o leitor passa, também, a manifestar uma certa hesitação diante daquilo que está lendo. Quem seria Calderon? Seria, de fato, uma entidade do mundo dos espíritos, conforme apontara Soberano? Ou seria apenas fruto dos devaneios de Alvare, que estava sob o efeito do vinho e, portanto, com os seus sentidos confusos? As dúvidas da personagem, que são compartilhadas com o leitor, parecem se estender para o restante do enredo. Após a conversa, tomando como norte as orientações do amigo, o jovem curioso resolve ir até as ruínas de Portici, nas proximidades de Nápole, com o intuito de invocar o diabo.

Ao realizar o primeiro ritual de invocação, a figura do demônio surge para Alvare, inicialmente, assumindo a forma horrenda de uma cabeça de camelo, perguntando: “*Che vuoi?*” (“O que quer?”). Na sequência, a pedido do rapaz, transforma-se em uma cachorrinha dócil, para, posteriormente, assumir o corpo de um pajem. Enquanto Alvare descansa, o pajem passa, por fim, a transformar-se em uma bela jovem, chamada Biondetta, sua forma definitiva. Apesar da natureza duvidosa da moça, um forte e improvável sentimento - improvável porque Biondetta seria um demônio e, conseqüentemente, incapaz de amar - nasce entre ambos. Depois de alguns desdobramentos e forte recusa por parte de Alvare em aceitar o que sente, os dois se entregam à paixão e a jovem finalmente revela sua verdadeira e sombria forma para o amado.

A revelação da verdadeira forma de Biondetta e o modo como esse evento se desenrola colocam Alvare - e conseqüentemente o leitor, que acompanha os fatos a partir da perspectiva de um narrador em primeira pessoa, que é também o personagem que vivencia a experiência - diante de um dilema moral. Seriam reais os acontecimentos experienciados naquela unidade espaço-temporal? Teria Alvare apenas dormido e sonhado com tudo aquilo? Nesse momento, a partir dos questionamentos do personagem, ocorre aquilo que é tido como uma das condições fundamentais da narrativa fantástica, segundo apontamentos teóricos do gênero: a hesitação do leitor diante do que é narrado, ou seja, a dúvida acerca da natureza dos eventos ocorridos, gerada pelo choque entre valores e crenças do mundo real e daquilo que se desenha como um possível sobrenatural. Nas palavras de Ana Luiza Silva Camarani (2014): “A narrativa fantástica caracteriza-se ao mesmo tempo pela aliança e pela oposição que estabelece entre as ordens do real e do sobrenatural, promovendo a ambigüidade, a incerteza no que se refere à manifestação dos fenômenos estranhos, insólitos, mágicos, sobrenaturais” (Camarani, 2014, p.7).



Da mesma forma que Cazotte é considerado o precursor do conto fantástico (Camarani, 2014), Charles Nodier é considerado um dos primeiros autores a teorizar sobre a natureza da literatura fantástica. Em 1830, Nodier publica pela primeira vez o ensaio intitulado “Du Fantastique en littérature”, traduzido no Brasil em 1989 (“Do fantástico em literatura”), no qual assinala a importância das manifestações fantásticas para a história da literatura na Europa e para a expansão dos limites da racionalização do pensar. O francês apresenta, de forma sumária, a história das manifestações fantásticas na literatura do Ocidente, percorrendo as civilizações antigas e modernas. O império do pensamento humano é descrito por Nodier como resultado de uma construção que envolve três operações sucessivas: a fundação do mundo material pela inteligência, a ampliação dos limites da percepção humana pela “descoberta” do mundo espiritual e a criação do mundo fantástico pela imaginação. Essa sucessão de etapas, segundo Nodier, evidenciaria uma das características essenciais do fantástico: a compreensão de que as manifestações fantásticas não são o fruto de mentes perturbadas, mas originam-se a partir do desenvolvimento progressivo da mente humana.

As ficções desse gênero, segundo Nodier (2005), criadas pela imaginação, seriam respostas aos anseios do público leitor, após o contexto da Revolução Francesa, que se encontrava fatigado com os séculos de racionalismo e ávido por novos sentimentos e sensações. O autor adverte que o nascimento do fantástico vai ao encontro de uma desestabilização do pensamento racional, estando essa modalidade literária, portanto, intimamente associada ao período em é produzida:

O fantástico exige à verdade uma virgindade de imaginação e de crenças que falta às literaturas secundárias, e que só se reproduz nelas depois dessas revoluções cuja passagem renova tudo; mas, então, e quando as próprias religiões, abaladas até em seus fundamentos, não falam mais à imaginação ou só lhe trazem noções confusas, gradualmente obscurecidas por um ceticismo inquieto, é preciso que essa faculdade de produzir o maravilhoso da qual a natureza a dotou se exerça sobre um gênero de criação mais vulgar e mais bem apropriado às necessidades de uma inteligência materializada (Nodier, 2005, p. 22).

Assim sendo, no fantástico, de acordo com o teórico, estão inclusas ideias como as de verdade, imaginação e crença, que estão sujeitas a modificações de acordo com a organização social de cada tempo. O gênero manifesta a recusa de um presente ultrapassado e surge como um repositório de novas formas de se pensar a realidade. De acordo com Camarani (2014), as modalidades do fantástico assinaladas por Charles Nodier podem ser consideradas um prenúncio daquilo que posteriormente Todorov viria a destacar em sua teoria, já no século XX, acerca do maravilhoso e do estranho como gêneros vizinhos do fantástico. Nodier de certa

forma também anuncia os apontamentos sobre a existência de gêneros transitórios ou subgêneros da vertente fantástica, como o fantástico-maravilhoso (a existência do sobrenatural não é contestada), o fantástico-estranho (apresenta uma explicação racional) e o fantástico-puro (a hesitação se mantém e o final é suspenso).

Tzvetan Todorov, um dos teóricos basilares do fantástico, aponta, em sua obra, publicada pela primeira vez nos anos 1970, a vacilação experimentada pelo leitor e a ocorrência de um evento insólito como sendo características fundamentais da narrativa fantástica. A ocorrência do fantástico, de acordo com o autor búlgaro (1981), está essencialmente ligada a esses dois aspectos: 1- à hesitação (dúvida, questionamento) – experienciada pelas personagens e compartilhada com o leitor –, que advém do desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural e do constante diálogo entre o racional e o não racional; 2- à causalidade mágica, processo em que a realidade é relativizada pela manifestação de um fato insólito, presente no discurso da narrativa. A vacilação ou dúvida, segundo o teórico, é manifestada pelas vozes das personagens e, sobretudo, pelo posicionamento da personagem-narrador, que geralmente compartilha com o leitor o seu estranhamento frente ao desenrolar dos fatos, ordenados pela causalidade mágica. A hesitação do leitor, expressa por Todorov (1981), está incluída no grupo das três características essenciais do fantástico, segundo esse mesmo autor, a saber:

Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem [...] Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética” (Todorov, 1981, p.19-20).

Os modos de interpretação do texto fantástico – alegórico e poético –, aqui explanados por Todorov, referem-se às formas incorretas de se proceder diante de um enredo desta natureza: deve-se evitar, por um lado, atribuir prontamente uma explicação alegórica aos acontecimentos sobrenaturais que se manifestam; por outro lado, deve-se evitar, também, a consideração de tais fenômenos sobrenaturais apenas como combinações linguísticas ou manifestações poéticas. Nem a explicar completamente, nem a aceitar como mero fruto da liberdade criativa do autor: a narrativa fantástica deve permanecer em uma espécie de corda bamba, a ser percorrida pelo leitor, que precisa manter a sua instabilidade até o final da leitura.

Todorov (1981) também afirma que o fantástico é um gênero evanescente e fronteiro, apresentando a duração de tempo de uma hesitação apenas. A partir dessa constatação, delimita tal modalidade literária em um processo de comparação desta com os seus gêneros vizinhos, a

saber: o Maravilhoso e o Estranho. A principal característica do Maravilhoso, segundo o autor, reside na naturalização do evento insólito, ou seja, a ocorrência de acontecimentos de ordem sobrenatural, bem como o surgimento de seres da mesma natureza, não provocam reação alguma nas personagens ou no narrador - e conseqüentemente no leitor -, pois os elementos insólitos integrariam um universo onde tudo é possível. O Estranho, por sua vez, caracteriza-se por apresentar explicações racionais para os acontecimentos insólitos que surgem na narrativa: uma vez que o desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural se manifesta, o recurso da razão é empregado para restabelecer a ordem natural das coisas. O fantástico, desta forma, estaria situado entre os limites do Maravilhoso e do Estranho, sendo classificado segundo a sua proximidade com os subgêneros transitórios. Na obra *Introdução à Literatura Fantástica* (1981), Todorov apresenta essa divisão a partir do seguinte quadro:

Quadro 1 - Esquema todoroviano de divisão dos subgêneros do fantástico

estranho puro	fantástico-estranho	fantástico-maravilhoso	maravilhoso-puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------

Fonte: *Introdução à Literatura Fantástica* (Todorov, 1981, p.25).

No esquema proposto por Todorov, o fantástico puro estaria situado na linha de divisão entre o fantástico-estranho e o fantástico-maravilhoso. Reapresentando o diagrama todoroviano, teríamos:

Quadro 2 - Esquema todoroviano adaptado de divisão dos subgêneros do fantástico

estranho puro	fantástico-estranho	fantástico-maravilhoso	maravilhoso-puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------



**fantástico puro**

Fonte: *Introdução à Literatura Fantástica* (Todorov, 1981, p.25 – adaptado pela autora, 2023).

De acordo com o aspecto semântico proposto por Todorov (1992), os temas do fantástico podem ser divididos em duas redes temáticas, formadas por abordagens que: a) representam as relações e percepções do ser humano com o mundo, em um esquema freudiano *percepção-consciência*, denominados “temas do eu”, ou “temas do olhar”. Trata-se de uma relação estática, segundo o teórico búlgaro, de percepção do homem diante da sua posição no

mundo. São exemplos dos temas do eu, nas narrativas fantásticas, as metamorfoses, a tensão entre o espírito e a matéria, os desdobramentos da personalidade, a busca por identidade e as transformações de objetos em sujeitos e de sujeitos em objetos; b) representam as relações do ser humano com ele mesmo, com seus desejos e inconsciente, os chamados “temas do tu”. A partir dessas relações, o indivíduo sente-se impelido a agir no mundo circundante, expressando o seu universo internalizado. São exemplos de abordagens dos temas do tu as narrativas fantásticas que tratam dos desejos sexuais e as suas variantes, das manifestações de alteridade e de duplo, das neuroses, das manifestações de violência excessiva, da morte, da necrofilia e do vampirismo.

Os estudos de Filipe Furtado (1980) surgem para complementar o que fora postulado por Todorov, no sentido de Furtado também mencionar a ambiguidade necessária frente ao texto fantástico, além de ater-se aos recursos narrativos do texto. Ao contrário de Todorov, o autor acredita que a hesitação, por si só, é um critério insuficiente na definição de um gênero literário, sobretudo por ser externa ao texto. O diferencial do teórico encontra-se na consideração dos elementos internos da narrativa para a caracterização do fantástico. Furtado, ao fundamentar seus estudos nos elementos da narratologia, afirma que a hesitação não pode ser característica definidora do fantástico, pois é limitadora, sendo apenas um reflexo da construção da narrativa:

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambiguidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. (...) Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar o leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados (Furtado, 1980, p.40-41).

O fantástico seria, portanto, na perspectiva da teoria de Furtado, a ambiguidade (real x sobrenatural) mantida pela teia narrativa, do início ao fim do texto, por meio de recursos de linguagem e da teoria literária. Para ser fantástico, um conto precisa: 1. apresentar um narratário, que desempenhará as funções de refletir a incerteza da manifestação meta-empírica e de compartilhar com o receptor real do texto a perplexidade; 2. apresentar personagens que suscitem no leitor a incerteza e a percepção ambígua dos fatos ocorridos; 3. estruturar as ações das personagens de modo que elas confirmem as características próprias do gênero; 4. utilizar-se de um narrador homodiegético que, dado o duplo estatuto diante da intriga, confira uma maior autoridade perante o leitor; 5. propor um espaço híbrido, que aparente representar o mundo real, mas que contenha traços de uma subversão deste (Furtado, 1980). O

entrelaçamento desses fatores, naturalmente, culminaria na hesitação que o leitor experencia, a hesitação defendida por Todorov.

Retomando a perspectiva de Todorov (1992), temos que o fantástico representaria, a partir de suas narrativas codificadas, o embate entre o real e o irreal, bem como as rupturas e as incertezas da humanidade, no contexto positivista. Se assim o fosse, o que acontece quando esses embates não mais existem, já que, a partir do século XX, não falamos mais em positivismo? De acordo com o teórico búlgaro, o fantástico deixa de existir nessa época. Todorov (1992) data, assim, os anos de nascimento e morte do gênero: séculos XVIII e XIX. No entanto, o argumento do autor não leva em consideração que as tensões entre real e imaginário não estão resolvidas e continuam a ecoar, sobretudo na pós-modernidade, período em que os conceitos de verdade, real e irreal são múltiplos e cambiáveis (Mello, 2020).

Bartelle e Neto (2019) lembram que, até meados do século XIX, os padrões europeus exerciam forte influência na estruturação das obras literárias, o que culminou em uma anulação quase que total das vozes da identidade cultural local, na América-Latina. O “silêncio cultural” foi sendo desfeito aos poucos, a partir da independência política dos países da região, momento em que a literatura latino-americana passou a assumir de fato raízes latinas, com a consolidação das particularidades da produção local, dos perfis sociais, dos mitos, etc. No século XX, fatores como o aprimoramento de técnicas literárias, o estabelecimento de uma tradição local própria e a consolidação dos sistemas literários nos países da região contribuíram para uma revolução das construções narrativas na América-Latina, levando, a partir da década de 1940, ao chamado “boom da literatura”:

De certo modo, o novo norte literário abraçou uma série de estratégias linguísticas. As novas narrativas latinas, cheias de inovação na contagem do tempo e na descrição do espaço pelo uso de uma nova linguagem que explorava metáforas, ironia em temas do cotidiano, em gêneros de drama e de comédia, enriqueceram significativamente os universos mítico-poético e político-social literários (Bartelle, Neto, 2019, p. 105).

Essa nova perspectiva literária voltava-se, entre outros objetivos, à ressignificação do sistema literário latino-americano, livre do olhar eurocêntrico, exaltando a originalidade e singularidades da cultura local e levando a um novo mapeamento identitário latino que, juntamente às novas vanguardas, possibilitou que a literatura passasse a ser vista como um reflexo da sociedade em questão. É possível, nesse sentido, a partir das mudanças ocorridas na virada do século XIX para o XX, considerar a expansão das categorias do fantástico inicialmente propostas por Todorov para os contos europeus, a partir de autores que pensam a

narrativa fantástica como um espaço cotidiano – espaço no qual irrompe um evento de natureza insólita, sem necessariamente associá-lo às atmosferas do medo e da hesitação.

De acordo com Sousa (2017), duas tendências podem ser identificadas na literatura fantástica da América hispânica. A primeira delas contextualiza-se em espaços rurais, como as pequenas cidades interioranas ou povoados, sendo caracterizada por uma intertextualidade que alude às lendas e aos mitos regionais. Há um enfoque cultural do sistema literário que pode ser compreendido como uma reconstrução histórica crítica das Américas. As narrativas compreendem cenários naturais, linguagem e ideologia próprias de lugares reais ou fictícios que se assemelham a cenários reais, nos quais a cultura concreta dos povos locais das Américas dialoga com os mitos e crenças que constituem um vasto repertório fantástico. Nomes como Gabriel García Márquez, Juan Rulfo e Alejo Carpentier representam essa literatura. A segunda tendência literária, por sua vez, contextualiza-se em espaços urbanos, caracterizando-se por apresentar certas semelhanças com o fantástico europeu, no que diz respeito às questões de linguagem universal, por exemplo, mas se desvinculando deste por romper com a necessidade de gerar soluções e explicações para o fenômeno insólito. A essa tendência filiam-se nomes como Silvina Ocampo, Jorge Luís Borges, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar.

É particularmente no contexto da América-Latina do século XX que a guinada literária no âmbito do fantástico acontece, alicerçada nas contribuições de autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares. De acordo com o crítico José Paulo Paes (1985), a “abertura da racionalidade”, a partir do século XX, passa a isentar o fantástico de seu compromisso com a hesitação e com a variação entre o natural e o sobrenatural, além de possibilitar que o recurso metafórico ou alegórico, criticado por Todorov, seja empregado – o real é tornado absurdo, como ocorre em Kafka, e suas fronteiras com o irreal são borradas e constantemente questionadas. Borges, em sua famosa conferência (1967), aponta para esses questionamentos:

Pensemos nas hipóteses da filosofia, muito mais estranhas que a literatura fantástica; na ideia platônica, por exemplo, de que cada um de nós existe porque é homem, porque é o reflexo do homem arquetípico que está no céu. Pense na doutrina de Berkeley, segundo a qual toda a nossa vida é um sonho e tudo o que existe são aparências. Pensemos no panteísmo de Spinoza e em muitos outros casos e assim chegaremos à terrível questão, a questão que não é meramente literária, mas que todos nós já sentimos ou sentiremos algum dia. O universo, nossa vida, pertence ao gênero real ou ao gênero fantástico?! (Borges, 1967, p. 19 – tradução nossa)

---

<sup>1</sup> “Pensemos en las hipótesis de la filosofía, mucho más extrañas que la literatura fantástica; en la idea platónica, por ejemplo, de que cada uno de nosotros existe porque somos hombre, porque somos el reflejo del hombre arquetípico que está en el cielo. Pensemos en la doctrina de Berkeley de que toda nuestra vida es un sueño y todo lo que existe son apariencias. Pensemos en el panteísmo de Spinoza y en muchos otros casos y llegaremos a la

Na conferência “La literatura fantástica”, realizada na inauguração do ciclo cultural da Escola Camillo y Adriano Olivettiem, em 1967, Borges discorre, apresentando como exemplos narrativas de autores como Ovídio, Kafka e Wells, sobre alguns temas recorrentes na literatura fantástica, tais como as metamorfoses, as confusões entre realidade e sonho, a invisibilidade do homem, os jogos temporais, as ações simultâneas no tempo-espço e as manifestações do duplo. O primeiro ponto destacado pelo autor argentino diz respeito à delimitação das fronteiras do real e do fantástico: “De um lado, temos a literatura realista, literatura que trata de situações mais ou menos comuns na humanidade, e, de outro, a literatura fantástica, que não tem outro limite senão as possibilidades da imaginação<sup>2</sup>” (Borges, 1967, p. 5 – tradução nossa). Dessas colocações iniciais e da análise de narrativas como *As Metamorfoses*, de Ovídio, e *As mil e uma noites*, conclui-se que, para Borges, o fantástico se opõe frontalmente ao real e varia de acordo com a época em que é abordado (Ceccagno, 2020).

Um aspecto importante ressaltado por Borges (1967) é a inserção do evento insólito em um espaço cotidiano e, portanto, conhecido pelo leitor, e a posterior integração desse evento ao mundo considerado “normal”: “Ou seja, o tema da transformação, embora seja tratado de forma fantástica como os dois exemplos de Garnett e Wells, que resumi, é baseado em algo real, pois a vida está nos mudando<sup>3</sup>” (Borges, 1967, p. 9 – tradução nossa). A questão das mudanças através do tempo, associada ao duplo, protagoniza o conto “El Otro” presente na obra *El Libro de Arena*, de 1975, no qual o jovem Borges, sentado em um banco situado em Genebra, encontra-se com o Borges idoso, sentado em um banco em Cambridge. O encontro de um indivíduo com o seu próprio eu, em tempos distintos, é construído ficcionalmente pelo autor de modo que o absurdo ou insólito instaura-se na crença de que o encontro foi realmente verdadeiro. Dessa forma, a narrativa borgeana, a partir de recursos insólitos, que remetem ao duplo, neste caso, provoca a reflexão acerca da finitude do homem e da circularidade da vida humana. No entanto, embora filie-se ao fantástico, o conto não suscita a dúvida do leitor, tampouco apresenta a ambiguidade que Todorov postula ser inerente à narrativa fantástica. Isso porque

Na obra borgeana nota-se o desenvolvimento do evento extraordinário desvinculado da necessidade de provocar o medo e o horror. O extraordinário é encarado como “normal” pelos personagens dos contos. Na leitura dos contos borgeanos encontra-se

---

terrible pregunta, la pregunta que no es meramente literaria, sino que todos hemos sentido o sentiremos algún día. ¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?”

<sup>2</sup> “De un lado, tenemos la literatura realista, la literatura que trata de situaciones más o menos comunes en la humanidad, y del otro la literatura fantástica, que no tiene otro límite que las posibilidades de la imaginación.”

<sup>3</sup> Es decir, el tema de la transformación, aunque sea tratado de un modo fantástico como los dos ejemplos de Garnett y de Wells, que he resumido, se basa en algo real, ya que la vida está cambiándonos.

a preocupação, se é que se pode chamar desse modo, em demonstrar para os homens que a realidade pode não ser esta com a qual se está acostumado. O real, nos contos, não precisa ser quebrado para permitir a visão de outra realidade, o real é constituído por muitos orifícios que tornam a realidade permeável à outra realidade (Melo, 2015, p. 143-144).

Semelhantemente a Borges, Julio Cortázar, um dos expoentes do *boom* da literatura insólita latino-americana no século XX, propõe, em suas narrativas, uma ruptura da lógica cotidiana a partir da ampliação das possibilidades de realidade, descortinando um mundo em que os seres insólitos e assustadores não são necessariamente os vampiros ou fantasmas, mas os seres de carne e osso, que assombram por sua (des)humanidade. No capítulo “Do sentimento do fantástico”, presente na obra *Valise de Cronópio* (2008), Cortázar afirma pensar na modalidade fantástica como um sentimento, ou ainda como um pressentimento, ou seja, uma sensação de que algo insólito poderia irromper na narrativa a qualquer instante, em um cenário cotidiano e familiar, sem nenhum tipo de aviso prévio: “Sempre soube que as grandes surpresas nos esperam ali onde tivermos aprendido por fim a não nos surpreender com nada, entendendo por isto não nos escandalizarmos diante das rupturas da ordem” (Cortázar, 2008, p.179).

O fantástico em Cortázar, portanto, envolve a aceitação e a integração do evento insólito ao universo previamente conhecido, criando novas possibilidades do real. Por suas múltiplas transgressões na escrita e pelo uso de recursos como a metalinguagem, Cortázar é considerado, segundo Arriguicci Junior (1999), um dos principais contistas latino-americanos que atuaram nessa expansão dos limites do fantástico tradicional. Seus contos apresentam referências históricas, figuras de linguagem, metáforas e temas vinculados ao duplo, ao onírico e ao absurdo, elementos alicerçados a finais não ordinários. O emprego de situações cotidianas nas narrativas tornou-se uma das marcas do autor, que buscava na performance do leitor subsídios para a co-construção do enredo. Para Arriguicci Junior (1999), tanto Cortázar quanto Borges buscam subsídios, em seus contos, na oscilação ambígua entre real e irreal, que surgem no cotidiano conhecido, e que levam à tematização da própria essência da literatura:

[...] o mais importante é verificar como Borges e Cortázar, propondo a oscilação ambígua entre o real e o irreal, tema central de toda a literatura fantástica, acabam tematizando a própria essência da literatura, transformando a narrativa numa reflexão sobre ela própria, numa linguagem sobre a própria linguagem (Arriguicci Junior, 1999, p. 118).

A narrativa fantástica, em Cortázar, é uma infinita busca, um constante tomar e retomar de temas esquivos, que inevitavelmente levam a narrativa de volta ao começo – ideia de circularidade, também presente em Borges (Arriguicci Junior, 1999). É um jogo transcendente, que consiste em “[...] escapar de uma pretensa realidade para uma aparente irrealidade que



talvez esconda o sentido de uma realidade digna desse nome” (Arrigucci Junior, 1999, p. 119).

Para Cortázar, o fantástico reside nos sobressaltos do cotidiano:

[...] o verdadeiro fantástico não reside tanto nas estreitas circunstâncias narradas, mas na sua ressonância de pulsação, de palpitar surpreendente de um coração alheio ao nosso, de uma ordem que nos pode usar a qualquer momento para um dos seus mosaicos, arrancando-nos da rotina para nos pôr um lápis ou um cinzel na mão (Cortázar, 2008, p. 179).

Na esteira das narrativas de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, a produção fantástica do também escritor argentino Adolfo Bioy Casares surge, a partir de textos inaugurais como *La invención de Morel* (1940) e *La trama celeste* (1948), para renovar e reconfigurar a concepção do fantástico na América-Latina, distanciando-se dos moldes tradicionais europeus e apostando na ficcionalização de hipóteses científicas e filosóficas. Com um número expressivo de publicações na década de 1940, Casares instaura, na ficção fantástica, o que Borges denomina como “*imaginación razonada*”, capaz de transgredir o possível, investindo em tramas construídas sob rigorosas técnicas narrativas e estéticas, mesclando, por vezes, a poética do fantástico à policial, ou ainda aos discursos de orientação científico-filosófica (Luna, 2014). Embora mantivesse a natureza conflitiva característica a essa modalidade literária, as narrativas bioycasareanas buscavam, diferentemente de seus contemporâneos, a partir do elemento formal, borderar explicações e hipóteses, instaurando novas situações inquietantes:

Em Bioy, a recorrência a certas teorias científicas (a relatividade e a quarta dimensão, as teorias de Francis Galton ou de J. W. Dunne sobre a simultaneidade do tempo) ou filosóficas (Hume, Berkeley ou Blanqui) suscita construções estéticas peculiares, cujo funcionamento, no que tange à literatura fantástica, instaura novas possibilidades de representar situações inquietantes: a partir de estruturas narrativas de invejável coerência e rigorosamente ordenadas, aproximando-se por vezes da ficção policial, seus textos anunciam o aparecimento de fraturas nas membranas do cotidiano, quiçá para aventurar hipóteses ou, até, para compartilhar com outros as vertigens de nossa perplexidade (Luna, 2014, p. 117).

Apesar de a abordagem fantástica bioycasareana se engendrar por outras direções estético-narrativas, conforme aponta Luna (2014), permanece o objetivo primordial de suscitar, no leitor, algum tipo de desconcerto ou inquietude metafísica. No prólogo da obra *Antologia da literatura fantástica* (2019), organizada por Borges, Casares e Silvina Ocampo, e publicada pela primeira vez em 1940, Casares ressalta a existência de diferentes modalidades do fantástico, além da necessidade de renovação da literatura ao longo do tempo, a fim de manter sempre esse efeito de assombro no leitor: “Se estudarmos a surpresa como efeito literário, ou os argumentos, veremos como a literatura vai transformando os leitores e, conseqüentemente, como estes exigem uma contínua transformação da literatura” (Casares, 2019, p.12).

Na sequência do prólogo, Casares (2019) aponta alguns recursos imprescindíveis à construção do efeito de surpresa comedida na narrativa fantástica, à medida que utiliza, como exemplos, os contos que integram a antologia. Um dos aspectos a ser observado é a questão do ambiente ou atmosfera. Nas primeiras narrativas desta modalidade, segundo o autor, era recorrente a menção a fantasmas, casarões antigos e cenários sombrios (como uma persiana batendo ou uma forte e insistente chuva, por exemplo), além do emprego de expressões que ratificavam o espanto do narratário. Embora tais recursos ainda sejam empregados em contos fantásticos modernos, predominam, nessas narrativas, o que Casares chama de tendência realista na literatura fantástica, que consiste na introdução do elemento insólito em ambientes comuns e cotidianos. Dessa forma, cenários aparentemente calmos e felizes podem prenunciar calamidades. A surpresa pelo assombro acaba desaparecendo e cedendo espaço à manutenção da ambiguidade e instabilidade ao longo da narrativa, por meio de recursos da linguagem.

As formas de construção do fantástico propostas por Borges, Cortázar e Casares integram a modalidade denominada por Jaime Alazraki como neofantástico. No ensaio intitulado “Qué es lo neofantástico?” (1990), incluído posteriormente na antologia *Teorías de lo Fantástico*, organizada pelo crítico espanhol David Roas, Alazraki teoriza sobre uma nova abordagem para a narrativa fantástica, caracterizada por manter estreitas relações com o fantástico tradicionalmente conhecido, sem aderir, no entanto, aos temas ou à estrutura narrativa típicas do modelo todoroviano: trata-se do neofantástico. A nova modalidade descrita pelo teórico argentino tem como característica principal a busca por representações da realidade que superem as barreiras criadas pela razão, ou seja, o alargamento das concepções do real, que são limitados pelas convenções sociais e culturais de uma determinada época. Trata-se de uma tentativa discreta de subversão da realidade, dispensando a ruptura abrupta encontrada em narrativas do fantástico de moldes tradicionais: “Para diferenciá-los de seus antecessores do século passado, propus o nome ‘neofantástico’ para esse tipo de história. Neofantásticas porque, apesar de girarem em torno de um elemento fantástico, essas histórias diferem de seus avós do século XIX em sua visão, intenção e *modus operandi*” (Alazraki, 1990, p. 28 – tradução nossa). A caracterização do gênero neofantástico surgiu, em Alazraki (1990), sobretudo a partir das ideias de Cortázar e Borges, expostas em conferências e ensaios.

Essa nova perspectiva do fantástico, segundo o autor, começa a despontar no contexto do século XX, nas décadas que viram surgir os acontecimentos da Primeira Guerra Mundial, os

---

<sup>4</sup> “Para distinguirlos de sus antecesores del siglo pasado propuse la denominación ‘neofantásticos’ para este tipo de relatos. Neofantásticos porque a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos de siglo XIX por su visión, intención y su *modus operandi*.”

movimentos de vanguarda e a psicanálise freudiana, entre outros (Alazraki, 1990). A partir de tais transformações, surgiria, de acordo Alazraki, a necessidade da atualização crítica acerca do fantástico, de modo a buscar uma expressão literária que esteja alinhada às inquietações e movimentos da época – a formatação das obras tradicionais do gênero, ambientadas do contexto sócio-histórico dos séculos XVIII e XIX, já não daria conta do paradigma moderno do fantástico. Dessa forma, o neofantástico surge, no campo dos estudos do insólito, como uma proposta de classificação para as obras do século XX e contemporâneas, que não mais se enquadram no modelo tradicional anterior, e cuja organização textual aponta para uma nova forma de lidar com a manifestação de eventos insólitos na narrativa. As obras de Cortázar, Borges, Casares – e Silvina Ocampo, conforme veremos adiante – se filiariam ao neofantástico.

Acerca dos três elementos que distinguem o neofantástico do fantástico tradicional do século XIX (a visão, a intenção e o *modus operandi*), Alazraki (1990) inicia suas considerações pela questão da visão. Segundo o autor, se o fantástico enxerga o mundo real a partir de sua solidez, a fim de melhor devasta-lo, o neofantástico, por sua vez, assume o mundo que conhecemos como uma máscara ou cobertura, que age cobrindo uma segunda realidade, sendo esta a verdadeira destinatária da nova modalidade narrativa em questão:

O primeiro propõe abrir uma "fissura" ou "rachadura" em uma superfície sólida e imutável; para o segundo, por outro lado, a realidade é - como disse Johnny Carter em "O Perseguidor"- uma esponja, um queijo *Gruyère*, uma superfície cheia de buracos como um coador e de cujos buracos se podia vislumbrar, como num flash, essa outra realidade (Alazraki, 1990, p. 29).

A segunda realidade mencionada pelo crítico corresponderia, portanto, ao cenário criado pelo escritor em suas obras. O acontecimento insólito, ao irromper na narrativa, é rapidamente dissolvido pelas forças atuantes em jogo, de modo que não é possível isolá-lo do enredo como um todo. Assim, essas camadas de realidade acabam por se fundir, formando novas concepções para o que se entende como real. Acerca da intenção da narrativa neofantástica, Alazraki (1990) aponta que, diferentemente do fantástico tradicional, que busca causar o medo ou o terror repentino no leitor, o neofantástico tem por objetivo provocar a inquietação ou a perplexidade. Esse cenário de insegurança diante do que é narrado é obtido por meio dos recursos da linguagem, gerando no leitor a suspeita de que há algo oculto ocorrendo, algo que não se pode enxergar com clareza, que se mescla ao cotidiano familiar, que desacomoda e incomoda.

O *modus operandi* do neofantástico, última característica discutida por Alazraki (1990), difere-se visivelmente do da narrativa fantástica tradicional. Isso porque os enredos fantásticos contemporâneos partem dos fatos insólitos e os tornam gradativamente aceitáveis,

incorporando-os ao cenário cotidiano desde o princípio do texto. Personagem, narratário e leitor acabam presos em uma teia que articula as nuances do real com as suspeitas de seu abalo, sem sobressaltos imediatos ou reviravoltas contundentes. O fantástico dos séculos anteriores, em contrapartida, concentra-se na construção de um simulacro de realidade, que é levado às ruínas assim que o fato sobrenatural irrompe abruptamente.

A instabilidade da narrativa fantástica, abordada por Alazraki (1990), que parte da construção do discurso e chega ao leitor na forma de perplexidade e inquietação, é um dos aspectos também discutidos pela crítica argentina Rosalba Campra, na obra *Territórios da ficção fantástica* (2016). Leitor, leitura e linguagem são os temas centrais na discussão da autora, que propõe que o fantástico contemporâneo não é mais semântico, mas sim discursivo. Cada segmento narrativo ou descritivo, na totalidade do discurso fantástico, possui importância e conduz à uma resolução que é alcançada com o estabelecimento de uma relação entre as pistas fornecidas ao longo do texto. Ao final da narrativa, o leitor é desafiado a reordenar as peças do texto, a fim de formar um quadro coerente, que lhe revelará a essência do relato lido (Campra, 2016). E essa essência, segundo Campra (2016), é por natureza inverossímil, pois exige do leitor, simultaneamente, a aceitação de um determinado universo e a dúvida/incredulidade a seu respeito:

[...] os textos fantásticos representam uma contraditória aventura: pretendem constituir-se como realidade, mas uma realidade sobre a qual devemos exercer a descrença. Ao mesmo tempo em que solicitam a nossa aceitação, exigem nossa dúvida sobre o que o próprio texto nos apresenta como verdade (como sua verdade) (Campra, 2016, p. 25-26).

Dessa forma, segundo Campra, a aceitação do universo fantástico pelo leitor envolve mais do que apenas a suspensão da incredulidade e da aceitação daquilo que é narrado como sendo real. Em um nível diferente do que ocorre em outros textos ficcionais, são propostas, ao leitor, no texto fantástico, zonas de indefinição de entendimento complexas, visto que “o evento fantástico não atua como um elemento de fechamento [...], mas como um gatilho que abre outras possibilidades: que exige outras leituras” (Campra, 2016, p. 67).

Nesse sentido, para que a ficção fantástica seja construída, o texto prescinde da cumplicidade e da credulidade do leitor, que é levado a reconhecer a “verdade” do texto. Considera-se, então, o conceito de verossimilhança e as estratégias que a narrativa fantástica utiliza para validar a sua realidade – o real ficcional –, tais como a exatidão na referenciação toponímica, a intertextualidade, menção a documentos e outras formas de testemunho, et. No texto fantástico, de acordo com Campra (2016), aquilo que se sujeita às leis da verossimilhança não é exatamente a transgressão de real, mas a forma como ela acontece.

Dando um salto temporal nos estudos acerca do fantástico, contemporaneamente falando, David Roas (2014), escritor e crítico literário especializado no gênero insólito e suas vertentes na literatura, afirma que a ocorrência do sobrenatural é o requisito essencial para a construção da narrativa fantástica. Diante do sobrenatural, que é tudo aquilo que viola as leis da realidade e que não pode ser explicado segundo essas mesmas leis, o leitor perde a segurança sobre a percepção do mundo real, questionando-se sobre a validade e a imutabilidade das leis que o regem. Conforme pontua o autor,

Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (Roas, 2014, p.31).

De acordo com Roas, a narrativa fantástica baseia-se, dessa forma, “na confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso [...] (Roas, 2014, p.32) e, por esse motivo, provoca uma incerteza na forma como o sujeito percebe a realidade e a si próprio. Em entrevista cedida a Flavio García e Marisa Martins Gama-Khalil, no ano de 2017, o autor destaca, juntamente com os aspectos estruturais da narrativa, a importância do leitor no processo de reconhecimento de uma obra fantástica. Não se trata de determinar a fantasticidade da história a partir da leitura, mas de considerar “[...] que toda ficção fantástica, para além dos recursos formais e temáticos que utiliza, é construída com esse objetivo que mencionei antes: incomodar o leitor propondo uma subversão de sua ideia de realidade”<sup>5</sup> (Roas, 2017, p.19 - tradução nossa).

De certa forma, essa postura do autor frente a ideia de subversão da realidade dialoga com as considerações de Irène Bessière (2012) acerca da importância do contexto sociocultural na construção coletiva de um imaginário do fantástico. Em *Teorias de lo Fantastico* (2014), Roas resgata, inclusive, alguns pontos mencionados pela autora francesa, ressaltando que o quadro histórico, social e cultural de uma época, ao configurar um modelo de mundo e uma representação legitimada do que é tido como realidade, é o que possibilita contrastar o fenômeno sobrenatural, presente no texto, com a nossa concepção do real, a fim de considerar ou não a obra como fantástica.

---

<sup>5</sup> “[...] que toda ficción fantástica, más allá de los recursos formales y temáticos que emplee, se construye con ese objetivo que antes mencionaba: inquietar el lector al plantearle una subversión de su idea de realidad.”

