

EXISTÊNCIA E INFÂNCIA POR UMA ORDEM DIFERENTE DA QUE IMPÕE A VIDA: UMA INTERPRETAÇÃO FILOSÓFICA BEAUVOIRIANA DE “O CASAMENTO” DE SILVINA OCAMPO¹

EXISTENCE AND CHILDHOOD FROM A DIFFERENT ORDER FROM THAT ONE LIFE IMPOSES: A BEAUVOIRIAN PHILOSOPHICAL INTERPRETATION OF SILVINA OCAMPO’S “THE WEDDING”

Juliana Oliva²

Resumo:

A partir de uma leitura fenomenológico existencial, pretende-se realizar uma interpretação filosófica do conto “O casamento” (*La Boda*) do livro *A fúria e outros contos* (1959) da escritora argentina Silvina Ocampo. Sem nos afastarmos de algumas noções fundamentais para um trabalho com o conto no contexto do gênero literário do fantástico, nossa interpretação de “O casamento” será orientada pela perspectiva existencialista de Simone de Beauvoir, com base nas relações entre ficção e realidade, e subjetividade e objetividade, nas quais se apóiam as noções de filosofia e literatura da autora. E ainda, a partir da compreensão da filósofa francesa da existência humana no mundo e da situação da criança em relação ao mundo dos adultos, tentaremos investigar a trajetória da personagem infantil Gabriela, narradora do conto.

Palavras-chave:

Silvina Ocampo. Literatura Fantástica. Filosofia e Literatura. Simone de Beauvoir.

Abstract:

From a phenomenologic-existential reading, we aim to make a philosophical interpretation of the short story “The Wedding” (*La Boda*) from Argentinian writer Silvina Ocampo’s book *The Fury and Other Stories* (1959). Without wandering off some notions which are fundamental to work with short stories in the context of the fantastic genre literature, our interpretations of “The Wedding” will be oriented by Simone de Beauvoir’s existentialist perspective, based on the relation between fiction and reality, and subjectivity and objectivity, which support the author’s notions of philosophy and literature. And from the French philosopher’s understanding of the human existence in the world and the child’s situation in relation to the adults world, we will try to examine the child character Gabriela’s trajectory, who is the short story’s narrator.

Keywords:

Silvina Ocampo. Fantastic Literature. Philosophy and Literature. Simone de Beauvoir.

¹ Artigo recebido em 28/09/2020.

² Doutora em Filosofia pela UNIFESP. Professora temporária do Departamento de Filosofia da Educação da Faculdade de Educação da USP.

Em tempos sombrios de queimadas, medidas violentas e autoritárias em meio a uma pandemia³ e ao distanciamento social, este artigo assume uma tônica ensaísta nos limites do tempo e do espaço deste momento que atravessamos e recorre ao texto literário. A literatura, assim como os filmes e séries cinematográficas e as vídeochamadas com os entes queridos, tem sido muito presente, entre uma brecha e outra dos cuidados com a vida e do trabalho que se multiplicam, no dia a dia de muitas pessoas, vale notar, daquelas que possuem condições de cumprir a quarentena.

Nesse contexto, este pequeno ensaio com ares de artigo centra-se em um desses encontros do isolamento social, o encontro com o livro *A fúria e outros contos* (1959) da escritora argentina Silvina Ocampo⁴ [1903 – 1993], traduzido no Brasil no último ano. Este é o primeiro livro dessa escritora traduzido neste país. Se antes disso conhecemos a escrita de Ocampo em nossa língua, foi pelo conto *A expiação* (1961), parte da *Antologia da literatura fantástica* (1965), organizada pela própria Silvina Ocampo em parceria com Jorge Luís Borges [1899 – 1986] e Adolfo Bioy Casares [1914 – 1999], célebres escritores argentinos que faziam parte de seu círculo de convívio, há muito conhecidos e traduzidos no Brasil. Para este encontro com a literatura de mais uma mulher por vezes vista apenas à sombra dos homens escritores com quem convivia, o presente trabalho propõe uma interpretação filosófica⁵ de um trecho de *A fúria*, o conto “O casamento” (“La boda”), orientada pelo pensamento existencialista da filósofa francesa Simone de Beauvoir [1908 – 1986], apoiando-nos na relação entre criação literária e realidade, e nas noções de existência e subjetividade, sobretudo no período da infância, presentes na filosofia da autora.

Começamos por Ocampo. E começar desta forma nos leva a uma pergunta: Qual Ocampo? Silvina era a mais nova de seis irmãs, filhas dos Ocampo, uma das famílias mais

3 O presente trabalho foi elaborado e escrito entre os meses de Agosto e Setembro de 2020 durante a pandemia de COVID-19. No Brasil, começamos a entrar em quarentena em meados do mês de Março do mesmo ano.

4 Este encontro abrange mais do que a leitura que fiz do livro no clima do isolamento. Escolhi comprar e ler este livro neste período junto com a amiga Amanda Lacerda, com quem comentei a leitura por meio de encontros remotos. Em vídeochamadas, combinamos essa leitura e temos avançado e voltado em alguns contos que nos surpreenderam e nos instigaram, e comentamos os sonhos que tivemos em algumas ocasiões em que lemos *A fúria* antes de dormir. Este encontro se expandiu também no âmbito do curso *online* intitulado “Uma história do conto latino-americano” que frequentamos no mês de Agosto. Ministrado por Wilson Alves-Bezerra pelo Espaço Cult, o curso abordou alguns elementos, bem como autoras e autores importantes do conto moderno, dentre eles, a presença e obra de Silvina Ocampo.