É natural que tais códigos mudem com o passar do tempo, alterando, conseqüentemente, a forma de se pensar e fazer literatura fantástica. As transformações assistidas na transição do moderno para o pós-moderno, segundo Roas, ocasionaram mudanças formais, discursivas e temáticas na categoria literária em questão, “mas por trás dessas mudanças há sempre dois elementos essenciais (que definem o fantástico): a subversão da realidade e a representação simbólica de nossos medos... que jamais desaparecerão”<sup>6</sup> (Roas, 2017, p.24 - tradução nossa). Segundo o autor, são traços da ficção fantástica contemporânea:

- a) Recursos diretamente relacionados à instância narrativa: narração em primeira pessoa, identificação narrador-protagonista, hesitação ou ambigüidade interpretativa, parábasis.
- b) recursos ligados a aspectos sintáticos e organização narrativa: temporalidade particular da enunciação, resultado regressivo, ausência de causalidade e finalidade, usos da mise en abîme, metalepse metafórica.
- c) recursos ligados a aspectos discursivos ou ao nível verbal: literalização do sentido figurado, adjetivos conotados, nivelamento narrativo do natural e do sobrenatural, elusão do termo designativo, antropomorfização da sinédoque<sup>7</sup> (Roas, 2017. p.17 - tradução nossa).

Embora a contemporaneidade, sobretudo nos últimos anos, esteja sendo contemplada com um *boom* de obras literárias e cinematográficas que apresentam traços do mágico, do maravilhoso, do metaempírico e do sobrenatural - séries como *The Walking Dead*, *Stranger Things*, *Once upon a time*, antologias de livros como *Harry Potter*, *O Senhor dos Anéis*, *As crônicas de Gelo e Fogo* - , Roas (2017) lembra que a hiperprodução pode implicar, também, uma banalização do fantástico ou do terror, que passam a usar o sobrenatural simplesmente como recurso comercial. Nesses casos, os elementos empregados - vampiros, monstros, zumbis - perdem a dimensão transgressora do fantástico para se tornarem símbolos de uma moral conservadora.

A retomada de pontos do percurso teórico do fantástico, aqui apresentada, foi um recorte dentre os numerosos estudos e correntes que enfocam esta vertente literária do insólito. Não

---

<sup>6</sup> “Pero bajo esos cambios siempre subyacen dos elementos esenciales (definidores de lo fantástico): la subversión de lo real y la representación simbólica de nuestros miedos... eso nunca desaparecerá.”

<sup>7</sup> a) recursos relacionados directamente con la instancia narrativa: narración en primera persona, identificación narrador-protagonista, vacilación o ambigüedad interpretativa, parábasis.

b) recursos vinculados con aspectos sintáticos y de organización narrativa: temporalidad particular de la enunciación, desenlace regresivo, ausencia de causalidad y finalidad, usos de la mise en abîme, metalepsis metafórica.

c) recursos vinculados con aspectos discursivos o del nivel verbal: literalización del sentido figurado, adjetivación connotada, nivelación narrativa de lo natural y lo sobrenatural, elusión del término designativo, antropomorfización de la sinédoque.

nos compete, aqui, trazê-los todos à tona ou esmiuçá-los, mas sim descrever alguns dos seus principais recursos constitutivos, a fim de compreender como o relato fantástico relaciona-se com a realidade circundante - objetivo desta seção. A partir dos traços considerados constituintes da narrativa fantástica, mencionados nas teorias e autores analisados, é possível sistematizar, em um quadro, as principais características do fantástico na literatura:

Quadro 3 - Quadro-síntese: configurações teóricas do fantástico na literatura

<b>QUADRO-SÍNTESE: CONFIGURAÇÕES TEÓRICAS DO FANTÁSTICO NA LITERATURA</b>	
<b>O fantástico como repositório de novas concepções da realidade em cada época</b> (Nodier, 1830 <sup>8</sup> )	Para Nodier, as ficções fantásticas, frutos da imaginação como expansão da compreensão humana, são respostas ao racionalismo excessivo do século das Luzes. O nascimento do gênero desestabiliza o pensamento racional. Passam a ser discutidos conceitos como verdade, imaginação e crença, que estão sujeitos a modificações de acordo com a organização social de cada tempo. O fantástico está sempre em atualização.
<b>Hesitação diante dos fatos experienciados ou presenciados; Fantástico: categoria evanescente e fronteira</b> (Todorov, 1970)	Personagens, narrador, narratário e leitor compartilham a dúvida acerca da natureza dos eventos ocorridos na narrativa, gerada pelo choque entre valores e códigos do mundo real e do que apresenta como um possível sobrenatural. Dependendo do desfecho que é dado aos acontecimentos insólitos da narrativa, o fantástico pode ser classificado como: a) fantástico-estranho: os eventos insólitos são explicados de forma racional; b) fantástico-maravilhoso: os eventos insólitos não são explicados, sendo aceitos e naturalizados; c) fantástico-puro: os eventos insólitos não são explicados e não são aceitos pela lógica racional (o desfecho permanece suspenso).
<b>Manutenção da ambiguidade a partir do encadeamento de elementos narrativos</b> (Furtado, 1980)	A hesitação experienciada pelo leitor é reflexo da construção narrativa: há um encadeamento de elementos (narrador homodiegético, presença de um narratário, construção de personagens ambíguas, estruturação de um espaço que é híbrido, etc.) que mantêm a ambiguidade real x irreal do início ao fim do texto.

<sup>8</sup> Estamos citando, aqui, o ano em que, de acordo com a pesquisa realizada, as considerações teóricas dos autores mencionados foram feitas pela primeira vez, e não o ano das obras consultadas para a escrita do capítulo – a fim de estabelecer uma ordem cronológica para facilitar o entendimento nas futuras consultas ao material.

<p><b>Incorporação e aceitação dos elementos insólitos no espaço cotidianamente comum – formação de novas realidades</b> (Borges, 1967)</p>	<p>A irrupção do evento insólito, na narrativa fantástica, desvincula-se da necessidade de provocação do medo e do horror. Tal evento insere-se em um espaço cotidiano e conhecido, sendo posteriormente integrado ao mundo considerado “normal”, por meio da expansão das barreiras do que se concebe como real. O real constitui-se por brechas que tornam a realidade permeável às demais realidades. Temas frequentes: metamorfoses, confusões entre realidade e sonho, invisibilidade do homem, jogos temporais, ações simultâneas no tempo-espaço, manifestações do duplo.</p>
<p><b>Ruptura da lógica cotidiana a partir da ampliação das possibilidades de realidade</b> (Cortázar, 1962)</p>	<p>A modalidade fantástica assemelha-se a um sentimento ou pressentimento, ou seja, uma sensação de que algo insólito pode irromper na narrativa a qualquer instante, em um cenário conhecido/familiar, sem nenhum tipo de aviso prévio. Nas narrativas fantásticas modernas, é descortinado um mundo que os seres insólitos e assustadores não são necessariamente os vampiros ou fantasmas, mas os seres de carne e osso, que assombram pela sua (des)humanidade. Temas comuns em Cortázar: circularidade dos eventos, jogos com o real, referências históricas, figuras de linguagem, metáforas e temas vinculados ao duplo, ao onírico e ao absurdo, elementos alicerçados a finais não ordinários.</p>
<p><b>“Imaginación razonada”: o fantástico como o desconcerto ou a inquietude metafísica diante do que é narrado</b> (Casares, 1965)</p>	<p>A surpresa pelo assombro acaba desaparecendo e cedendo espaço à manutenção da ambiguidade e instabilidade ao longo da narrativa, por meio de recursos da linguagem. Narrativa de Casares: Tramas construídas sob rigorosas técnicas narrativas e estéticas, mesclando, por vezes, a poética do fantástico à policial, ou ainda aos discursos de orientação científico-filosófica</p>
<p><b>Neofantástico e a tentativa discreta de subversão da realidade: uma nova proposta de visão, intenção e <i>modus operandi</i> para as narrativas fantásticas do século XX</b> (Alazraki, 1990)</p>	<p>Visão: o neofantástico assume o mundo que conhecemos como uma máscara ou cobertura, que age cobrindo uma segunda realidade; Intenção: o objetivo do neofantástico é provocar a inquietação ou a perplexidade no leitor, não mais o terror ou assombro imediato; <i>modus operandi</i>: os enredos neofantásticos partem dos fatos insólitos e os tornam gradativamente aceitáveis, incorporando-os ao cenário cotidiano desde o princípio do texto. Isso ocorre por meio do trabalho com a linguagem.</p>



<p><b>Fantástico: uma construção discursiva e de verossimilhança</b> (Campra, 2014)</p>	<p>Cada segmento narrativo ou descritivo, na totalidade do discurso fantástico, possui importância e conduz à uma resolução que é alcançada com o estabelecimento de uma relação entre as pistas fornecidas ao longo do texto. Ao final da narrativa, o leitor é desafiado a reordenar as peças do texto, a fim de formar um quadro coerente, que lhe revelará a essência do relato lido. A verossimilhança desse relato é ser inverossimilhante: exige do leitor, simultaneamente, a aceitação de um determinado universo e a dúvida/incredulidade a seu respeito.</p>
<p><b>Caracterização de uma atmosfera ambígua: real x irreal</b> (Roas, 2014)</p>	<p>O relato fantástico caracteriza-se pela edificação de uma atmosfera tensionada por forças externas e desconhecidas, que dialogam com o real e o cotidianamente familiar. A certeza é desestabilizada pela irrupção de um elemento/evento insólito em um ambiente que até então era considerado normal. Precisa estar vinculado ao real, mas sem reproduzi-lo ou meramente se opor a ele; a índole especulativa deve orientar a construção da narrativa fantástica.</p>

Fonte: elaborado pela autora (2022)

### 2.1.1 Aspectos e procedimentos da narrativa fantástica

Acerca dos aspectos e procedimentos (temas, recursos narrativos, recursos de linguagem) envolvidos na construção de um conto fantástico, no texto *A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa* (2009), o Professor Dr. Flavio García, que estuda o insólito ficcional e suas vertentes na literatura, reúne as estratégias de construção deste gênero em dois grupos, a saber: 1. os elementos da narrativa, como narrador, narratário, tempo, espaço, ação e personagens; 2. os recursos discursivos de linguagem, como marcas e traços enunciativos e semânticos vinculados ao metafísico, ao meta-empírico, ao ontológico, ao sobrenatural, etc.

Dessa forma, segundo García, não basta apenas atribuir a percepção do fantástico às circunstâncias de leitura e às competências leitoras, em uma atitude fenomenológica, pois o texto literário, munido de sua autonomia constitutiva, configura-se como um construto de linguagem própria, produzido intencionalmente dentro de determinados moldes. A construção da atmosfera fantástica, portanto, decorre da interseção entre elementos que estão no texto -

narrador, narratário, etc., os seres de papel - e dos elementos referentes ao processo de leitura - competência leitora, crenças e ideologias, construção de sentido a partir do que é lido.

O enredo do conto fantástico, ao colocar em [tenso] diálogo a lógica narrativa interna e a racionalidade externa do leitor, estrutura-se a partir de frágeis ou quase ausentes relações lógicas entre causa e consequência. São comuns na narrativa fantástica, de acordo com García (2009), as alusões ou invocações de figuras de autoridade, podendo estas se referirem ao âmbito das personagens ou dos documentos de base histórica e geográfica. A presença de epígrafes, notas, orelhas, prefácios e posfácios também é um recurso comumente usado a fim de amplificar a verossimilhança e autoridade narrativas.

No que diz respeito ao eixo da seleção vocabular, os textos fantásticos costumam apresentar diversos *topoi* góticos, que são palavras ou expressões relativas a cenários (tempos, espaços, adereços e elementos cênicos), personagens tipo (monstros, bruxas, feiticeiros, diabos) e demais elementos ou eventos narrativos que remetem a sentidos sombrios, que causam medo, terror ou insegurança. É comum, também, o emprego de palavras ou expressões modalizantes, como os verbos no modo subjuntivo (remetem à possibilidade, probabilidade, mas não certeza), verbos no tempo imperfeito e advérbios ou locuções adverbiais de dúvida. O emprego da pontuação merece igual destaque, reafirmando a hesitação e a suspensão do pensamento a partir dos pontos de interrogação e das reticências.

Acerca dos temas ou núcleos temáticos recorrentes no conto fantástico, Remo Ceserani (2006) aponta, na obra *O fantástico*, a predominância dos seguintes elementos no texto pertencente a esta modalidade narrativa: a presença da noite, da escuridão, da obscuridade do mundo e das almas de planos alternativos; a existência da vida após a morte; a ênfase no indivíduo, sujeito forte da modernidade; a loucura e outros distúrbios; as manifestações do duplo; a aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível; o Eros e as frustrações do amor romântico; e o nada, o vazio, as ruínas, em uma perspectiva niilista. Tais temas tomam forma, na narrativa fantástica, por meio do emprego de procedimentos que denotam a) o forte interesse pela capacidade de projeção e criatividade da linguagem; b) o envolvimento do leitor pelo desencadeamento de reações diversas (terror, surpresa, desconforto, medo, etc.); c) o borrar das fronteiras real x irreal; e d) a teatralidade e figuratividade por trás dos eventos que constituem o enredo.

Paralelamente aos recursos de linguagem e temas empregados, o trabalho com os elementos da narrativa desempenha um importante papel na construção da atmosfera fantástica. Filipe Furtado (1980), no capítulo “Um espaço híbrido”, presente na obra *A construção do fantástico na narrativa*, atenta para as configurações espaciais do conto nesta modalidade

literária. Segundo o autor, a estruturação dos espaços deve atender à demanda de instabilidade e ambiguidade do enredo, acompanhando o desenrolar deste e contribuindo para a manutenção da incerteza durante toda a narrativa. Para que isso ocorra, a hibridez espacial é indispensável, conforme atenta Furtado:

Ora, vivendo da indecisão permanente, pressupondo um equilíbrio sempre precário entre uma aparência do real e a sua ilusória subversão, a narrativa do gênero nunca se pode situar por inteiro num espaço determinado, seja ele transfigurado, delirante, outro (como faz o maravilhoso), ou rigorosamente conforme as leis naturais, como intenta fazer o discurso realista. Pelo contrário, deve escolher um espaço híbrido, descontínuo, formado por associação forçada de elementos dissonantes e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história (Furtado, 1980, p.125).

A dissonância entre os elementos espaciais da narrativa fantástica, mencionada por Furtado, é manifestada quando um elemento insólito irrompe em um espaço “natural”, do cotidiano, que é familiar à personagem. Um exemplo de hibridez espacial pode ser encontrado no conto “O papel de parede amarelo”, da escritora americana Charlotte Perkins Gilman, escrito em 1892. A fim de investir no tratamento da esposa fragilizada, um médico decide alugar um casarão histórico, situado em uma bela fazenda, para onde se muda com o cônjuge, na tentativa de fazer da casa um retiro de recuperação emocional. A constituição do espaço sugere uma aura sombria já nas primeiras linhas, mas ainda assim trata-se de um ambiente cotidianamente familiar:

É muito raro pessoas tão comuns quanto John e eu conseguirem alugar um casarão antigo para passar o verão. Uma mansão colonial, uma propriedade passada como herança de uma geração a outra, quem sabe até uma casa mal-assombrada, e isso seria o máximo da felicidade romântica. Mas já seria pedir demais do destino! Ainda assim posso dizer, com convicção, que existe algo muito esquisito quanto a ela (Gilman, 2019, p.21).

Nas páginas subsequentes do conto, a personagem continua descrevendo o espaço que se desenha diante dela na nova casa. Embora a fazenda seja descrita inicialmente como um lugar no qual “existe algo muito esquisito”, a beleza do jardim e a calma do espaço interiorano encantam a esposa. Um detalhe, no entanto, parece deixá-la um tanto quanto desconfortável: trata-se do velho e desbotado papel de parede do quarto do casal que, com seu tom amarelado e suas formas estranhas, parece intimidar todos que permanecem em sua presença. Submetida a um tratamento rígido, controlado pelo marido, que quase não pára em casa, a esposa dispõe de bastante tempo livre, do qual passa grande parte sozinha, lutando com os transtornos psicológicos e observando o papel de parede amarelo, que parece tomar vida:

É claro que já não comento mais nada com eles, pois não sou boba. Porém continuo vigiando o papel de parede. Há coisas nele que ninguém além de mim sabe e nunca saberá. Por trás da estampa externa, os vultos indistintos ficam mais nítidos, dia após dia. É sempre o mesmo vulto, só que muito numeroso. E parece uma mulher curvada para diante, que rasteja por trás da estampa da frente. Não gosto nem um pouco disso (Gilman, 2019, p.30).

Sem que perceba de imediato, o espaço cotidianamente familiar à personagem vai sendo transformado pela irrupção de elementos de ordem insólita. Aos poucos, o ambiente natural passa a ser subvertido pela manifestação de eventos que até poderiam ser explicados pela razão - levando em consideração que a esposa está mentalmente instável e poderia estar, portanto, em um estado delirante -, mas que mesmo assim despertam a incerteza e desestabilizam a lógica racional de organização da realidade.

Predominam, nos contos fantásticos, cenários delimitados ou fechados, ambientes interiores - particularmente as casas de grandes dimensões -, construções labirínticas e edificações antigas, como castelos medievais, casas coloniais e mosteiros. Há a preferência expressa, também, por locais de baixa altitude e luminosidade escassa, como caves, criptas, túmulos, porões ou abrigos subterrâneos. Na maioria dos contos, os elementos que constituem os espaços apresentam cores e texturas frias, como o mármore branco, o cinza do granito, o azul dos azulejos, etc. (Furtado, 1980).

A construção do espaço, na narrativa fantástica, torna-se possível através da percepção do narrador. A respeito da figura do narrador, no conto fantástico, Ceserani (2006) aponta que a narração em primeira pessoa é a mais empregada nessa modalidade literária, sobretudo porque “[...] estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto (Vax várias vezes falou, a propósito, de ‘sedução’)” (Ceserani, 2006, p.69). Semelhantemente a Ceserani, Furtado (1980) assinala o poder persuasivo que o narrador-personagem exerce no enredo, sobretudo por ser diretamente afetado pelos fenômenos que presencia:

Daí não poder deixar de aparecer muito mais influenciado pelo caráter inexplicável dos fenômenos que presencia ou experimenta, muito mais diretamente afetado por eles, sendo assim mais persuasivo do que o narrador ausente da intriga e mais apropriado do que ele a transmitir ao destinatário da enunciação a incerteza permanente que a narrativa deve sugerir (Furtado, 1980, p.111).

Dessa forma, o narrador que é ao mesmo tempo personagem, por ter supostamente acompanhado de perto os fatos por ele narrado, reforça a sua autoridade como testemunha, conferindo maior credibilidade àquilo que é descrito. No aclamado conto “O Homem de Areia”, escrito pelo alemão E.T.A Hoffmann em 1815, o narrador-personagem compartilha com o

destinatário da enunciação o seu desespero frente a um acontecimento que resgata um evento traumático de sua infância. Natanael, ao escrever uma carta ao amigo Lothar, relatando os sentimentos que vem experienciando, acaba por tornar igualmente do leitor as suas angústias:

Uma coisa horrível aconteceu comigo! Pressentimentos inquietantes, terríveis, ameaçadores, passam-me pela cabeça como nuvens negras no temporal, impenetráveis aos raios alegres da amizade. Você me pede que lhe conte o que me aconteceu. É necessário que eu conte, bem sei. Mas só de pensar nisso começo a rir como demente. Ah, meu querido Lothar! Como conseguiria fazer você entender, apenas um pouquinho, que o acontecido há poucos dias pode complicar terrivelmente a minha vida? (Hoffmann, 2012, p.6).

O desabafo do jovem, que aparece já nos primeiros parágrafos do conto, prenuncia uma atmosfera de tensão que irá se reafirmar no decorrer da narrativa. Graças à configuração do relato - narrado em primeira pessoa -, o leitor pode se aproximar dessa atmosfera como se estivesse de fato vivenciando tais acontecimentos, sendo levado, inclusive, a acessar os *flashbacks* da infância de Natanael, conhecendo de perto a temível figura do homem de areia, que assombrava o personagem quando criança e que torna a causar-lhe arrepios:

O Homem da Areia, o terrível Homem da Areia, é o velho advogado Coppélius, que às vezes almoça conosco! Porém a mais horrível aparição não me causaria tanto espanto quanto me causou este Coppélius. Imagine um homem grande, de espáduas largas, enorme cabeça deformada, com rosto lívido, sobranceiras peludas e grisalhas, embaixo das quais rebrilham dois olhos verdes, arredondados como os dos gatos, o nariz gordo, grande, que tomba sobre o lábio superior. [...]; (HOFFMANN, 2012, p.7).

Cabe ressaltar, no entanto, que esse contato e compartilhamento de informações entre o narrador-personagem e o leitor não ocorre de forma direta, mas é mediado por uma instância narrativa que opera como a ponte entre aquilo que é narrado pelo personagem e o leitor real, que se situa fora do enredo: trata-se da figura do narratário (Furtado, 1980). O narratário, receptor imediato e fictício do discurso narrativo, tem por função representar um papel diante das ocorrências encenadas - que é suscitado pela fenomenologia meta-empírica do fantástico - e propor tal papel ao leitor real, que poderá aceitá-lo ou não. Por esse motivo, a instância do narratário assume um importante papel no processo de aderência do leitor real ao fantástico que é proposto pelo texto.

Acerca das personagens da narrativa fantástica, Furtado (1980) destaca que é necessário que a construção da personagem, no conto, seja pensada de modo a corresponder à natureza incerta que requer esta modalidade literária. Posto de outra forma, temos que aqueles que praticam as ações do enredo precisam conduzir o leitor real à hesitação frente ao texto, e devem fazê-lo através da representação ambígua das ocorrências com que são confrontados: os

personagens também precisam expressar indefinidamente sentimentos de dúvida, medo, pavor, desconforto, etc.

## 2.2 MULHER E LITERATURA FANTÁSTICA: DE MUSA À CRIADORA

A escrita literária foi considerada, por extensos anos, uma atividade hegemonicamente masculina. Desde o despontar da imprensa na Europa, no século XV, o homem ocupou lugar de destaque no ofício das letras, sendo esse espaço restrito para grande parte das mulheres. Considerada um ser de virtudes comparáveis às de um anjo - o anjo do lar -, encarregada da importante tarefa de administrar o espaço doméstico, a mulher deveria se preocupar única e exclusivamente com a educação dos filhos e com o provimento necessário para a manutenção da harmonia da casa. Ao homem, por sua vez, ser intelectualizado e portador de diversos conhecimentos úteis ao progresso da humanidade, seriam destinadas as atividades relacionadas à política, à economia, à comunicação, à literatura, às artes e ao mercado de trabalho (Zinani, 2013).

A literatura fantástica, pano de fundo deste estudo, por caracterizar-se como um construto narrativo e, portanto, inevitavelmente vinculado a uma realidade extratextual, não poderia deixar de sofrer as influências do discurso patriarcal. Na escrita fantástica, o sujeito feminino também percorre um trajeto sinuoso: antes de inserir-se efetivamente no *hall* de escritora, ela precisa se desfazer das equivocadas e míticas construções da ideia de feminino postuladas pelo homem. Presentes nos relatos fantásticos, essas concepções androcêntricas consideravam-na como um ser intrigante, sedutor, dissimulado, demoníaco, dotado de traços negativos e desvirtuosos. Ora a causa da perdição do homem e da humanidade, ora ser puro de virtudes angelicais, assim era desenhado o sujeito feminino pela ótica do homem.

Francisco Vicente de Paula Júnior (2011), ao realizar um relevante estudo sobre a presença de três escritoras brasileiras no gênero do fantástico - Júlia Lopes de Almeida, Lygia Fagundes Telles e Augusta Faro -, corrobora a tese acima sustentada, acerca da influência do discurso androcêntrico na definição da presença feminina na literatura fantástica: assim como na história da literatura canônica, que é por excelência de cunho masculino, a literatura fantástica também é produto unânime do escritor homem. Ou seja, a mulher é representada, nas narrativas fantásticas tradicionais ou canônicas, sob as diretrizes do androcentrismo, sob o ponto de vista da sociedade patriarcal:

Desde o seu início, a literatura, seja ela fantástica ou não, tem abordado a mulher como alguém ou algo a ser entendido, a ser explicado, por isso teimavam em suas análises da personalidade feminina como um verdadeiro desafio, um objeto de estudo. Normalmente relegada à esfera do privado, à solícita reclusão, uma vez que o espaço público era de domínio masculino, a mulher, anjo do lar, incorporava-se ao mobiliário da literatura da mesma forma que compunha o espaço doméstico (Paula Júnior, 2011, p.78).

Como consequência dessa visão patriarcal que restringe a liberdade feminina ao âmbito privado, ocorre, portanto, nas primeiras narrativas fantásticas, que datam do século XVIII, um processo de “coisificação” e objetificação da mulher. Mágica, demoníaca ou persuasiva, a mulher sempre foi a figura do *Outro*: “[...] O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 1967, p.10). Nesse caso, nas imagens construídas pela narrativa fantástica tradicional canônica, a figura feminina era considerada a outra face da humanidade, a face ruim e maléfica, responsável pelas coisas ruins que aconteciam ao ser humano. Na antiguidade dos mitos, é possível apontar, nas chamadas narrativas fundadoras, os perigos que a mulher carregava consigo em sua essência corrompida. O mito de Pandora e a figura de Eva (cultura cristã), por exemplo, exemplificam esse tipo de construção que sujeita o feminino à condição de instrumento do mal (Paula Júnior, 2011).

Pandora, na mitologia clássica, podendo ser analisada dentro do gênero Maravilhoso, é considerada a primeira mulher a existir. Produto de uma sociedade androcêntrica, esta narrativa descreve a mulher como um ser dotado de características negativas, responsável por todas as doenças físicas e espirituais que passaram a acometer a humanidade. No contexto criacional, Pandora é descrita como um castigo divino, um ser curioso, cativante, persuasivo e de grande maldade, embora oculta, que de objeto forjado do barro a sujeito, se materializa para arruinar a vida do homem.

No mito de Eva, presente na Bíblia, a figura feminina é apresentada como um ser que deriva da criação original, o homem, aquele que foi criado à imagem e semelhança da perfeição divina. Após ser persuadida pela serpente, Eva convence o companheiro a provar do fruto da árvore proibida, levando à expulsão de ambos do Éden. Sedutora e persuasiva, de comportamento ambíguo e lascivo, Eva, na história da criação, configura-se como símile das serpentes, que correspondem aos súcubos, demônios que se manifestam na forma de belas mulheres (Paula Júnior, 2011). Dessa forma, a serpente, iniciadora da discórdia, estaria também associada à figura feminina. Percebe-se, por esses e outros mitos, que o sexo feminino sempre foi visto como um ser enigmático, oscilando entre o caráter encantador e divino e a natureza maligna. Essa história, portanto,

[...] só reforça, na verdade, o caráter ambíguo e malévolo atribuído ao longo dos tempos à figura feminina com grandes implicações teológicas, sociológicas e culturais que merecem indubitavelmente ser discutidas porque geram, a nosso ver, uma grande problemática: uma visão errada do sexo feminino que, mesmo montada em um passado remoto, tem implicações diretas nas péssimas condições sociais da mulher no mundo atual (Paula Júnior, 2011, p.71).

Em outras palavras, Paula Júnior ressalta a potencialidade do discurso patriarcal - sobretudo aquele refletido nas produções literárias, nesse caso - em reforçar mecanismos de opressão e rebaixamento do sujeito feminino. Ainda na esteira da deturpação da imagem feminina, é possível mencionar, a partir do crescimento da religião católica, a partir do século XII, o notável evento de caça às mulheres supostamente portadoras de algum tipo de poder sobrenatural - a famosa caça às bruxas, ocorrida na Europa, no período da Inquisição da Igreja Católica, durante os séculos XV ao XVIII. Na literatura, as primeiras imagens de bruxas, consideradas criaturas mensageiras do mal, foram as chamadas Harpias, associadas ao deus do inferno, Hades. Esses seres eram dotados de asas enormes e tinham o poder de arrancar dos mortais tudo o que desejavam.

As Harpias e outras entidades femininas malignas são citadas na obra *O Livro dos Seres Imaginários* (2007), de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero. O bestiário fantástico escrito pelo autor argentino apresenta a descrição de mais de 100 monstros que povoam as mais diferentes mitologias e religiões do mundo, ou que são frutos de criações literárias de autores como Homero, Shakespeare e Flaubert. Dessas criaturas horrendas, pelo menos 27 são femininas, conforme atenta Paula Júnior (2011): a Anfisbena, a Esfinge, a Hidra de Lerna, Lilith, a Quimera, a Salamandra, a Peluda, a Pantera, as Sereias, as Lârnias, as Valquírias, entre outras, são exemplos de figuras femininas ligadas a forças sobrenaturais. Contemporaneamente, os relatos orais ligados a figuras como A loira do banheiro, a Mulher chorona, a Mulher de branco, a Noiva cadáver, etc., associadas às lendas urbanas, assombram o imaginário de diferentes gerações.

Nas narrativas fantásticas canônicas, ou seja, nas obras consideradas fundadoras do fantástico, escritas inicialmente no século XVIII, a mulher é apresentada sob o ponto de vista de uma sociedade patriarcal, que a coloca em uma posição de subalternidade e alteridade perante o homem. O conceito de alteridade, discutido por Simone de Beauvoir, na obra *O segundo sexo*, é utilizado, aqui, para endossar a crítica contra a visão androcêntrica, que encara a figura feminina como “o outro”, sob uma perspectiva não positiva.

Em *O Diabo Apaixonado* (2014), narrativa apresentada na seção anterior, por meio dos devaneios de Alvare, presentes no decorrer da narrativa, é possível identificar uma oscilação do



personagem entre a paixão irracional e carnal que o ofusca e a racionalidade que o alerta sobre as raízes da amada. E o elemento que desencadeia tal polaridade de sentimentos, levando Alvare quase à loucura, é uma mulher. Biondetta, embora dado o contexto de sua aparição, parece contrariar sua origem insólita e maligna: o comportamento humano, as emoções esboçadas, os traços femininos e os ferimentos reais que sofre parecem provar que se trata de uma mulher humana, uma mulher que ama e ama intensamente. No entanto, no avançar da obra, a própria personagem confirma a Alvare as suas origens demoníacas:

Sou, na origem, sílfide e uma das mais consideradas entre elas. Apareci sob a forma de cachorrinha; recebi suas ordens, e todos nós logo corremos para cumpri-las. Quanto mais você demonstrava altivez, determinação, desembaraço, inteligência para comandar nossos movimentos, maiores se tornavam nossos zelo e admiração. “Você me ordenou que o servisse como pajem e o distraísse como cantora. Aceitei com alegria e experimentei tais encantos nessa obediência que decidi obedecer-lhe para sempre. [...] Tenho permissão de assumir um corpo para me unir a um sábio: ei-lo aqui. Se me reduzo ao simples estado de mulher, se perco nessa mudança voluntária o direito natural das sílfides e a ajuda de minhas companheiras, gozarei a felicidade de amar e de ser amada (Cazotte, 2014, p.55).

A partir da narrativa de Cazzotte, a figura da mulher delinea-se como um instrumento de maldade e persuasão, que se converte ora em ser ingênuo e encantador, ora em demônio maligno e de feições horrendas, levando o homem a um estado de loucura. Biondetta, a personificação feminina do mal, não mede esforços para alcançar o seu objetivo, colocando em ação todos os artifícios femininos dos quais dispõe: a sensualidade, o ar de inocência, o poder persuasivo e manipulador e até mesmo a habilidade de se metamorfosear - o que alegoricamente poderia ser relacionado ao uso de maquiagens e procedimentos estéticos para ocultar as imperfeições de uma forma “real”.

De acordo com Rodrigues (1988), a figura do diabo, diversas vezes mencionada nas primeiras obras fantásticas, nada mais seria do que a metaforização dos temas polêmicos e tabus da sociedade, tais como as relações amorosas e sexuais proibidas. Dessa forma, torna-se mais fácil compreender a associação do feminino a essas figuras demoníacas: no discurso patriarcal dominante, tudo relacionado à mulher era considerado um tabu. Manifestações românticas, exibição do corpo, sexualidade, desejo... nada disso era possível ao sexo feminino dentro da organização androcêntrica. Logo, qualquer “desvio de conduta” em relação àquilo que era esperado fazia da mulher um ser demoníaco e corrompido pelo mal.

Ainda no século XIX, a obra fantástica do francês Prosper Mérimée, intitulada *A Vênus de Ille* (1837), traz uma perspectiva da mulher um pouco distinta da dos textos citados acima. Nela, o sujeito feminino é igualmente associado ao maligno, mas sob a condição de objeto que

ganha vida - uma estátua. O enredo narra a história de um arqueólogo parisiense que se dirige à região de Roussilon, a fim de estudar inscrições encontradas em uma estátua romana de Vênus. Conduzido à casa do anfitrião por um guia catalão, o profissional encarregado do estudo é mantido a par das crenças locais acerca da natureza amaldiçoada da estátua que, tendo sido esculpida em bronze, possui dois grandes olhos brancos, provocando inquietação e medo nos que dela se aproximam: “[...] Ela fixa na gente os grandes olhos brancos... Parece que está encarando a gente. É, ao olhar para ela a gente baixa os olhos” (Mérimée, 2004, p.243).

A estadia do arqueólogo na casa, que abriga a estátua no jardim, coincide com o casamento do filho do anfitrião, que acabará culminando em uma tragédia. Na noite do dia da cerimônia, após o jantar e as comemorações, aturdido pelo efeito das bebidas, o noivo relata que não está conseguindo remover o anel que havia colocado no dedo da estátua de Vênus no dia anterior, quando precisou retirá-lo para entrar em uma partida de pela: “[...] Estou enfeitiçado! Que o diabo me carregue! [...] O dedo da Vênus está contraído e dobrado, ela aperta a mão, está me entendendo?... Aparentemente ela é minha mulher, já que lhe dei meu anel... Ela não quer mais devolvê-lo” (Mérimée, 2004, p. 260). Estando em um estado de consciência alterado, com os sentidos confundidos pela ingestão de álcool, o relato do rapaz não é levado a sério.

Mais tarde, dos seus aposentos, o arqueólogo ouve ruídos estranhos vindo do quarto de núpcias dos recém-casados: passos na escada, tropeços, portas batendo e gritos confusos. Ao sair para o corredor e correr em direção ao quarto dos noivos, depara-se com uma cena horrenda: o corpo de Alphonse, o noivo, seminu e já sem vida sobre a cama. Ao seu lado, aos gritos e convulsionando, estava a noiva. A descrição do narrador, que é o primeiro a presenciar a tragédia, aponta para possíveis indícios de quem teria sido responsável pelo crime: “[...] Parecia que ele havia sido abraçado por um círculo de ferro. Meu pé bateu em alguma coisa dura no tapete; baixei e vi o anel de brilhantes” (Mérimée, 2004, p. 263).

Embora o final da narrativa permaneça suspenso, sem revelar com precisão o que de fato teria ocorrido naquele quarto, todas as pistas apontam para um suspeito em particular: a estátua de Vênus. A reação do arqueólogo frente aos fatos supõe que alguma coisa não está certa, afinal, ele, homem das ciências, aparentemente se deixa influenciar pelo discurso nada científico das crenças locais, evitando estar na presença da estátua por medo: “Dessa vez, vou confessar, não consegui contemplar sem pavor sua expressão de maldade irônica; impressão de ver uma divindade infernal aplaudindo a desgraça que se abatia sobre aquela casa” (Mérimée, 2004, p.264).

Teria o anel simbolizado algum tipo de pacto com a figura “inanimada”? Teria Vênus cobrado a sua parte, não aceitando a traição daquele que pôs uma aliança em seu dedo no dia anterior? Ou seria a estátua o obstáculo que estabelece uma crítica à materialização do casamento e anulação do vínculo espiritual? - Já que o noivo havia afirmado que estava interessado apenas na fortuna de sua companheira. Dentre as suposições, novamente a afirmação implícita de que a mulher é a responsável por grandes tragédias na vida do homem. Até mesmo na condição de objeto inanimado a figura feminina consegue encontrar meios para operar seus planos maléficos de destruição.

A aura depreciativa construída em torno da mulher surge, portanto, conforme verificamos, desde os primórdios da humanidade, com os mitos clássicos, passando igualmente pelas narrativas fantásticas canônicas, a partir de grandes nomes da literatura mundial. Felizmente, levando em consideração a dinamicidade do campo literário, que foi largamente impulsionada pelas constantes transformações sociais e pela maturação da imprensa, a partir do século XIX, mudanças significativas começaram a ser desenhadas na estrutura e nas temáticas do relato fantástico. Com a diminuição da influência do racionalismo, a intuição e a imaginação passaram a ser considerados pelo movimento romântico, culminando em uma remodelação do gênero fantástico. Nas palavras de David Roas:

E a literatura fantástica se converteu, assim, em um canal idôneo para expressar esses medos, para refletir todas essas realidades, fatos e desejos que não podem ser manifestos diretamente porque representam algo proibido que a mente reprimiu, ou porque não se encaixam nos esquemas mentais em uso e, portanto, não são passíveis de racionalização (Roas, 2014, p.50).

No panorama do fantástico, a mulher já não suportava ser o reflexo do Outro, o objeto, a musa. Dentro dela, despontava a necessidade de luta e reivindicação de direitos. A literatura insólita, nesse contexto, passou a ser uma potente ferramenta de expressão, dada a própria natureza subversiva do gênero. No século XIX, consolida-se um importante marco para a história da literatura: a intrusão feminina na literatura fantástica. *Frankenstein*, aclamada obra da britânica Mary Shelley, publicada em 1817, chega para revolucionar o cenário das mulheres escritoras do século XIX.

Não há como falar em subversão e transgressão do discurso sem mencionar o gênero do fantástico. No entanto, destacamos, nesse momento, um fantástico específico: o escrito por mulheres. Por meio desse gênero literário, a mulher passou a dispor de um espaço “codificado” para falar sobre assuntos que, até então, eram considerados tabus – trabalho e profissões, sexo, corpo, subalternidade, preconceito. De acordo com Paula Júnior (2011), na escrita fantástica de

autoria feminina, predomina o princípio de alteridade: a mulher busca expressar, nos textos, os seus enfrentamentos – com o Outro e consigo mesma. Tais enfrentamentos, na verdade, são reflexos da condição da mulher na sociedade, no momento de escrita das obras (séculos XIX e XX). Assim sendo, no discurso fantástico, o posicionamento feminino permite

[...] validar uma nova voz, uma nova perspectiva, a perspectiva da mulher, um dos mais importantes constituintes do fantástico, mas que raramente teve oportunidade e autonomia para tratar em literatura de seus dramas, de seus sentimentos, de suas dores, de suas alegrias, de sua vida a partir de suas próprias concepções. Por conta disso, as idiosincrasias, os preconceitos, os estereótipos e uma série de concepções equivocadas, há muito cristalizados na literatura fantástica, passam a ser discutidos, relativizados e providencialmente desconstruídos [...] (Paula Júnior, 2011, p. 96).

A narrativa *Frankenstein*, publicada em 1817, pela escritora britânica Mary Shelley, é considerada a obra fundadora do fantástico feminino – no sentido de fugir ao realismo estrito, enquadrando-se na literatura gótica e suas manifestações, que encontram ecos no fantástico. Na dissertação intitulada *Frankenstein e a monstruosidade das intenções: a criatura como representação da condição feminina* (2015), a pesquisadora Janile Pequeno Soares analisa o processo de construção da alteridade da personagem Victor Frankenstein como representação da condição feminina na época de produção do romance. Soares aponta que a Criatura construída pelo cientista Victor pode ser lida, do ponto de vista da crítica feminista, como a figura rejeitada do Outro, ou seja, o monstro equivaleria, na sociedade androcêntrica, àquilo que o homem reconhece como o seu inimigo, dotado de características negativas: a mulher. Portanto, a obra de Shelley seria uma constatação do apagamento da figura feminina:

A ficção de Shelley transborda a experiência feminina advinda do contato com uma sociedade assombrada pela dominação masculina. A pretexto da crítica, habituada a desqualificar trabalhos de autoria feminina, Shelley publica o romance anonimamente e cria mulheres apagadas, à sombra dos homens. [...] E, quando lembramos que o romance é escrito pelo punho de uma mulher, que demonstra conhecimento nas mais diversas áreas do saber e dotada de consciência social e política do lugar em que está e de como funciona sua sociedade, entendemos que o romance é, por assim dizer, uma subversão da capacidade criadora da mulher, enquanto forma artística. Os papéis das personagens femininas no romance, - mulheres de histórias e ambiente social bem diferente - confirmam o caráter denunciador e crítico que a história principal carrega [...] (Soares, 2015, p.37).

No Brasil, o primeiro romance fantástico de autoria feminina, também considerado a primeira obra do gênero, inaugurando uma tradição literária fantástica no país, foi publicado em 1899, pela professora e escritora cearense Emília Freitas. *A Rainha do Ignoto* (1899) conta a história de uma sociedade secreta, localizada em uma ilha - a Ilha do Nevoeiro -, composta pelas chamadas paladinas, um grupo de mulheres que, sob a liderança da Rainha Funesta,

viajam pelo Brasil para ajudar pessoas perseguidas. A ilha, que é “invisível” aos olhos da população local, abriga mulheres que foram resgatadas pela Rainha do Ignoto em situações de sofrimento. A líder das paladinas, portanto, assume um papel de protagonismo na obra, figurando como uma verdadeira heroína, despertando até mesmo a atenção do inflexível Dr. Edmundo, que se mostrava cético até presenciar uma aparição da rainha:

Quando a pequena embarcação passou por defronte da janela, Edmundo pôde contemplar à vontade a formosa bateleira. Ela vestia de branco, tinha os cabelos soltos e a cabeça cingida por uma grinalda de rosas. De pé no meio do bote, encostava a harpa ao peito, e tocava com maestria divina! O luar dava-lhe em cheio nas faces esmaecidas pelo sereno da madrugada, e os olhos extremamente belos estavam amortecidos por uma expressão magoada de tristeza indefinível. Algumas gotas de pranto umedeciam-lhe as pálpebras, e tremulavam ainda nas negras pestanas (Freitas, 2003, p.20).

Embora encoberta por uma aura de mistério e magia, a aparição de Funesta revela, na verdade, a figura de uma mulher suficientemente humana, com belas feições, dotada de força e coragem, porém profundamente triste. As grandes virtudes da personagem feminina, ao longo da narrativa, são reveladas pelas suas boas ações. A Rainha do Ignoto, apesar das fraquezas e defeitos, características próprias da natureza humana, demonstra uma capacidade de resiliência ímpar, colocando as tragédias pessoais em segundo plano para auxiliar as pessoas que precisam de sua ajuda. Além de conceber a mulher como protagonista de sua própria história, a narrativa de Freitas aborda temas de grande relevância para a emancipação do sujeito feminino, sendo a educação um dos assuntos centrais:

Então, Henriqueta, julga você que a boa educação consiste somente em saber botar um espartilho, atacar um cinto, fazer um bonito penteado, cobrir as faces de pós-de-arroz, os lábios de carmim, calçar umas luvas, conhecer os artigos da moda, tocar um pouco de piano e dançar quadrilhas e valsas? Há outros conhecimentos muito mais necessários (Freitas, 2003, p.45).

Assim, na medida em que estabelece o que seriam os ideais de uma educação libertária e emancipadora, a autora “[...] aproveita também para criticar a sociedade da época, que valorizava o dote, o nome de família, a educação superficial para as moças, e o donjuanismo para os rapazes” (Duarte, 2003, p.10). Percebe-se, portanto, que a mulher escritora passou a enxergar, na literatura fantástica, um terreno propício para a discussão de temas considerados tabus pela ótica da sociedade patriarcal de seu tempo. Além do acesso feminino à educação, assuntos relacionados à sexualidade tornaram-se bastante frequentes nos contos insólitos escritos por mulheres.

Mais contemporaneamente, o conto “Emanuel”, de Lygia Fagundes Telles, presente na obra *Mistérios* (1981), narra a história da jovem Alice, personagem central da trama, que se sente infeliz e deslocada por nunca ter namorado. Para não se sentir diferente no grupo de amigos, ela passa a descrever um romance fantasioso com um rapaz. Emanuel, o seu “amado” idealizado, tem curiosamente o mesmo nome do misterioso gato preto que Alice mantém em sua casa. E a descrição do romance fornecida por Alice é a mais convincente possível. Ela faz questão, inclusive, de compartilhar com os amigos as características do seu Emanuel:

— E o que ele faz? Seu amado -- pergunta Loris mordendo o sanduíche.

— É médico.

Ginecologista, tenho vontade de dizer. O que sempre desejei, um namorado médico que me tomasse em suas mãos hábeis e através delas eu conheceria a mim mesma a começar por este corpo que me escapa como um inimigo, saberia do meu contorno quando as mãos fossem me palmilhando, tateantes. Meu cheiro, meu gosto -- ele que já conheceu tantos corpos dentro e fora da profissão, me tome depressa que o tempo é de amor! Com mil desculpas pela minha virgindade, mas não foi nem por virtude, bloqueio, lá sei! (Telles, 1981).

No final do enredo, dá-se a manifestação do fantástico, que irrompe por meio de elementos insólitos: a campainha de Alice toca e um dos amigos avisa a jovem de que o namorado dela estava à sua espera, na porta. Mas de que forma isso poderia acontecer, se Alice não tinha pretendentes “reais”? Teria a carência afetiva da jovem transformado o intrigante gato preto em um humano, o seu amado Emanuel? O seu desejo latente, envolto pelo erotismo na descrição de Emanuel, teria sido o responsável pela metamorfose do animal? Em seu texto, Telles utiliza-se dos recursos narrativos fantásticos para exprimir as manifestações da sexualidade feminina, há tanto tempo reprimida pela mulher. Alice é humana: ela sonha, idealiza um amor, tem desejos que precisam ser supridos, é carente de afeto. Alice é mulher! E, enquanto mulher, está no direito de sentir e manifestar todos esses sentimentos. Tratando-se do feminino, no entanto, essas manifestações deveriam permanecer veladas. Desejo e repressão caminhavam juntos, em um embate íntimo e silencioso, conforme aponta Priore:

A repressão sexual era profunda entre mulheres e estava relacionada com a moral tradicional. A palavra “sexo” não era nunca pronunciada, e saber alguma coisa ou ter conhecimentos sobre a matéria fazia com que elas se sentissem culpadas. Um tal distanciamento da vida real criava um abismo entre fantasia e realidade. Obrigadas a ostentar valores ligados à castidade e à pureza, identificadas pelo comportamento recatado e passivo, as mulheres, quando confrontadas com o marido na cama, viam o clima de conto de fadas se desvanecer [...] (Priore, 2011, p.118).

As temáticas relacionadas ao corpo feminino perpassam a literatura fantástica escrita por mulheres ao longo de toda a trajetória do gênero literário, desde as primeiras obras, no século XIX, até as mais contemporâneas, revelando que os debates acerca da liberdade feminina

em relação ao próprio corpo e sobre os tabus relacionados a ele continuam existindo. O conto “Pássaros na boca” (2017), que nomeia a obra da escritora argentina Samantha Schweblin, apresenta o drama vivido por pais divorciados frente às mudanças comportamentais extremas da filha adolescente. O insólito instaura-se no enredo quando Martín, o pai da adolescente Sara, presencia uma cena intrigante ao ir buscar a filha na casa de Silvia, a ex esposa: Sara dirige-se animadamente até uma gaiola com um pequeno pardal e, sem pronunciar uma palavra, come o pássaro vivo, na frente dos pais, como se fosse o hábito mais natural possível. Nos dias que seguem após o ocorrido, o pai da adolescente empreende uma busca desesperada por explicações racionais que possam justificar o comportamento de Sara. Passa a observar mais atentamente as ações da menina, identificando nela mudanças que até então não teria percebido:

Estava de pé, com as pernas juntas e as mãos sobre os joelhos, concentrada em algum ponto da janela ou do jardim, como se praticasse um dos exercícios de ioga da mãe. Eu me dei conta de que, embora já tivesse sido mais pálida e magra, agora transbordava saúde. Suas pernas e seus braços pareciam mais fortes, como se andasse fazendo exercícios durante meses. Seu cabelo brilhava e tinha um leve rosado nas bochechas, como se fosse pintado, porém real (Schweblin, 2017, p. 50).

De acordo com Pedrozo (2020), é possível analisar o comportamento de Sara como uma metáfora para as transformações que estavam ocorrendo a partir de sua adolescência. A menina estava diante de situações complicadas, envolvendo o divórcio recente dos pais, os desligamentos da infância e as mudanças físicas em seu corpo, que a faziam sentir-se invisível diante do pai e da mãe. Seria a ingestão de pássaros uma estratégia para se tornar visível? Teria Sara desenvolvido algum distúrbio de saúde que teria se agravado ao longo do tempo, tendo passado despercebido pelos pais? Segundo Pedrozo (2020), a narrativa de Schweblin

[...] desnuda atos que ocorrem no próprio indivíduo, e são condenados pela sociedade, a saber, a dificuldade de Sara em lidar com o desenvolvimento hormonal na juventude e o relacionamento conturbado de seus pais. [...] A personagem Sara flerta com o jardim, visto pela janela, e, como não tem coragem para aventurar-se no mundo, seu inconsciente se satisfaz com a ideia de que se alimentar de aves é adquirir a liberdade desses animais (Pedrozo, 2020, p.193-194).

Funesta, Alice, Sara. Personagens femininas complexas, fortes, misteriosas e sobretudo humanas: não são objetos descritos a partir da ótica masculina; são sujeitos de si, mulheres que sentem e vivem a dor, a alegria, o desejo, o descontentamento, os enfrentamentos consigo mesmas e com o Outro. O olhar feminino sobre o fantástico ressignificou e continua ressignificando o papel da mulher na sociedade, dando voz aos anseios femininos e contribuindo para a escrita de uma nova história, uma história em que a mulher deixa de ser musa/objeto, na perspectiva androcêntrica, e passa a assumir o papel de criadora/sujeito.

É possível, a partir das narrativas aqui analisadas e dos temas levantados por Paula Júnior (2011), em seu estudo, elaborar uma tabela sintetizadora dos temas mais recorrentes no fantástico de autoria feminina e o seu consequente teor ideológico:

Quadro 4 - Temas do fantástico de autoria feminina

<b>TEMAS DO FANTÁSTICO DE AUTORIA FEMININA</b>	
<b>TEMA</b>	<b>POSSÍVEIS INTERPRETAÇÕES</b>
Metamorfoses (interiores e exteriores)	Transformações: garantia de uma nova realidade que pode ser concebida e vivenciada pela mulher.
Tensão entre espírito e matéria	Tensão/conflito entre o mundo físico e o espiritual: uma rota de fuga da realidade buscada pelo sujeito feminino; (Ex.: personagem que transita entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos)
Desdobramentos de personalidade (Exemplo: loucura)	A loucura, um desdobramento de personalidade, indicaria a ruptura dos limites entre matéria e espírito. As frustrações sexuais e a privação da liberdade seriam exemplos de possíveis motivações para tais desdobramentos.
Busca por identidade	Inúmeros conflitos: a mulher acaba dividida/fragilizada em função dos papéis sociais não vividos; relação entre sujeito e linguagem na busca por uma identidade definida e estável.
Transformação do objeto em sujeito e do sujeito em objeto	Apagamento da fronteira entre sujeito e objeto; nova postura assumida pela mulher: mulher sujeito (que tem voz, sentimentos e expressão).
Transformações do tempo e do espaço	Tempo: transposição dos limites entre presente/passado/futuro; Espaço: o espaço real e o mágico se interpenetram, formando o espaço fantástico; Mulher: desejo de se transportar para outro tempo/espaço.
Desejo sexual e suas variantes: lesbianismo e incesto	Questões relacionadas à sensualidade, aos desejos carnis e à libido são vistos sob uma nova ótica (não somente do ponto de vista do maternalismo).



Maternalismo como refúgio do bem	Mito da Grande Deusa/Deusa Mãe: mulher como força do bem, elemento divino; resgate dessa essência, mas ressignificando-a a partir da perspectiva da mulher.
Alteridade	Mudança de perspectiva: a mulher como sujeito, na busca pela liberdade; Desejo de aniquilação do outro; Duplo: o eu vislumbra a sua outra face.
Violência contra o outro	Prazer em provocar a dor no outro; Pode refletir o grau de sofrimento físico e psicológico das mulheres submetidas a violências.
Morte	Eufemização da ideia de morte (morte poética); teor simbólico/poético: morte como presença do sobrenatural, como única certeza.
Necrofilia	Relacionada ao desejo consumado por formas humanas sem vida; Exemplo: atração por vampiros e mortos; (pode se relacionar às neuroses)
Vampirismo	Caráter simbólico da figura do vampiro (fascina e amedronta); leitura simbólica do sangue.

Fonte: elaborada pela autora (2022), com base na tese *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*, de Paula Júnior (2011)

Os temas e os seus possíveis conteúdos ideológicos acima descritos, sistematizados a partir do estudo de Paula Júnior (2011), constituem o que o autor denomina como fantástico feminino. A condição essencial dessa modalidade de escrita é que ela realmente seja executada por mulheres e não por homens que se passam por mulheres através de pseudônimos, por exemplo. Conforme destaca Paula Júnior, “Escrever como uma mulher é diferente de ser uma mulher escritora, que por sua vez difere de ser uma mulher escritora que sabe o que é ser mulher e escrever” (Paula Júnior, 2011, p.95).

Dessa forma, os parâmetros a serem observados ao considerar um texto como obra do fantástico feminino podem ser assim pontuados: ser um texto de autoria feminina; abordar, direta ou indiretamente, temas ligados ao feminino; apresentar falas e situações desenvolvidas de forma ambígua, de modo a caracterizar o discurso fantástico, só que “moldado em linguagem feminina”; princípio da alteridade: representar os enfrentamentos da mulher (com o outro e com seu duplo); expressar a condição da mulher, na sociedade, sendo representada de forma simbólica ou mítica; expor os pontos de vista femininos (sobre a mulher, o mundo, o outro).

### 3 SILVINA OCAMPO: AS VÁRIAS FACES DE UMA ESCRITA QUE EXTRAPOLA OS LIMITES DO FANTÁSTICO TRADICIONAL

Silvina Ocampo: a irmã mais nova de Victoria Ocampo, a esposa de Adolfo Bioy Casares, a amiga íntima de Jorge Luis Borges, conhecida de Júlio Cortázar. Não é incomum encontrarmos, nas biografias de obras e na historiografia literária, menções como essas, que ligam Ocampo aos seus contemporâneos escritores como se, de certa forma, sua existência na literatura estivesse condicionada à presença de outras figuras célebres. Mas quem foi Silvina Ocampo, ela mesma, a escritora? Como ingressou no mundo da escrita? A qual(is) gênero(s) se filiou? Voltando-se a tais questionamentos, o presente capítulo consiste em pesquisar a trajetória biográfica ocampiana e as suas expressões na escrita de contos, sobretudo na revista *Sur*, ressaltando as particularidades das suas produções no campo da literatura insólita, a fim de entender a sua importância para a emergência de uma nova forma de se pensar o fantástico na América-Latina, para além dos limites todorovianos. Para tanto, utilizaremos, como aporte teórico, os estudos de Mariana Enriquez (2018), Mauí Castro Batista Sousa (2017), Natália Biancotto (2015), Judith Podlubne (2012) e Rafael Eisinger Guimarães (2021).

Silvina Inocencia María Ocampo y Aguirre, a mais nova entre as seis irmãs, nasceu em Buenos Aires, Argentina, no ano de 1903. Desde a infância, pela influência dos pais, que trabalhavam com teatro e música, manteve uma relação estreita com a educação, com a literatura e com o mundo das artes. Por esse motivo, além da trajetória na escrita, destacou-se também no campo das artes plásticas, estudando e acompanhando de perto, pelas aulas do pintor italiano Giorgio De Chirico, as manifestações das vanguardas surrealistas, pelas quais demonstrava enorme apreço (Sousa, 2017). De acordo com Biancotto (2015), compreender a faceta artística de Silvina Ocampo é também compreender as dinâmicas empregadas na escrita de suas obras que, assim como as expressões do surrealismo, congregam em si traços do real e do irreal, sob um ponto de vista inusual.

Embora tenha escrito “secretamente” desde muito cedo, sua estreia oficial no mundo das letras deu-se apenas na década de 30. Transitando entre textos dramáticos, poéticos, críticos e narrativos, foi no gênero conto que a autora se destacou. Em mais de 50 anos de atuação na escrita, Ocampo produziu aproximadamente 200 contos, em sua grande maioria filiados à literatura insólita. A editora *Sur*, fundada e dirigida por Victoria, sua irmã mais velha, foi um importante veículo para a divulgação das obras de Silvina que, depois de publicar o seu primeiro livro, *Viaje olvidado*, em 1937, deu vida à *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros*

*cuentos* (1959), *Enumeración de la patria* (1942) e *Espacios métricos* (1945), também publicados pela *Sur*.

A trajetória biográfica de Ocampo é um mergulho em um universo literário de desconstruções e surpresas. Compartimentalizar a sua produção em escassas e estanques definições é uma tarefa complicada e um tanto quanto injusta, pois adotando tal perspectiva reducionista corre-se o risco de ofuscar a riqueza de uma escrita que é múltipla em todos os aspectos. Os contos ocampianos, segundo Biancotto (2015), caracterizam-se por diferentes formas de manifestação do inexplicável, do incompreensível, do injustificável, do incompleto, que ocorrem dentro de um plano da realidade e que mantêm o leitor intrigado do início ao fim da narrativa. Há o consenso, entre os críticos, de que boa parcela dos títulos publicados por Silvina Ocampo filia-se à uma das modalidades do insólito literário. No entanto, conforme atenta Guimarães (2021), o enquadramento da sua obra em uma única vertente, isolada e estanque, é uma forma de ofuscamento da heterogeneidade temática e narrativa ocampiana:

[...] muito embora a presença do fantástico seja inegável, as abordagens que tomam como pressuposto inquestionável o pertencimento da narrativa de Silvina Ocampo a tal categoria, de forma totalizante, não apenas apaga o caráter heterogêneo de sua escrita como também ignoram as estratégias de subversão dos limites do gênero, empregadas em boa parte de sua produção contística (Guimarães, 2021, p.93).

Assim sendo, nas seções que se seguem, buscaremos destacar alguns marcos significativos da trajetória de Silvina Ocampo no universo literário, de forma a ressaltar a importância de suas particularidades composicionais e estéticas, sobretudo em contos, no âmbito do insólito, para a consolidação de uma nova forma de se pensar o fantástico na América-Latina: um fantástico inovador, provocante e não estanque, que foge às denominações da tradicional narrativa europeia mencionada por Todorov, empregando recursos que o aproximam das propostas da narrativa fantástica pós-moderna – autores como Borges e Cortázar – e do neofantástico alazrakiano. Um fantástico que, assim como as diferentes fases da vida da escritora, foi-se moldando e construindo para si uma identidade própria. Não mais falaremos da Silvina amiga de Cortázar e Borges, irmã de Victoria, esposa de Casares, mas de Silvina como ela mesma, a escritora das várias facetas. Além disso, na seção que encerra o capítulo, destacaremos a participação da autora no periódico argentino *Sur*.

### 3.1 SILVINA INOCENCIA MARÍA OCAMPO Y AGUIRRE: VIDA, OBRA E PARTICULARIDADES DA ESCRITA NO ÂMBITO DO INSÓLITO

Ter acesso à trajetória biográfica de Silvina Ocampo, seja por meio de obras sobre a sua vida, entrevistas e depoimentos concedidos pela própria autora e por escritores de seu círculo de convivência, ou ainda pela análise direta de sua escrita – recursos que utilizaremos no decorrer desta e das próximas seções – possibilita a compreensão das múltiplas facetas do universo composicional ocampiano. Um universo que é caracterizado sobretudo pela subjetividade e pela fragmentação do real, decorrentes das interseções com a vanguarda surrealista, fruto das incursões artísticas da autora no início de sua carreira; e pela filiação a modalidades de escrita como o fantástico, o neofantástico e a narrativa *nonsense*.

Na obra biográfica *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* (2018)<sup>9</sup>, um ensaio que congrega apuração jornalística e crítica literária, a escritora argentina Mariana Enriquez reúne uma vasta quantidade de fontes bibliográficas e depoimentos de críticos, amigos e conhecidos de Silvina Ocampo, a fim de construir um percurso biográfico que apresenta caminhos possíveis para a compreensão da escrita plural ocampiana. São reveladas ao leitor, pelo olhar de Enriquez, nuances de uma Silvina Ocampo precocemente talentosa, curiosa, intensa, reservada em sua vida íntima, alheia às polêmicas e boatos, cativante e obscura, inteligente e ligeiramente perversa em sua escrita, portadora de uma imaginação selvagem e inquieta. Nas linhas de abertura da obra, Enriquez resgata vivências da infância de Ocampo, vivências essas que, conforme veremos, foram marcantes e decisivas para as escolhas composicionais da irmã menor ao longo de sua trajetória artística e literária:

Silvina sobe no cedro do parque à tarde, quando a família dorme. É verão e todas as janelas da casa estão fechadas, para que o calor não entre. Se os adultos soubessem que ela estava ali, sentada em um galho, comendo cubos de açúcar com limão, eles a fariam descer e a puniriam. Ou talvez deixassem passar a travessura: Silvina é a caçula de seis irmãs, os pais estão cansados de criar filhas. Anos depois, ela dirá que se sentia "o etcetera da família" (Enriquez, 2018, p. 4 – tradução nossa)<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* foi publicado originalmente em 2014. Para o desenvolvimento do capítulo, utilizaremos, no entanto, sua versão digital, disponibilizada em 2018. Em novembro de 2022, a obra chegou ao Brasil (*A Irmã Menor: um retrato de Silvina Ocampo*), traduzida por Mariana Sanchez e publicada pela Relicário.

<sup>10</sup> Silvina se trepa al cedro del parque por la tarde, cuando la familia duerme. Es verano y todas las ventanas de la casa están cerradas, para que no entre el calor. Si los mayores supieran que está ahí, sentada sobre una rama, comiendo terrones de azúcar con limón, la harían bajar y la castigarían. O quizás dejarían pasar la travessura: Silvina es la menor de seis hermanas, sus padres están cansados de criar hijas. Años más tarde, ella dirá que se sentía como "el etcétera de la familia".

Sobre os cedros da Vila Ocampo, descritos por Enriquez (2018), Silvina espera seus visitantes prediletos, os pedintes, anunciando sua chegada para o restante da casa, como se fossem visitas ilustres: “Chegaram os mendigos!” (Enriquez, 2018, p.5). E não era apenas dos moradores em situação de rua que a autora gostava. Simpatizava, também, com todos os empregados da grande casa em que vivia – com as babás, costureiras, passadeiras, cozinheiras e demais trabalhadores. Era fascinada pelo subalterno e pelo marginal. Essa afeição pelas classes menos favorecidas, no entanto, segundo Enriquez (2018), não chegará a se transformar em algum tipo de consciência política ou ação social. Silvina apenas apreciava, desde cedo, incomum e perscrutadoramente, tudo aquilo que considerava diferente: "Eu adorava servir [aos pedintes] chá com leite ou café com leite; alguma coisa que tivesse leite com creme. Eu achava nojento o creme, mas tinha curiosidade de ver como os outros engoliam a nata tão repugnante. A pobreza me parecia divina<sup>11</sup>" (Enriquez, 2018, p. 6 – tradução nossa).

A vida de Silvina e da família Ocampo sempre foi envolta por excepcionalidades: os pais, bem sucedidos, viajavam bastante. Todos os anos, iam de navio para a França, e junto embarcavam uma vaca para que as filhas pudessem tomar leite fresco. Silvina vivia praticamente isolada em uma mansão a vinte quilômetros da cidade de Buenos Aires, na grandiosa Vila Ocampo, com um parque que se estendia até o rio da Prata. Nesse ambiente, sentia-se sempre inquieta. A sensação de deslocamento e não pertencimento da irmã menor ao espaço no qual cresceu, ou seja, o sentimento de ser o “etecetera da família”, é metaforizada pela autora posteriormente em suas primeiras obras literárias, a partir de contos que abordam com certa complexidade alguns temas que atravessam a infância, sendo descrita também em entrevistas cedidas ao longo dos anos, podendo ser reflexo da infância inusual e repleta de choques e perdas significativas em sua família, fazendo com que Ocampo se deparasse, desde muito jovem, com facetas da vida consideradas obscuras para uma criança. Ela precisou lidar com a morte de uma das irmãs quando tinha apenas seis anos. Perdeu, também na infância, uma amiga próxima. Antes de chegar na adolescência, relatou perceber o corpo e a sexualidade de forma aflorada. Passava bastante tempo sozinha e seu círculo de amigos era limitado – ou quase inexistente. Pouco falava, muito observava. Havia, enfim, um quê de mistério na criança Silvina, que a fazia se sentir o etecetera entre os Ocampo.

Filha de Manuel Silvino Ocampo e Ramona Aguirre, Silvina era a caçula entre as seis irmãs – Victoria, Angélica, Francisca, Rosa e Clara. Silvina, assim como as irmãs, não chegou

---

<sup>11</sup> "A mí me encantaba servirles té con leche o café con leche; algo que tuviera leche con nata. A mí la nata me parecía asquerosa pero me daba curiosidad ver cómo los otros se tragaban la nata tan repugnante. La pobreza me parecía divina."

a frequentar o ambiente escolar, tendo aulas de ciências naturais, aritmética, catecismo, desenho, idiomas e história ministradas em casa, por uma governanta contratada pelos pais. Tais aulas, inclusive, eram ministradas em francês, permitindo que Silvina se expressasse proficientemente na língua francesa antes mesmo do que na língua espanhola. Escrevia, também, na língua inglesa, porque a gramática do espanhol lhe parecia “impossível”. Por pertencer à alta burguesia de Buenos Aires, sua família sempre esteve ligada aos círculos culturais da Argentina e, por esse motivo, a autora sempre teve o incentivo para desenvolver suas competências artísticas (Sousa, 2017). As artes plásticas foram sua porta de entrada para o mundo artístico. Antes de ser escritora, Silvina foi pintora (Enriquez, 2018).

Em uma viagem feita pela família a Paris, em 1908, quando Silvina tinha apenas cinco anos, a caçula entre as irmãs encontrou, no chão do hotel em que a família estava hospedada, esboços de traços feitos pelas irmãs mais velhas, que estudavam desenho. Pôs-se então a completar os desenhos, intuitivamente, como era o esperado para uma criança de sua idade, demonstrando, porém, grande fascínio pelo lápis e pelo papel. De volta à Argentina, deparando-se com a disposição da filha para a arte, os pais contrataram uma professora de desenho para Silvina. Suas primeiras formas traçadas foram uma garrafa e uma laranja (Enriquez, 2018). Entre as classes de desenho e as demais aulas, a menor das irmãs ocupava o tempo, na mansão dos Ocampo, que ficava vazia na maior parte do dia – a família era bastante atarefada – observando tudo atentamente ao seu redor, passando grande parcela de seu tempo na própria companhia:

E falava muito pouco. Os adultos perguntaram se haviam comido sua língua, e a simples ideia de que alguém pudesse mutilá-la assim a aterrorizava. Quando ia brincar no bosque de Palermo, colecionava vidros e observava os pássaros; seu pai comprou balões para ela. Brincava muito pouco com os outros meninos: não tinha amigos da sua idade. Suas irmãs mais velhas não lhe davam atenção. A única que ocasionalmente queria ser sua companheira de brincadeiras era Clara, a mais próxima, cinco anos mais velha<sup>12</sup> (Enriquez, 2018, p. 10 – tradução nossa)

Clara, a irmã mais próxima de Silvina, faleceu aos 11 anos de idade, quando a irmã caçula tinha seis. Em uma tarde de inverno de julho, Clara e Silvina estavam assistindo a um desfile militar do Dia da Independência na Argentina, em uma das varandas da casa da rua Viamonte, em Buenos Aires. Entusiasmada com o espetáculo, Silvina virou-se para contar algo para a irmã e, ao olhar para o seu rosto, enxergou tons de roxo com traços de azul claro, sem

---

<sup>12</sup> Y hablaba muy poco. Los adultos le preguntaban si le habían comido la lengua, y la sola idea de que alguien pudiera mutilarla así la aterra. Cuando iba a jugar a los bosques de Palermo, recogía vidrios y miraba los pájaros; su padre le compraba globos. Jugaba muy poco con otros chicos: no tenía amigos de su edad. Sus Hermanas más grandes no le prestaban atención. La única que ocasionalmente quería ser su compañera de juegos era Clara, la más cercana, cinco años mayor.

entender de imediato o que se passava. Alguns dias depois, Clara faleceu, vítima de diabetes infantil. Anos mais tarde, em *Encuentros con Silvina Ocampo*, de Noemí Ulla, Silvina relembra o traumático episódio da infância:

Ninguém me disse que ela [Clara] estava morrendo. Houve um barulho na casa... e já era noite, fingi que estava dormindo, mas olhei para ver o que estava acontecendo. Houve um movimento na casa completamente inédito àquela hora. Mais tarde minha mãe estava rodeada de senhoras, elas me chamavam na sala para cumprimentar as visitas e minha mãe estava toda de preto. Então subi para dar um beijo na minha mãe e ela me disse: ‘Você sabia que a Clarita foi para o céu?’<sup>13</sup> (Enriquez, 2018, p. 9 – tradução nossa)

O encontro da Silvina criança com a morte, por meio da perda da irmã Clara, marcou significativamente a sua infância, sendo, também, seu primeiro encontro forçado com a sociabilidade. A movimentação incomum na casa, no meio da noite, o comportamento enlutado dos pais, que tentavam suavizar a situação e torna-la tolerável para Silvina e a presença de estranhos vestidos de preto constituíam uma atmosfera que, para a irmã menor, era prenúncio de algo horrível e obscuro como um precipício. Ela não queria estar na companhia daquelas pessoas esquisitas: “[...] eu não queria ver as pessoas que estavam todas vestidas de preto e que choravam e choravam. E ainda assim eles me fizeram descer, me chamaram. Acho que foi aí que começou meu ódio pela sociabilidade”<sup>14</sup> (Enriquez, 2018, p. 9 – tradução nossa). História semelhante a este evento é narrado no conto “La siesta del cedro”, presente na obra *Viaje Olvidado* (1937), em que uma garotinha estranha a ausência da melhor amiga nas tardes de brincadeiras no cedro da família, descobrindo, dias depois, que a mesma amiga faleceu, vítima de tuberculose. De acordo com Enriquez (2018), Ocampo afirmou, em entrevistas, que o relato em questão é de natureza autobiográfica, mas que não se trata da perda da irmã Clara, e sim de uma amiga próxima.

Outro episódio significativo da infância de Silvina Ocampo, recriado em algumas histórias autobiográficas, é aquele que assinala o seu primeiro e precoce encontro com a sexualidade e os impulsos sexuais. No conto “El pecado mortal”, incluso no livro *Las invitadas* (1961), uma moça da alta burguesia é deixada aos cuidados de um criado de confiança chamado Chango, toda vez que há “morte ou festa” na família. Chango é uma figura emblemática, ao

<sup>13</sup> Nadie me dijo que estaba muriendo. Había un barullo en la casa... y era de noche, yo me hacía la que estaba durmiendo, pero miraba a ver qué pasaba. Había un movimiento en la casa completamente inaudito a esa hora. Después mi madre estaba rodeada de señoras, me llamaron a la sala para que saludara a las visitas y mi madre estaba toda de negro. Entonces yo me acerqué a darle un beso a mamá y ella me dijo: “¿Sabés que Clarita se fue al cielo?”

<sup>14</sup> “[...] no quería ver a la gente que estaba toda vestida de negro y que lloraba y lloraba. Y sin embargo me hicieron bajar, me hicieron llamar. Yo creo que ahí empezó mi odio a la sociabilidad”

mesmo tempo ameaçador e sedutor. A garota o segue pela casa, espiando o criado em suas tarefas, principalmente quando ele vai ao banheiro, onde “se demora”. Certo dia, quando estão sozinhos, Chango obriga a menina a espiá-lo pela fechadura do banheiro. Ela o vê se exibindo – ou se masturbando – e não reage com nojo, nem mesmo conta aos pais. Faltam alguns dias para a sua primeira comunhão e a garota não confessa a sua experiência ao padre, acreditando estar, por esse motivo, comungando em pecado mortal.

De acordo com Enriquez (2018), Silvina afirmou, em diferentes entrevistas e a amigos, que o episódio em questão era autobiográfico. Em “Invenciones del recuerdo” há uma recriação dessa descoberta do sexo masculino antes da comunhão, gerando esse embate moral entre aquilo que é considerado religioso, sagrado, e aquilo que é carnal e profano. Em outros contos e até mesmo em poemas o relato apresenta algumas variações, repetições e insistências mais explícitas e perturbadoras. Em nenhum momento, no entanto, Ocampo se referiu ao acontecimento como sendo abuso. Pelo contrário, conforme escreveu em “Invenciones del recuerdo”, considerava tais experiências como iniciáticas na contemplação e no prazer ambíguo daquilo que era tido como proibido.

Aos 26 anos, após a morte do pai, no ano de 1929, Silvina resolve ir estudar desenho e pintura na França, tendo Giorgio de Chirico, pintor italiano do movimento Pintura Metafísica, como um de seus professores. Chirico foi considerado um dos precursores do Surrealismo, vanguarda com a qual Ocampo se identificava, e da qual buscou inspiração para escrever suas primeiras obras literárias (Biancotto, 2015). Também manteve contato, nesse período formativo, com movimentos como o Cubismo e o Fauvismo, a partir de oficinas ministradas por influentes nomes da área, como Fernand Léger, Othon Friesz e André Lhote. Silvina contou que, nesse período, tinha a intenção de ter aulas com Pablo Picasso, e que chegou a contatar o pintor para expressar o desejo de ser sua aluna. No entanto, após insistir algumas vezes sem sucesso, ela desistiu do objetivo, alegando que aparentemente Picasso não gostava de dar aulas. Foi o momento em que encontrou Chirico. Horacio Butler, pintor, acadêmico e cenógrafo da época, amigo de Silvina durante sua estadia em Paris, recorda o talento da artista na forma de perceber a realidade ao seu redor:

Atraía nela aquele encanto misterioso, quase reticente, das mulheres fechadas em si mesmas, perdidas na descoberta da sua própria natureza. Além disso, sendo muito inteligente e sem preconceitos, parava nas coisas como se as estivesse vendo pela primeira vez. [...] Ela desenvolvia tramas muito estranhas, meio malucas... Fantasiava o tempo todo... Adorava nos provocar... Escrevia longas cartas; lembro-me de uma em particular em que ele falava das diferentes cores do Sena dependendo de onde você



olhasse. Guardei por muito tempo porque fiquei impressionado com a sua percepção sobre os vários tons e reflexos na água<sup>15</sup> (Enriquez, 2018, p. 13 – tradução nossa).

De volta a Buenos Aires, Silvina desenvolveu trabalhos e organizou exposições artísticas coletivas e individuais, trabalhando com Norah Borges, irmã de Jorge Luis Borges, María Rosa Oliver, co-fundadora da revista *Sur*, e com a irmã Victoria Ocampo, fundadora e diretora da *Sur*. Em 1935, dois anos após seu regresso à Argentina, Ramona, sua mãe, falece. Silvina parou de pintar por volta de 1940, deixando seu legado nas artes plásticas reservado a uma parcela pequena de conhecidos e amigos, que colecionavam quadros, retratos, pinturas a óleo, desenhos da juventude, formas fantásticas, animais ou pessoas que conhecia e pintava. A disposição de elementos estranhos no espaço, em uma perspectiva que se distanciava do realismo, era a proposta central da obra da Silvina pintora, que mostrava sua preferência por máscaras em detrimento de faces reais.