5 Para planejar este trabalho de interpretação filosófica foi fundamental neste momento um reencontro com o texto *Figurações da subjetividade pela literatura: perspectivas a partir da hermenêutica de Paul Ricoeur* (2009) de Hélio Salles Gentil.

ricas da Argentina naquele período que habitavam a Villa Ocampo, mansão localizada em San Isidro, a vinte quilômetros de Buenos Aires.⁶ No contexto dessa condição privilegiada, as irmãs Ocampo não escapam dos lugares e papéis impostos às mulheres por uma sociedade historicamente sexista. Contudo, essas imposições certamente em alguma medida foram atenuadas por sua classe social – que possibilitava à família viagens a Europa e o contato com o cenário literário daquele continente, por exemplo – e conforme o avanço da história. A mais velha, Victoria Ocampo, escritora, como também se tornaria a caçula, enfrentou obstáculos sociais próprios à condição das mulheres que o “*et cetera*”⁷ da família não chegou a vivenciar. De modo que a estréia de Silvina Ocampo como escritora ganhou visibilidade na *Sur*, revista literária fundada em 1931 pela irmã Victoria, cujo conteúdo era fruto da colaboração de amigos não apenas argentinos, mas de outras partes do mundo.

Na seção intitulada “Notas: Letras argentinas” da *Sur* n° 35, de Agosto de 1937, Victoria Ocampo escreve uma resenha de *Viaje olvidado*, primeiro livro de Silvina Ocampo. Ela inicia seu texto relatando: “Faz muito tempo que eu conheço Silvina Ocampo. Até recordo melhor do que ela certos acontecimentos de sua vida: seu batismo, por exemplo.” (OCAMPO, 1937, p. 118, tradução nossa)⁸ Ela prossegue descrevendo essa ocasião, quando já possuía cadernos escolares e um diário, além da resolução de escrever.⁹ Assim a editora da *Sur* pretende-se à frente do “*et cetera*” da família, não apenas no tempo mas como a que detém com mais precisão a memória da experiência vivida compartilhada por ambas. Sobre essa leitura de *Viaje Olvidado*, Judith Podblune comenta¹⁰: “O início da resenha

6 Cf. ENRIQUEZ, 2019, p. 9-10.

7 Lemos em *La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo*, biografia escrita por Mariana Enriquez: “Silvina é a mais nova de seis irmãs, seus pais estão cansados de criar filhas. Anos mais tarde, ela dirá que se sentia como o ‘*et cetera* da família” (ENRIQUEZ, 2019, p. 9, tradução nossa). No original: “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’”).

8 No original: “Hace mucho tiempo que conozco a Silvina Ocampo. Hasta recuerdo mejor que ella ciertos acontecimientos de su vida: su bautismo, por ejemplo”.

9 Cf. OCAMPO, 1937, p. 118.

10 Para uma investigação mais detalhada sobre a obra de Ocampo e sua presença na revista *Sur*, *Escritores de Sur: Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo* de Judith Podblune é uma fonte importante a ser estudada. Na referida obra, Podblune situa Silvina Ocampo em seu contexto de estreia: “Silvina Ocampo abriu uma alternativa complementar ao antagonismo entre as morais literárias de *Sur*; sua singularidade deixou em suspenso os critérios dominantes na revista e inventou valores novos. Por essa razão que o paralelismo que estabeleço entre ela e [José] Bianco resulte necessariamente em um paralelismo *assimétrico, desigual* e, inclusive, *anômalo*. Parafraseando uma distinção de Noé Jitriki (2004, 632), acrescentaria que assim como a obra de Bianco é, em certo modo, o resultado das distintas perspectivas que *Sur* ‘reuniu’, a de Ocampo é uma das narrativas mais excepcionais que se ‘desencadeou’ na revista” (PODBLUNE, 2011a,

é conhecido por sua arrogância: Victoria usurpa um papel destacado em um cenário que em rigor não a reservava nenhum e expande sua autoridade por ter amadrinhado a carreira literária de sua irmã.” (PODBLUNE, 2011a, p. 258, tradução nossa)¹¹. A princípio, o convite feito por Victoria fora para Silvina ilustrar suas recordações de infância, o que não passou de um projeto. A mais velha das Ocampo decide então que a irmã deveria contar suas recordações à sua maneira¹², mas ao mesmo tempo insiste em buscar relatos que correspondam à sua própria memória no texto de Silvina. Lemos na resenha a *Viaje olvidado* publicada na *Sur*:

Essas recordações, relatadas sob a forma de contos e mescladas de invenções abundantes, poderiam ter sido as minhas; mas eram diferentes, muito diferentes de tom, muito diferentes de decupagem, “como as folhas, todas iguais, porém diferentes nas lâminas dos livros de Ciências Naturais”. A partir do fundo de um passado comum, vivido na mesma casa, inclinado sobre o mesmo catecismo, abrigado pelas mesmas árvores e os mesmos olhares, estas recordações me lançavam sinais na linguagem cifrada da infância, que é a do sonho e da poesia. Cada página aludia a coisas, a seres desconhecidos, como em nossos sonhos. Como em nossos sonhos, rostos sem nome apareciam de imediato em uma paisagem familiar, e vozes estranhas ressoavam em um quarto cuja atmosfera apenas já era um *tuteo*¹³(OCAMPO, 1937, p. 119, tradução nossa)¹⁴.