Em 1940, após anos de namoro, Silvina casa-se com Adolfo Bioy Casares, com quem vivia desde 1934, ano posterior ao seu regresso de Paris. Durante esses seis anos, viveram juntos na estância Rincón Viejo, propriedade dos Bioy, no povoado de Pardo, Las Flores, província de Buenos Aires. A vida reservada no interior agradava a autora, que gostava da calma e da discricção, além de apreciar a contemplação das paisagens naturais do sítio. Após o casamento, mudaram-se para um apartamento na cidade. Amigos e familiares do casal relatam que Silvina e Bioy sempre foram bastante cúmplices e que, acima de marido e mulher, eram amigos íntimos. Viajavam juntos, passeavam juntos, escreviam juntos. Ocampo sempre confiava seus escritos primeiramente ao olhar crítico e amigo do esposo. Tinham, evidentemente, as suas desavenças, incluindo supostos casos extraconjugais de ambas as partes. Apesar disso, Bioy esteve presente até os últimos dias da vida de Silvina, quando ela estava acamada, vítima do mal de Alzheimer. Não tiveram filhos biológicos porque ela era estéril. Adotaram Martha, que possibilitou a Silvina ser avó. Martha faleceu tragicamente aos 39 anos, apenas 20 dias depois da morte de Ocampo, deixando Casares em destroços. A Figura 1 mostra Silvina Ocampo e o esposo, Bioy Casares, na Place des Etats-Unis, em Paris, no ano de 1973:

---

<sup>15</sup> “Atraía en ella ese encanto misterioso, casi reticente, de las mujeres vueltas sobre sí mismas, ensimismadas en el descubrimiento de su propia naturaleza. Además, siendo muy inteligente y sin prejuicios, se detenía en las cosas como si las viera por primera vez. [...] Solía desarrollar argumentos muy raros, medio disparatados... Fantasaba todo el tiempo... Le encantaba tomarnos el pelo... Escribía largas cartas; recuerdo una en particular en la cual hablaba de los distintos colores del Sena según desde dónde se lo mirara. La guardé mucho tiempo porque me había impresionado su percepción de los diversos matices y de los reflejos sobre el agua...”

Figura 1: Ocampo e Casares na Place des Etats-Unis, em Paris, no ano de 1973



Fonte: Acervo de Pepe Fernandez<sup>16</sup> (2023)

Eram comuns, ou melhor, eram quase que rotineiros, nas noites da vida do casal Silvina e Adolfo, os jantares na companhia do amigo Jorge Luís Borges. Desde meados dos anos trinta, Borges acompanhou quase que diariamente a vida de Silvina Ocampo, construindo uma afetuosa e sincera amizade com a escritora. Quando não estavam viajando – Borges em suas viagens, os Bioys em suas férias estendidas – se viam praticamente todas as noites. Tratava-se de uma amizade que muito se assemelhava a uma relação familiar, segundo Enriquez (2018): não havia uma intimidade afetiva, cumplicidade lúdica ou coincidências daquelas que emocionam. Mas os laços eram firmes e leais. O amigo próximo de Borges era Adolfo Bioy Casares, visto que eram também colaboradores literários: liam juntos – e um lia para o outro a própria produção – escreviam juntos, fofocavam juntos, riam das piadas espirituosas até o amanhecer e até conspiravam juntos. Isso porque, conforme atenta Enriquez (2018), Bioy e Silvina foram muito importantes no ambicioso plano de Borges de ocupar o espaço central da literatura argentina:

Não que a amizade fosse apenas instrumental. O afeto sincero, até mesmo a dependência, são absolutamente evidentes naquele monstro de três cabeças formado por Borges, Silvina e Bioy. A primeira ficção borgeana, "Pierre Menard, autor de Dom

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/pepe-fernandez-silvina-ocampo-y-adolfo-bioy-casares-place-des-etats-unis-paris>. Acesso em: 24 Mai. 2023.

Quixote", aparece em 1939 no nº 56 da revista *Sur*. É um conto que bagunça para sempre a literatura argentina, a deixa de cabeça para baixo. E é dedicado a Silvina Ocampo<sup>17</sup> (Enriquez, 2018, p. 40 – tradução nossa)

Se o projeto ambicioso de Borges consistia em ocupar lugar de destaque no cenário literário da Argentina, o de Silvina, em contrapartida, buscava permanecer o máximo possível em segundo plano. Evidentemente a autora prezava pelo reconhecimento de suas obras e comemorava quando uma publicação repercutia mais do que o esperado, mas ao mesmo tempo não demonstrava interesse em aparecer em veículos midiáticos, conceder entrevistas ou até mesmo tirar fotos. Pelo contrário, Silvina fugia dos retratos (Enriquez, 2018). Na Figura 2, essa aversão às fotografias fica evidente. A foto em questão é bastante conhecida e mostra a autora escondendo o próprio rosto do fotógrafo Pepe Fernandez:

Figura 2: Silvina Ocampo esconde o rosto em pose para o fotógrafo Pepe Fernandez



Fonte: Folha de São Paulo (Acervo de Pepe Fernandez)

Apesar de tentar fugir dos holofotes, são diversas as fotografias da autora que estão disponíveis e que possibilitam a construção de sua imagem icônica: a Silvina jovem, sentada em uma cadeira de vime, com um colar de pérolas, os cabelos e olhos claros; a Silvina deitada no gramado, cobrindo o nariz e a boca com os longos cabelos; fotos de corpo inteiro, exibindo “as lendárias pernas de uma estrela do cinema mudo” (Enriquez, 2018, p. 50) e as curvas

<sup>17</sup> No es que la amistad fuera solo instrumental. El afecto sincero, la dependencia incluso, son absolutamente evidentes en ese monstruo de tres cabezas que constituían Borges, Silvina y Bioy. La primera ficción borgeana, «Pierre Menard, autor del Quijote», aparece en 1939 en el n.º 56 de la revista *Sur*. Es un cuento que desordena para siempre la literatura argentina, la deja patas arriba. Y está dedicado a Silvina Ocampo.

marcadas por suéteres justos e maiôs; por volta da década de 1940, A Silvina com os famosos óculos de armação branca, iguais aos da irmã Victoria. De acordo com Mariana Enriquez, o posicionamento reservado de Ocampo, que de certa forma a manteve longe dos holofotes e do reconhecimento que merecia, não deixa de ser em partes estratégico:

O mais comum dos lugares-comuns sobre Silvina Ocampo é considerar que ela foi deixada na sombra, obscurecida, diminuída por sua irmã Victoria, seu marido, o escritor Adolfo Bioy Casares e o melhor amigo de seu marido, Jorge Luis Borges. Que eles a ofuscaram. Mas a posição de Silvina pode ter sido mais complexa. Aqueles que a admiram decretam com fervor, sem dúvida, que foi ela quem escolheu essa origem. Dizem que a partir daí conseguiu controlar melhor o que queria controlar. Que nunca se interessou pela vida pública, mas sim por ter uma vida privada, livre e o menos escrutinada possível. Que, enfim, inventou seu mistério para não ter que explicar<sup>18</sup> (Enriquez, 2018, p. 26 – tradução nossa).

A excentricidade de Ocampo é complementada pelas suas tendências místicas. De acordo com Enriquez (2018), Silvina possuía uma faceta de bruxa, vidente ou mágica, cuja natureza todos os amigos próximos conheciam – e respeitavam. Desde criança, a autora afirmava pressentir, prever e escutar/enxergar coisas “que nem o diabo vê”, como lhe diziam as empregadas da casa dos Ocampo. Certa vez, em sua infância, viu uma mancha de sangue nos trilhos, perto de sua casa, e contou apavorada às suas babás, que pensaram se tratar de uma mancha de tinta, já que a casa estava sendo pintada. No entanto, no mesmo dia, um acidente bizarro aconteceu: um menino ficou com uma das pernas presas embaixo do bonde. Foi o suficiente para Silvina se convencer de suas habilidades de vidência.

Em outro episódio dessa natureza, estava tomando sol na areia, quando ouviu gritos de socorro vindos do mar. Sentou-se ao pensar ter visto alguém caminhando de um lado para o outro da margem. Inquieta, foi à procura dos banhistas, que disseram não ter recebido nenhum alarme de afogamento. Não convencida, Silvina retomou seu banho de sol. Mais uma vez recorreu aos banhistas, ao ouvir os gritos insistentes, e mais uma vez foi tranquilizada – e até ridicularizada dessa vez. Horas depois, os banhistas receberam aquele alarme de afogamento, mas do mar conseguiram retirar apenas o corpo de um homem afogado: “Se ele gritou antes

---

<sup>18</sup> El más común de los lugares comunes sobre Silvina Ocampo es considerar que quedó a la sombra, obscurecida, empequeñecida por su hermana Victoria, su marido el escritor Adolfo Bioy Casares y el mejor amigo de su marido, Jorge Luis Borges. Que la opacaron. Pero es posible que la posición de Silvina haya sido más compleja. Quienes la admiran fervorosamente decretan sin duda que fue ella quien eligió ese segundo plano. Dicen que desde allí podía controlar mejor aquello que deseaba controlar. Que nunca 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.

morrer, Silvina ouviu, mas não com os ouvidos”<sup>19</sup> (Enriquez, 2018, p. 49 – tradução nossa).

Para Mariana Enriquez:

Certamente, ela tinha uma aura de profetisa. Seus amigos sentiam isso, eles colocavam por escrito. J. R. Wilcock, com quem escreveu uma peça teatral, *Los traidores*, em 1956, anotou: «Borges representava o gênio total, ocioso e preguiçoso, Bioy Casares a inteligência ativa, Silvina Ocampo era a sibila entre eles, a mágica que os lembrava em cada movimento e cada palavra (sua) a singularidade e o mistério do universo.» O próprio Borges atesta o seu dom de clarividência: «Ela vê-nos como se estivéssemos num espelho. Provar o logro é inútil... Silvina Ocampo possui uma virtude que comumente se atribui aos Antigos dos povos orientais e não aos nossos contemporâneos. Isso é clarividência [...]»<sup>20</sup> (Enriquez, 2018, p. 50 – tradução nossa).

Silvina Ocampo, enfim, foi criança curiosa, talentosa e precoce. Tinha uma aura de profetisa. Foi mãe – a mãe adotiva de Martha, foi avó, foi esposa, foi irmã, a irmã menor. Foi pintora, ensaísta, crítica literária, contista, tradutora, poetisa e colaboradora da revista *Sur*, Acerca das bandeiras sociais levantadas, nunca se declarou de fato feminista – como o era a irmã Victoria – e não assumia determinado posicionamento político em detrimento de outro, embora a filiação à revista da irmã implicitamente revelasse as ideologias com as quais compactuava. Em entrevista à Noemí Ulla, Silvina afirmava se considerar feminista do ponto de vista da liberdade para pensar e agir de acordo com o que acreditava, mas que não se identificava como tal em determinados aspectos: “Se me explicassem, eu responderia que sou feminista neste sim e neste não”<sup>21</sup> (Enriquez, 2018, p. 97 – tradução nossa). Quando perguntada sobre sua atitude frente à concessão do voto feminino na Argentina, conquistado durante o peronismo e promovido por Eva Perón, Silvina afirmou não se lembrar pontualmente da ocasião, por acreditar que o voto feminino sempre lhe pareceu tão natural, evidente e justo, mas que comemorava a conquista: “Minha opinião é um aplauso que me faz doer as mãos”<sup>22</sup>. (Enriquez, 2018, p. 97 – tradução nossa).

No periódico *Sur*, fundado em 1931 pela irmã Victoria, Silvina Ocampo estreia oficialmente no universo literário, no ano de 1937, com a publicação de sua primeira obra, *Viaje Olvidado*. Na revista de número 26, Ocampo publica o conto “La siesta en el cedro”. No ano seguinte, na revista de número 38, o segundo conto ocampiano é publicado: “El caderno”. Nos

<sup>19</sup> “Si gritó antes de morir, Silvina lo escuchó, pero no con sus oídos.”

<sup>20</sup> Ciertamente, tenía un aura de profetisa. Sus amigos lo sentían, lo ponían por escrito. J. R. Wilcock, con quien escribió una pieza teatral, *Los traidores*, en 1956, anotó: «Borges representaba el genio total, ocioso y perezoso, Bioy Casares la inteligencia activa, Silvina Ocampo era entre ellos dos la sibila, la maga que les recordaba en cada movimiento y en cada palabra (suyas) la singularidad y el misterio del universo.» El propio Borges certifica su don de videncia: «Nos ve como si estuviéramos en un cristal. Probar el engaño es inútil... Posee Silvina Ocampo una virtud que se atribuye comúnmente a los Antiguos de los pueblos orientales y no a nuestros contemporáneos. Esta es la clarividencia: más de una vez y no sin una débil aprehensión, yo la he sentido en ella.»

<sup>21</sup> “Si me lo explicaran contestaría que soy feminista en esto sí y en esto no.”

<sup>22</sup> “Mi opinión es un aplauso que me hace doler las manos.”

anos subsequentes, Silvina Ocampo escreve diversos contos individuais, igualmente publicados na revista *Sur*: “Sábanas de tierra” (1938), “Autobiografía de Irene” (1944), “La inauguración del monumento” (1938), “El impostor” (1948), “El médico encantador” (1960). *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), além de *Enumeración de la patria* (1942) e *Espacios métricos* (1945), seus primeiros livros de poesia, também foram publicados pelo grupo editorial *Sur*. A partir da década de 60, sua colaboração na revista de Victoria começa a diminuir, até quase cessar, fato que coincide com o momento de decadência do periódico.

Foram publicados mais de 30 títulos de Silvina, incluindo livros de poesia, contos, contos infantis, novelas, antologias e teatro. Ao longo dos 50 anos de sua trajetória na escrita, Silvina escreveu aproximadamente 200 contos. Em sua prosa, adquirem destaque sete coletâneas de contos, publicados em vida: *Viaje Olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La Furia* (1959), *Las Invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988) (Guimarães, 2021).

Durante sua carreira literária, iniciada oficialmente com o seu retorno de Paris, em 1934, colecionou inúmeros prêmios e títulos: Premio Municipal de Poesía (1945) por *Espacios métricos*; o Segundo Premio Nacional (1953) e o Primer Premio Nacional (1962); Premio Municipal de Poesía (1953) por *Los nombres*; Premio Municipal de Literatura (1954); Premio Nacional de Poesía (1962) por *Lo amargo por Dulce*; Premio Konex - Diploma al Mérito (1984); A Orden de las Artes y las Letras en el grado de Comendador (1985); Premio Club de los 13 (1988); o Premio Estaban Echeverría (1989); A distinção como Ciudadana Ilustre por parte de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1990) e o Gran Premio de Honor de la SADE (1992) (Sousa, 2017). Apesar da notória qualidade de seu trabalho, sua obra foi colocada, de acordo com a crítica Adriana Mancini, se não à margem, ao menos em um lugar tangencial (Enriquez, 2018):

O primeiro livro de Ocampo, *Viaje olvidado*, foi publicado em 1937 pela *Sur*, editora fundada por Victoria Ocampo; o último, *Cornelia em frente ao espelho*, foi publicado em 1988 na Espanha pela Tusquets. Entre essas duas datas, seus outros livros de contos e poemas, trabalhos colaborativos, antologias publicadas no país e no exterior, traduções de seus contos para o francês, italiano, alemão, inglês, surgiram sem interrupção. No entanto, este itinerário frenético não corresponde ao escasso interesse que a sua obra despertou na crítica até à década de 1970, nem ao desconhecimento do público até ao final da década de 1990, altura em que todos os seus livros de contos, alguns deles inacessíveis para muitos anos, foram republicados pela editora Emecé<sup>23</sup> (Enriquez, 2018, p. 112 – tradução nossa).

<sup>23</sup> El primer libro de Ocampo, *Viaje olvidado*, fue publicado en 1937 por *Sur*, editorial fundada por Victoria Ocampo; el último, *Cornelia frente al espejo*, fue editado en 1988 en España por Tusquets. Entre estas dos fechas aparecieron, interrumpidamente, sus otros libros de cuentos y de poemas, obras em colaboración, antologías editadas tanto en el país como en el extranjero, traducciones de sus cuentos al francés, al italiano, al alemán, al

As possíveis razões que justificam a atenção tardia à obra de Ocampo baseiam-se, segundo Enriquez (2018), na construção de uma imagem eclipsada por figuras dominantes da cultura argentina. Silvina sempre foi associada aos seus contemporâneos Borges, Casares e Cortázar, ou à irmã Victoria, permanecendo na sombra desses nomes. No Brasil, por exemplo, até 2019, os leitores tinham acesso ao nome Silvina Ocampo apenas através da obra *Antologia da Literatura Fantástica*, de cuja organização Silvina participou, juntamente com Casares e Borges. Nessa obra, há apenas um conto da autora. No ano de 2019, sua obra *A fúria e outros contos* foi traduzida para o português. Em 2022, foi a vez de *As convidadas* ser lançada no Brasil. Foi somente a partir daí que o nome Silvina Ocampo passou a receber destaque.

O apagamento do legado de Ocampo sustenta-se, também, pela condução de um modo de viver resguardado e recluso, amparado pelo mistério e pela irreverência. Silvina sempre deixou clara a sua aversão pelos holofotes, preferindo os bastidores. Não gostava de fotografias, de conceder entrevistas, de comparecer a programas de rádio e televisão. Essas razões são complementadas pelo fato de que, desde os primórdios, a forma ocampiana de escrever desafia a estética literária vigente. Silvina Ocampo sem dúvidas revolucionou a forma de se pensar a literatura insólita no contexto da América-latina do século XX. A escritora faleceu em sua cama, aos 90 anos, em 1993, vítima do Alzheimer, deixando o legado de uma obra singular que ecoa pelo imaginário dos leitores e que desperta a atenção de muitos críticos.

As obras ocampianas trazem, de forma recorrente, temas envolvendo crianças e animais no seu enredo. Suas construções narrativas enfocam tópicos obscuros da existência humana, conferindo um tom de excentricidade e de perversidade a assuntos como a morte, a infância, o amor e a natureza. As crianças, protagonistas de muitos de seus contos, não são crianças que poderiam ser julgadas “comuns”. Elas apresentam comportamentos peculiares que as tornam diferentes, intrigantes e muitas vezes perversas. De acordo com Sousa (2017), a infância é um tópico relevante na escrita ocampiana. Em diversas entrevistas, Silvina comenta sobre o quanto considera essa fase importante como fonte para a literatura e também para a própria vida. Quando questionada sobre os motivos pelos quais escreve, respondeu que se trata de uma imagem indecifrável da infância que persiste. Na mesma entrevista – *¿Por qué escribimos?* (1969), por Adela Grondona –, Ocampo destaca a importância que a infância assume em suas

---

inglés. Sin embargo, este itinerario colmado no se corresponde con el escaso interés que su obra despertó en los críticos hasta la década de los setenta ni con el desconocimiento del público hasta fines de los noventa, momento a partir del cual todos sus libros de cuentos, algunos de ellos inhallables durante muchos años, fueron reeditados por la editorial Emecé.

narrações: “Acho que as memórias mais importantes, as mais fáceis de contar, as mais poéticas, as mais para sempre, são da infância. Retirá-los da literatura seria como retirar a essência da vida. Com o tempo, órfãos inconsoláveis, como todos nós, a infância se torna nossa mãe.”<sup>24</sup>

Silvina começou a escrever os seus primeiros contos ainda quando criança, nos cadernos em que também realizava as tarefas solicitadas pela professora/tutora. As histórias envolvendo crimes e assassinatos sempre lhe chamaram a atenção. Em uma de suas primeiras narrativas, recontou uma história de dois meninos presos em uma torre, em Londres, inspirada em um quadro pendurado na parede de sua casa – “Los Príncipes en la Torre” (1483), de Sir John Everett Millais (SOUSA, 2017). As crianças da história desapareceram na Inglaterra e muitos acreditam na hipótese de que foram assassinados pelo tio paterno. Essa versão inspirou o conto ocampiano “Los principitos de la Torre de Londres”, escrito em sua infância, a partir das versões que conhecia a respeito da história dos garotos do quadro. Quando questionada pela sua professora sobre o porquê dos meninos de sua versão da história terem os olhos cobertos por um pano, Silvina justificou que seria a forma de as crianças não enxergarem a morte. Para ela, a morte possuía algo de indecente. Essa certa obsessão de Silvina pela infância é também mencionada por Enriquez:

Grande parte da literatura de Silvina Ocampo parece contida ali: na infância, nas unidades de atendimento. Suas histórias parecem vir daí, protagonizadas por crianças cruéis, crianças assassinas, crianças assassinadas, crianças suicidas, crianças abusadas, incendiárias, crianças perversas, crianças que não querem crescer, crianças que nascem velhas, meninas bruxas, meninas videntes; suas histórias protagonizadas por cabeleireiras, costureiras, governantas, cartomantes, corcundas, cães embalsamados, calandras<sup>25</sup> (Enriquez, 2018, p. 8 – tradução nossa).

Nesse sentido, por essa abordagem sombria e inquietante dos temas, segundo a crítica Natália Biancotto, no artigo *Del fantástico al nonsense: Sobre la narrativa de Silvina Ocampo* (2015), os textos de Silvina mostram-se compatíveis com a chamada escrita *nonsense*, que engloba uma literatura sem nexos e sem sentido, com diferentes formas de manifestação do

<sup>24</sup> Trecho traduzido (tradução nossa) da entrevista concedida para Adela Grondona. ¿Por qué escribimos? Buenos Aires: Emecé Editores, 1969, pp.175-169. Original: “Creo que los recuerdos más importantes, más fáciles de contar, más poéticos, más para siempre, son de la infancia. Quitárselos a la literatura sería como quitar la esencia de la vida. Con el tiempo, huérfanos inconsolables, ya que todos lo somos, la infancia vuelve nuestra madre.”

<sup>25</sup> “Gran parte de la literatura de Silvina Ocampo parece contenida allí: en la infancia, en las dependencias de servicio. De allí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños asesinados, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, niños que no quieren crecer, niños que nacen viejos, niñas brujas, niñas videntes; sus cuentos protagonizados por peluqueras, por costureras, por institutrices, por adivinas, por jorobados, por perros embalsamados, por planchadoras.”



inexplicável, do injustificável, do incompreensível, do incompleto, que ocorrem em um plano da realidade. Conforme aponta Biancotto:

O *nonsense* vem dizer que o real é um absurdo. O real é *nonsense*: o inexplicável, um mal-entendido, uma piada sem graça. Se há algo que esse mal-entendido pode fazer é surpreender, emocionar. O misterioso e equívoco do mundo, sim, mas nada mais distante da angústia existencial. O *nonsense* de Silvina Ocampo não se preocupa em encontrar a ordem secreta do universo, como em muitas das ficções de Borges; trata-se antes de festejar porque não o encontramos, ou que o encontramos, mas não o compreendemos. Ocampo não busca o sentido como um todo, ela busca a incompletude, ou plenitudes parciais, fugazes<sup>26</sup> (Biancotto, 2015, p. 46 – tradução nossa).

O inexplicável, um dos pilares da literatura *nonsense*, é uma presença constante na obra de Ocampo, sendo um dos pontos que ligam essa modalidade literária ao fantástico. Nos enredos da autora, os acontecimentos se desenrolam em uma falsa ideia de lógica, mas surgem no enredo elementos insólitos que não são explicados. E quando as explicações acontecem, não necessariamente encontram-se relacionadas ao sobrenatural. De acordo com Maui Castro Batista Sousa, na dissertação “Tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: uma seleção de narrações sobre a infância” (2017), o que mais aproxima a obra ocampiana do fantástico e do *nonsense* não é a presença de elementos sobrenaturais, mas a capacidade de deixar o leitor atônito, confuso e de certa forma desconfortável diante dos fatos narrados, que extrapolam o funcionamento da razão:

A obra de Silvina trabalha justamente na inquietação do leitor, gerando ansiedade e curiosidade, mas sem tentar explicar os fatos pois é prazeroso para o leitor não ter certezas. O incerto é prazeroso e encantador em sua escrita. Entretanto, para gerar o efeito esperado, suas obras precisam ir de encontro a leitores que sejam desapegados do concebível e de fatos explicados por meio da razão (Sousa, 2017, p. 44).

As produções ocampianas, segundo Biancotto (2015), definem-se menos pelo conteúdo sobrenatural, anormal ou irreal do que por uma forma de escrita, uma ética, que seria como o resultado de uma escrita dentro do espelho: díspar, multifacetada, fragmentada. Ocampo sempre foi alheia às convenções do gênero fantástico, conforme as denominações estanques de Todorov, por exemplo. Ainda assim, parte da crítica insiste em associar a sua produção exclusivamente à literatura fantástica, o que, de acordo com Guimarães (2021), decorre de uma leitura superficial, generalizante e redutora de sua obra. Embora seja inegável a presença de

---

<sup>26</sup> “El nonsense viene a decir que lo real es un despropósito. Lo real es nonsense: lo inexplicable, un malentendido, un chiste sin remate. Si algo puede ese malentendido es maravillar, conmover. Lo misterioso y equívoco del mundo, sí, pero nada más lejos de la angustia existencial. 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.”

traços dessa modalidade literária na escrita de Ocampo, as abordagens unívocas e totalizantes, que filiam sua obra exclusivamente ao fantástico, não apenas excluem o caráter heterogêneo de sua escrita como igualmente desconsideram as estratégias subversivas dos limites do gênero, empregadas em grande parcela de sua produção contística.

Os enredos dos contos ocampianos são atravessados pela loucura e pela clarividência, e os questionamentos feitos pelas personagens são tão malucos que soam como ingenuidade (Biancotto, 2015). Não são acumuladas extravagâncias que desconcertam o leitor: de forma espontânea, o esotérico é unido ao acessível, criando uma atmosfera livre e poética, presente do início ao fim do relato, na qual a fantasia aproxima o leitor da realidade. É no real e no assombro que ele causa, portanto, que o *nonsense* de Ocampo se concentra: nas crianças perversas que agem como adultos, nos adultos que cometem atrocidades que são banalizadas, na naturalização da crueldade, na excentricidade da abordagem de temas como o amor e a morte.

É evocado, em tais narrativas, aquilo que Biancotto (2015) chama de um realismo do absurdo. Em Ocampo, a estrutura dos enredos tende à constante dissolução e à reordenação. Quando se acredita que um sentido foi encontrado, ele passa a ser novamente dissolvido, contrariando as expectativas do leitor e prorrogando o clímax esperado. De acordo com Biancotto (2015, p. 46 – tradução nossa): “Essa particularidade da história envolve uma forma de ver o mundo como um sorridente equívoco [...] Indiferente ao bom senso, as histórias de Ocampo suportam o insuportável: a graça de que não há graça.”<sup>27</sup> A exploração dos limites do real a partir do realismo absurdo é um dos pontos característicos da obra ocampiana e é também o que a distancia sobremaneira do fantástico europeu que, operando de forma mais “engessada”, pressupõe a existência de seres que fascinam pelo apelo mágico ou sobrenatural. Nos contos ocampianos, que se filiam mais à literatura *nonsense* e ao neofantástico descrito por Alazraki (1990), o que assombra e fascina o leitor é o abalo da sua estabilidade:

É essa diversidade que torna o gênero fantástico algo amplo e complexo em sua extensão e possibilidades. Não são apenas os fenômenos sobrenaturais, existência de seres espirituais, fantasmas ou extraterrestres que fascinam o leitor para o lado incerto e possivelmente mágico da literatura. Se o entendimento do que é real pelo leitor foi questionado, o espaço para o fantástico foi aberto (Sousa, 2017, p. 44).

---

<sup>27</sup> “Esta particularidad del relato involucra un modo de ver el mundo como un malentendido risueño [...] los cuentos de Ocampo soportan lo insoportable: la gracia de que no haya gracia”

A escrita ocampiana, portanto, ultrapassa os limites daquilo que pode ser explicado por meio da razão, caracterizando-se pela fuga do sentido. Suas narrativas exploram os limites mentais das personagens e, por esse motivo, são recorrentes, em seus contos, relatos que exploram transtornos psíquicos de uma forma obscura e inquietante: “A obra de Silvina trabalha justamente na inquietação do leitor, gerando ansiedade e curiosidade, mas sem tentar explicar os fatos pois é prazeroso para o leitor não ter certezas” (Sousa, 2017, p. 45). Por esse motivo, o leitor de Silvina Ocampo não busca explicações para o fantástico que lê, já que o seu foco está no expandir das fronteiras lógicas e na aderência de um ritmo assinalado pela interferência contínua da atmosfera insólita, que é percebida e amalgamada ao real já conhecido desde o início da narrativa. O leitor percebe que há algo de “errado”, impreciso e sombrio no que está sendo narrado, mas decide “abraçar” essa nova faceta do real, incorporando-a à sua leitura sem necessariamente precisar de uma explicação racional para tal.

Outro aspecto importante a ser ressaltado, acerca da obra ocampiana, diz respeito à dualidade da tônica narrativa que configura o relato como sendo fantástico. Segundo Sousa (2017), essa perspectiva dual não necessariamente corresponde à existência da vacilação ou da hesitação entre real e sobrenatural propostas por Todorov (1992). Não quer dizer que tal vacilação não esteja presente em alguns contos escritos por Ocampo, mas essa não chega a ser a característica principal do enredo. O fantástico, nas obras ocampianas, corresponde muito mais à quebra ou à transgressão de normas.

Um exemplo desse rompimento de normas pode ser percebido no conto “Ulises”, presente na obra *Cuentos Completos* (1999). Na narrativa, Ulises é um menino de seis anos de idade que frequenta a escola, mora com as tias e tem uma amiga próxima, demonstrando, no início do conto, apresentar comportamentos naturais para uma criança de sua idade. As anormalidades, no entanto, começam a se fazer presentes: Ulises se expressa como se fosse um adulto desgostoso com a vida, fala palavrões, fuma, toma remédios para insônia e desafia a professora na escola, além de possuir uma aparência que não condiz com sua idade cronológica:

Depois do inverno, Ulises parecia muito mais magro do que meus outros companheiros. Eu sabia que crianças que vivem trancadas em casa, no inverno, que levantam cedo para ir à escola, que saem de casa sem tomar café da manhã porque derramam metade do leite na mesa ou no avental (o que é pior). Eles ficam magros e parecem doentes às vezes. Ulises não parecia doente, mas morto<sup>28</sup> (Ocampo, 1999, p.19 – tradução nossa).

---

<sup>28</sup> Ya pasado el invierno Ulises parecía mucho más demacrado que mis otros compañeros. Yo sabía que los niños que viven encerrados en sus casas, en invierno, que madrugan para ir al colegio, que salen de sus casas sin haberse desayunado porque vuelcan la mitad de la leche sobre la mesa o sobre el delantal (lo que es peor), se adelgazan y parecen enfermos a veces. Ulises no parecía enfermo sino muerto.

No conto, outros comportamentos de Ulises, como a sua inteligência prematura e a desproporcionalidade das suas ações, não são explicadas no decorrer da narrativa, o que contribui para a caracterização de um espaço ambíguo, que gera dúvidas ao leitor. Afinal de contas, como uma criança poderia agir de tal forma? Trata-se, dessa forma, de um desvio de normas, de uma transgressão daquilo que conhecemos como sendo o correto, o esperado, o normal. A transgressão do real também é verificada em outros momentos da narrativa, como na oposição de comportamentos existente entre o garoto e as suas tias: de forma oposta àquilo que temos como sendo a regra natural da vida, as tias de Ulises, as trigêmeas “esquisitas”, parecem dispor de uma jovialidade que não lhes é própria, visto que já possuem idade avançada, diferentemente de Ulises, que com seis anos aparenta ser muito mais velho. A amiga do garoto, embora estranhe inicialmente a aparência de Ulises, não demonstra nenhum problema ou incômodo em cultivar tal amizade. Mais à frente, quando Ulises encontra uma porção que o faz rejuvenescer, a garota manifesta até mesmo um certo descontentamento, afirmando preferir o amigo com aparência de idoso.

Nos contos ocampianos, fatos incomuns e mudanças de sentido, como as que ocorrem em “Ulises”, são tratados de forma indiferente, sem que as personagens demonstrem emoção ou espanto diante do que é narrado. Sousa (2017) ressalta que tais inversões ou transgressões não indicam necessariamente um propósito transgressivo na narrativa – como tecer uma crítica a determinado assunto –, mas denotam “uma indiferença a qualquer propósito e uma constante loucura e ausência de senso, um disparate” (Sousa, 2017, p. 47).

A variedade nos modos enunciativos também é uma característica notória nos enredos ocampianos e gera diferentes estruturas narrativas, podendo estas filiar-se a modos mais tradicionais ou “ousados” de narrar – distantes dos padrões narrativos do fantástico tradicional. Há, em determinados contos, uma alternância de vozes de mais de um narrador, contos em forma de carta, ou ainda estruturas incomuns, como os enredos nos quais a narração é feita por algum animal. O ato enunciativo, portanto, torna-se desconcertante, tendo em vista a dispersão da identidade do sujeito narrador, gerando ambiguidades e incertezas. A alternância narrativa e a presença de narradores e personagens naturalmente ambíguos acabam levando o leitor a questionar se os acontecimentos são “reais” ou se são apenas sonhos.

Ainda acerca dos recursos discursivos, são comuns, sobretudo nas primeiras obras escritas por Silvina, a exploração de elementos visuais e o detalhamento das descrições imagéticas, o que, segundo Sousa (2017), decorre da filiação da autora aos movimentos artísticos vanguardistas na década de 1930. No depoimento “La prosa de Silvina Ocampo”,

escrito para o jornal *El País*, em 1986, Jorge Luís Borges menciona a presença dos elementos visuais na narrativa ocampiana:

A mente de Silvina percorre com delicado rigor os cinco jardins do Adone, cada um dedicado a um significado. Ela se preocupa com as cores, os tons, as formas, o convexo, o côncavo, os metais, o bruto, o polido, o opaco, o translúcido, as pedras, as plantas, os animais, o sabor peculiar de cada hora e cada estação, a música, a não menos misteriosa poesia e o peso das almas [...]”<sup>29</sup> (El País, 1986, p. 11 – tradução nossa).

As influências da pintura na escrita de Silvina Ocampo são percebidas com facilidade em sua primeira obra, publicada em 1937, a coletânea de contos *Viaje Olvidado*, conforme atenta Enriquez: “Há a disposição de objetos estranhos, quase sinistros no espaço, uma das influências da pintura na obra literária de Silvina; e também seu distanciamento do realismo, sua preferência por máscaras em detrimento de homens de verdade”<sup>30</sup> (Enriquez, 2018, p. 15 – tradução nossa). O contato de Ocampo com as artes – a pintura, o desenho, a música –, desde muito cedo, contribuiu para o desenvolvimento da sua versatilidade na escrita: a autora escreveu poemas, romances, contos, teatro, literatura infantil, crítica literária, entre outros gêneros.

O espaço que ocupa, dentro da literatura fantástica, é marcado pelo emprego, em suas narrativas, de recursos próprios desta modalidade, tais como: a construção de uma atmosfera ambígua e de personagens igualmente instáveis, a presença de um narrador e de um narratário que compartilham com o leitor sua insegurança diante dos fatos insólitos que se desenrolam, a tentativa discreta de subversão da realidade por meio do questionamento da razão e das normas, a referência a outros discursos (intertextualidade) e a descrição detalhada de ambientes. No entanto, levando em consideração a época em que Silvina escreveu – coincidindo, em determinado momento, com o *boom* da literatura fantástica latino-americana –, a sua “aversão” por convenções e formas estanques e a diversidade de recursos empregados em suas narrativas, pode-se afirmar que a sua obra não pode ser associada unicamente ao fantástico tradicional. É possível identificar, acompanhando sua trajetória na escrita, a existência de diferentes Silvinas na literatura que traz o insólito como sua marca: a Silvina das primeiras publicações, em uma tônica mais vanguardista/experimentalista, a Silvina que publicou enquanto organizava

<sup>29</sup> “la mente de Silvina recorre con delicado rigor los cinco jardines del Adone, consagrado cada uno a un sentido. Le importan los colores, los matices, las formas, lo convexo, lo cóncavo, los metales, lo áspero, lo pulido, lo opaco, lo traslúcido, las piedras, las plantas, los animales, el sabor peculiar de cada hora y de cada estación, la música, la no menos misteriosa poesía y el peso de las almas [...]”

<sup>30</sup> “Allí está la disposición de objetos extraños, casi siniestros, en el espacio, una de las influencias de la pintura en la obra literaria de Silvina; y también su distanciamiento del realismo, su preferencia por las máscaras antes que por los hombres verdaderos.”

antologias fantásticas, na companhia de nomes como Borges e Casares, e a Silvina “emancipada”, com sua própria voz e identidade no cenário da literatura fantástica/neofantástica. Nesse sentido, a participação da autora na revista argentina *Sur* possibilitou o acompanhamento dessas diversas facetas de sua escrita, conforme verificaremos na seção que se segue.

### 3.2 LA HERMANA MENOR: A PARTICIPAÇÃO DE SILVINA OCAMPO NO PERIÓDICO ARGENTINO *SUR* (1931)

No movimento de apropriação da escrita pelas mulheres, os periódicos desempenharam um relevante papel, ao servirem como espaço de reivindicação de direitos e de divulgação das conquistas cada vez mais numerosas das mulheres, nas diversas áreas do conhecimento. De acordo com Muzart (2003), os periódicos de autoria feminina reforçaram a necessidade de conquista de direitos pelas mulheres, sobretudo nos campos da educação, da profissão e da política. Ocupam posição de destaque, nesse contexto, os questionamentos e o não conformismo perante a concepção que se tinha a respeito da educação feminina: para o homem, o ensino voltado ao mundo profissional e aos encargos de notória representatividade; à mulher, a instrução básica necessária ao domínio do espaço doméstico e suas atribuições.