p. 26, tradução nossa). No original: “Silvina Ocampo abrió una alternativa suplementaria al antagonismo entre las Morales literarias de *Sur*; su singularidad dejó en suspenso los criterios dominantes em la revista e invento valores nuevos. De allí que el paralelismo que establezco entre ella y Bianco resulte necesariamente un paralelismo *asimétrico, desigual* e, incluso, *anómalo*. Parafraseando uma distinción de Noé Jitrik (2004, 632), agregaría que así como la obra de Bianco es, em cierto modo, el resultado de las distintas perspectivas que *Sur* congregó, la de Ocampo es una de las narrativas más excepcionales que se ‘desencadenó’ en la revista”. Ainda sobre o estilo de Ocampo no contexto da *Sur*, a mesma estudiosa, no artigo *Volverse otra: la extrañeza de la voz narrativa em los primeros relatos de Silvina Ocampo comenta o destaque da estréia da escritora*: “Impensada e inadvertidamente, a escrita de *Viaje olvidado* se resolveu não apenas à margem do ideal de escrever bem, que caracterizou o humanismo literário de *Sur*, mas também do imperativo de construir tramas perfeitas que definiu o formalismo borgeano.” (PODBLUNE, 2011b, p. 262, tradução nossa). No original: “Impensada e inadvertidamente, la escritura de *Viaje olvidado* se resolvió no sólo al margen del ideal de escribir bien, que caracterizó al humanismo literario de *Sur*, sino también del imperativo de construir tramas perfectas, que definió el formalismo borgeano”.

11 No original: “El principio de la reseña es conocido por su arrogancia: Victoria usurpa un papel destacado em un escenario que en rigor no le reservaba ninguno y extiende las potestades de su madrinazgo a la carrera literaria de su hermana”.

12 Cf. OCAMPO, 1937, p. 118-119.

13 Substantivo relacionado ao verbo *tutear*, que se refere ao uso do pronome de tratamento “tú” em vez do formal “usted”.

14 No original: “Estos recuerdos, relatados bajo forma de cuentos y mezclados de abundantes invenciones, habrían podido ser los míos; pero eran distintos, muy distintos de tono, muy distintos de *découpage*, ‘como

Podblune nos chama a atenção para a suspensão do tom admonitório de Victoria na resenha quando esta descreve detalhadamente as impressões que os contos lhe provocam e sugere a presença de uma linguagem própria dos sonhos no livro¹⁵. De todo modo, é importante notar que os contos de *Viaje olvidado* não poderiam ser as recordações de Victoria, uma vez que é Silvina quem escreve. Sobre a recepção da estreia literária de Silvina Ocampo por uma irmã cheia de expectativas em relação ao resultado final do trabalho, a fala de Simone de Beauvoir no debate *Que peut la littérature?* (1964) sobre a relação entre a escrita literária e a referência à realidade pode nos auxiliar.

Em *Que peut la littérature?*, Beauvoir menciona os relatos de pai e filhos mexicanos acerca da existência no livro *The children of Sánchez* do antropólogo Oscar Lewis. A filósofa compreende aqueles relatos, que tanto se entrecruzam como se contradizem, em várias dimensões. Esse tipo de registro não resulta numa narração chata, observa a autora, e chega a se aproximar do formato utilizado por alguns escritores ficcionistas. Mas Beauvoir indaga a respeito do papel da literatura caso esse tipo de narrativa do texto informativo venha a se multiplicar (BEAUVOIR, 1966, p. 68).

Primeiramente, eis um pressuposto para Beauvoir: o mundo não é uma totalidade e não temos dele um conhecimento objetivo. Assim, acrescentar conhecimento para ampliarmos o que sabemos sobre o mundo não nos leva a conhecê-lo em sua totalidade. Aliás, a perspectiva existencialista beauvoiriana compreende o mundo como uma totalidade destotalizada. Em outras palavras, há um mundo comum, existente para todos os indivíduos, ao mesmo tempo em que “nos encontramos todos em situação com respeito a ele [ao mundo], e que esta situação implica nosso passado, nossa classe, nossa condição, nossos projetos: em uma palavra, todo o conjunto do que constitui nossa individualidade” (BEAUVOIR, 1966, p. 69, tradução nossa)¹⁶.

Nesse sentido, ainda que as irmãs Ocampo partilhassem determinada classe e

las hojas, todas iguales y sin embargo distintas en las láminas del libro de Ciencias Naturales'. Desde el fondo de un pasado común, vivido en la misma casa inclinado sobre el mismo catecismo, abrigado por los mismos árboles y las mismas miradas, esto recuerdos me lanzaban señales em el lenguaje cifrado de la infancia, que es el del sueño y el de la poesía. Cada página aludia a cosas, a seres conocidos, en médio de cosas y de seres desconocidos, como en nuestros sueños. Como en nuestros sueños, rostros sin nombre aparecían de pronto en un paisaje familiar, y voces extrañas resonaban en un cuarto cuya sola atmósfera era ya un tuteo”.

15 Cf. PODBLUNE, 2011a, p. 259.

16 Na edição argentina: “nos encontramos todos en situación con respecto a él, y que esta situación implica nuestro pasado, nuestra clase, nuestra condición, nuestros proyectos: en una palabra, todo el conjunto de lo que constituye nuestra individualidad”.

uma mesma condição, em que a casa, a família, a formação religiosa e a paisagem tenham feito parte da experiência vivida das duas, a singularidade de experimentar o mundo, cada qual por meio de seu corpo e consciência, as separa; separação esta irreduzível.

Embora intrínseca à nossa individualidade, “cada situação está aberta para todas as outras, e está aberta para o mundo” (BEAUVOIR, 1966, p. 70, tradução nossa)¹⁷, escreve Beauvoir, que considera o mundo “o redemoinho de todas essas situações que abarcam umas às outras” (BEAUVOIR, 1966, p. 70, tradução nossa)¹⁸. É por meio dessa abertura de cada situação que o sujeito se faz presente para o outro e, no que o separa do outro, que há comunicação. A literatura pode ser essa possibilidade de nos comunicarmos no que nos separa¹⁹. Nas palavras de Beauvoir:

Se é autêntica literatura, é uma maneira de superar a separação, afirmando-a; a afirma porque quando leio um livro, um livro que tem importância para mim, alguém me fala; o autor forma parte de seu livro; a literatura começa nesse momento, no momento em que escuto uma voz singular (BEAUVOIR, 1966, p. 71-72, tradução nossa)²⁰.