No quadro do periodismo feminino, na América Latina, destaca-se a escritora argentina Victoria Ocampo, fundadora e inicialmente diretora da revista argentina *Sur*, relevante veículo comunicacional que circulou na Argentina durante mais de meio século (1931-1991), transitando entre diversos campos do saber e contribuindo para a disseminação de novas vozes no cenário do jornalismo hispano-americano. O conteúdo da *Sur* era variado: críticas literárias, artísticas e musicais (muitas delas traduzidas), ensaios, poemas, contos e artigos de cunho político. A tarefa de difusão cultural realizada pela revista foi vasta e eclética. Nas primeiras décadas de sua circulação o periódico foi considerado um marco da literatura moderna argentina, revelando e consolidando nomes de importantes escritores da literatura mundial e funcionando como uma ponte entre a América Latina e o mundo (Gramuglio, 2007). A revista foi, também, o embrião da editora que levaria o seu nome. O grupo editorial *Sur* foi fundado no ano de 1933, por Victoria Ocampo. Acerca da origem dos empreendimentos de *la hermana mayor*, lembra Fernández que:

A revista de Victoria Ocampo foi um projeto modernizador sem manifesto explícito que se tornou uma ponte entre a Europa e a América e que descobriu os grandes escritores nacionais no exterior. Ao mesmo tempo, incluiu os mais altos

representantes da literatura internacional e das diferentes formas artísticas do momento em uma revista em que houvesse espaço para a poesia, a ficção, a filosofia, as artes plásticas, a arquitetura, a história e até o comentário social e histórico, mas sempre respeitando seus critérios estéticos: a qualidade do escritor, independentemente de sua origem ou da tendência que propôs ou seguiu<sup>31</sup> (Fernández, 2019, p.3 – tradução nossa).

Ao longo de aproximadamente meio século de circulação, mais de 270 números da *Sur* foram publicados. A equipe de colaboradores era composta por um conselho estrangeiro e por um conselho redator, reunindo importantes nomes como os de Pedro HEnriquez Ureña, Alfonso Reyes, Leo Ferrero, Pierre Drieu la Rochell, Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver e Guillermo de Torre. Participaram das edições da revista escritores, filósofos, sociólogos e demais autores, tais como Aldous Huxley, Thomas Mann, María Zambrano, Paul Valéry, Bertold Brecht, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Adolfo Bioy Casares, Alejandra Pizarnik, Edgardo Cozarinsky, Alberto Girri, Virginia Woolf, entre outros.

Embora o periódico não tenha defendido explicitamente ou de forma unânime nenhuma corrente estética ou política, havia um certo consenso, no seio do grupo, a nível sociopolítico, ideológico e cultural, acerca dos conteúdos de seus contribuintes. O ideal político e cultural da *Sur* era a modernização da cultura nacional, de modo a olhar além, também para as inovações anglo-saxônicas e europeias, a fim de, inspirando-se em filosofias progressistas francesas e inglesas, construir a própria cultura (Fernández, 2019). No começo de suas atividades, a revista investiu mais na área da cultura e da crítica de outras obras literárias do que na publicação de material inédito. No ano de 1938, com a promoção de José Bianco a redator-chefe, mais conteúdos ficcionais foram incorporados à *Sur*. Começaram a ser difundidas composições que se aproximavam da ficção do século XIX. Em um contexto histórico incerto, passam a ser questionadas a ordem do mundo, a partir da filosofia, da literatura ou da psicanálise.

De acordo com Fernández (2019), apesar de sua postura política e ideológica pretensamente neutra, a *Sur* foi, da mesma forma que o jornal *La Nación* e demais meios comunicativos, marginalizada pelo governo peronista, por manifestar uma ideologia contrária a das instituições. No peronismo, a doutrina oficial era o populismo, que não possuía lugar na revista, além de sair perdendo na batalha pelo cânone literário. Não são verdadeiros, portanto,

---

<sup>31</sup> “La revista de Victoria Ocampo fue un proyecto modernizador sin manifiesto explícito que se convirtió en un puente entre Europa y América, la cual descubrió a los grandes escritores nacionales en el extranjero y, a la vez, incluyendo a los máximos representantes de la literatura internacional y de distintas formas artísticas del momento en una revista en la que hubo espacio para la poesía, la ficción, la filosofía, las artes plásticas, la arquitectura, la historia e incluso el comentario social e histórico pero siempre respetando su criterio esteticista: la calidad del escritor sin importar su origen o la tendencia que proponía o seguía”.

os comentários acerca do apoliticalismo da *Sur*, já que a revista se posicionou politicamente em diversas ocasiões, seja por meio do conteúdo publicado ou pela recusa em adotar determinado posicionamento. No final da década de 1930, por exemplo, com o aumento de colaboradores estrangeiros, um debate sobre a responsabilidade das minorias intelectuais na consolidação da cultura foi iniciado. Durante a Guerra Civil Espanhola, mostrou-se favorável à causa republicana. Na Segunda Guerra Mundial, por prestar apoio aos aliados, a *Sur* se opôs à política oficial do governo argentino. Em 1941, após o ataque a Pearl Harbor, publicou o número “La guerra em América”, declarando apoio aos americanos.

Conforme aponta Fernández (2019), as circunstâncias históricas da época marcaram profundamente a revista de Victoria Ocampo. No decorrer da Segunda Guerra Mundial, o fluxo de colaborações foi interrompido, mas houve o aumento nos comentários sócio-históricos e a exaltação do liberalismo, a fim de analisar as consequências da sua possível perda. O número reduzido de textos de colaboradores internacionais acabou por fomentar a publicação de autores nacionais, que se tornaram o suporte intelectual máximo da revista. Este foi o período de difusão máxima das obras de Borges, Casares e Silvina Ocampo.

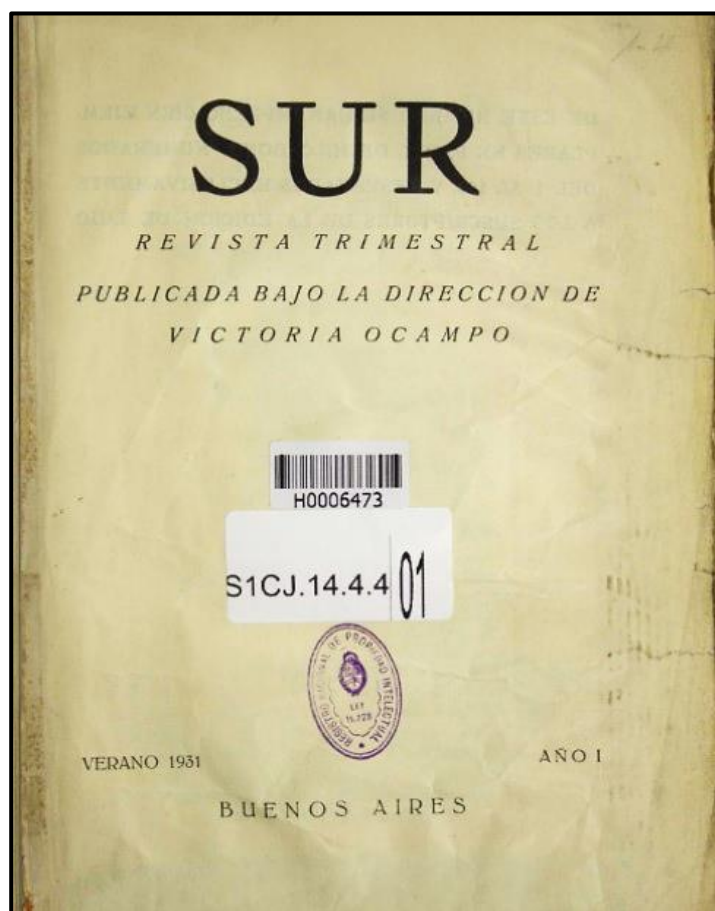
Nos primeiros anos do governo de Perón, a partir de 1946, a pressão sobre o periódico aumentou. Não apenas pela ideologia adotada pelo grupo *Sur* ou pelo seu conteúdo publicado, mas também em termos financeiros, culminando no espaçamento da periodicidade de publicação para dois meses. No ano de 1955, a revista de Victoria Ocampo era considerada a mais influente da América-Latina. Havia persistido na luta pelos valores liberais durante o período do peronismo e ainda contava com um considerável grupo de intelectuais em suas fileiras. No entanto, a partir da década de 1960, a concorrência com outras revistas em ascensão, o agravamento dos problemas econômicos e as mudanças provocadas pela Revolução Cubana contribuíram para a instauração de uma crise na revista. Entre altos e baixos, a *Sur* manteve suas atividades até meados de 1992.

É possível encontrar os números da *Sur* digitalizados separadamente no site da Biblioteca Nacional Mariano Moreno.<sup>32</sup> A Figura 3 mostra a capa do primeiro número da revista *Sur*, publicado em janeiro de 1931:

---

<sup>32</sup> Para ler os números da *Sur*, acessar: [https://catalogo.bn.gov.ar/F/DYFCXD6453544I7P3CCCEGH NJ64FNFTN4JY947B36P764VN76I-77972?func=full-set-set&set\\_number=003441&set\\_entry=000004&format=999](https://catalogo.bn.gov.ar/F/DYFCXD6453544I7P3CCCEGH NJ64FNFTN4JY947B36P764VN76I-77972?func=full-set-set&set_number=003441&set_entry=000004&format=999)



Figura 3 – Capa da primeira edição da Revista *Sur* (Janeiro de 1931)

Fonte: Biblioteca Nacional Mariano Moreno – versão digitalizada da *Sur* (2023)

Na década de 1930, quando o periódico foi criado, Victoria Ocampo, sua fundadora, participava ativamente de movimentos ligados à causa feminina, o que refletia em sua postura na condução da *Sur*. Apesar do elevado número de colaboradores homens, as mulheres tiveram participação expressiva nas publicações da revista, fazendo ecoar a sua voz no periodismo do século XX. Na edição de dezembro de 1935 da *Sur* encontra-se o primeiro capítulo do renomado ensaio de Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, publicado originalmente em 1929, no qual a autora discute as principais condições para que uma mulher escreva efetivamente e com liberdade. Ocampo disseminou a escrita de Virginia Woolf nos países de língua espanhola por meio de suas traduções, palestras e publicações. O primeiro artigo da *Sur* em que o tema “mulher” é abordado é escrito por Victoria Ocampo, aparecendo em 1935, no número 11 da revista. No texto “La mujer y su expresión” a autora trata da necessidade de expressão das mulheres como escritoras, defendendo a possibilidade de uma literatura de seu gênero, além de enfatizar o sucesso das mulheres nas diversas áreas do conhecimento:

A mulher, segundo os seus meios, o seu talento, a sua vocação, em muitos domínios, em muitos países – e mesmo naqueles que lhe eram mais hostis – procura hoje cada vez mais exprimir-se, e o tem feito cada vez melhor. Você não pode pensar na ciência francesa atual sem dizer o nome de Marie Curie; na literatura inglesa sem o surgimento de Virginia Woolf; na América Latina sem pensar em Gabriela Mistral [...] aliás, estou convencida de que as mulheres também se expressam, que já se expressaram maravilhosamente, fora do campo das ciências e das artes<sup>33</sup> (Ocampo, 1935, p. 61 – tradução nossa).

Victoria Ocampo ressalta, no excerto acima, as significativas conquistas que as mulheres vinham acumulando nos diferentes campos do saber. Afirma, também, que esse espaço de protagonismo tende a se tornar cada vez mais expressivo, já que a mulher possui “talento e vocação” para prosperar mesmo nos mais hostis territórios. Concomitantemente à fundação do periódico e da editora *Sur*, na década de 30, Victoria participou ativamente de movimentos relacionados à causa feminina, defendendo, entre outros aspectos, a promoção de uma educação de qualidade que conduzisse à liberdade da mulher:

Em relação ao seu papel de defensora dos direitos das mulheres, Victoria Ocampo deixou a esfera privada para proclamar a causa das mulheres e a necessidade de igualdade entre elas e os homens. Em meados dos anos trinta, já sendo um personagem popular na Europa e na América, fundou em 1936 junto com Susana Larguía e María Rosa Oliver a União das Mulheres Argentinas (UMA) que presidiu até 1938, ano em que José Bianco tornou-se editora-chefe da revista, por ser uma organização sem filiação política que defendia a igualdade de direitos civis entre os gêneros por meio da educação e da reforma de certas leis [...]<sup>34</sup> (Fernández, 2019, p.36 – tradução nossa).

Victoria Ocampo apresentava um evidente posicionamento crítico frente à luta feminina, revelando, em entrevistas, inspirar-se em nomes de grandes mulheres, como as escritoras Virginia Woolf, Gabriela Mistral e sua ancestral indígena Guarani Agueda. Ainda no ano de 1935, no artigo intitulado “El esbozo de una vida”, a autora tece uma crítica incisiva aos programas de parto forçado da Itália fascista e da Alemanha nazista, que controlavam e restringiam a liberdade feminina sobre o seu próprio corpo:

A atual tendência regressiva de alguns países que se gabam de serem altamente civilizados, principalmente Itália e Alemanha, de reduzir as mulheres à sua expressão

---

<sup>33</sup> “La mujer, de acuerdo con sus medios, su talento, su vocación, en muchos países – y aun en los que le eran más hostiles – trata hoy, cada vez más, de expresarse y lo logra cada vez mejor. No se puede pensar en la ciencia francesa actual sin pronunciar el nombre de Marie Curie; en la literatura inglesa sin que surja el de Virginia Woolf; en la de América latina sin pensar en Gabriela Mistral [...] Por cierto, estoy convencida de que la mujer se expresa también, de que se ha expresado ya maravillosamente, fuera del terreno de la ciencia y de las artes”

<sup>34</sup> “En cuanto a su papel como defensora de los derechos de la mujer, Victoria Ocampo salió del ámbito privado para proclamar la causa de la mujer y la necesidad de igualdad entre ellas y los hombres. A mediados de la década de los treinta, cuando ya era un personaje popular en Europa y América, fundó en 1936 junto a Susana Larguía y María Rosa Oliver la Unión de Mujeres Argentinas (UMA) la cual presidió hasta 1938, año en el que José Bianco se convirtió en Jefe de Redacción de la revista, tratándose de una organización sin filiación política que defendía la igualdad de derechos civiles entre géneros a través de la educación y la reforma de ciertas leyes [...]”

mais elementar, ao mero papel de fêmea prolífica em gestação perpétua, é uma ameaça à cultura<sup>35</sup> (Ocampo, 1935, p. 48 – tradução nossa).

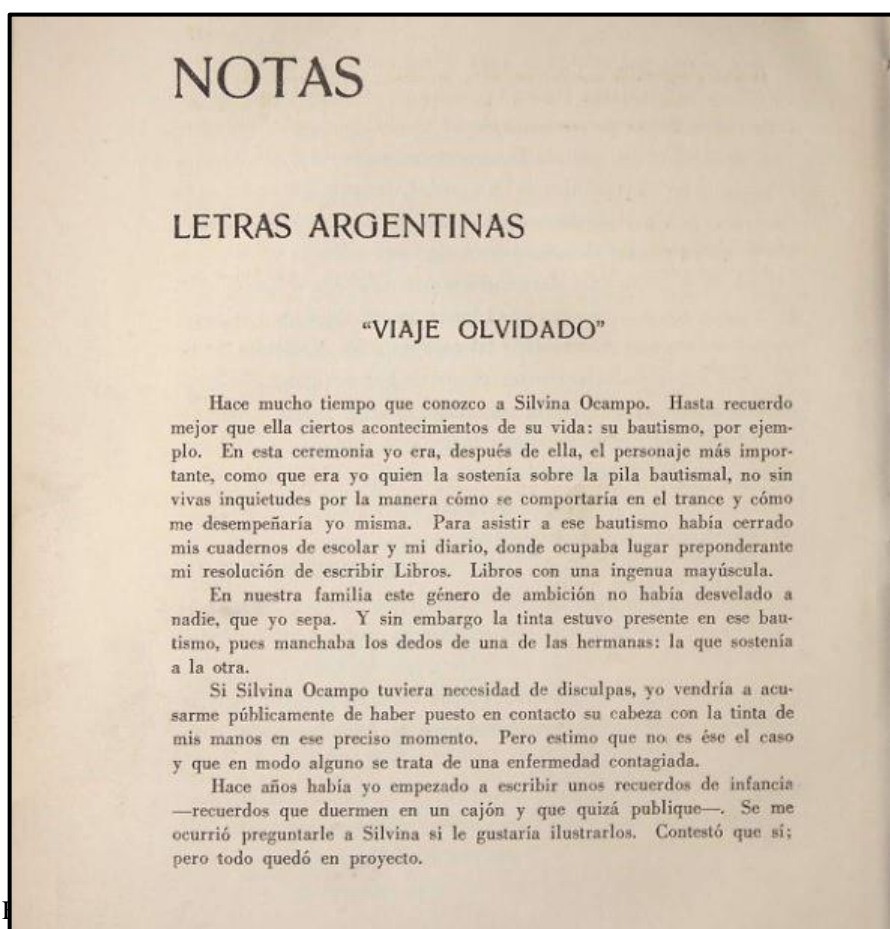
Dentre as escritoras que mais contribuíram com publicações no periódico *Sur* encontra-se Silvina Ocampo, a irmã mais nova de Victoria. Silvina publicou pela primeira vez no ano de 1936. Na revista de número 26 publicou o conto “La siesta en el cedro”. No ano seguinte, na revista de número 38, o segundo conto ocampiano é publicado: “El caderno”. Nos anos subsequentes, Silvina Ocampo escreve diversos contos individuais, igualmente publicados na revista *Sur*: “Sábanas de tierra” (1938), “Autobiografía de Irene” (1944), “La inauguración del monumento” (1938), “El impostor” (1948) e “El médico encantador” (1960). A maioria dos contos ocampianos presentes no periódico *Sur* filia-se a uma modalidade do insólito ficcional.

De acordo com Belén Izaguirre Fernández, no artigo “La presencia de Silvina Ocampo en la revista *Sur*. Dibujos, creaciones y traducciones entre la transgresión y la tendencia” (2019), a participação de Silvina Ocampo na revista *Sur*, juntamente ao seu círculo literário mais próximo – Adolfo Bioy Casares e Jorge Luís Borges –, determinou decisivamente os traços assumidos ou manipulados pela autora em sua narrativa, sobretudo em suas coletâneas de contos. A irrupção literária de Silvina deu-se em 1936, quando o seu primeiro conto, “La siesta en el cedro”, foi publicado na revista *Sur*. Posteriormente, o mesmo conto integrou a coletânea de 28 contos intitulada *Viaje Olvidado*, publicada pela Editora *Sur* no ano de 1937. A essa obra, Victoria Ocampo dedicou uma resenha crítica, que aparece na edição N° 35 da *Sur*, de agosto de 1937. Tal crítica foi recebida por Silvina de uma forma um tanto quanto negativa, pois a irmã menor entendeu que não havia feito um bom trabalho, ou um trabalho condizente com a estética da revista de Victoria, já que esta empregou um tom por vezes rude em sua análise. A Figura 4 ilustra a primeira página da resenha escrita pela *hermana mayor*:

---

<sup>35</sup> “La actual tendencia regresiva de algunos países que se dicen muy civilizados, principalmente Italia y Alemania, a reducir a la mujer a su expresión más elemental, al mero papel de hembra prolífica en perpetua gestación, es una amenaza para la cultura.”

Figura 4 – Primeira página da resenha de Victoria Ocampo sobre a obra *Viaje Olvidado* (*Sur*, n° 35, agosto de 1937)



Na resenha crítica sobre *Viaje Olvidado*, Ocampo revela que a sua condição de crítica precisava prevalecer sobre a de uma irmã mais velha e que, por esse motivo, não pouparia as críticas à obra de Silvina, casos elas fossem necessárias. A irmã maior mostra-se demasiadamente surpresa com as recordações que Silvina colecionava acerca de uma infância que pensava ter sido igual para as duas: “Sua autora está perplexa. Quem é esta irmã que escreve de maneira tão estranha e, sobretudo, que se lembra de maneira tão diferente? O que Silvina está fazendo com sua memória? O que é essa infância perversa e pervertida que conta nessas histórias curtas, extravagantes e cortantes?”<sup>36</sup> (Enriquez, 2018, p. 29 – tradução nossa). De acordo com Judith Podlubne (2012), a crítica mais feroz de Victoria, inclusive, parece residir menos na falta de precisão gramatical e na estética dos contos ocampianos do que na ausência de coincidências entre as memórias da infância que possuía e as de Silvina. Victoria Ocampo

<sup>36</sup> “Su autora está perplexa. ¿Quién es esta hermana que escribe tan extraño y, sobre todo, que recuerda tan diferente? ¿Qué está haciendo Silvina con la memoria? ¿Qué es esta infancia perversa y pervertida que cuenta en estos cuentos cortos, extravagantes, tajantes?”

afirmava sentir-se, com as narrativas de *Viaje Olvidado*, diante de uma escritora disfarçada de si mesma: “[...] pela primeira vez me vi diante de um fenômeno singular e significativo: a aparição de uma pessoa disfarçada de si mesma”<sup>37</sup> (Ocampo, 1937, p. 119 – tradução nossa).

De acordo com Fernández (2019), *Viaje Olvidado* apresenta inúmeros traços típicos da vanguarda surrealista, como a fragmentação do sujeito, a distorção da perspectiva, os elementos maravilhosos, a confusão entre imagens reais e oníricas e a atração pela infância. Predominam as temáticas da morte, do amor, da violência, da infância, da memória, do esquecimento e da lembrança. Em suas obras posteriores, esses traços serão ocultados, para ressurgirem de forma mais transgressora e irracional em obras futuras, como *La Furia* (1959) e *Las Invitadas* (1961). Victoria Ocampo avalia positivamente a novidade e a capacidade criativa de Silvina em sua primeira obra, destacando o intrigante jogo realizado com o sonho e a perspectiva dual entre o real e o irreal:

Esse jogo de esconde-esconde, essa união de uma realidade que se tornou irreal e um sonho que se tornou realidade, nunca me impressionou tanto quanto em *Viaje Olvidado* [...] os contos de Silvina Ocampo são memórias mascaradas por sonhos, sonhos das espécies com as quais sonhamos de olhos abertos<sup>38</sup> (Ocampo, 1937, p. 119 – tradução nossa).

Já acerca dos aspectos negativos da escrita ocampiana, Victoria Ocampo (1937) destaca a confusão entre as personagens reais e as coisas, bem como o uso da linguagem falada, sugerindo uma falta de rigor linguístico de Silvina ao utilizar a língua voltada para a oralidade. Posteriormente, a autora de *Viaje Olvidado* descreveu que a coleção de contos se tratava de um primeiro trabalho de experimentação com a linguagem e com a forma do conto fantástico e que carecia, em alguns momentos, do rigor estético e linguístico definidos. Ao fazer esta declaração, Silvina Ocampo sabia da distância existente entre sua obra primogênita e sua produção posterior, em termos de amadurecimento e trabalho com a linguagem. Seu segundo volume de contos só foi publicado 11 anos depois.

Embora tenha sido recebida com críticas severas de Victoria Ocampo, a obra inaugural *Viaje Olvidado*, na perspectiva de Fernández (2019), relaciona “a mentalidade positivista com o desenvolvimento da literatura fantástica moderna. Trabalhando com a literatura do século XIX, termina com a beleza forma e estilo refinado à margem da literatura estabelecida, tanto

---

<sup>37</sup> “[...] me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma.”

<sup>38</sup> “Este juego de escondite, esta coalición de una realidad que se ha vuelto irreal y un sueño que se ha vuelto realidad nunca me ha impresionado tanto como en el *Viaje Olvidado* [...] Los cuentos de Silvina Ocampo son recuerdos enmascarados de sueños, sueños de la especie de los que soñamos con los ojos abiertos.”

anterior quanto contemporânea”<sup>39</sup> (Fernández, 2019, p. 14 – tradução nossa). Uma literatura à margem, que não se enquadra nos modelos estabelecidos. É nesse sentido que a obra ocampiana de estreia pode ser considerada um marco na literatura fantástica latino-americana, na medida em que mescla elementos do fantástico tradicional e da vanguarda surrealista, criando algo totalmente inovador e desafiando as estruturas vigentes. De acordo com Podlubne (2012), “Silvina Ocampo deixou-se levar por um impulso centrífugo que abriu, por força da indiferença mais do que da deliberação, uma perspectiva heterogênea às determinações da *Sur*”<sup>40</sup> (Podlubne, 2012, p. 25 – tradução nossa).

Portanto, pode-se dizer, segundo Podlubne (2012), que Silvina instaurou uma alternativa complementar ao antagonismo existente entre a moral literária da *Sur*, de modo que a sua singularidade de escrita deixou em suspenso os critérios vigentes no periódico. De forma inesperada e inadvertida, *Viaje Olvidado* resolveu-se fora do ideal de bem escrever, que caracterizava o humanismo literário proposto para a *Sur*, e fora do imperativo de construir tramas perfeitas, ponto definido pelo formalismo borgeano. Em síntese, Silvina situava-se fora do antagonismo entre a moral humanista, defendida por Victoria, e a moral formalista, estabelecida por Borges e seu círculo – do qual Casares também fazia parte.

Em 1948, passados 11 anos do lançamento de *Viaje Olvidado*, Silvina Ocampo publica a sua segunda coletânea de contos, intitulada *Autobiografía de Irene*. Quatro anos antes, o conto que deu nome à obra foi publicado individualmente na revista *Sur*, na edição de número 117, em julho de 1944. Diferentemente de sua obra de estreia, que apresentava 28 contos, *Autobiografía de Irene* conta com apenas quatro longas narrativas, que são suficientes, no entanto, para demonstrar as diferenças formais em relação a *Viaje Olvidado*. Em uma narração considerada pela crítica como concisa e límpida, Ocampo explora temas como a identidade, a melancolia, a mentira e os sonhos, apresentando, por meio de contos cerebrais, algumas de suas obsessões, tais como o tema do duplo, a crueldade e a premonição (Enriquez, 2018). De acordo com Fernández (2019), a segunda obra ocampiana é um testemunho da atenção de Silvina àquilo que acontecia ao seu redor, dentro da própria *Sur*. Os enredos desse livro são, dessa forma, uma resposta às demandas do momento e às premissas formais do grupo de contribuintes da revista. Em sua crítica à primeira obra da irmã, Victoria Ocampo (1937) lançou o desafio de “escrever bem” e, em *Autobiografía de Irene*, Silvina atende a esse pedido, conforme aponta

---

<sup>39</sup> “la mentalidad positivista con el desarrollo de la literatura fantástica moderna. Trabajando con la literatura decimonónica, acaba con la belleza formal y el refinado estilo desde el margen de la literatura consagrada, tanto anterior a ella como contemporánea.”

<sup>40</sup> “Silvina Ocampo se dejó llevar por un impulso centrífugo que abrió, a fuerza de indiferencias más que por deliberación, una perspectiva heterogénea a las determinaciones de *Sur*.”

Enriquez (2018), aproximando-se inclusive da formalidade borgeana mencionada anteriormente:

Em *Autobiografía de Irene*, a sintaxe da narração, o vocabulário culto, a erudição das citações e referências, a frequência da série enumerativa, a incerteza do que acontece com a personagem sendo um sonho ou uma história, a busca poética do artifício, a exigência da colaboração do leitor fazendo-o escolher entre vários finais possíveis, são a espinha dorsal da remodelação do modelo narrativo borgeano. Afasta-se, porém, configurando um universo onde o feminino parece prevalecer<sup>41</sup> (Enriquez, 2018, p. 46 – tradução nossa).

À medida que a autora remodela sua forma de escrita, deixando as “anomalias” sintáticas e gramaticais para trás, adequando-se aos preceitos formais e estilísticos da revista *Sur* e assemelhando-se aos escritores do seu círculo social, pode-se dizer que parte da originalidade presente em *Viaje Olvidado*, sobretudo no que diz respeito aos elementos surrealistas, é deixada para trás. De acordo com Podlubne (2012), essa postura de Ocampo frente aos debates contemporâneos comprova que, embora não tenha participado explicitamente dos embates estéticos da *Sur*, também não se manteve alheia ou passiva às decisões da revista. O trabalho de Ocampo era desempenhado nos bastidores.

O que pode ser considerada como uma terceira fase na trajetória de escrita de Silvina Ocampo passa a tomar forma com a publicação, pela editora *Sur*, das coletâneas de contos *La Furia*, em 1959, e *Las Invitadas*, no ano de 1961. O conto “El médico encantador”, um dos 44 que integram *Las Invitadas* – e que será analisado no próximo capítulo deste estudo –, foi publicado individualmente na revista *Sur*, em agosto de 1960, na edição número 265. Nos contos de *Las Invitadas*, por exemplo, o absurdo torna-se regra e a obsessão de Silvina por alguns temas retorna, sendo a infância, a morte e a perversidade alguns desses destaques:

Existem várias outras monstruosidades em *Las invitadas*. Aquele com Blanquita Simara, em "La gallina de marmelo", que não se sabe se é macho ou fêmea, animal ou pessoa, e se alimenta de restos. Aquele da mulher de "O Rostro na Palma" que tem, claro, um rosto na palma da mão e que pensa coisas assim: "Na hora em que todos dormem, acontecem as coisas mais maravilhosas e as coisas mais coisas terríveis no mundo. Alguém é capaz de matar alguém; alguém é capaz de revelar qualquer segredo." Há contos de fantasmas e estranhas evocações como "Visiones", sobre o sonho de Eva Perón. Há um médico que explica a beleza de certas doenças: "Ele me explicou um dia que essas folhas maravilhosas, acho que são begônias, listradas de

---

<sup>41</sup> “En Autobiografía de Irene, la sintaxis de la narración, el léxico culto, la erudición de las citas y referencias, la frecuencia de las series enumerativas, la incertidumbre de ser un sueño o una historia lo que sucede al personaje, la búsqueda poética del artifício, la exigencia de colaboración del lector al ponerlo a elegir entre varios finales posibles, vertebran la remodelización del modelo narrativo borgeano. Se aparta, sin embargo, configurando un universo donde lo femenino parece imponerse.”

vermelho ou amarelo ou violeta, que as donas de casa escolhem para decorar suas casas, são lindas porque estão doentes"<sup>42</sup> (Enriquez, 2018, p. 74 – tradução nossa).

Obra emblemática em sua maturidade estilística, *Las Invitadas*, segundo Podlubne (2012), configura-se como um dos expoentes máximos da expressão de Silvina Ocampo, ela mesma, como escritora. A tônica vanguardista/experimentalista com a linguagem e a estética fantástica, presente em *Viaje Olvidado*, e o amadurecimento formal – “escrever bem” e “construir bem” – dos contos de *Autobiografía de Irene* levaram Silvina a construir uma identidade própria para a sua escrita, que atinge o seu ápice com *La Furia* (1959) e *Las Invitadas* (1961). Nesse sentido, a revista e a editora *Sur* tiveram um importante papel como espaços de divulgação das obras escritas por Silvina Ocampo.

Conforme sublinha Fernández (2019), no que diz respeito à intervenção de Ocampo na revista, cabe destacar que a autora não publicou quaisquer críticas ou ensaios, como também não participou ativamente de manifestações políticas ou sociais. Para a *Sur*, Silvina Ocampo foi uma ficcionista; e para Silvina, a *Sur* constituiu-se como veículo para a divulgação de sua obra. Nesta relação simbiótica, podemos visualizar os três momentos da trajetória de escrita ocampiana: a experimentalista/vanguardista, a partir da publicação de *Viaje Olvidado*, em 1937; a de acomodação, adaptação e amadurecimento formal, com a publicação de *Autobiografía de Irene*, em 1948; e a de constituição de uma identidade própria de escrita, que foge às classificações estanques, filiando-se a modalidades como o fantástico, o neofantástico, o realismo mágico sombrio e o *nonsense*, a partir de *La Furia* (1959) e *Las Invitadas* (1961). No capítulo que se segue, verificaremos, a partir da análise de três contos, publicados inicialmente na revista *Sur* e posteriormente integrando as obras mencionadas, como essas três facetas da escrita ocampiana se manifestam.

---

<sup>42</sup> Hay varias otras monstruosidades en Las invitadas. La de Blanquita Simara, en "La gallina de membrillo", que no se sabe si es macho o hembra, animal o persona, y se alimenta de sobras. La de la mujer de "La cara en la palma" que tiene, claro, una cara en la palma de la mano y que piensa cosas así: "A la hora en que todo el mundo duerme suceden las cosas más maravillosas y las cosas más terribles del mundo. Uno es capaz de matar a alguien; uno es capaz de revelar cualquier secreto." Hay cuentos de fantasmas y extrañas evocaciones como "Visiones", sobre el ensoñado velatorio de Eva Perón. Hay un médico que explica la belleza de ciertas enfermedades: "Me explicó un día que esas maravillosas hojas, creo que son de begonia, rayadas de rojo o de amarillo o de violeta, que las dueñas de casa eligen para adornar sus hogares, son hermosas porque están enfermas."



#### 4 ASPECTOS DO FANTÁSTICO E DO NEOFANTÁSTICO NA ESCRITA OCAMPIANA: ANÁLISE DE CONTOS PUBLICADOS NA REVISTA *SUR*

O presente capítulo tem como objetivo analisar a escrita de Silvina Ocampo em três dos seus contos, publicados na revista *Sur* – “La siesta en el cedro” (1936), “Autobiografía de Irene” (1944) e “El médico encantador” (1960) –, de modo a compreender como a autora apropria-se dos recursos temáticos e narrativo-estruturais da literatura fantástica e neofantástica para a construção da atmosfera insólita dos enredos.

A partir da análise dos referidos contos, publicados em momentos distintos da trajetória de Ocampo, torna-se possível verificar, também, o processo de amadurecimento de escrita e de construção da identidade própria da escritora Silvina Ocampo, ela mesma, com suas múltiplas facetas, alheia, em termos autorais, às sombras de escritores de seu círculo social. Para chegar ao objetivo proposto, serão utilizados, como aporte teórico, os estudos de Tzvetan Todorov (1992), Filipe Furtado (1980), Natália Biancotto (2015; 2019), Jaime Alazraki (1990), David Roas (2014; 2017) e Rosalba Campra (2016).

“La siesta en el cedro” que, em tradução nossa, torna-se “O cochilo no cedro”, será o primeiro conto a ser analisado. Publicado na edição N° 26, de novembro de 1936, a narrativa irá integrar, em 1937, a primeira coletânea de contos de autoria de Silvina Ocampo, intitulada *Viaje Olvidado*, publicada pela Editora *Sur*. “La siesta en el cedro” é o conto que assinala oficialmente a entrada de Ocampo no universo literário. De acordo com Mariana Enriquez (2018), *Viaje Olvidado* é uma obra que visivelmente tem como segundo plano a pintura. Da prosa pictórica à descrição de imagens e cores, suas narrativas desnudam a faceta de Silvina pintora, mesclando traços das vanguardas surrealista e impressionista:

*Viaje Olvidado* tem contos de um leve surrealismo; há uma influência muito clara da pintura mesmo nos títulos, observação acertada de Noemí Ulla, que os considera “impressionistas” (“Paisaje de trapezios”; “La siesta en el cedro”; “El corredor ancho del sol”, “Nocturno”, “Os pés descalços”; é verdade, parecem títulos de pintura)<sup>43</sup> (Enriquez, 2018, p. 37 – tradução nossa).

Possivelmente escrito na estância Rincón Viejo, entre os anos de 1934 e 1936, logo após a autora retornar de sua incursão artística em Paris, a coletânea de contos apresenta uma beleza artístico-visual que aproxima as narrativas de quadros/pinturas, nas quais as imagens constantemente se diluem e se reconstroem por meio do discurso. *Viaje Olvidado* explora temas

---

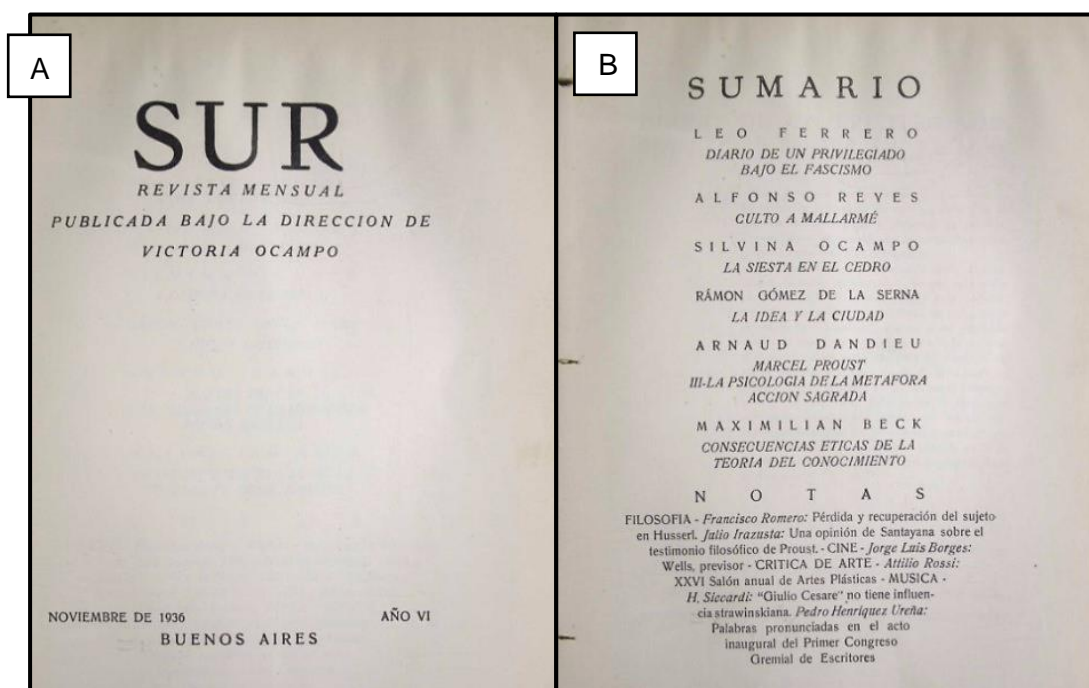
<sup>43</sup> “Viaje olvidado tiene cuentos de un surrealismo leve; hay una influencia muy clara de la pintura hasta en los títulos, acertada observación de Noemí Ulla, que los encuentra «impresionistas» («Paisaje de trapecios»; «La siesta en el cedro»; «El corredor ancho del sol», «Nocturno», «Los pies desnudos»; es cierto, parecen títulos de cuadros).”

como a morte, os sonhos (que mais se assemelham a pesadelos), os traumas e a infância, sendo essa última temática a tônica da obra ocampiana. Segundo Enriquez (2018), Silvina Ocampo (re) constrói, em seus contos, uma infância deformada e recriada pela memória, na qual as lembranças passam a ser reinventadas de forma sombria e perversa. Nesta visão distorcida da realidade, a autora busca expor, pela infância, a possibilidade da coexistência da inocência com a crueldade. Por meio do caráter pictórico de seus textos, as cenas pacíficas dessa fase da vida são intercaladas com cenários caóticos e perturbadores. E é essa releitura atípica do passado que de certa forma desconcerta Victoria Ocampo:

Reinventar a memória permite a Silvina Ocampo reinventar a sua própria identidade em cada uma das suas criações literárias, e esta autoimagem distorcida de Silvina que Victoria encontra nas histórias da irmã desconcerta-a e a faz dizer que Silvina aparecia nelas como um simulacro de si própria<sup>44</sup> (Enriquez, 2018, p. 37 – tradução nossa).

A Figura 5 (A e B) ilustra a capa da edição da *Sur* na qual o conto ocampiano foi publicado, bem como o sumário desta mesma edição:

Figura 5: Capa da edição nº 26 da *Sur* (A), de 1936, e sumário da mesma edição (B), no qual se encontra o primeiro conto ocampiano, “La siesta en el cedro”



Fonte: Biblioteca Nacional Mariano Moreno – Versão digitalizada da *Sur* (2023)

<sup>44</sup> “Reinventar la memoria le permite a Silvina Ocampo reinventar su propia identidad en cada una de sus creaciones literarias, y esta autoimagen distorsionada de Silvina que Victoria encuentra en los cuentos de su hermana la desconcierta y le hace decir que Silvina aparecía en ellos como un simulacro de ella misma.”

“Autobiografía de Irene”, publicado em julho de 1944, na edição N° 117 da *Sur*, será o segundo conto ocampiano a ser analisado. Essa mesma narrativa integrou a coletânea de contos *Autobiografía de Irene*, publicada no ano de 1948, também pela editora *Sur*. Devido a extensão do conto, sua publicação no periódico precisou ser dividida ao longo de quatro edições/números. Diferentemente de *Viaje Olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* conta com um número reduzido de contos – são apenas cinco relatos, dentre os quais “El impostor” pode ser considerado uma *nouvelle* (Enriquez, 2018).

Nessas narrativas, predominam algumas das obsessões da prosa ocampiana, tais como a questão do duplo, da crueldade e da perversidade, da premonição e da morte. O leitor é convidado a escolher um final dentre os vários possíveis e a questão do feminino é bastante presente, visto que a maior parte das personagens protagonistas são mulheres. Nesse sentido, segundo Podlubne (2012), as narrativas de *Autobiografía de Irene* podem ser vistas como uma remodelação dos relatos borgeanos, no que diz respeito à formalidade. Isso, no entanto, na perspectiva de Podlubne (2012), não necessariamente pode ser interpretado como um progresso da prosa ocampiana, visto que Silvina Ocampo já possuía o seu estilo – original e extraordinário – em *Viaje Olvidado*:

Menos do que um progresso ou desenvolvimento em direção a formas mais elaboradas e complexas, o segundo livro de Ocampo comporta, como desenvolvi em outra ocasião (Podlubne 2009), um desvio das constatações que marcaram *Viaje Olvidado* e um enfraquecimento da busca imanente que motivou esta narrativa em seu início<sup>45</sup> (Podlubne, 2012, p. 263 – tradução nossa).

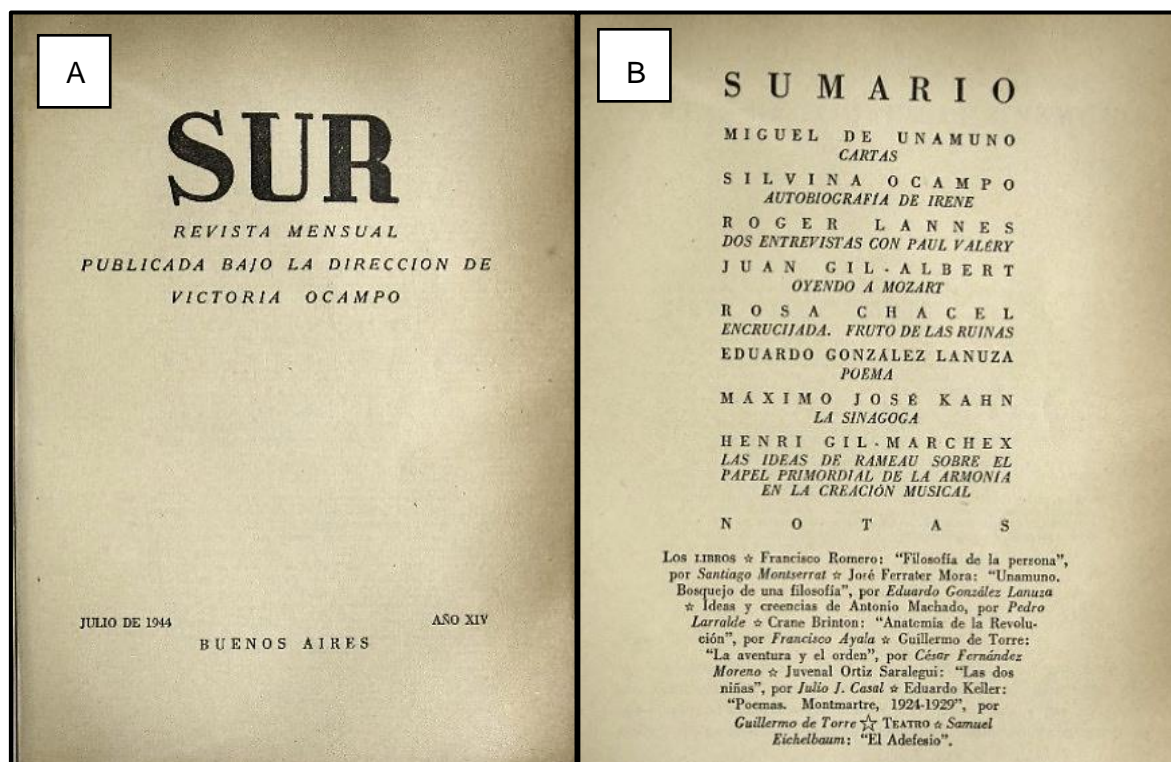
Em outras palavras, retomando a discussão realizada no capítulo anterior, é como se parte da originalidade ocampiana, presente na sua primeira coletânea de contos, tivesse se perdido em *Autobiografía de Irene*. Evidentemente a maturidade linguística e compositiva, bem como a incorporação de pautas precisas, provenientes dos modelos propostos pela *Sur* e por Borges, demonstram que Silvina Ocampo, em sua segunda obra, era uma escritora atenta ao seu meio e versátil em sua escrita. No entanto, parece-nos um tanto quanto equivocado presumir que sua maturidade estilística esteja associada unicamente ao fato das influências recebidas pelas obras de seus contemporâneos, Borges e Casares. A escrita ocampiana, desde *Viaje Olvidado*, mostrou-se ousada e inovadora por situar-se fora de qualquer denominação até então existente para a literatura fantástica da época.

---

<sup>45</sup> “Menos que el avance o el desarrollo hacia formas más elaboradas y complejas, el segundo libro de Ocampo comporta, según desarrollé en otra ocasión (Podlubne 2009), un desvío de los hallazgos que distinguieron a *Viaje olvidado* y un debilitamiento de la búsqueda imanente que impulsó a esta narrativa en sus comienzos.”

A Figura 6 (A e B) ilustra a capa da edição da *Sur* na qual o conto ocampiano foi publicado, bem como o sumário desta mesma edição:

Figura 6: Capa da edição n° 117 da *Sur* (A), de 1944, e sumário da mesma edição (B), no qual se encontra o conto “Autobiografía de Irene”



Fonte: Biblioteca Nacional Mariano Moreno – Versão digitalizada da *Sur* (2023)

O último conto ocampiano a ser analisado chama-se “El médico encantador” e foi publicado na edição N° 265 da *Sur*, em agosto de 1960. Este mesmo conto integrou a obra *Las Invitadas*, publicada pela editora *Sur*, no ano de 1961. De acordo com Ernesto Montequin, tradutor e curador do arquivo de Silvina Ocampo, *Las Invitadas*, coletânea de 44 contos que mesclam traços da escrita fantástica, neofantástica e *nonsense*, juntamente com *La Furia*, publicado dois anos antes, em 1959, constituem-se como dois dos principais livros da autora (Biancotto, 2019).

A presença constante da ambiguidade e do onírico, a exploração da temática do feminino, a riqueza de personagens, situações e tonalidades, o inesgotável repertório de invenções, o retorno à tônica surrealista de obras como *Viaje Olvidado* e as dualidades – brutalidade e compaixão, cotidiano e fantasmagórico, plebeu e luxuoso – tornam a obra *Las Invitadas*, de acordo com a crítica, uma expressão máxima da identidade emancipada da

escritora. Alheia às influências formalistas borgeanas, Silvina parecia desapontar o amigo escritor, conforme assinala Enriquez:

Borges gostava de poemas. Certas histórias o escandalizavam. A liberdade de Silvina como escritora era insuportável. Mas ao mesmo tempo os elogios eram excessivos. [...] Borges admirava os escritores na medida em que os via como discípulos e Silvina não era sua discípula. Não gostou de *Viaje Olvidado*, mas gostou de *Autobiografía de Irene*, porque tem tramas fechadas, à maneira de Borges. Mas depois, com os contos de *La furia* e *Las invitadas*, da Silvina escritora, creio eu, não gostou nada<sup>46</sup> (Enriquez, 2018, p. 87 – tradução nossa).

De acordo com Biancotto (2019), uma leitura mais global da narrativa de Ocampo permite identificar, em suas últimas obras – como as coletâneas de contos *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988) –, uma aproximação em relação às primeiras obras publicadas, como *Viaje Olvidado* (1937). Tal movimento pode ser percebido dadas as características em comum entre os primeiros e os últimos contos, a saber: a forma anômala e breve das construções, os enredos inconclusivos e fragmentários e a atmosfera de estranheza e de absurdo. Por esse motivo, segundo Biancotto (2019), as tramas de *Las Invitadas* se aproximam da escrita nonsense, em termos de temas e procedimentos.

A Figura 7 ilustra a capa da edição da *Sur* na qual o conto “El médico encantador” foi publicado:

---

<sup>46</sup> “A Borges le gustaban los poemas. Ciertos cuentos lo escandalizaban. La libertad de Silvina como escritora le era insoportable. Pero al mismo tiempo los elogios eran desmedidos. [...] Borges admiraba a escritores en la medida en que los veía como discípulos y Silvina no era su discípula. Viaje olvidado no le gustaba, pero sí Autobiografía de Irene, porque tiene tramas cerradas, a la manera de Borges. Pero ya después, con los cuentos de La furia y Las invitadas, Silvina escritora, creio yo, no le gustaba para nada.”

Figura 7: Capa da edição n° 265 da *Sur*, de 1960, na qual se encontra o conto ocampiano “El médico encantador”



Fonte: Biblioteca Nacional Mariano Moreno – Versão digitalizada da *Sur* (2023)

#### 4.1 A PROSA PICTÓRICA E A DUALIDADE DA INFÂNCIA: UMA ANÁLISE DO CONTO “LA SIESTA EN EL CEDRO” PELA PERSPECTIVA DO INSÓLITO VINCULADO AO *NONSENSE* E AO NEOFANTÁSTICO

“La siesta en el cedro”, primeiro conto de Silvina Ocampo, foi publicado na edição número 26 da revista *Sur*, no ano de 1936. A narrativa traz como personagem central a enigmática e controversa Elena, uma menina que enfrenta a perda abrupta de uma de suas melhores amigas, Cecília, com quem costumava brincar diariamente. Cecília e Ester, irmãs gêmeas, são filhas do jardineiro da casa de Elena e também as suas melhores amigas. Juntas, correm descalças pelo jardim, colhendo nozes e bolotas e se escondendo em “cavernas” improvisadas entre os galhos dos cedros. Tudo corre bem até que, certo dia, Elena ouve o chofer dizer que Cecília está doente, padecendo de tuberculose, e que três pessoas de sua família já

havam falecido com a mesma condição. Assustada, Elena corre para contar a notícia à babá e à irmã, que a orientaram a não chegar muito perto de Cecília, por precaução, já que a doença é infecciosa.

No dia seguinte, Cecília chega para brincar com Elena, que percebe a gravidade da situação da amiga pela aparência exausta e pela tosse insistente. Ainda assim, as duas continuam próximas, compartilhando, inclusive, o mesmo copo de água. No momento em que Cecília retorna para casa, Elena conta para a mãe que a amiga realmente está com tuberculose; não eram apenas boatos. A partir desse dia, a família de Elena proíbe que a menina brinque com a enferma. Cecília, no entanto, continua a aparecer no jardim da casa de sua melhor amiga, que a espiava sorrateiramente pelas persianas do quarto. Até o dia em que não mais retornou:

Elena ainda espiava pelas persianas na hora da sesta; o jardineiro estava vestido de preto; Desta vez Elena estava fugindo dos segredos atrás das portas, ela corria pelos corredores, falava alto, cantava alto, batia nas cadeiras e mesas ao entrar nos quartos para não ouvir segredos, mas era tudo inútil, acima das cadeiras batidas e das mesas, acima dos gritos e das canções, Cecilia havia morrido - Cecilia correndo descalça pela beira do rio pegara um resfriado, duas semanas antes, e morrera<sup>47</sup> (Ocampo, 1936, p. 55 – tradução nossa).

Elena parece não conseguir processar a morte em questão e toda aquela situação de luto – as pessoas vestidas de preto, algumas chorando, outras aparentemente indiferentes. Para ela, Cecília poderia aparecer no jardim de casa a qualquer momento, para juntas brincarem e se esconderem nos cedros da família, após o almoço. Micaela, a babá, decide levar Elena até a casa da família da amiga falecida, que parece igualmente não estar envolta por uma atmosfera de luto. É como se ninguém tivesse se dado conta de que Cecília morreu. Elena, na ocasião, tenta reproduzir o seu rosto mais triste, a fim de consolar a família e demonstrar sua dor, mas ali no meio daquele cenário de perda e luto, todos falam sobre assuntos banais do cotidiano – sobre toalhas de mesa, tricô, casamentos e formas de ganhar a vida.

Em uma tentativa desesperada de resgatar a tônica do encontro – Elena estava visitando os familiares da falecida para consolá-los e para juntos vivenciarem o luto, e não para rir e falar sobre trivialidades –, a garota pede à mãe de Cecília se a família possui algum retrato da falecida. Exceto a fotografia parcialmente apagada da carteira de identidade, nada tinham guardado. A única lembrança de Cecília era a irmã Ester que, apesar de gêmea, em nada lembrava sua irmã falecida. Ester, sentada em uma cadeira, começa a rir e é repreendida pela

---

<sup>47</sup> “Elena seguía asomada por entre las persianas a la hora de la siesta; el jardinero estaba vestido de negro; Elena esta vez huía de los secretos detrás de las puertas, corría por los corredores, hablaba fuerte, cantaba fuerte, golpeaba sillas y mesas al entrar a los cuartos para no poder oír secretos, pero fué todo inútil, por encima de las sillas golpeadas y de las mesas, por encima de los gritos y de los cantos Cecilia se había muerto - Cecilia descalza corriendo por el borde del río se había resfriado, hacía dos semanas, y se había muerto.”

mãe. Micaela, a babá, olha para o rosto da mãe de Cecília, em busca de algum resquício de lágrima, mas nada encontra. Assim finda-se o fatídico encontro. Para Elena, no entanto, o sentimento de recusa da morte ocorrida ainda prevalece. Observando o jardim pelas persianas, sente que, a qualquer momento, Cecília pode bater à sua porta, para juntas brincarem.

O primeiro aspecto a ser observado, no enredo de “La siesta en el cedro”, e que confere uma atmosfera insólita ao texto, diz respeito à abordagem do tema infância, uma das predileções temáticas de Silvina Ocampo. A dualidade inocência x perversidade, no conto ocampiano em pauta, é explorada por meio da construção das personagens Elena e Ester. As crianças, no universo dos contos da autora, agem de forma transgressora e inusual, contrariando os comportamentos que são esperados para a sua faixa etária. Elena é um exemplo dessa contradição comportamental. Já nas primeiras linhas da narrativa, a criança é descrita como alguém que está disposta a sofrer dores físicas, até mesmo auto infringidas, para conseguir chamar a atenção dos que com ela convivem:

Olhando para a imagem, Elena umedeceu o algodão na maravilha curativa e depois o colocou sobre os joelhos; dois pequenos fios de sangue corriam pelos seus joelhos. Ela havia caído de propósito, precisava daquela dor para poder chorar. Balançando com força, com força até os galhos mais altos e depois arrastando os pés para parar, ela se agachou tão baixo e largou os braços tão de repente que finalmente conseguiu cair. [...] Ela chorou contra o chão mordendo as pedras, lágrimas perdidas; cada lágrima não compartilhada lhe parecia perdida como uma penitência. E ela havia se batido para que alguém a sentisse sofrer, dentro dos joelhos machucados, como se carregasse dois coraçõezinhos doloridos e ajoelhados<sup>48</sup> (Ocampo, 193, p. 53 – tradução nossa).

Na figura de Elena, é materializada a coexistência da inocência e da crueldade da infância: ao mesmo tempo que revela uma criança carente de atenção, que só quer se sentir acolhida e amada, trata-se, também, de alguém capaz de cometer atitudes consideradas precoces e cruéis para a sua idade – ou até mesmo para a natureza humana. A perversidade de Elena é descrita de forma mais branda ou camuflada em diversos outros momentos da narrativa, como por exemplo quando se esconde atrás das portas da casa para ouvir o que os adultos conversam, ou quando demonstra uma seletividade para ouvir, das conversas que circulam na casa, apenas o que lhe convém e é agradável. Nas cenas finais do conto, quando Elena visita a casa da família

---

<sup>48</sup> “Elena mirando la imagen humedecía el algodón en la maravilla curativa para luego ponérsela en las rodillas; dos hilos de sangre corrían atándole las rodillas. Se había caído a propósito, necesitaba ese dolor para poder llorar. Hamacándose fuerte, fuerte hasta la altura de las ramas más altas y luego arrastrando los pies para frenar se había agachado tanto y soltado tan de golpe los brazos que, finalmente, logró caerse. [...] Lloró contra el suelo mordiendo las piedras, lágrimas perdidas; toda lágrima no compartida le parecía perdida como una penitencia. Y se había golpeado para que alguien la sintiera sufrir, adentro de las rodillas lastimadas, como si llevara dos corazones chiquititos doloridos y arrodillados.”



da amiga falecida, outro comportamento um tanto quanto inusual para uma criança é descrito: “Elena tentou reproduzir seu rosto mais triste, seus movimentos mais imóveis; o nervosismo roubou-lhe toda a tristeza, tentou em vão alcançar o estado anterior de sofrimento para não interromper as numerosas dores de uma família”<sup>49</sup> (Ocampo, 1936, p. 55 – tradução nossa). Espera-se, em situações de luto, que as emoções se manifestem involuntariamente. As emoções de Elena, no entanto, parecem ser manipuladas de acordo com sua vontade. Quando vê que a família de Cecília conversa sobre trivialidades, sem demonstrar estar vivendo o luto, Elena já não sente a necessidade de forjar expressões faciais tão tristes. Semelhantemente ao comportamento inusual de Elena, Ester, a irmã gêmea de Cecília, deixa a mãe perplexa ao contrariar o que se espera para uma situação de perda:

Uma nuvem muito escura pairava sobre a casa; a mãe trouxe a fotografia que estava desbotando; apenas o desenho da boca permanecia nítido. Ester era tudo o que restava dela; elas nasceram juntas, mas não se pareciam. Ester, sentada em uma cadeira, riu; a mãe gritou para ela "vai lavar o rosto" - e voltou urgentemente à conversa sobre as toalhas de mesa (Ocampo, 1936, p. 56 – tradução nossa).

A temática da infância, nos contos de Silvina Ocampo, ocupa um lugar de destaque. Em *Viaje Olvidado*, crianças com comportamentos sombrios são recorrentes nas narrativas. Com o passar dos anos, nas obras subsequentes, a infância toma um lugar secundário, mas nunca desaparece. Em suas últimas obras, como *La Furia* e *Las Invitadas*, reaparece de forma mais intensa e transgressora (Fernández, 2017). De acordo com Enriquez (2018), acerca da temática infância, sobretudo nas primeiras obras ocampianas, é possível identificar, em alguns relatos, um tom autobiográfico: “Seu primeiro livro de contos, *Viaje olvidado* (1937), é sua infância distorcida e recriada pela memória”<sup>50</sup> (Enriquez, 2018, p. 8 – tradução nossa). É na infância da autora que significativos acontecimentos se sucederam: o contato precoce com o mundo da arte e da escrita, as viagens e programas culturais em família, o fascínio em observar, nos cedros da casa, os mendigos que pediam comida, o primeiro encontro com a morte e com o luto, as experiências com a descoberta do corpo, da religiosidade, da solidão. Lembranças que, segundo Victoria Ocampo (1937), foram distorcidas e reinventadas por uma escritora que se disfarçava de si mesma.

De fato, a própria Silvina Ocampo comentou, em diversas ocasiões, que alguns contos de *Viaje Olvidado* possuem caráter autobiográfico. E um desses contos é “La siesta en el cedro”.

---

<sup>49</sup> “Elena trató de reproducir su rostro más triste, sus movimientos más inmóviles; la nerviosidad le robaba toda tristeza, trataba en vano de llegar al estado de sufrimiento anterior para no interrumpir el dolor numeroso de una familia.”

<sup>50</sup> “Su primer libro de cuentos, *Viaje olvidado* (1937), es su infancia deformada y recreada por la memoria.”

A perda da irmã Clara, de 11 anos, quando Silvina tinha apenas seis, marcou profundamente a vida da autora, de modo que, no comportamento de Elena, é possível identificar algumas semelhanças com o que Silvina descreveu ter sentido quando foi acordada, no meio da noite, se deparando com pessoas estranhas, vestidas de preto, chorando pela casa: “[...] eu não queria ver as pessoas que estavam todas vestidas de preto e que choravam e choravam. E ainda assim eles me fizeram descer, me chamaram. Acho que foi aí que começou meu ódio pela sociabilidade” (Ocampo, 2018, p. 9). Assim como Elena, Silvina parecia não querer – ou não saber – vivenciar o luto. É uma situação complexa para uma criança experienciar. Ainda sobre a questão da infância, de acordo com Fernández, a figura da criança, nos contos de Ocampo, é particularmente construída:

Os meninos e meninas dos textos vão se desvincular do mundo adulto com certas atitudes precoces e cruéis, enquanto outros vão mostrar uma inteligência incomum e domínio sobre os mais velhos. Poderíamos chegar a falar da infância como uma forma de disfarce, como um momento em que escondidas sob a aparência de inocência e ignorância, as crianças são capazes de demonstrar saberes que se acreditava ausentes ou posteriores<sup>51</sup> (Fernández, 2017, p. 184 – tradução nossa).

É essa abordagem sombria da infância, em “La siesta en el cedro”, que contribui para a construção da atmosfera insólita do conto. Dada a sua constituição, a narrativa apresenta traços da literatura *nonsense*, discutida por Biancotto (2015), por gerar a perplexidade e a inquietação no leitor; e alguns elementos do neofantástico, abordado por Alazraki (1990), no que diz respeito à instabilidade narrativa e à revelação de uma realidade ocultada por máscaras.

Resgatando brevemente as discussões teóricas realizadas no segundo e no terceiro capítulo deste estudo, temos que a literatura na modalidade *nonsense* caracteriza-se pela manifestação do inexplicável, do incompreensível, do injustificável e do incompleto, que ocorrem em um plano da realidade. Não é a presença de elementos sobrenaturais que caracteriza o *nonsense*, mas a capacidade de levar o leitor a sentir-se desconfortável diante dos fatos narrados, como se algum elemento descrito desafiasse o funcionamento da razão. Em “La siesta en el cedro”, desafiam a razão o comportamento perverso das crianças, Elena e Ester, e a forma como as pessoas agem de forma indiferente diante da morte de Cecília:

Mas quando chegaram em casa, a família estava falando de toalhas de mesa bordadas, golas, tricô, a melhor maneira de ganhar a vida, casamentos, tudo interrompido por

---

<sup>51</sup> Los niños y niñas de los textos se desvincularán del mundo adulto con ciertas actitudes precoces y crueles, mientras que otros mostrarán una inusual inteligencia y dominio sobre los mayores. Podríamos llegar a hablar de la infancia como una forma de disfraz, como un momento en el que ocultos bajo la apariencia de inocencia e ignorancia, los niños son capaces de demostrar un saber que se les creía ausente o posterior.

risos. Nada parecia ter acontecido dentro daquela casa. Micaela ouvia com severidade, como se alguém a tivesse enganado<sup>52</sup> (Ocampo, 1936, p. 55 – tradução nossa).

Ninguém sabia que Cecilia havia morrido - e afinal, quem sabe, se a esperasse muito tempo na persiana, ela não chegaria um dia colhendo bolotas - então Elena desceria correndo com uma colher de sopa e uma garrafa de xarope para tosse - e sairiam correndo para o cedro onde moravam numa espécie de caverna entre os galhos na hora da sesta<sup>53</sup> (Ocampo, 1936, p. 56 – tradução nossa).

A presença do *nonsense*, no conto em questão, delinea-se pela fuga do sentido como um todo. Não são buscadas explicações, mas sim a incompletude e as plenitudes fugazes. Não sabemos exatamente o porquê de Elena precisar se machucar para chamar a atenção da família. Não sabemos se, de fato, as outras três mortes na casa de Cecília se deram por causa da tuberculose – ou se realmente ocorreram; e, se ocorreram, quem seriam os falecidos? Não sabemos o porquê do comportamento incomum das pessoas que conviviam com Cecília diante do luto. Não sabemos o porquê da circularidade do conto, que inicia e termina com a mesma paisagem: Elena encarando uma pintura e colocando algodão nos joelhos machucados. Todos esses questionamentos não resolvidos provocam, no leitor, um sentimento de incompletude e inconclusão que, associados ao absurdo das situações narradas, fazem com que o conto possa ser associado à modalidade literária do *nonsense*.

Acerca do neofantástico, termo cunhado por Alazraki (1990), trata-se de uma nova proposta de abordagem das narrativas fantásticas do século XX, pautada na tentativa discreta de subversão da realidade, elaborada sobretudo pelo trabalho com a linguagem. A atualização da configuração do relato fantástico coincide com as transformações sociais e literárias da época em que Silvina começou a escrever. De acordo com o autor, três elementos essenciais caracterizam as narrativas neofantásticas: a visão, a intenção e o *modus operandi*.

Na questão da visão, o neofantástico assume o mundo que conhecemos como uma máscara ou cobertura, que age cobrindo uma segunda realidade. É como se, paralelamente ao mundo que é exposto, coexistissem outras camadas da realidade. A faceta do mundo que nos é exposta, no conto, diz respeito àquilo que conseguimos de fato enxergar: a história de três melhores amigas e o adoecimento e morte de uma delas. A segunda realidade é aquela que não nos é totalmente mostrada; é por meio das fissuras na máscara da realidade exposta que temos

<sup>52</sup> “Pero cuando llegaron a la casa la familia hablaba de manteles bordados, cuellos, tejidos, la mejor manera de ganarse la vida, casamientos, todo interrumpido de risas. Nada parecía haber sucedido adentro de esa casa. Micaela escuchaba con severidad, como si alguien la hubiera engañado.”

<sup>53</sup> “Nadie sabía que Cecilia se había muerto - y al fin y al cabo quién sabe si esperándola mucho en la persiana no llegaría un día juntando bellotas - entonces Elena bajaría corriendo con una cuchara de sopa y un frasco de jarabe para la tos - y se irían corriendo lejos hasta el cedro donde vivían en una especie de cueva entre las ramas a la hora de la siesta.”

acesso a essa outra faceta do real, mais obscura e menos sólida: o comportamento inusual de Elena, que machuca a si própria para chamar atenção; a reação dos familiares de Cecília diante de sua morte – Ester ri quando uma fotografia da irmã falecida é mostrada e todos conversam sobre banalidades.

A intenção, segundo elemento descrito por Alazraki (1990), prevê que o objetivo do neofantástico é provocar a inquietação ou a perplexidade no leitor, não mais o terror ou o assombro imediato. No conto ocampiano em questão, não há a presença de elementos que remetem ao meta-empírico ou ao sobrenatural. Ainda que a narrativa trate da morte, não há a irrupção de elementos insólitos com o objetivo de causar o assombro no leitor. A morte é tratada de forma racional, trivial e sombria, de modo a desencadear a perplexidade naquele que lê, a partir de questionamentos como: “Por que uma criança sentiria, no cenário de luto, a necessidade de vestir a sua cara mais triste? ”; “Por que Cecília, mesmo doente, continuou brincando com a amiga em vez de buscar tratamento, sabendo da possibilidade de agravamento do seu caso? (Três pessoas de sua família já haviam morrido); “Como é possível que um acontecimento tão triste e inesperado seja encarado de forma tão trivial pela família da falecida, que é só uma criança? (Todos conversam sobre assuntos cotidianos, como costura, casamento, empregos, etc.)

Acerca do *modus operandi* do relato fantástico, Alazraki (1990) afirma que os enredos dessa natureza partem dos fatos insólitos e os tornam gradativamente aceitáveis, incorporando-os ao cenário cotidiano desde o princípio do texto. Isso ocorre principalmente por meio do trabalho com a linguagem. Não há, em “La siesta en el cedro”, uma irrupção abrupta de um evento insólito, pois este está presente desde o princípio da narrativa, mesclando-se ao cotidianamente familiar e criando, assim, uma nova camada da realidade.

Outro aspecto a ser observado, na construção de “La siesta en el cedro”, é a presença de elementos que remetem às vanguardas surrealista e impressionista, denotando a influência que a pintura exerceu na formação da Silvina Ocampo escritora. O próprio título do conto, segundo Enriquez (2018), remete ao nome de um quadro ou pintura, sendo visualmente bastante sugestivo. Oscar Fernández (1968) menciona, dentro das características do impressionismo literário, a presença das ilusões sensoriais, da sinestesia – associação de palavras ou expressões com o intuito de combinar sensações diferentes em uma única impressão – e de terminologias emprestadas das áreas da música e das artes. Há, no conto em análise, uma cena específica em que as combinações sinestésicas aparecem em destaque:

E os dias de verão passavam com o peso das mãos macias e suadas, com os cantos dos mosquitos finos como alfinetes. Na hora da sesta, olhava para o jardim adormecido pelas frestas das persianas. As cigarras cantavam os sons das estrelas: era nos ouvidos como nos olhos quando o sol se via muito de frente; manchas vermelhas de sol<sup>54</sup> (Ocampo, 1936, p. 54 – tradução nossa).

Torna-se evidente, portanto, a construção de uma prosa pictórica, que explora as descrições de imagens e cores. Imagens que, por hora, são consistentes e vívidas, e em outros momentos se diluem ou se combinam inesperadamente. No trecho supracitado, os sons das cigarras deslocam-se para a esfera visual (as manchas vermelhas de sol), em uma combinação sinestésica que alcança mais de um dos sentidos. A exploração do visual é evidente desde o início do conto, que principia com a descrição de um quadro antes mesmo de apresentar as personagens do enredo: “Hamamelis Virginica, Água Destilada 86% e uma mulher correndo com dois galhos nas mãos, uma mulher redonda sobre um fundo amarelo tempestuoso. Olhando para a imagem, Elena umedeceu o algodão na maravilha curativa [...]”<sup>55</sup> (Ocampo, 1936, p. 53). Outra cena em que a linguagem pictórica é empregada é descrita no momento em que todos descobrem que Cecília está com tuberculose:

Ela correu imediatamente e contou à babá, depois à irmã; não sei que voluptuosidade dormia dentro daquela palavra cor marfim "Não chegue muito perto dela só por precaução" disseram a ela e acrescentaram lentamente "olhe com cuidado se ela tossir", a palavra mudou de cor, ficou preta, a cor de um segredo horrível, que mata<sup>56</sup> (Ocampo, 1936, p. 54 – tradução nossa).

De um instante para outro, o boato da tuberculose de Cecília, que era uma palavra na cor marfim, tornou-se preta, com a confirmação que a amiga estava realmente doente, assumindo a cor de um segredo obscuro, com poder letal. O contraste se dá entre a passagem da cena anterior, que descreve os momentos de brincadeira entre as amigas, de forma leve e “colorida”, para a cena em que Elena conta à família que Cecília está muito doente. Nesse momento, as cores cedem espaço ao negro da doença.

Portanto, considerando a combinação de elementos visuais e a construção de uma narrativa que expõe a possibilidade da existência de outras realidades a serem descortinadas,

<sup>54</sup> Y pasaron los días de verano con pesadez de mano blanda y sudada, con cantos de mosquitos finos como alfileres. A la hora de la siesta miraba el jardín dormido entre las rendijas de las persianas. Las chicharras cantaban sonidos de estrellas: era en los oídos como en los ojos cuando se ha mirado mucho el sol de frente; manchas rojas de sol.

<sup>55</sup> “Hamamelis Virginica, Agua Destilada 86 % y una mujer corría con dos ramas en las manos, una mujer redonda sobre un fondo amarillo de tormenta. Elena mirando la imagen humedecía el algodón en la maravilla curativa [...]”

<sup>56</sup> “En seguida corrió y se lo dijo a la niñera, después a su hermana; no sé qué voluptuosidad dormía adentro de esa palabra color marfil. "No te acerques mucho a ella por las dudas" le dijeron y agregaron despacito "fíjate bien si tose", la palabra cambió de color, se puso negra, del color de un secreto horrible, que mata.”

podemos concluir que “La siesta en el cedro”, primeiro conto escrito por Silvina Ocampo, prioriza o uso de uma linguagem pictórica, com alguns traços de coloquialidade, apresentando, por sua configuração, elementos das escritas *nonsense* (Biancotto, 2015) e neofantástica (Alazraki, 1990). Dada a originalidade e a excentricidade da abordagem ocampiana, que se estende também para outros títulos de *Viaje Olvidado*, torna-se fácil compreender o “desconforto” da crítica da época, ou até mesmo dos contemporâneos de Silvina (Victoria, Borges e Casares), diante do lançamento de uma obra transgressora e difícil de ser classificada. “La siesta en el cedro” é singular por apresentar traços das vanguardas surrealista e impressionista, por não se adequar às convenções linguísticas e formais da época (o humanismo literário da *Sur* e o formalismo borgeano) e por mesclar traços da escrita *nonsense* e neofantástica.

#### 4.2 QUANDO O FUTURO SE TORNA PASSADO: UMA ANÁLISE DO CONTO “AUTOBIOGRAFÍA DE IRENE” PELA PERSPECTIVA DO FANTÁSTICO

O conto “Autobiografía de Irene”, a ser analisado nesta seção, foi publicado na edição número 117 da revista *Sur*, no ano de 1944. A narrativa integra a obra de mesmo nome, uma coletânea de cinco contos extensos, publicada em 1948, onze anos após a publicação de *Viaje Olvidado*. Após ser alvo de críticas ferrenhas pela excentricidade da obra de estreia, sobretudo vindas da irmã Victoria, em sua resenha, Silvina Ocampo demonstra, através de *Autobiografía de Irene*, um amadurecimento formal e linguístico que, segundo parte da crítica (Enriquez, 2018), corresponde aos imperativos de “escrever bem” e “construir bem”, postulados pela *Sur*. A outra parcela da crítica (Podlubne, 2012) afirma que a segunda obra de Ocampo, fortemente influenciada pelo formalismo borgeano e pelo humanismo literário da *Sur*, anula parte da fluidez, da liberdade experimental e da originalidade presentes nos contos de *Viaje Olvidado*.

A jovem Irene Andrade, protagonista do enredo de “Autobiografía de Irene”, é incapaz de lembrar do seu próprio passado. Suas únicas memórias são de fatos que ainda estão para acontecer em sua vida, ou seja, Irene só consegue se “lembrar” do futuro. Assim que vivencia um fato, ele prontamente deixa de existir em sua memória. Desde a infância, Irene demonstra indícios de possuir visões premonitórias, o que ela denomina “dom sobrenatural”, sendo capaz de prever o próprio futuro e o de algumas pessoas com as quais convive. Sua primeira visão envolve um cachorrinho branco, com o qual brinca e conversa, amarrando-o às cadeiras da casa. O problema é que apenas Irene parece enxergar o animalzinho. Tempos depois, quando a família é presenteada por uma cachorrinha idêntica a das visões da criança, pensam se tratar do

tio atendendo aos pedidos de Irene, mas ela garante que não foi isso que ocorreu. Tanto que, quando se enxergam, ambas se reconhecem: “‘Seu tio é um adivinho’, lembro-me de meus pais me dizendo quando me mostraram o cachorro: ‘Aqui está Jasmine!’ Jasmine me reconheceu sem surpresa, eu a beijei”<sup>57</sup> (Ocampo, 1944, p. 15 – tradução nossa).