Acompanhando o desenho que Beauvoir faz da noção de literatura, parece-nos que pelas primeiras linhas da resenha de *Viaje olvidado* na revista *Sur*, a voz singular de Silvina Ocampo é abafada pelo desejo da irmã de reconhecer suas recordações no livro. Recordações que, para Victoria, aparecem mascaradas de sonhos. A mais velha insiste em uma leitura calcada naquilo que ela recorda sobre a realidade:

Precisamente porque conhecendo o lado realidade e ignorando a deformação que essa realidade havia sofrido ao ver-se em outros olhos que não os meus e a apoiar-se em outros sonhos, me encontrei pela primeira vez na presença de um fenômeno singular e significativo: a aparição de uma pessoa disfarçada de si mesma. (OCAMPO, 1937, p. 119, tradução nossa)²¹.

17 Na edição argentina: “cada situación está abierta para todas las otras, y está abierta para el mundo”.

18 Na edição argentina: “el remolinear de todas esas situaciones que se abarcan las unas a las otras”.

19 Cf. BEAUVOIR, 1966, p. 71.

20 Na edição argentina: “Si es auténtica literatura, es una manera de superar la separación, afirmándola; la afirma porque cuando leo un libro, un libro que tiene importancia para mí, alguien me habla; el autor forma parte de su libro; la literatura comienza en ese momento, en el momento en que escucho una voz singular”.

21 No original: “Precisamente porque conociendo el lado realidad e ignorando la deformación que esa realidad había sufrido al mirarse en otros ojos que en los míos y al apoyarse en otros sueños, me encontré por primera vez en presencia de un fenómeno singular y significativo: la aparición de una persona disfrazada de sí misma”.

Podblune identifica mal estar e atração na forma como Victoria lida com o primeiro livro de Silvina, “região indefinida e instável” que teria submetido as recordações familiares ao jogo de transfigurações no qual sonho e realidade tecem “uma aliança inconsútil” (PODBLUNE, 2011a, p. 260-261). Os personagens, os objetos, as imagens e o trabalho de escrita são elementos brevemente analisados na resenha da revista *Sur* que é finalizada com uma conclusão que aponta qualidades e defeitos equivalentes em *Viaje olvidado* e deixa algumas perguntas a serem respondidas pela autora do livro: “Estes defeitos são o contrário indispensável das qualidades? Seria possível aumentar umas e diminuir outras? Apenas Silvina Ocampo pode responder estas interrogações dando-nos um novo livro” (OCAMPO, 1937, p. 121, tradução nossa)²². Finalmente, Victoria parece nos deixar entrever uma possibilidade de escuta da voz singular de Silvina e do que esta deseja comunicar.

No último parágrafo da resenha, a imagem geral do livro que fica para Victoria é de uma atmosfera “em que as coisas mais disparatadas, mais incongruentes estão por perto e caminham abraçadas, como nos sonhos” (OCAMPO, 1937, p. 121, tradução nossa)²³. Não esqueçamos que os contos de *Viaje olvidado* não compõem um livro de memórias, mas uma obra ficcional: “Uma região muito pouco propícia para recuperar a memória de um passado, que identifica com o território imaginário da infância” (PODBLUNE, 2011a, p. 260-261, tradução nossa)²⁴.

Podblune compartilha conosco uma citação em que Ocampo associa o ato de escrever a ser levada por uma força, a estar em um túnel do qual não se pode sair. A estudiosa de Silvina Ocampo situa a literatura da escritora argentina entre a vocação confessional autobiográfica e “toda vontade experimental disposta a encontrar na ‘recriação’ ou ‘reinvenção’ a matéria da literatura” (PODBLUNE, 2011, p. 267-268, tradução nossa)²⁵, e discute a relação entre a escrita literária e a representação da realidade pela recordação em *Viaje olvidado*:

22 No original: “Estos defectos ¿son el reverso indispensable de las cualidades? ¿Sería posible aumentar las unas y disminuir las otras? Sólo Silvina Ocampo puede contestar a estas interrogaciones dándonos un nuevo libro”.

23 No original: “donde las cosas más disparatadas, más incongruentes están cerca y caminan abrazadas, como en los sueños”.

24 No original: “Una región muy poco propicia para recuperar la memoria de un pasado, que identifica con el territorio imaginario de la infancia”.

25 No original: “voluntad experimental dispuesta a encontrar en la ‘recreación’ o ‘reinvención’ de lo vivido la materia de la literatura”.

Atraídos por esta distância primordial em que toda identidade recai (começando pela do sujeito que escreve) e todo reconhecimento falha, as recordações voltam a *Viaje olvidado* não como a representação fiel ou deformada do vivido – entre essas duas alternativas se anula para Victoria a relação com a infância –, tampouco como a ‘reprogramação’, a ‘transposição’, a ‘reinvenção’ ou a ‘funcionalização’ do sucedido [...] mas com a repetição em imagens do ainda não acontecido no passado, como o retorno de um passado que nunca foi presente e que encontra na repetição desta diferença seu único modo de realização. A infância sobre a qual falam estes contos difere radicalmente da vivida por Silvina, se constrói no espaço incessante desse diferimento, ‘tal e como teceu o esquecimento’ (BENJAMIN, 1980a, p. 18). (PODBLUNE, 2011a, p. 263, tradução nossa)²⁶.