As visões da garota seguem acompanhando-a, à medida que vai crescendo. As primeiras premonições parecem chegar de forma branda, como imagens e *flashes* breves, como por exemplo quando previu a compra que a mãe faria de uma estátua de Nossa Senhora, ou quando enxergou, no jardim da casa, uma trepadeira que a família ainda não havia adquirido. No entanto, com o passar do tempo, parecem se tornar mais intensas e vívidas, como quando Irene presencia os quadros do avô e da avó, pendurados na parede, aparentemente ganharem vida e a arrastarem para os contextos de vida da época da fotografia.

Irene prevê diversos outros acontecimentos que perpassam sua infância e adolescência, como as pessoas novas que conhecerá, os amores que irá viver, as viagens que serão feitas e até mesmo a vida adulta das pessoas do local em que mora. Até que um dia, aos 15 anos, prevê a morte do pai e, três meses antes da visão se materializar, prepara-se para os ritos fúnebres do falecimento (o vestido de luto, a visita ao cemitério, o choro). Tudo em sua vida começa a mudar depois deste incidente, pois a família e alguns conhecidos passam a culpa-la pela morte ocorrida, alegando, inclusive, que possivelmente estava sendo vítima de uma possessão demoníaca. Além de conviver com a culpa, Irene não consegue mais lembrar do pai, já que ele ficou em seu passado.

Em um primeiro momento, ela supõe que a força de seus pensamentos é a grande responsável por fazer os acontecimentos se materializarem e, por esse motivo, tenta controlar o que pensa a todo custo. Sem sucesso em suas tentativas, Irene percebe que suas premonições são espontâneas e que não possui domínio sobre elas, assim como não controla a ocorrência das visões do futuro, que sempre vinham acompanhadas de sinais inconfundíveis:

Minhas previsões eram involuntárias. Não era difícil reconhecê-las; eram acompanhadas de certos sinais inconfundíveis, sempre os mesmos: uma leve brisa, uma cortina enevoada, uma música que não posso cantar, uma porta de madeira esculpida, uma frieza nas mãos, uma pequena estátua de bronze em um jardim remoto. Era inútil tentar evitar as imagens: nas regiões geladas do futuro, a realidade é imperativa<sup>58</sup> (Ocampo, 1944, p. 20 – tradução nossa).

<sup>57</sup> "Tu tío es adivino", recuerdo que me dijeron mis padres en el momento de mostrarme el perro: "¡Aquí está Jazmín!" Jazmín me reconoció sin asombro, lo besé.

<sup>58</sup> "Mis previsiones eran involuntarias. No era difícil reconocerlas; se presentaban acompañadas de ciertos signos inconfundibles, siempre los mismos: una brisa leve, una brumosa cortina, una música que no puedo cantar, una puerta de madera labrada, una frialdad en las manos, una pequeña estatua de bronce en un remoto jardín. Era inútil que tratara de evitar las imágenes: en las heladas regiones del porvenir la realidad es imperiosa."

Para Irene, a única forma de resgatar as memórias do passado – os rostos, os cheiros, os lugares, os momentos – é a morte. A jovem acredita que, ao morrer, todas essas lembranças serão devolvidas a ela. Por esse motivo, quando toma consciência de suas premonições e da sua incapacidade de reter o passado, Irene passa a buscar incessantemente a morte, pressupondo que, com o fim da vida e a ausência de novos acontecimentos futuros, sua mente poderá se concentrar em relembrar o passado. O desejo de morrer é tamanho que ela teme que o fim da vida nunca chegue em suas visões premonitórias. Sua vontade, no entanto, parece tomar forma a partir da tão esperada visão:

Essas pobres e monótonas previsões do futuro me deprimiam, mas eu sabia que naquela região rarefeita da minha vida, onde não havia amor, nem rostos, nem objetos novos, onde nada mais acontecia, começava o fim do meu tormento e o começo da minha felicidade. Tremendo, me aproximei do passado, uma estátua fria agarrou minhas mãos. Um véu me separava das casas, das plantas e das pessoas: porém, pela primeira vez eu as via claramente desenhadas, com todos os seus detalhes, minuciosamente<sup>59</sup> (Ocampo, 1944, p. 27 – tradução nossa).

A “região rarefeita” da vida, mencionada por Irene, com a ausência de novos rostos, novos amores, novos objetos e/ou novos acontecimentos, trata-se, portanto, da sua morte. A jovem consegue, a partir de uma visão premonitória, prever o seu próprio fim – que na verdade, pela sua perspectiva, trata-se de um recomeço, um recomeço com memórias. O que separa Irene das suas lembranças é a vida. A previsão da morte é estátua fria que agarra suas mãos e a deixa próxima do passado. A jovem então se enxerga sentada no banco de uma praça, em uma tarde de janeiro, na presença de uma mulher que não lhe é totalmente estranha, conversando sobre coincidências e o que parecem ser lembranças compartilhadas. A desconhecida manifesta o desejo de escrever sobre a vida de Irene. Posteriormente, descobrimos que essa mulher da praça é a própria Irene, em um encontro consigo mesma. E é nesse momento que ela começa a relembrar dos acontecimentos de sua vida. Pressupõe-se, nesse instante da narrativa, a sua morte. A morte, nesse sentido, não significa o encerramento de um ciclo, mas sim o seu eterno recomeço, já que o conto apresenta uma circularidade temporal, iniciando e terminando da mesma forma, com a redação do que viria a ser uma (auto)biografia:

Nem às iluminações do dia 25 de maio, em Buenos Aires, com lâmpadas nas fontes e nos escudos, nem às liquidações dos grandes armazéns com flâmulas verdes, nem ao meu aniversário, desejei chegar com muito fervor quanto a este momento de bem-

---

<sup>59</sup> Estas pobres y monótonas previsiones del futuro me deprimieron, pero yo sabía que en esa región enrarecida de mi vida, ahí donde no había amor, ni rostros, ni objetos nuevos, donde ya nada sucedía, empezaba el final de mi tormento y el principio de mi dicha. Trémula me acercaba al pasado.. Un frío de estatua se apoderó de mis manos. Un velo me separaba de las casas, me alejaba de las plantas y de las personas: sin embargo por primera vez las veía dibujadas con claridad, con todos sus detalles, minuciosamente.



aventura sobrenatural. Desde a infância eu fui pálida como agora [...]”<sup>60</sup> (Ocampo, 1944, p. 12 – tradução nossa).

Nem às iluminações do dia 25 de maio, em Buenos Aires, com lâmpadas nas fontes e nos escudos, nem às liquidações dos grandes armazéns com flâmulas verdes, nem ao meu aniversário, desejei chegar com muito fervor quanto a este momento de bem-aventurança sobrenatural. Desde a infância eu fui pálida como agora [...] (Ocampo, 1944, p. 29).

O parágrafo inicial, ao ser reiterado no fechamento da narrativa, acaba por não permitir que a história seja definitivamente encerrada, instaurando um recomeço incessante para a trama de Irene. A partir da circularidade do conto, observada pela convergência do início e do fim da narração, é construída uma imagem de infinitude, que leva o leitor a se questionar sobre o que é começo e o que é fim. Os recursos da transformação e da transgressão do tempo, empregados por Silvina, criam uma espécie de *looping* narrativo do qual a personagem não consegue se desvencilhar. A partir da experiência de Irene, o leitor também se vê acometido por essa distorção do espectro temporal, enxergando-se diante de um ciclo em que não é possível enxergar além: torna-se difícil deduzir o que houve depois do fim ou se o que houve é tudo aquilo que foi visto antes.

A partir do desfecho inesperado do conto, no qual Irene se encontra com ela mesma, em uma espécie de epifania, algumas dúvidas são suscitadas: Qual das duas Irenes teria escrito a biografia? O título “Autobiografia de Irene” pressupõe que a personagem tenha escrito um relato sobre a própria vida... e é o que de fato acontece, pois temos acesso às memórias da infância, adolescência e vida adulta de Irene. Mas como ela poderia fazê-lo, se é incapaz de reter qualquer lembrança de seu passado? Trata-se, assim, de uma biografia? Ou teria Irene se encontrado, em uma visão premonitória, com um fantasma de si própria? Supondo que essa última hipótese fosse válida e a jovem tivesse tido acesso às memórias do passado por meio do encontro com seu eu-fantasma, poderia ela ter tentado prolongar a morte, que até então era vista como sua única esperança? Afinal de contas, Irene morreu ou está viva? Está acordada ou sonhando? Poderia ela sofrer de algum distúrbio psíquico?

Embora as respostas para alguns dos questionamentos estejam dentro do próprio conto, que teoricamente apresenta um final fechado, assinalado pela circularidade temporal, o leitor é levado a se questionar sobre as questões que permanecem suspensas, hesitando entre o que pode ser real ou sonho, verossímil ou inverossímil, real ou irreal. Nesse momento, deparamo-nos com o conceito todoroviano de fantástico, visto que as duas condições postuladas por Todorov

---

<sup>60</sup> “Ni a las iluminaciones del veinticinco de Mayo, en Buenos Aires, con bombitas de luz en las fuentes y en los escudos, ni a las liquidaciones de las grandes tiendas con serpentinas verdes, ni al día de mi cumpleaños, ansí llegar con tanto fervor como a este momento de dicha sobrenatural. Desde mi infancia fui pálida como ahora [...]”

(1992) para a existência do relato fantástico são encontradas no conto: a hesitação, a dúvida ou o questionamento do leitor, que advém do desequilíbrio entre o real e o sobrenatural; e a relativização da realidade pela manifestação de um fato insólito. Além disso, levando em consideração o aspecto semântico apontado por Todorov (1992) na classificação dos temas dos relatos fantásticos, pode-se dizer que, em “Autobiografia de Irene”, são comuns os chamados “temas do eu”, que representam as relações e percepções do ser humano com o mundo, em um esquema freudiano *percepção-consciência*. Os desdobramentos de personalidade, como o caso da ocorrência do Duplo, são exemplos de temas do eu. No conto em questão, a estranha com quem Irene se encontra, ao final da narrativa, pode ser considerada um desdobramento da personalidade – um duplo – de Irene. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello (2000), o duplo, nas narrativas, é responsável por causar, na personagem, um sentimento ambíguo, de atração ou de repulsa, normalmente se manifestando em momentos de fragilidade dos personagens:

[...] o fenômeno do duplo surge como representação de uma cisão interna. Revela-se seguidamente como uma experiência inquietante, em que o sujeito se vê como outro ou em face de um ser com quem muito se parece. Esse encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo, nem sempre passíveis de equacionar. Pode significar também o encontro necessário para solucionar a divisão interna e levar ao alcance da unidade [...] (Mello, 2000, p.121-122).

Em “Autobiografia de Irene”, o encontro da protagonista com o seu duplo, na cena do banco da praça, assinala o encontro necessário que a leva a restaurar a sua unidade. Irene demonstra, por meio da narração de suas vivências, estar em uma busca por algo que pudesse preencher o seu vazio existencial: ela quer solucionar o problema da incapacidade de reter memórias passadas, por meio da morte. É no encontro com a outra versão de si, o seu duplo, que a personagem parece enfim achar o que estava procurando, ou seja, o caminho para a restauração de suas memórias.

A questão do duplo é recorrente tanto nas narrativas fantásticas canônicas quanto nas mais contemporâneas, como no neofantástico, descrito por Alazraki. No entanto, no conto em questão, os desdobramentos de personalidade não são o único indicativo da presença do fantástico. A hesitação diante dos eventos narrados pode ser experienciada pelo leitor em diversos momentos do conto, seja a partir dos próprios questionamentos da personagem Irene, diante da descoberta de sua capacidade premonitória; ou mesmo acerca da identidade do real narrador do conto, já que, em um determinado momento da narrativa, quando Irene supostamente se encontra consigo própria, a imbricação de vozes torna a situação confusa:

Alguém sentou ao meu lado. Uma voz feminina suave falou comigo. Este foi o nosso diálogo: "Perdoe minha ousadia. Por falta de tempo, desprezo os preâmbulos da

amizade. Não moro nesta cidade; o acaso me traz de vez em quando. Mesmo que eu me sente novamente nesta praça, não é provável que nossa entrevista se repetirá. Talvez eu nunca mais a veja, nem na sacada de uma casa, nem em uma loja, nem na plataforma da estação, nem na rua. "Meu nome é Irene", respondi, "Irene Andrade". "Você nasceu aqui?" "Sim, eu nasci e vou morrer na cidade"<sup>61</sup> (Ocampo, 1944, p. 28 – tradução nossa).

Diante dessa sobreposição de vozes narrativas, torna-se complicado identificar quem está se dirigindo a quem no diálogo. A hesitação do leitor, no conto, é disparada a cada vez que um elemento insólito é introduzido na narrativa, o que nos leva à identificação da segunda característica apontada por Todorov (1992), ou seja, a relativização da realidade. Em diversos momentos, o leitor é levado a se questionar sobre a existência de outras configurações de realidade para o conto. O que passa a ser válido e aceito na nova realidade do conto? O que precisa ser questionado? Os elementos sobrenaturais? Os traços de misticismo? A existência de um duplo para Irene?

A percepção ambígua dos fatos ocorridos, em “Autobiografia de Irene”, só se torna possível pelo emprego de recursos da linguagem próprios do relato fantástico, que garantem que a ambiguidade narrativa se estenda para toda a trama. Essa perspectiva é defendida por Furtado (1980), que afirma que a hesitação suscitada no leitor é resultado da edificação de uma atmosfera insólita caracterizada por elementos relacionados à construção das personagens, da voz narrativa e do espaço. Fundamentando os seus estudos nos elementos da narratologia, Furtado (1980) salienta que a hesitação do leitor, apontada por Todorov, por si só, não pode ser considerada a característica definidora do fantástico. Trata-se de um reflexo da tessitura narrativa. Para que uma narrativa seja classificada como fantástica, portanto, segundo Furtado (1980), ela deve:

- Apresentar personagens que suscitem, no leitor, a incerteza e a percepção ambígua dos acontecimentos: no conto, as dúvidas de Irene, em relação à natureza de suas visões e ao seu futuro incerto, são compartilhadas com o leitor. Irene demora bastante tempo para se dar conta de que é capaz de prever o futuro, já que não entende exatamente o que se passa com ela, desde a infância, quando experencia aquelas visões vívidas:

Diziam que eu estava possuída por um demônio. [...] Eu me senti culpada por desencadear tanto ódio ao meu redor. Passei longas noites sem dormir. Consegui

---

<sup>61</sup> Alguien se sentó a mi lado. Me habló una voz suave de mujer. Éste fué nuestro diálogo: "Perdone mi atrevimiento. Por falta de tiempo, desdeño los preámbulos de la amistad. Yo no vivo en este pueblo; la casualidad me trae de vez en cuando. Aunque vuelva a sentarme en esta plaza, no es probable que nuestra entrevista se repita. Tal vez no vuelva a verla, ni en el balcón de una casa, ni en una tienda, ni en el andén de la estación, ni en la calle". "Me llamo Irene", repuse, "Irene Andrade". "¿Usted ha nacido aquí?" "Si, he nacido y moriré en el pueblo"

adoecer, mas não podia morrer como desejava. Não me ocorreu que eu tinha um dom sobrenatural, mas quando os seres deixaram de ser milagrosos para mim, eu me senti milagrosa para eles<sup>62</sup> (Ocampo, 1944, p. 19 – tradução nossa).

- Dispor de um narrador homodiegético (primeira pessoa), que confira uma autoridade maior perante o leitor, por apresentar a ele os fatos de acordo com a sua lente, que se situa próxima dos acontecimentos: o conto é narrado por Irene, que é também a protagonista do enredo e compartilha com o leitor, em primeira mão, sua hesitação, suas dúvidas, suas divagações, seus anseios e seus medos. É por meio da voz narrativa de Irene que temos acesso ao seu emaranhado psicológico e à cronologia de eventos de sua vida. É pela narração da personagem, também, que temos contato com os elementos insólitos que vão surgindo no enredo:

Meu nome é Irene Andrade. Nesta casa amarela, com balcões de ferro preto, com folhas de bronze, brilhantes como ouro, a seis quarteirões da igreja e da praça de Las Flores, nasci há vinte e cinco anos. Sou a mais velha de quatro irmãos turbulentos, de cujas brincadeiras participei na infância, com paixão<sup>63</sup> (Ocampo, 1944, p. 13 – tradução nossa).

- Contar com a presença de um narratário, que compartilhará com o leitor as incertezas acerca da manifestação meta-empírica: o narratário confere maior credibilidade ao relato fantástico, por operar como uma ponte entre o narrador (intratextual) e o leitor (extratextual). A presença do narratário, na narrativa fantástica, aproxima ainda mais o leitor do universo insólito da narrativa:

A pessoa improvável que lê estas páginas vai se perguntar para quem eu conto esta história. Talvez o medo de não morrer me obrigue a isso. Talvez seja para mim que o escrevo: para lê-lo novamente, se por alguma maldição eu ainda estiver viva. Eu preciso de um testemunho. Sou afligida apenas pelo medo de não morrer<sup>64</sup> (Ocampo, 1944, p. 13 – tradução nossa).

- Propor um espaço que seja híbrido, mesclando o cotidiano ao insólito: de acordo com Roas (2014), para que um enredo seja considerado fantástico, deve-se construir um espaço que seja similar àquele que o leitor habita, mas que se verá assaltado pela ocorrência de um

<sup>62</sup> “Se dijo que yo estaba poseída por el demônio [...] Me sentí culpable de haber desencadenado tanto odio a mi alrededor. Pasé largas noches de insomnio. Logré enfermarme pero no pude morir como lo había deseado. No se me había ocurrido que yo tuviera un don sobrenatural, pero cuando los seres dejaron de ser milagrosos para mí, me sentí milagrosa para ellos.”

<sup>63</sup> “Me llamo Irene Andrade. En esta casa amarilla, con balcones de fierro negro, con hojas de bronce, brillantes, como de oro, a seis cuadras de la iglesia y de la plaza de Las Flores, nací hace veinticinco años. Soy la mayor de cuatro hermanos turbulentos, de cuyos juegos participé en la infancia, con pasión.”

<sup>64</sup> “La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. Tal vez el temor de no morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio. Me aflige sólo el temor de no morir.”

fenômeno insólito, o que transtornará a sua estabilidade. No conto ocampiano em questão, os ambientes descritos são familiares e comuns: a casa de Irene, a praça da cidade, o armazém, o quintal da casa. No entanto, é o teor do que ocorre nesses espaços que desafia a razão e instaura uma atmosfera insólita para o conto, como quando Irene relata, em uma de suas visões, ser transportada para o quadro que observa na sala:

O retrato do meu avô, aquele adorno majestoso da sala, me chamou a atenção, quando eu tinha nove anos. Atrás de uma cortina vermelha, junto à qual se destacava a efígie, descobri um mundo aterrorizante e sombrio. Esses mundos às vezes agradam as crianças. Grandes extensões de som e escuridão, como mármore verde, quebradas, geladas, furiosas, altas, em partes, como montanhas, tremeram. Ao lado daquele quadro senti frio e o gosto de lágrimas em meus lábios. Em alguns corredores de madeira, mulheres de cabelos soltos, homens aflitos, fugiam em atitudes imóveis<sup>65</sup> (Ocampo, 1944, p. 16 – tradução nossa).

Dessa forma, considerando os recursos da narratologia fantástica (Furtado, 1980) empregados por Silvina – construção de personagens ambíguas, que compartilham a hesitação com o leitor; emprego do narrador homodiegético, que confere maior credibilidade aos eventos narrados; presença do narratário, elo entre o narrador e o leitor; e constituição de um espaço ambíguo, no qual o insólito se manifesta em meio cotidianamente familiar –, podemos considerar que “Autobiografia de Irene” aproxima-se do fantástico proposto por Todorov (1992). Por esse motivo, comparando o conto com “La siesta en el cedro”, analisado anteriormente, é possível perceber, na segunda fase da escrita de Ocampo, segundo Enriquez (2018), a aderência aos preceitos borgeanos e bioycasareanos de formalidade e composição literária e, conseqüentemente, um abandono dos traços experimentalistas das vanguardas surrealista e impressionista, presentes nas narrativas de sua primeira obra:

A busca narrativa de Ocampo identifica-se, neste ponto, com a ideia bioycasareana de que a literatura é um objeto artificial, um sistema de convenções que o bom escritor deve manejar eficazmente, e adere temporariamente à lógica composicional que distingue as “obras de imaginação racionada” para Bioy<sup>66</sup> (Enriquez, 2018, p. 48 – tradução nossa).

<sup>65</sup> “El retrato de mi abuelo, ese majestuoso adorno de la sala, cautivó mi atención, a los nueve años. Detrás de un cortinado rojo, junto al cual se destacaba la efígie, descubrí un mundo aterrador y sombrío. Esos mundos agradan a veces a los niños. Grandes extensiones sonoras y oscuras, como de mármol verde, rotas, heladas, furiosas, altas, en partes, como montañas, se estremecían. Junto a ese cuadro sentí frío y gusto a lágrimas en mis labios. En unos corredores de madera, mujeres con el pelo suelto, hombres afligidos, huían en actitudes inmóviles.”

<sup>66</sup> “La búsqueda narrativa de Ocampo se identifica en este punto con la idea bioycasareana de que la literatura es un objeto artificial, un sistema de convenciones que el buen escritor debe manejar con eficacia, y adhiere transitoriamente a la lógica compositiva que distingue a las «obras de imaginación razonada» para Bioy.”

Apesar do emprego formal da linguagem, identificado pelo afastamento da coloquialidade dos contos de *Viaje Olvidado*, o lirismo da prosa ocampiana não deixa de existir no conto em questão. Segundo Borges: “A prosa de Silvina Ocampo não é menos inspirada que seus versos. Seu conto ‘Autobiografía de Irene’ é uma prova disso. Essencialmente ou superficialmente, o tema é um dom precioso que depois se revela terrível. [...] Na ‘Autobiografía de Irene’, o presente sinistro é profético”<sup>67</sup> (Borges, 1986, p. 11 – tradução nossa). Não deixa de existir, também, a abordagem peculiar de temáticas como a infância, a morte, a crueldade e a premonição, típicas das narrativas ocampianas. Ou seja, a voz compositiva de Ocampo, ela mesma, embora moldada pelas exigências formais e estilísticas do contexto de escrita, pode ser claramente percebida.

Recebem enfoque especial, no conto em análise, os temas da infância e da morte, perpassados por tons de crueldade e excentricidade. Irene, no decorrer da narrativa, compartilha suas memórias, escritas por alguém – supostamente ela mesma – em uma (auto)biografia. Nessa (auto)biografia, a infância ocupa uma parcela significativa das suas lembranças, pois foi nessa etapa de sua vida que descobriu a habilidade da premonição, que iria lhe assombrar pelos anos seguintes. A protagonista inicia o relato contando que foi uma criança pálida, frágil e um pouco anêmica e que, desde então, pouco mudou na sua fase adulta, sobretudo em termos de aparência. Há um certo tom insólito que se acentua na fala de Irene, visto que o tempo, para ela, parece não ter passado. É como se ela ainda estivesse presa à infância, aos eventos traumáticos dessa fase:

Desde a infância eu fui pálida como agora, "talvez um pouco anêmica", disse o médico, "mas saudável, como todos os Andrades". Várias vezes imaginei minha morte nos espelhos, com uma rosa de papel na mão. [...] Hoje estou morrendo com o mesmo rosto que vi nos espelhos da minha infância. (Pouco mudei. Acumulação de cansaço, lágrimas e risos amadureceram, formaram e deformaram meu rosto.) Cada nova morada me parecerá velha e lembrada<sup>68</sup> (Ocampo, 1944, p. 12 – tradução nossa).

Em outros momentos da narrativa, ainda, a infância é descrita como um lugar misterioso e sombrio. Quando criança, Irene experienciou a sua primeira visão premonitória, enxergando a materialização de um cachorrinho branco que havia inicialmente visto em sonho. Mais adiante, compartilha a visão que teve a partir dos retratos dos avôs, enquanto estava sentada na

---

<sup>67</sup> “La prosa de Silvina Ocampo no es menos inspirada que sus versos. Su cuento Autobiografía de Irene es una prueba. Esencial o superficialmente, el tema es un precioso don que luego se revela como terrible. [...] En la Autobiografía de Irene, el ominoso don es de orden profético.”

<sup>68</sup> “Desde mi infancia fui pálida como ahora, "tal vez un poco anémica", decía el médico, "pero sana, como todos los Andrade". Varias veces imaginé mi muerte en los espejos, con una rosa de papel en la mano. [...] Hoy estoy muriéndome con el mismo rostro que veía en los espejos de mi infancia. (Apenas he cambiado. Acumulaciones de cansancios, de llantos y de risas han madurado, formado y deformado mi rostro.) Toda morada nueva me parecerá antigua y recordada.”

sala de sua casa. Nesse momento, Irene emite um julgamento de valor sobre a infância, que denota a faceta obscura que atribui a essa fase da vida: “Atrás de uma cortina vermelha, junto à qual se destacava a efígie, descobri um mundo aterrorizante e sombrio. *Esses mundos às vezes agradam as crianças*. Grandes extensões de som e escuridão [...]”<sup>69</sup> (Ocampo, 1944, p. 16 – tradução nossa; grifo nosso).

A temática da morte, por sua vez, opera como um pano de fundo da narrativa, estando presente do início ao fim do relato de Irene, constituindo-se como objetivo a ser alcançado pela protagonista. O fim da vida, no conto ocampiano, não é tido como uma ameaça, mas como um recomeço, uma promessa esperançosa de paz e encontro de si próprio. Há, portanto, uma espécie de romantização da ideia da morte, que não somente é encarada como necessária, mas igualmente como a solução para todos os problemas da vida de Irene. A morte é o único meio de resgatar as suas recordações. É a única maneira para enxergar-se a si própria integralmente. É a ferramenta restituidora do equilíbrio: “Com que saudade, sem o saber, esperei a morte, único repositório das minhas memórias”<sup>70</sup> (Ocampo, 1944, p. 22 – tradução nossa). As menções à morte aparecem em inúmeros momentos da narrativa: nas idealizações de Irene, na perda do pai, nos assassinatos que presencia em um armazém.

Outro aspecto a ser enfatizado, em “Autobiografia de Irene”, é a representação do feminino, por meio da construção da personagem central. Irene é naturalmente uma mulher que transgride os códigos e expectativas sociais do seu tempo, seja por estar em posse de dons considerados sobrenaturais, seja por atribuir à morte um sentido inusitado e perturbador. Irene é a protagonista da sua própria história. Apesar da falta de suporte, das contestações e das repressões sofridas no decorrer da vida, vindas de pessoas que não compreendem a natureza de seu comportamento, ela não deixa de buscar aquilo que acredita ser o certo para si, nem mesmo diante das críticas que recebe:

Lembro-me da solidão das tardes quando me sentava na praça. A luz machucava meus olhos para que não fosse de tristeza que eu chorasse? “Ela tem trinta anos e ainda não se casou”, diziam alguns olhares. “O que você está esperando?”, diziam outros, “sentada aqui na praça? Por que você não traz seu trabalho? Ninguém a ama, nem mesmo seus irmãos. Aos quinze anos, matou seu pai. O diabo se apoderou dela, quem sabe de que maneira”<sup>71</sup> (Ocampo, 1944, p. 27 – tradução nossa).

<sup>69</sup> “Detrás de un cortinado rojo, junto al cual se destacaba la efígie, descubrí un mundo aterrador y sombrío. Esos mundos agradan a veces a los niños. Grandes extensiones sonoras y oscuras [...]”

<sup>70</sup> “¡Ah, cómo esperé penetrar, sin saberlo, en el claustal recuerdo de esos momentos! Con qué anhelo, sin saberlo, esperé la muerte, única depositaria de mis recuerdos.”

<sup>71</sup> “Recuerdo la soledad de las tardes cuando me sentaba en la plaza. ¿Hería la luz mis ojos para que no fuera de tristeza que lloraba? “Tiene treinta años y todavía no se ha casado”, decían algunas miradas. “¿Qué espera”, decían otras, “sentada aquí en la plaza? ¿Por qué no trae sus labores? Nadie la quiere, ni sus hermanos. A los quince años mató a su padre. El diablo se apoderó de ella, quién sabe en qué forma”.

Temas que denotam o preconceito relacionado ao feminino aparecem em um segundo plano da narrativa ocampiana, como por exemplo a crítica da sociedade da época às mulheres que não se casavam, ou até mesmo críticas vinculadas ao religioso e ao sobrenatural, ligando a imagem feminina à figura de bruxas ou demônios – tópico discutido na seção 2.2 deste estudo. De acordo com Paula Júnior (2011), por meio do fantástico, a mulher passa a dispor de um espaço codificado, no qual sente-se segura para falar sobre assuntos que são considerados tabus (trabalho e profissões, sexo, corpo, subalternidade, amor, morte, etc.). Nas narrativas fantásticas de autoria feminina, predomina o princípio de alteridade, ou seja, a necessidade da mulher de externalizar os seus enfrentamentos – com o Outro, o homem, e consigo mesma.

Em “Autobiografia de Irene”, o enfrentamento da personagem se dá em relação a ela mesma, à busca da sua identidade. Dos temas do fantástico feminino levantados por Paula Júnior (2011), estão presentes, na narrativa: as metamorfoses ou transformações, que são tidas como garantia de uma nova realidade que pode ser concebida e vivenciada pela mulher; as tensões entre espírito e matéria, consideradas como uma rota de fuga da realidade buscada pelo sujeito feminino; os desdobramentos de personalidade (a questão do duplo); a busca por identidade; as transformações do tempo e do espaço, assinaladas pela transposição dos limites entre presente/passado/futuro e pelo desejo da mulher de se transportar para outro tempo/espaço; e a eufemização da ideia de morte (morte poética), com um teor que é simbólico ou poético.

Por fim, com o intuito de não tornar repetitiva a análise do conto em questão, podemos sintetizar os pontos centrais de “Autobiografia de Irene” nos seguintes tópicos: a presença de recursos da narratologia fantástica (construção de personagens, tempo, espaço e voz narrativa) e os efeitos de hesitação e ambiguidade permitem associar a narrativa ocampiana ao fantástico teorizado por Todorov (1992) e Furtado (1980); a abordagem inusual de temas como a morte e a infância mostram-se como marca característica das narrativas ocampianas; há, de *Viaje Olvidado* (1937) para *Autobiografía de Irene* (1948), um amadurecimento formal e estilístico que levam, por um lado, aos elogios da crítica especializada, que associa a escrita de Silvina aos estilos borgeano e bioycasareano e, por outro, à constatação de que o *nonsense* e a liberdade experimental de Ocampo foram gradativamente deixadas para trás.



### 4.3 O ABSURDO DE “PERDER O NOME PRÓPRIO PARA GANHAR O APELIDO”: ELEMENTOS DO *NONSENSE* E DO NEOFANTÁSTICO EM “EL MÉDICO ENCANTADOR”

O último conto ocampiano a ser analisado chama-se “El médico encantador” e foi publicado na edição número 265 da Revista *Sur*, no ano de 1960. Um ano após essa publicação, Silvina Ocampo lançou a obra *Las Invitadas*, uma coletânea de 44 contos, sendo “El médico encantador” uma das suas narrativas integrantes. De acordo com Biancotto (2019), *Las Invitadas* (1961) e *La Furia* (1959) estão entre as obras mais significativas da trajetória da escritora, nas quais Ocampo finalmente encontra a sua própria identidade de escrita, caracterizada sobretudo pela presença do *nonsense* e do neofantástico, levados a níveis mais intensos e transgressores em comparação às suas obras de estreia. Vinte e três anos se passaram desde a escrita de seu primeiro conto, “La siesta en el cedro”, que integrou a obra *Viaje Olvidado*, e é possível observar, em *Las Invitadas*, segundo Biancotto (2019), um retorno a alguns dos elementos de escrita do início de suas produções, só que amadurecidos. Consequentemente, o rigor formal e o cuidado excessivo com a linguagem, típicos de *Autobiografía de Irene*, não são mais encontrados nos seus últimos contos.

“El médico encantador” narra a história de Albino Morgan, um médico de um carisma ímpar, mas que apresenta comportamentos um tanto quanto peculiares. Quem nos conta o caso de Albino é um de seus pacientes, já adulto, que conhece as artimanhas do médico desde a sua infância, por ter sido tratado por ele. Com certas intencionalidades, conforme veremos, Albino também se especializou em pediatria. Para conquistar as crianças, o médico encantador distribui balas, chocolates e outros doces em suas consultas, andando com os seus bolsos sempre cheios de guloseimas. A forma como se dirige aos seus pacientes, crianças e adultos, brincando e contando anedotas, torna a sua presença prazerosa e esperada por todos.

No entanto, para algumas pessoas, Albino Morgan não é exatamente o que parece ser. Comentários de desprezo e diálogos odiosos fazem com que o narrador do conto, um dos pacientes de longa data do médico, passe a questionar as próprias crenças em relação ao mundo. Como poderia um ser humano tão competente, doce e alegre como Albino possuir algum tipo de perversidade? Não lhe parecia possível. Pouco a pouco, no entanto, a verdade sobre o profissional chega até o narrador e vai sendo exposta. Em todas as casas que Albino entra, misteriosamente algum tipo de doença entra junto com ele, de modo que passa a se tornar um verdadeiro vetor de enfermidades. O mais estarrecedor é que, mesmo sabendo desse histórico, seus pacientes não o abandonam, seguindo à risca as suas excêntricas prescrições. De acordo

com o narrador, o médico cultivava os diferentes tipos de vírus em sua própria casa, passando a leva-los consigo nas consultas, a fim de inocular os pacientes.

E as estranhezas não cessam nessa prática absurda. Albino também cria doenças, atribuindo nomes específicos a elas. No quadro denominado “apiários noturnos”, por exemplo, o paciente é acometido por dores de cabeça, tonturas, alucinações, insônia e pelo barulho insistente e perturbador do que parece ser um zumbido de abelhas. Na “gromose tecidual”, a insônia e as alucinações são os sintomas centrais. A “estereognosia da insônia” leva o paciente à confusão mental e igualmente à privação do sono. O traço comum entre as enfermidades é o fato de que os sintomas de ambas se manifestam com intensidade à noite, na presença da escuridão. Em um certo ponto da narrativa, tomamos conhecimento de que uma das doenças criadas por Albino acaba sendo inoculada no paciente que narra a história, causando uma verdadeira reviravolta na vida do médico:

Aconteceu a mim, como as begônias, ter uma doença que me deixava charmoso, pelo menos aos olhos de Mirta. Albino Morgan não previu o resultado desastroso quando me inoculou com aquele vírus! Sou por natureza quieto. A doença de que sofria há dois anos e que me ligava inextricavelmente a Mirta, chamada Cópia Verborum, não era desagradável, mas às vezes irritante, porque os sintomas não tinham horário. Desde o momento em que senti uma pontada aguda no centro da testa até a dor diminuir, por duas horas, falei sem parar, com uma eloquência imponderável. [...] Graças a todas essas circunstâncias, minha eloquência e o abandono do trabalho, que me deixou horas livres para me dedicar ao amor e à contemplação, Mirta se apaixonou por mim<sup>72</sup> (Ocampo, 1960, p. 25 – tradução nossa).

Mirta, a noiva de Albino, apaixonou-se pelo paciente no qual o vírus foi inoculado. Em seu organismo, essa condição, segundo o narrador, acaba por deixá-lo mais eloquente e mais charmoso, o que atrai a atenção de Mirta. Sem sucesso, o médico tenta reverter a doença do paciente, buscando, inclusive, inoculá-la em si próprio. As tentativas fracassadas não mudam a situação na qual Albino se colocou. Sua conduta e suas práticas o levaram a perder um grande amor.

No enredo de “El médico encantador”, é possível identificar, com clareza, elementos que pertencem ao *nonsense* teorizado por Biancotto (2019): 1. a forma breve da construção – na edição da *Sur*, o conto ocupa apenas três páginas; 2. o enredo fragmentário e inconclusivo –

<sup>72</sup> “A mí me tocó, como a las begonias, tener una enfermedad que me volvió encantador, por lo menos ante los ojos de Mirta. ¡Al inocularme ese virus no previó Albino Morgan el funesto desenlace! Yo soy por naturaleza callado. El mal del cual sufrí durante dos años y que me unió a Mirta indisolublemente, llamado Cópia Verborum, no era desagradable, sino a veces molesto, pues los síntomas no tenían horario. Desde el momento en que yo sentía una puntada aguda en el centro de mi frente hasta que cesaba el dolor dos horas- hablaba sin parar, con elocuencia imponderable. [...] Gracias a todas estas circunstancias, mi elocuencia y el abandono del trabajo, que me dejaba horas libres para dedicarme al amor y a la contemplación, Mirta se enamoró de mí.”

não é possível ter acesso a detalhes mais esclarecedores sobre as consequências da conduta do médico, nem aos motivos que o levaram a agir de tal forma, ou mesmo ao detalhamento das suas práticas de criação dos vírus; 3. a atmosfera de estranheza e absurdo – um dos pontos altos da estranheza da narrativa se dá quando as doenças criadas por Albino são descritas, por exemplo. Longe das formas clássicas do conto, a excentricidade das personagens, o tom de impassibilidade e distanciamento, o anticlímax, a precariedade dos argumentos e a forma intencionalmente inacabada do enredo levam o conto ocampiano a se aproximar da narrativa *nonsense*, que se caracteriza essencialmente como um retrato da idiotice-excentricidade de um personagem:

Se *Viaje Olvidado* apresenta uma galeria de perdedores inocentes; *La furia*, uma das malucas ou excêntricas da feira; *Las Invitadas* inaugura a série dos distantes, idiotas ou maníacos, que vai definir os personagens das últimas histórias de Ocampo, sob o signo do *nonsense* leariano, como se cada história fosse o retrato não do personagem, mas de sua idiotice-excentricidade. A meio caminho entre a "precariedade" de uma história que termina assim que termina a apresentação do traço idiota do personagem e o "*nonsense*" da ficção como registro da idiotice<sup>73</sup> (Biancotto, 2019, p. 57 – tradução nossa).