A possibilidade de identificarmos a própria Silvina Ocampo e sua experiência vivida representadas em seus contos é descartada; a estudiosa desfaz qualquer necessidade de relação direta entre o texto literário e a realidade, a situação, conhecida por quem escreve. Entendemos que, se o vivido inspira a criação literária, o resultado é uma repetição de imagens de um tempo difícil de nomear, um passado que contém o que não aconteceu e que nunca foi presente. Mas ainda que esse contexto escape à nossa noção de temporalidade, Podblune é taxativa ao distinguir radicalmente a infância representada nos contos e a infância vivida por Silvina. Poderíamos acrescentar também que, embora a escritora argentina crie narradores infantis – e mesmo que estivéssemos buscando a maneira pela qual a infância vivida pela autora perpassa as imagens de seus contos –, não podemos nos esquecer que a Silvina adulta, que já conhece o vazio da existência no qual todos os valores tidos como absolutos na infância foram abalados, é quem escreve. Nestes dois pontos, sobre a escrita literária desprendida de uma suposta representação objetiva da realidade e sobre a recriação de elementos do universo infantil nessa escrita, retomamos a análise da literatura de Ocampo orientada pela perspectiva existencialista beauvoiriana.

A realidade não é um ser imóvel, mas um devir, “um remoinhar das experiências singulares que abarcam umas as outras, ao mesmo tempo em que se mantêm separadas”

26 No original: “Atraídos por esta distancia primordial en la que toda identidad declina (empezando por la del sujeto que escribe) y todo reconocimiento falla, los recuerdos vuelven a *Viaje olvidado* no como la representación fiel o deformada de lo vivido – entre estas dos alternativas se dirime para Victoria la relación con la infancia –, tampoco como la ‘reprogramación’, la ‘transposición’, la ‘reinvención’ o la ‘funcionalización’ de lo sucedido [...] sino como la repetición en imágenes de lo aún no acontecido en el pasado, como el retorno de un pasado que nunca ha sido presente y que encuentra en la repetición de esta diferencia su único modo de realización. La infancia de la que habla nestos cuentos difiere radicalmente de la vivida por Silvina, se construye en el espacio incesante de ese diferimiento, “tal y como la ha tejido el olvido” (Benjamin 1980a, 18)”.

(BEAUVOIR, 1966, p. 72, tradução nossa)²⁷. Se a realidade se constitui a todo momento, pela presença singular de cada ser humano, de modo que não podemos captá-la em sua totalidade, qual realidade as memórias de infância de Ocampo poderiam representar de maneira objetiva no texto? Sempre chegaríamos no que Beauvoir chama “uma verdade parcial” (BEAUVOIR, 1966, p. 72), desvelada por cada subjetividade.

Em situação, conforme a “verdade parcial” desvelada, cada escritora, cada escritor cria a partir do modo como experiencia o mundo. Para Beauvoir, apenas leitores muito ingênuos ou crianças acreditam que, por meio de um livro, acessam diretamente a realidade²⁸. Uma criança poderia crer na verdade do livro como absoluta, pois desde sua chegada ao mundo seu conhecimento sobre si mesma e sobre o que está ao seu redor é mediado pelos adultos. Ela ainda não percebe sua presença, enquanto consciência autônoma – independente do que apreende das orientações, ensinamentos e ordens que recebe – que desvela o mundo.

No caso do adulto, da pessoa que escreve, no contexto discutido por Beauvoir, o indivíduo conhece a si mesmo enquanto subjetividade autônoma que compreende o mundo para si e nele interfere, cria. Independente do entendimento que tem o autor sobre o que é entregue em sua obra, a realidade em si ou o mundo conforme a sua situação, o que importa na literatura, para além do interesse do leitor na narração sobre a apreensão do mundo por outra consciência como ocorre no contato com um texto informativo, é a fascinação decorrente do entrecruzamento de mundos singulares e distintos que ocorrem pela leitura²⁹.

Me vejo lançada a um mundo que tem seus valores próprios, suas próprias cores; não o anexo a mim, mas ele se mantém separado do meu, e entretanto existe para mim. E existe para outros, que estão separados dele com os quais eu também me comunico, através dos livros, no que tem de mais íntimo (BEAUVOIR, 1966, p. 74, tradução nossa)³⁰.

Para Beauvoir, há um “milagre” no texto literário: “há *outra* verdade, que se

27 Na edição argentina: “un arremolinamiento de las experiencias singulares que se abarcan unas a otras, a la vez que se mantienen separadas”.

28 Cf. BEAUVOIR, 1966, p. 73.

29 Idem, Ibidem.

30 Na edição argentina: “Me veo lanzada a un mundo que tiene sus valores propios, sus propios colores; no me lo anexo, sino que se mantiene separado del mío, y sin embargo existe para mí. Y existe para otros, que están separados de él y con los cuales yo también me comunico, a través de los libros, en lo que tienen de más íntimo”.

converte na minha sem deixar de ser outra. Abdico do meu 'eu' em favor do eu que fala. E ainda sigo sendo eu mesma" (BEAUVOIR, 1966, p. 74, grifo da autora, tradução nossa)³¹. Esse "milagre" aparece também no texto *Literatura e metafísica* (1945), no qual, ao referir-se ao romance, Beauvoir afirma: "Ele [o romance] permite efetuar experiências tão completas, tão inquietantes como as experiências vividas" (BEAUVOIR, 1965, p. 81). Neste ponto podemos acrescentar a impossibilidade da prova de verdade na linguagem literária da qual fala Tzvetan Todorov, sobre o discurso fantástico, no quinto capítulo de sua *Introdução à literatura fantástica* (1970). Tomando como pressuposto que a verdade seja uma relação entre as palavras e as coisas por elas designadas, o autor nos alerta para a inexistência dessas "coisas" na literatura, de modo que as exigências na narrativa literária sejam a validade ou coerência interna³².

Nunca uma ilustração da teoria, o discurso literário é complementar à teoria filosófica existencialista beauvoiriana. Contudo, a filósofa francesa elabora um enlace da literatura com a filosofia ao considerar a criação literária a partir do que chama "romance metafísico". Beauvoir explica que fazer metafísica é *ser* metafísico, ou seja, tal como ocorre durante a adolescência, é descobrir-se consciência, presente em seu corpo e cuja existência no mundo é caracterizada pelo vazio da liberdade e da contingência. Nesse sentido, esse tipo de criação literária vai ao encontro da filosofia existencialista beauvoiriana, que toma a realidade a partir de uma perspectiva fenomenológica, ou seja, a partir da singularidade, do concreto e do subjetivo³³.

Não é por acaso que o pensamento existencialista tenta exprimir-se hoje, ora por tratados teóricos, ora por ficções: mas sim porque é um esforço para conciliar o objectivo e o subjectivo, o absoluto e o relativo, o intemporal e o histórico; pretende encontrar a essência no coração da existência; e se a descrição da essência releva da filosofia propriamente dita, só o romance permitirá evocar na sua verdade completa singular, temporal, o brotar original da existência (BEAUVOIR, 1965, p. 90-91).

Nesse amálgama discursivo, é a narrativa literária que se exime da rigidez do conceito filosófico e volta-se então ao vivido, ao que é próprio ao instante da experiência humana e que é desfeito nas estruturas de uma teoria. Beauvoir nos alerta do fracasso da memória em recordar o instante em sua plenitude e compreende também que a diversidade

31 Na edição argentina: "hay *otra* verdad, que se convierte en la mia sin dejar de ser otra. Abdico de mi 'yo' en favor del que habla. Y sin embargo sigo siendo yo misma".

32 Cf. TODOROV, 1981.

33 BEAUVOIR, 1965, p. 87.

dos instantes não será unificada.

Há uma única maneira de levar a seu paroxismo a angústia da morte, por exemplo, ou da desolação. Ou a alegria de um êxito, ou a exaltação que pode experimentar um jovem ante os espinhos brancos em flor. Apenas a literatura pode fazer justiça dessa presença absoluta do instante, dessa eternidade que teria passado de uma vez e para sempre (BEAUVOIR, 1966, p. 79, tradução nossa)³⁴.

Na proposta deste artigo, interessa-nos tanto a conciliação entre o objetivo e o subjetivo proposta por Beauvoir como a existência do instante vivido no mundo criado pela literatura para prosseguirmos com nossa interpretação de Silvina Ocampo, que não escapa da singularidade da experiência da autora, ao mesmo tempo em que se despoja da necessidade de representar o vivido.

Apoiamo-nos na noção de “romance metafísico” de Beauvoir, entretanto, é importante lembrar que Silvina Ocampo escrevera contos e faz-se necessária uma breve incursão em algumas particularidades deste gênero literário. Para tanto, retomemos o sentido da literatura para a escritora argentina.

Sylvia Molloy cita a resposta dada por Ocampo quando indagada sobre o que a leva a escrever: “A busca por uma ordem diferente da que impõe a vida... A inclinação a calar, o culto da imitação necessário para toda aprendizagem. Ideias elementares de suicídio. Uma imagem indecifrável, que perdura, da infância” (E.J.M. apud MOLLOY, 1978, p. 249, tradução nossa)³⁵. Muito além da escrita como recordação do vivido, o cenário desenhado por esta resposta é muito mais complexo do que uma mera descrição da realidade. Talvez indecifrável, como a própria imagem evocada nessa fala, a escritora refere-se a algo que ultrapassa a nossa organização da realidade, mas que se constitui a partir de referências à própria realidade, à própria vida. Parece-nos que o que leva Ocampo a escrever é uma reordenação do vivido, que não se desvincula da imitação, da perduração de um passado, dos primeiros passos (“infância”; “aprendizagem”), mas que evoca também uma hesitação ao rompimento (“inclinação a calar”; “ideias elementares de suicídio”).

34 Na edição argentina: “Hay una sola manera de llevar a su paroxismo la angustia de la muerte, por ejemplo, o de la desolación. O la alegría de un éxito, o la exaltación que puede experimentar un joven ante los espinos blancos en flor. Sólo la literatura puede hacer justicia de esa presencia absoluta del instante, de esa eternidad del instante que habría pasado de una vez para siempre”.

35 No original: “La búsqueda de un orden diferente al que impone la vida .. La inclinación a callar, El culto de la imitación, necesario para todo aprendizaje. Ideas elementales de suicidio. Una imagen indescifrable, que perdura, de la infancia”. Referência atribuída pela autora: E.J.M., “Diálogo con Silvina Ocampo”, *La Nación*, 26 de noviembre, 1961.

Quem seriam os portadores dessas imagens? Chamam a atenção de quem lê os contos ocampianos a ingenuidade dos narradores e a crueldade do que relatam; em parte significativa da obra narrativa de Ocampo, a história é contada a partir de “pontos de vista pouco convencionais”, destaca Podblune. São crianças, adolescentes ou adultos cuja percepção do mundo é afetada por alguma “deficiência de inteligência” ou “perturbação psíquica”. Em *Viaje olvidado*, por exemplo, “[o] estranhamento da perspectiva narrativa” estaria ligado “à fragilidade ou à ameaça de desintegração que muitos dos protagonistas experimentam em torno de suas próprias identidades” (PODBLUNE, 2011b, p. 241, tradução nossa)³⁶. Esses indivíduos encontram-se em meio ao que Molloy identifica como inventários inquietantes sem hierarquias: o caderno, fotografias e lebres douradas são nomes de objetos e também nomeiam contos de Silvina Ocampo; a ausência de hierarquia reúne tanto o catastrófico como o trivial, o prestigioso ou o vulgar, do céu ao inferno, conforme a sua fascinação por tais lugares, que tornam-se a matéria de sua literatura.³⁷ “Os projetos de minha imaginação me levam às vezes a lugares que não aceito, mas que me fascinam.” (OCAMPO apud MOLLOY, 2009, p. 47, tradução nossa)³⁸, declara a escritora argentina.