Das categorias de personagens elencadas por Biancotto (2019), pode-se dizer que Albino Morgan, o médico encantador, caracteriza-se como maníaco, no sentido de ser obcecado por algo. A obsessão de Albino consiste em adoecer as pessoas através de vírus elaborados por ele mesmo. Apesar de sua conduta absurda, o médico não pode ser considerado louco em termos de uma "loucura clínica". Isso porque, segundo Biancotto (2019), se as personagens das narrativas *nonsense* fossem doentes, o absurdo de suas ações seria algo natural e justificado, a ponto de deixar de ser um absurdo: "Não se trata, pois, de patologias ou 'falhas' da normalidade, mas da mais categórica excentricidade, que se declara em absoluta distância, afastamento e exterioridade face ao senso comum"<sup>74</sup> (Biancotto, 2019, p. 61 – tradução nossa).

A aventura de um enredo que tem o *nonsense* como marca é assinalada pela loucura e pela excentricidade como lógicas de invenção, e não do ponto de vista patológico. Além disso, se Albino fosse clinicamente "louco", como explicar a sua validação social – pessoas com transtornos psíquicos são postas às margens do convívio social – e a aderência dos seus pacientes às prescrições dadas? Tal validação pode ser percebida no seguinte trecho do conto:

<sup>73</sup> "Si *Viaje olvidado* presenta una galería de losers inocentes; *La furia*, una de freaks o excéntricos de feria; *Las invitadas* inaugura la serie de los lejanos, idiotas o maniáticos, que definirá los caracteres de los últimos cuentos de Ocampo, bajo el signo del *nonsense* leariano, como si cada relato fuera el retrato no del personaje, sino de su idiotiez-excentricidad. A mitad de camino entre la "precariedad" de un relato que termina en cuanto concluye la presentación del rasgo idiota del personaje y el "despropósito" de la ficción como registro de una idiotiez."

<sup>74</sup> "No se trata, entonces, de patologías o "fallas" de la normalidad, sino de la más categórica excentricidad, que se declara en absoluta distancia, lejanía y exterioridad respecto del sentido común."

Da mesma forma, cada paciente aguardava ansiosamente sua visita: eles queriam vê-lo sorrir na porta da frente, sentar-se ao lado da cama (mesmo que a ponta do sapato fosse polida com a colcha), conversar e dar um tapinha no ombro de um pai ou mãe, agradar ou acariciar a testa do paciente ou distribuir aqueles chocolates que tirou do bolso. Bastava-lhe estender a mão para proibir o sal ou o açúcar nas refeições; os pacientes mais rebeldes lhe obedeciam. Bastava-lhe cruzar a perna para prescrever enemas: os pacientes menos resignados aceitavam o sacrifício sem protestar. Bastava-lhe ajeitar a gravata para pedir dietas de mais de uma dúzia e meia de bananas por dia: o paciente mais desatento não hesitava em agradá-lo<sup>75</sup> (Ocampo, 1960, p. 23 – tradução nossa).

Ainda sobre as personagens da narrativa *nonsense*, cabe destacar, segundo Biancotto (2019), que muitas das histórias de Ocampo “são as aventuras de perder o nome próprio para ganhar o apelido. A bandagem que gruda no nome e o cobre, o nome ‘fantasia’, acaba sendo mais real do que o real, porque tem a capacidade de representar o personagem, a singularidade do personagem”<sup>76</sup> (Biancotto, 2019, p. 61 – tradução nossa). No conto analisado, o próprio título da narrativa vai ao encontro da teorização de Biancotto: poderia se tratar de “Morgan Albino, el médico encantador”, ou “Los encantos de Morgan Albino”, mas a autora parece querer ocultar o verdadeiro nome do médico, a fim de dar ênfase ao fato de ele ser “El médico encantador”. Ou seja, Albino Morgan é mais conhecido pelo seu nome “fantasia” do que pela identidade real.

Ademais, o *nonsense* na narrativa, de forma mais ampla – considerando *nonsense* como sinônimo para absurdo, englobando tudo aquilo que causa perplexidade, desconforto ou inquietação –, pode ser identificado em variados momentos do conto, como por exemplo quando Albino Morgan distribui doces para as crianças de uma forma um tanto quanto incômoda: “Como um padre que dá a hóstia, segurando-a entre o polegar e o indicador, Albino Morgan administrou a guloseima; Dirão que o gesto denotava perversão sexual, sinal de outras depravações, mas acho que não”<sup>77</sup> (Ocampo, 1960, p. 22 – tradução nossa). A sugestão do narrador de que poderia haver perversidade no ato do médico, se tratando de uma criança, gera um certo desconforto no leitor.

---

<sup>75</sup> “Asimismo cada paciente esperaba su visita con impaciencia: querían verlo sonreír en la puerta de entrada, sentarse junto a la cama (aunque se lustrara la punta del zapato con la colcha), hablar y dar palmadas sobre el hombro de un padre o de una madre complacida o acariciar la frente del enfermo o distribuir aquellos bombones que sacaba del bolsillo. Bastaba que extendiera la mano para prohibir la sal o el azúcar en las comidas; los pacientes más rebeldes le obedecían. Bastaba que cruzara una pierna para recetar enemas: los pacientes menos resignados aceptaban sin protestar el sacrificio. Bastaba que se acomodara la corbata para ordenar dietas de más de una docena y media de bananas por día: el paciente más inapetente no vacilaba en complacerlo.”

<sup>76</sup> “[...] sí son la aventura de perder el nombre propio para ganar el apodo. El apósito que se pega sobre el nombre y lo recubre, el nombre “de fantasía”, es, en definitiva, más real que el verdadero, porque tiene la capacidad de representar el carácter, la singularidad del personaje”

<sup>77</sup> “Como un cura que da la hostia, sosteniéndola entre el dedo pulgar y el índice, Albino Morgan le administraba la golosina; dirán que el gesto denotaba perversión sexual, indicio de otras depravaciones, pero yo no lo creo”

A percepção que o médico encantador possui acerca das enfermidades também é incomum, visto que Albino parece romantizar a ideia da doença: “Albino Morgan me explicou um dia que aquelas folhas maravilhosas, acho que são de begônia, listradas de vermelho ou amarelo ou violeta, que as donas de casa escolhem para decorar suas casas, são lindas porque estão doentes”<sup>78</sup> (Ocampo, 1960, p. 25 – tradução nossa). O absurdo também é identificado na descrição que o narrador faz acerca das doenças criadas por Albino Morgan, elencando os sintomas de um modo incomum e desconexo, aparentemente sem referências na literatura médica:

Apiários noturnos. O apiário noturno manifestava-se com uma leve dor de cabeça, com tontura que se estendia durante a noite pelas têmporas até cobrir toda a cabeça do paciente. Um zumbido semelhante ao que envolve e enche uma colmeia em dias quentes, atormentava os ouvidos. [...] Simultaneamente sentia um gosto de mel na boca que o obrigava a beber água sem interrupção. [...] Alguns sonhavam que, em vez de água, saía mel das torneiras da pia do banheiro. Outros, para saciar a sede intensa, bebiam um copo de mel. Outros se aproximavam de um mar surpreendentemente calmo e amarelo, onde um navio afundava com dificuldade: o líquido era naturalmente mel<sup>79</sup> (OCAMPO, 1960, p. 24 – tradução nossa).

Paralelamente à presença de elementos que caracterizam o *nonsense*, é possível identificar, no enredo de “El médico encantador”, traços do neofantástico teorizado por Alazraki (1990). De acordo com o teórico argentino, três aspectos diferenciam o neofantástico do fantástico tradicional: 1. a explicação que é dada ao fenômeno – o evento insólito está presente desde o início da narrativa, como se tivesse nascido com ela, permanecendo até o seu fim, sem ser explicado ou contestado; 2. o sentido claro dos acontecimentos – o trabalho com a linguagem mostra-se fundamental; e 3. o componente aterrorizante – a atmosfera insólita não precisa estar vinculada ao meta-empírico ou ao sobrenatural para causar o horror.

No conto ocampiano em questão, a presença do insólito é intrínseca à narrativa desde o seu princípio. Não há, no enredo, a irrupção abrupta de algum evento insólito que desestabilize a lógica racional do funcionamento do mundo, justamente porque o universo do conto já aparece desestabilizado desde o começo, iniciando com a descrição da figura de um médico que apresenta comportamentos inusuais e incômodos, sobretudo em relação às crianças. Isso porque:

---

<sup>78</sup> “Albino Morgan me explicó un día que esas maravillosas hojas, creo que son de begonia, rayadas de rojo o de amarillo o de violeta, que las dueñas de casa eligen para adornar sus hogares, son hermosas porque están enfermas.”

<sup>79</sup> “Colmenares nocturnos. El colmenar nocturno se manifestaba con un leve dolor de cabeza, con mareos que se propagaban durante la noche sobre las sienes hasta abarcar toda la cabeza del paciente. Un zumbido similar al que circunda y colma en los días de calor una colmena, atormentaba los oídos. [...] Simultáneamente sentía en la boca un sabor a miel que lo obligaba a beber agua sin interrupción. [...] Algunos soñaban que de los grifos del lavatorio del baño, en lugar de agua, salía miel. Otros, para aplacar una sed intensa, tomaban un vaso de miel. Otros se acercaban a un mar asombrosamente quieto y amarillo, donde un barco se hundía con difi cultad: el líquido era naturalmente miel”

O relato neofantástico também dispensa os utilitários e suportes que contribuem para a atmosfera ou pathos, necessária para a ruptura final. Desde as primeiras palavras da história, o conto neofantástico nos introduz, de modo direto, ao elemento fantástico: livre de progressão gradual, sem utilitários, sem pathos (Alazraki, 1990, p. 31 - tradução nossa).

Esses comportamentos são intencionalmente apresentados para gerar, no leitor, a perplexidade e a inquietação. Tais reações podem ser agravadas porque diante da obviedade do andamento de determinados acontecimentos, o leitor do conto pode ser levado a questionar, por exemplo, “Como ninguém percebeu isso?”, e é essa uma das pretensões do neofantástico, segundo Alazraki (1990): provocar o desconforto. Em “El médico encantador”, o sentimento de perplexidade pode ser suscitado pelo fato de os pacientes de Albino Morgan saberem de sua conduta e mesmo assim permanecerem inertes diante disso:

Todos já sabiam que na casa em que Albino Morgan entrava entravam as mais variadas doenças: as pessoas que não o confessavam abertamente riam um pouco se alguém mencionasse o fato, como se fossem as travessuras de uma criança mimada, a quem qualquer coisa é perdoado. Como quem traz um buquê de flores ou uma caixa de chocolates para uma casa, Albino Morgan chegava com os vírus que espalhava<sup>80</sup> (Ocampo, 1960, p. 23 – tradução nossa)

O conceito de neofantástico, segundo Alazraki (1990), também se encontra associado à ideia de uma realidade ocultada por uma espécie de máscara com fissuras: é como se diversas camadas do real coexistissem e se sobrepusessem, de modo que as fissuras nas máscaras permitissem vislumbrar recortes das diferentes concepções do real. Há uma realidade conhecida, mas ela não é a única a existir. Na narrativa em análise, a fala do narrador, ao se referir à natureza secreta de Albino Morgan, comprova que há, na conduta do médico, muito mais do que é possível enxergar, e que essa faceta da realidade sempre existiu, porém se manteve parcialmente exposta, disponível apenas aos olhos de quem quisesse espiar pelas fissuras da máscara:

Como brincadeira, e porque meus pais admiravam suas brincadeiras, lhes disse: "Sou especialista em crianças porque as crianças se infectam mais facilmente. Posso levar a doença de uma única criança que curo para cinquenta casas". Se tivessem adivinhado a verdade secreta dessa frase, meus pais não teriam rido<sup>81</sup> (Ocampo, 1960, p. 22 – tradução nossa).

<sup>80</sup> “Todo el mundo sabía ya que en la casa en donde entraba Albino Morgan entraban las más variadas enfermedades: las personas que no lo confesaban abiertamente, se reían un poquito si alguien mencionaba el hecho, como si se tratara de las travesuras de un niño mimado, al que se le perdona cualquier cosa. Como quien lleva un ramo de flores o una caja de bombones a una casa, Albino Morgan llegaba con los virus que diseminaba.”

<sup>81</sup> “En broma y porque mis padres admiraban sus bromas, les decía: "Soy especialista de niños porque los niños se contagian más fácilmente. A cincuenta casas puedo llevar la enfermedad de un solo niño que curo." Si hubieran adivinado la secreta verdad de esa frase, mis padres no hubieran reído.”

Em “El médico encantador” predominam, portanto, elementos do *nonsense* – brevidade e anomalia das narrativas, loucura não patogênica das personagens, precariedade dos argumentos – que, combinados, têm por objetivo gerar a perplexidade e a inquietação do leitor diante dos absurdos narrados. É absurda, no conto ocampiano, a conduta de Albino Morgan em relação à disseminação de doenças, como é igualmente absurda a cegueira dos seus pacientes. São absurdas as descrições das doenças “fabricadas” pelo médico encantador. É absurda a forma como ele manipula as crianças inocentes e as infecta com suas moléstias. O conjunto de cenas absurdas, que provocam o desconforto e o estranhamento, configuram o *nonsense*.

Embora a literatura sem nexos seja predominante no conto em questão, é possível identificar a presença de traços característicos do neofantástico – a coexistência de realidades, cobertas por uma máscara com fissuras, a configuração de uma atmosfera que é insólita desde o princípio da narrativa e a manipulação da realidade aparente, de modo a provocar o assombro pela possibilidade da existência de outras camadas (obscuras, sombrias e perversas) do real. Em “El médico encantador”, a perversidade de Albino Morgan mescla-se com a sua simpatia e sociabilidade e o seu comportamento inusual não apenas é aceito pelas pessoas como também apreciado. É o insólito incorporado a uma nova concepção do real.

Por fim, a análise do presente conto corrobora as teorizações Enriquez (2018) acerca da maturidade de escrita de Silvina Ocampo, que parece encontrar a sua voz na obra *Las Invitadas* (1961) – obra que contém “El médico encantador”: “A escritora está no auge de seus poderes e convoca suas visões habituais, mas de alguma forma as amplifica, as aprimora, as estende”<sup>82</sup> (Enriquez, 2018, p. 73 – tradução nossa). No conto em questão, estão presentes as obsessões de Silvina – a morte, a infância perversa, a monstruosidade humana –, as construções de linguagem imagéticas, pautadas no emprego de termos emprestados da pintura, traços do *nonsense* e do neofantástico. Distante das demandas formais e estilísticas com as quais se deparou do início da escrita, na *Sur* que ainda não via credibilidade em sua literatura transgressora, a autora passa a explorar, com maior profundidade e aprimoramento, as temáticas e recursos empregados em *Viaje Olvidado*.

---

<sup>82</sup> “La escritora está en la cima de sus poderes y convoca sus habituales visiones, pero de alguna manera las amplía, las mejora, las extiende.”

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo desenvolvido teve como objetivo verificar de que modo a escrita de Silvina Ocampo, nos contos “La siesta en el cedro”, “Autobiografía de Irene” e “El médico encantador”, publicados no periódico argentino *Sur*, durante os anos de 1936 a 1960, contribuiu para a manifestação de uma nova perspectiva do fantástico, no cenário da literatura latino-americana do século XX, e em que medida a revista *Sur* possibilitou a visualização das diferentes fases da escrita da autora nestes contos.

Para se chegar ao objetivo pretendido, foi organizada, em um primeiro momento, uma revisão teórica da literatura fantástica, com o intuito de investigar as vertentes do fantástico que posteriormente foram retomadas para a análise literária dos contos – o fantástico tradicional todoroviano, o fantástico no contexto da América-Latina e o neofantástico. Buscou-se, também, destacar a presença feminina na literatura fantástica, sob as perspectivas da mulher como objeto descrito na obra insólita canônica masculina e da mulher como escritora do gênero em questão.

Deste capítulo, parece-nos importante destacar alguns tópicos. O primeiro deles diz respeito às denominações acerca do termo “insólito” que, por vezes, é tomado como sinônimo de fantástico, maravilhoso, estranho, etc. O insólito, de acordo com García (2009), é tudo aquilo que se opõe à lógica racional cotidiana e familiar, que foge da utilização das normas, não se adequando às regras ou convenções. Logo, na literatura, são consideradas insólitas as produções que, por sua configuração, elementos discursivos e estilísticos, provocam no leitor um estranhamento diante do que é lido, ao questionarem a lógica do real conhecido. As modalidades do fantástico, do estranho, do maravilhoso, etc., portanto, são ramificações da grande árvore que é o insólito ficcional. Dependendo do tratamento que é dado ao evento insólito/inusual/irreal, na narrativa, o texto será enquadrado na categoria correspondente às características composicionais/temáticas utilizadas.

O fantástico e o neofantástico foram as modalidades do insólito enfatizadas no presente estudo. Levando em consideração que a percepção de um evento como insólito, nas narrativas ficcionais, está estreitamente relacionada ao contexto sócio-histórico, aos códigos e às crenças de uma determinada época, torna-se impossível atribuir uma definição única e estática para o relato fantástico. Tal modalidade passou por transformações significativas ao longo do tempo, desde o seu despontar, no século XVIII. As concepções do fantástico vinculadas ao modelo tradicional pressupõem a presença, na narrativa, de elementos relacionados ao onírico, ao meta-empírico e ao sobrenatural, de modo a causarem, no leitor, o assombro e a hesitação diante da natureza dos acontecimentos que se sucedem. Para proporcionar o efeito pretendido, a narrativa



fantástica tradicional precisa contar com personagens e vozes narrativas que compartilhem com o leitor a ambiguidade da percepção do real, além de priorizar a construção de um espaço híbrido, que seja parcialmente familiar/cotidiano. Destacam-se, nessa abordagem, os estudos de Todorov, Furtado e Ceserani

Já no contexto da América-Latina do século XX, que experienciava um *boom* literário, impulsionado sobretudo pelas transformações sociais da época e pela necessidade de ressignificação do sistema literário latino-americano, em um modelo que seja livre do olhar eurocêntrico, exaltando a originalidade e singularidades da cultura local, situam-se as contribuições teóricas de Borges (1967) e Cortázar (2008). A reconfiguração da narrativa fantástica propõe que os monstros e seres sobrenaturais, que causam o horror no fantástico tradicional, sejam “substituídos” pelo trabalho com a linguagem e pelo efeito de perplexidade a ser gerado no leitor. O real, nos relatos fantásticos, constitui-se por brechas que tornam a realidade permeável às demais realidades. São temas frequentes do fantástico latino-americano: metamorfoses, confusões entre realidade e sonho, invisibilidade do homem, jogos temporais, ações simultâneas no tempo-espaço, manifestações do duplo, circularidade dos eventos, jogos com o real, entre outros.

Na seção seguinte do capítulo, foi discutida a questão da participação feminina no fantástico, sob o ponto de vista da mulher como musa, nas produções canônicas masculinas, e como escritora. A literatura foi, por extensos anos, por influência da estrutura social patriarcal, uma atividade hegemonicamente masculina, associada ao público e ao intelecto, sendo a mulher relegada às esferas privadas do cuidado com o lar (Zinani, 2010). Com o fantástico, a realidade não foi diferente. Antes de inserir-se no *hall* de escritora, o sujeito feminino precisou se desprender das construções míticas e equivocadas acerca da imagem feminina, produtos da lógica androcêntrica do pensamento. Desde os mitos clássicos até as primeiras obras fantásticas, consideradas canônicas, a mulher é sempre o Outro, ou seja, o reflexo do homem (Beauvoir, 1967). Em narrativas como *O Diabo Apaixonado* (Cazotte) e *A Vênus de Ille* (Mérimée), por exemplo, o feminino é associado às figuras de demônios e seres desvirtuosos, responsáveis pelo fracasso do sujeito masculino.

No século XIX, frente à maturação da imprensa e à disseminação crescente de periódicos, a mulher passa a conquistar o seu espaço na escrita. Na mesma época, consolida-se um importante marco da intrusão feminina na literatura fantástica: Mary Shelley, considerada a primeira mulher a publicar ficção científica, estreia com a obra *Frankenstein* (1817), revolucionando o cenário das mulheres escritoras do então fantástico. De acordo com Paula Júnior (2011), dada a própria natureza subversiva do gênero fantástico, a mulher passou, por

meio da literatura fantástica, a dispor de um espaço codificado para falar sobre temáticas consideradas como tabus – trabalho, corpo, sexo, profissões. Nessas narrativas, de acordo com o teórico, predominam os enfrentamentos da mulher em relação ao Outro e a ela mesma: temas relacionados às metamorfoses/transformações, aos desdobramentos de personalidade, à busca pela identidade, ao desejo sexual e suas variantes, etc. No Brasil, nomes como Emília Freitas, Júlia Lopes de Almeida e Lygia Fagundes Telles destacam-se na produção de obras fantásticas.

O terceiro capítulo da dissertação destinou-se a pesquisar a trajetória biobibliográfica de Silvina Ocampo na escrita, ressaltando as particularidades das suas produções no campo da literatura insólita, para além dos limites do fantástico tradicional todoroviano. Além disso, buscou-se avaliar a importância do periódico argentino *Sur* nos processos de escrita e disseminação das obras ocampianas. Silvina Ocampo, escritora argentina nascida em 1903, esteve desde criança ligada aos universos da arte e da literatura, por influência sobretudo da família, ligada aos principais círculos intelectuais de Buenos Aires no século XX

Ao longo dos seus 50 anos de escrita, a autora transitou por diversos gêneros, publicando poesias, contos infantis, novelas, antologias, críticas literárias e peças de teatro. Em sua produção, destacam-se os mais de 200 contos escritos. De acordo com Biancotto (2015), predominam, na contística ocampiana, traços da chamada literatura *nonsense*, que utiliza elementos como o absurdo e o horror cotidiano para provocar, no leitor, um efeito de perplexidade e inquietação diante da narrativa. Também é possível vincular significativa parcela dos contos de Ocampo às modalidades do fantástico e do neofantástico. No entanto, segundo Guimarães (2021), enquadrar a produção da escritora em um único gênero, de forma estanque e reducionista, é relegar a flexibilidade e a riqueza dos seus escritos, riqueza essa que pode ser comprovada pela análise dos três contos ocampianos, no último capítulo da dissertação.

O capítulo quatro, que encerra este estudo, analisou três dos contos publicados por Silvina Ocampo na revista *Sur*, de modo a compreender como a autora apropria-se dos recursos temáticos e narrativo-estruturais da literatura fantástica, neofantástica e do *nonsense* para a construção da atmosfera insólita dos enredos. A análise em questão também tornou possível identificar as três fases distintas do processo de escrita de Ocampo (fase experimentalista/de vanguarda, fase das influências formalistas e humanistas e fase do aprimoramento das técnicas e temáticas das primeiras obras e de encontro com uma identidade “própria” de escrita, no sentido de ser alheia às convenções e demandas estilístico-formais), verificadas por meio das publicações no periódico *Sur*, durante os anos de 1936 e 1960.

“La siesta en el cedro”, primeiro conto analisado, foi publicado na *Sur* no ano de 1936. A narrativa de estreia de Ocampo apresenta traços da literatura *nonsense*, assinalada pela suspensão da razão e pelo absurdo narrativo, a fim de provocar a inquietação e o desconforto no leitor. As temáticas da infância e da morte são exploradas de forma inusual, de modo que é possível enxergar um certo tom de perversidade e crueldade nos comportamentos das personagens, sobretudo as crianças. É notável, também, no enredo, o emprego da prosa pictórica, caracterizada pela ênfase nas descrições imagéticas e sinestésicas, o que denota a influência da incursão artística de Silvina em sua escrita. “La siesta en el cedro” recebeu críticas severas de Victoria Ocampo, principalmente no que diz respeito à falta de rigor formal e ao caráter coloquial/experimental da narrativa.

“Autobiografía de Irene”, segundo conto investigado, foi publicado na revista de Victoria Ocampo em 1944. Nesta narrativa, é possível perceber, de acordo com Biancotto (2015), um amadurecimento da prosa ocampiana no que diz respeito à formalidade da linguagem e à estrutura das narrativas, que são mais longas e com um final fechado. Segundo Enriquez, “Autobiografía de Irene” apresenta traços do modo borgeano de narrar, ao mesmo tempo que atende ao imperativo de “escrever bem” colocado por Victoria, o que comprova que Silvina estava atenta às demandas e debates da época, adequando-se aos preceitos da *Sur*. No conto, elementos do fantástico (Furtado, 1980) podem ser identificados: a construção de personagens ambíguas, a presença do duplo, a estruturação de um espaço híbrido e a presença de um narratário.

Em “El médico encantador”, conto publicado na *Sur*, no ano de 1960, e última narrativa a ser analisada, há o retorno, amplificação e aprimoração das visões habituais da primeira fase de escrita de Ocampo, verificadas em “La siesta en el cedro”, como a questão do *nonsense* e do neofantástico, da temática da infância, da construção imagética e da forma breve da narrativa (Biancotto, 2019). Distante das demandas formais e estilísticas levantadas pela *Sur*, que inicialmente parecia não vislumbrar a credibilidade da literatura transgressora de Ocampo, a autora passa a explorar, com maior liberdade, profundidade e aprimoramento, as temáticas e recursos empregados em suas primeiras obras. O formalismo da segunda fase de escrita, verificado em “Autobiografía de Irene”, cede espaço às abordagens incomuns de temas como a morte, a infância perversa e a monstruosidade humana, ao emprego de elementos impressionistas/surrealistas na narrativa, aos traços do *nonsense* e do neofantástico, ao expor uma realidade coberta por máscaras que ocultam outras possíveis formas do real.

Portanto, ao retomar o questionamento inicial desta pesquisa, sobre a contribuição da escrita de Silvina nos contos analisados, publicados na revista *Sur*, para a manifestação de uma

nova perspectiva do fantástico na América Latina, e da relevância do periódico em questão na visualização das diferentes fases da escrita da autora nestes contos, é possível concluir que a autora contribuiu decisivamente para a consolidação de uma nova concepção de fantástico na América-Latina do século XX, sobretudo por: a) Empregar, em sua escrita, elementos de diferentes modalidades do insólito – fantástico, neofantástico, *nonsense* –, tornando infundável a associação de sua obra à uma única vertente literária e, dessa forma, comprovando a riqueza e versatilidade de suas produções; b) Abordar, em suas narrativas, de forma inusual e inquietante, temáticas do cotidiano – morte, amor, perdas, sexualidade, infância, perversidade, etc. – que levam a reflexões acerca da natureza do humana; c) Retomar, em suas últimas obras, de forma aprofundada e amadurecida, temáticas e modos estilístico-composicionais presentes em sua primeira fase de escrita, demonstrando flexibilidade e originalidade na escrita.

O fantástico ocampiano, portanto, por suas particularidades composicionais e estéticas, configura-se como uma quebra dos padrões do fantástico nos moldes europeus: um fantástico inovador, multifacetado e não estanque, que foge às delimitações da tradicional narrativa teorizada por Todorov, empregando recursos que o aproximam das propostas da narrativa fantástica pós-moderna – autores como Borges e Cortázar – e do neofantástico alazrakiano. Um fantástico que, assim como as diferentes fases da vida da escritora, foi-se moldando e construindo para si uma identidade própria.

A revista *Sur*, por sua vez, contribuiu não apenas para a disseminação das obras ocampianas, que passaram a ser conhecidas e aclamadas pela crítica especializada da época e que reverberam até os dias atuais, mas também influenciou decisivamente o modo escrita de Ocampo. Em sua obra de estreia, “La siesta en el cedro”, após as críticas de Victoria à ausência de rigor formal e ao emprego coloquial da linguagem, a autora aperfeiçoou seu modo de narrar a fim de atender os requisitos de escrita formalista e humanista propostos pela *Sur*. Tal amadurecimento torna-se visível em “Autobiografía de Irene”, segundo conto publicado na *Sur*, comprovando que Silvina estava atenta às demandas e debates da época. Pela revista, também foi possível visualizar o terceiro momento de escrita de Ocampo, por meio do conto “El médico encantador”: aqui, as temáticas e a forma de narrar de suas primeiras obras são retomadas, só que de forma mais intensa e aperfeiçoada, de modo a constituir, enfim, uma identidade própria de escrita, no sentido de não se prender a convenções e formas estanques.

Por uma série de fatores, que envolvem desde a associação de Silvina à irmã e a outros autores da época (o cânone masculino: Borges, Cortázar e Casares), até o fato de se tratar da autoria feminina, que historicamente permaneceu às margens, sua obra permaneceu no esquecimento por extensos anos. Felizmente, nos últimos tempos, mostram-se crescentes na

academia os estudos acerca de suas obras. É crescente, também, o número de títulos ocampianos traduzidos para o português, o que comprova a genialidade e a qualidade da sua literatura. Ressalta-se, por fim, a importância de prosseguir com as investigações acerca da rica fortuna literária de Silvina Ocampo.

## REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo fantástico? *Mester*, Los Angeles, v.19, n.2, p.21-33, 1990.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Tradição e inovação na literatura hispanoamericana. In: ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia de Letras, 1999.
- BARTELLE, L. B.; BROILO NETO, G. Julio Cortázar: a autoestrada do sul e o engarrafamento fantástico. *Temáticas*, Campinas, SP, v. 27, n. 54, p. 103–118, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/12347>. Acesso em: 10 abr. 2023.
- BATISTA, Angélica Maria Santana. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In: GARCÍA, Flavio. *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo: 2 – a experiência vivida*. Trad. de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.
- BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. In: BESSIÈRE, Irène. *O relato fantástico*. Paris: Larousse, 1974. Tradução de Biagio D'Angelo (2012).
- BIANCOTTO, Natalia. *Del fantástico al nonsense*. Sobre la narrativa de Silvina Ocampo. (Universidad Nacional de Rosario – CONICET, Argentina). Disponível em: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr6844>. Acesso em: 13 Jul. 2022.
- BIANCOTTO, Natalia. Un devenir excéntrico. El nonsense en las invitadas, de Silvina Ocampo. *Lit. lingüíst.*, Santiago, n. 39, p. 55-71, jun. 2019 .
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Conferencia: *La literatura fantástica*. Argentina: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. *A Literatura Fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Coord. da trad. De Ana Cristina dos Santos. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016.
- CASARES, Adolfo Bioy. Prólogo. In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- CAZOTTE, Jacques. *O Diabo Apaixonado*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: José Olympio, 2014.

CECCGANO, Douglas. Literatura fantástica: uma questão contemporânea. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Loff (Orgs.). *O insólito na literatura: olhares multidisciplinares*. Caxias do Sul: Educs, 2020.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ENRIQUEZ, Mariana. *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Anagrama, 2018.

FERNÁNDEZ, Oscar A. (1968). “Notas generales e interdisciplinarias sobre el impresionismo”, *Estudios literarios e interdisciplinarios, La Plata*, UNLP. FAHCE. Departamento de Letras.

FERNÁNDEZ, Belén Izaguirre. La presencia de Silvina Ocampo en la revista Sur. Dibujos, creaciones y traducciones entre la transgresión y la tendencia. *Tonos digital*, Nº36, 2019.

FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

GARCÍA, F.; GAMA-KHALIL, M. M. A ficção e o fantástico — entrevista com David Roas. *Literartes, [S. l.]*, v. 1, n. 7, p. 13-26, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/141486>. Acesso em: 15 jul. 2022.

GARCÍA, Flavio. *A construção do insólito ficcional e sua leitura literária: procedimentos instrucionais da narrativa*. I Congresso Nacional de Linguagens e Representações: Linguagens e Leituras. UESC, Ilhéus-BA, 2009. Disponível em: [http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire\\_anais/anais-16.pdf](http://www.uesc.br/eventos/iconlireanais/iconlire_anais/anais-16.pdf). Acesso em: 10 jun. 2022.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GILMAN, Charlotte Perkins. O papel de parede amarelo. In: GILMAN, Charlotte Perkins. *O papel de parede amarelo e outros contos*. Tradução, prefácio e notas de Martha Argel. São Paulo: Via Leitura, 2019.

GRAMUGLIO, M. T.. Sur: uma minoria cosmopolita na periferia ocidental. *Tempo Social*, v. 19, n. 1, p. 51–69, jun. 2007.

GUIMARÃES, Rafael Eisinger. Os limites do fantástico na escrita de Silvina Ocampo. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Löff (Org.) *Contos insólitos de mulheres latino-americanas: entrelaçamentos teóricos e críticos*. Caxias do Sul: EDUCS, 2021

HANCIAU, Núbia. Migração da feiticeira para a América: da História à Literatura. In: PORTO, Maria Bernardete (Org.). *Identidades em trânsito*. Niterói: EdUFF/ABECAN, 2004.

HOFFMANN, E.T.A. *O Homem de Areia*. Organização e apresentação de Fernando Sabino; tradução de Ary Quintela. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012.

LOVECRAFT, H.P. *O Horror Sobrenatural na Literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Editora Livraria Francisco Alves, 1987.

LUNA, José Ronaldo Batista de. “Imaginación Razonada” e tramas de mundos possíveis: Adolfo Bioy Casares e a continuidade da literatura fantástica. *Universidade Federal de Pernambuco*. Dissertação de Mestrado, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/13341>. Acesso em: 13 de Abr. 2023.

MELLO, Ana Maria Lisboa de (2000). “As faces do duplo na literatura”. In: INDURSKY, Freda & CAMPOS, Maria do Carmo. (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzato. p.111-123.

MELO, Gabriel Pereira de. Borges: circularidade e finitude. In: DOS SANTOS, Ana Cristina; DIOGO, Rita (Orgs.). *O fantástico em Ibero-América: literatura e cinema*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

MERIMÉE, P. A Vênus de Ille. In: CALVINO, Ítalo. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Organização de Ítalo Calvino. São Paulo: Companhia de Letras, 2004.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 225, jan. 2003. ISSN 1806-9584. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100013/8720>. Acesso em: 12 Jun. 2022.

NODIER, C. Do fantástico em literatura. *Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, 2005.

NOGUEIRA, Thalita Martins. A dificuldade de sistematização das características dos gêneros literários que têm o insólito como marca distintiva. In: GARCÍA, Flavio. *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

OCAMPO, Victoria. La mujer y su expresión. In: *Sur*, nº21, 1936, ano VI. Versão digitalizada do periódico disponível em: [https://catalogo.bn.gov.ar/F/ED6AYMDRBS ECSPNREEQP 4N ACDI59DYC1KD8FA1DGD3TJE65BM-04328?func=full-set-set&set\\_number=017066&set\\_entry=000026&format=999](https://catalogo.bn.gov.ar/F/ED6AYMDRBS ECSPNREEQP 4N ACDI59DYC1KD8FA1DGD3TJE65BM-04328?func=full-set-set&set_number=017066&set_entry=000026&format=999).

OCAMPO, Victoria. Viaje Olvidado. In: *Sur*, nº 35, 1937. (Versão digitalizada da revista)

OCAMPO, Silvina. Ulises. In: OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

OCAMPO, Silvina. La siesta en el cedro. In: *Sur*, nº 26, 1936. (Versão digitalizada da revista)

OCAMPO, Silvina. Autobiografía de Irene. In: *Sur*, nº 116, 1944. (Versão digitalizada da revista)

OCAMPO, Silvina. El médico encantador. In: *Sur*, nº 265, 1960. (Versão digitalizada da revista)

PAULA JÚNIOR, Francisco Vicente de. *O fantástico feminino nos contos de três escritoras brasileiras*. 2011. 217 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba. João



Pessoa, 2011. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6188?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6188?locale=pt_BR). Acesso em: 10 Jun. 2022.

PEDROZO, Elisa Capelari. O fantástico feminino no conto “Pássaros na boca”, de Samantha Schweblin. In: ZINANI, Cecil Jeanine Albert; KNAPP, Cristina Loff (Orgs.). *O insólito na literatura: olhares multidisciplinares*. Caxias do Sul: Educus, 2020.

PODLUBNE, Judith. *Escritores de Sur: Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Universidad Nacional de Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2012. Disponível em: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2145-89872013000100012](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2145-89872013000100012). Acesso em

PRIORE, Mary Del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2011.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. fantástico ou fantásticos? In: RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

SCHWEBLIN, Samantha. Pássaros na boca. Trad. de Megan MacDowell. In: SCHWEBLIN, S. *Pássaros na boca*. São José dos Campos, Benvirá. 2017.

SOARES, Janile Pequeno. *Frankenstein e a monstruosidade das intenções: a criatura como representação da condição feminina*. 2015. 141 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

SOUSA, Maui Castro Batista. *Tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: uma seleção de narrações sobre a infância*. (Dissertação de Mestrado). Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/24494>. Acesso em: 13 Jun. 2022.

TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. 7.ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VASCONCELOS, Sandra. Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: VASCONCELOS, Sandra. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VIDAL, Ariovaldo. José. Apresentação. In: WALPOLE, H. *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *História da literatura: questões contemporâneas*. Caxias do Sul, RS: EDUCUS, 2010. 199 p.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. *Literatura e gênero: A construção da identidade feminina*. Caxias do Sul: EDUCUS, 2013.