A fascinação de Silvina por lugares que vão da infância aos crimes noticiados em alguns dos recortes de jornal de sua coleção que vemos no documentário *Las dependências* dirigido por Lucrecia Martel, permeiam seus contos, que podemos situar no gênero fantástico. Classificação à qual recorreremos não “por falta de nome melhor”, como faz Cortázar em relação à sua própria obra em *Alguns aspectos do conto*, mas porque os contos ocampianos, ainda que sejam construídos por argumentos complexos, apresentam tópicos e procedimentos que nos remetem a esse gênero³⁹. Vale ainda notar que, como em grande parte das narrativas de Cortázar, os contos de Ocampo também se opõem ao que o escritor argentino identifica como falso realismo e a “um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas” (CORTÁZAR, 2013, p. 148). Nesse mundo que nos é familiar são então produzidos acontecimentos que envolvem seres

36 No original: “El extrañamiento de la perspectiva narrativa se ligaría de este modo a la fragilidad o a la amenaza de desintegración que muchos de los protagonistas experimentan en torno a sus propias identidades”.

37 Cf. MOLLOY, 2009, p. 47.

38 No original: “Los proyectos de mi imaginación me llevan a veces a lugares que no acepto pero que me fascinan”.

39 Cf. PODBLUNE, 2011a, p. 297.

do tipo que conhecemos, mas tais acontecimentos não podem ser explicados pelo sistema de leis desse mesmo mundo – eis o “coração do fantástico”⁴⁰.

Todavia, não desconsideremos a riqueza do gênero fantástico e dos dois gêneros que o limitam, o estranho e o maravilhoso. Destarte, pode-se desdobrar uma discussão sobre uma solução possível para cada conto de Silvina Ocampo. Diante de um acontecimento narrado, podemos aceitar que as leis da realidade permanecem como conhecemos, aproximando aquilo que é inexplicável ao que temos como familiar, ao que experienciamos no passado e assim, situamos a história no gênero literário que Todorov chama estranho. Por outro lado, o maravilhoso, segundo o referido autor, nos remete ao que ainda não foi visto, ou seja, ao que pertence a um plano futuro, considerando que as leis que conhecemos não podem explicar tal acontecimento⁴¹.

Com relação ao real e imaginário, o trabalho com a literatura de Silvina Ocampo apresentado neste artigo está centrado na vacilação própria do fantástico, entre a incredulidade e a fé, e no tempo da incerteza⁴², e também na duração e no espaço do conto, nos quais em vez de acumular, o contista condensa, como o fotógrafo, ao escolher e limitar o que capta da realidade⁴³.

Enveredemos então para “O casamento”, presente no terceiro livro de Silvina Ocampo, *A fúria e outros contos* (1959), publicado, como outros livros de ficção e alguns livros de poesia da autora, pela Editora *Sur*. Algumas de suas obras foram reconhecidas dentro de seus respectivos gêneros literários e premiadas. Contudo, *A fúria e outros contos* não fora agraciado pelo Prêmio Nacional, segundo Nora Dominguez e Adriana Mancini, devido à crueldade que emanava de muitos de seus relatos. Segundo as comentadoras, para a escritora argentina, contos como “A casa dos relógios” e “O casamento” teriam parecido “imorais” ao júri⁴⁴. Laura Janina Housiasson observa uma ambiguidade nesta coletânea de contos, decorrente do “confronto entre o ambiente rotineiro e a extravagância imaginativa” que “desequilibra e desmorona os mitos do amor, da fidelidade, da bondade, da caridade e de toda a lista de bons sentimentos” (HOSIASSON, 2019, p. 214-216).

O livro começa com o conto “A lebre dourada”, sobre cachorros e uma lebre

40 Cf. TODOROV, 1981.

41 Cf. TODOROV, 1981.

42 Idem

43 Cf. CORTÁZAR, 2013, p. 152.

44 Cf. DOMINGUEZ; MANCINI, 2009, p. 17-18.

no coração de uma tarde em que “o sol iluminava como um holocausto nas lâminas da história sagrada” (OCAMPO, 2019, p. 7) e termina com a constatação do narrador de “A raça inextinguível”, numa cidade habitada por uma nova geração cujos indivíduos vem diminuindo de estatura, de que: “É verdade, que alguns de nós afirmam que ao nos reduzirmos, ao longo do tempo, nossa visão de mundo será mais íntima e mais humana” (OCAMPO, 2019, p. 212). Entre a primeira e a última história, há mais animais, agora entre humanos, como os ratos em “O porão” ou os cachorros, em “A casa de açúcar” e, embalsamado na mesa do jantar, em “Mimoso”. Além dos animais, os objetos transbordam as histórias desde os títulos dos contos (“A casa dos relógios”, “O caderno”, “As fotografias”, “Os objetos”, “Carta perdida em uma gaveta”, “O vestido de veludo”) e permeiam os cenários em que se desenrolam as tramas em que a morte e outros acontecimentos que nos desesperam são comunicados com a leveza e a singeleza de narradores que por vezes são também personagens da história. “Os atos mais cruéis que há em meus contos foram tirados da realidade” (OCAMPO apud DOMINGUEZ; MANCINI, 2009, p. 18, tradução nossa)⁴⁵, declara a autora de *A fúria*. Para Beauvoir, aspectos cruéis do humano também encontram sentido na comunicação pela literatura, sentidos por vezes contrários ao que tais aspectos podem nos causar na realidade:

A linguagem nos reintegra à comunidade humana; uma desgraça que encontra palavras para expressar-se já não é uma exclusão radical, retorna menos intolerável. É preciso falar do fracasso, do escândalo, da morte, não para desesperar aos leitores, mas, pelo contrário, para tratar de salvá-los do desespero (BEAUVOIR, 1966, p. 81, tradução nossa)⁴⁶.

Dentre os narradores de Ocampo, no irredutível da separação das singularidades, das situações que se comunicam pela literatura, há vozes infantis que vem nos salvar desse desespero. Livres de moral, não só pelo contexto próprio da linguagem literária, são várias as crianças entre os personagens da escritora argentina. Sob um privilégio metafísico, a criança, sem a angústia da liberdade, se encontra lançada em um mundo construído e moldado sem a sua participação, submetida a fins e valores que dizem sobre uma realidade dada e também sobre ela própria. Nesse contexto de um mundo dado, a criança não pode escolher o que quer ser a partir do que foi, ou seja, a partir de valores que desvelara no

45 No original: “Los actos *más* crueles que hayen mis cuentos fueron sacados de la realidad”.

46 Na edição argentina: “El lenguaje nos reintegra a la comunidad humana; una desdicha que encuentra palabras para expresarse ya no es una exclusión radical, se vuelve menos intorelable. Es preciso hablar del fracaso, del escândalo, de la muerte, no para desesperar a los lectores, sino, por el contrario, para tratar de salvarlos de la desesperación”.

passado, e seus atos, inclusive seus erros, não pesam sobre esse mundo⁴⁷. Essa condição marca as personagens infantis ocampianas.

A autora evoca a experiência vivida desprovida de passado em alguns dos contos de *A fúria*, como é o caso de “O casamento”. Enquanto leitora, desnuda de qualquer moral, posso então no mundo proposto por esse texto compreender o que há de humano na vivência da narradora Gabriela vinculada à Roberta e enquanto espectadora da amizade de Roberta com Arminda.

“O casamento” conta a história da ruptura da amizade entre uma criança, Gabriela, e uma moça mais velha, Roberta Carma. A relação é abalada depois da morte de Arminda López (prima de Roberta) no dia da cerimônia de seu próprio casamento após Gabriela ter depositado uma aranha dentro do penteado da noiva. As três moram numa mesma vizinhança nos arredores da cidade de Córdoba: ao lado da casa em que mora Gabriela fica a casa de Arminda, situada em frente à casa da prima Roberta; todas a meia quadra do salão de beleza *Belas Ondas*. Na relação de amizade com Roberta, a menina é misteriosamente dominada pela amiga mais velha. Gabriela demonstra-lhe adoração e servidão, e acompanha sua relação de amor e competição com a prima. Na véspera do casamento, a criança decide guardar consigo “uma aranha enorme” (OCAMPO, 2019, p. 146) que parecia fitá-la, que fora trazida por uma tempestade. No dia seguinte, no salão de cabeleireiro Gabriela, brincando com o cabelo de Arminda, decide colocar a aranha no coque da noiva, sem a certeza de que o movimento com a cabeça de Roberta corresponda a um assentimento à sua decisão. Ao saírem do salão, Roberta torce o braço da menina e lhe adverte de que o segredo permaneça entre elas. A mais nova, que não lembra de segredos contados pela amiga naquele dia, concorda. Na igreja, durante a cerimônia do casamento, Arminda cai no chão. Talvez esteja morta. Abalada, Gabriela declara tê-la matado com uma aranha. Ninguém acredita em sua confissão e após o ocorrido, Roberta se afasta dela.

O problema central desta história são as consequências dos preparativos do casamento na compreensão que Gabriela passa a ter acerca de sua própria existência no mundo.

Marcado para o dia 3 de janeiro, o casamento tem como foco principal o penteado de Arminda. O coque com o qual ela sonha para o dia de seu matrimônio e qualifica como “um estouro” é criticado por Roberta, que julga a prima antiquada. Esta defende-se alegando que o penteado voltara à moda.

47 Cf. BEAUVOIR, 2005, p. 35.

O penteado era, talvez, o que mais a preocupava. Tinha sonhado com ele a vida inteira. Mandou fazer um coque bem grande, aproveitando uma trança que tinham lhe cortado aos quinze anos. Uma rede de cabelo dourada e muito fininha, com pequenas pérolas que o cabeleireiro tinha mostrado no salão, sustentava o coque (OCAMPO, 2019, p. 146).

É nesse coque, exaltado não apenas por pérolas e pelo dourado da rede, mas também por um pedaço do próprio cabelo da noiva cortado durante a sua adolescência, que Gabriela colocará a aranha encontrada no dia anterior.

A véspera do casamento é marcada por um calor de 40 graus seguido de uma tempestade com relâmpagos e uma avalanche de insetos. Mas o que marca aquele dia para Gabriela é a aparição de uma aranha, um sinal, segundo Roberta: “É esperança. Uma senhora francesa uma vez me contou que *aranha que aparece de noite significa esperança*” (OCAMPO, 2019, p. 146). A amiga mais velha também lhe faz alguns alertas, mas a menina, que deixara de lado um cabo de vassoura que tinha na mão para matar a aranha ao avistá-la, decide então guardar o suposto sinal de esperança numa pequena caixa e carregá-la no bolso.

O ritual de guardar a aranha é acompanhado pela amiga mais velha:

Sonâmbula de tão cansada e porque é muito boa, Roberta foi buscar uma caixinha no quarto.

- Tenha cuidado. São venenosas – ela me disse.

- E se me picar?

- As aranhas são como as pessoas: picam para se defender. Se você não fizer mal a elas, não farão mal a você.

Pus a caixinha aberta na frente da aranha, que num salto foi para dentro dela. Depois fechei a tampa e a perfurei com um alfinete.

- O que você vai fazer com ela? – interrogou Roberta.

- Guardá-la.

- Não vá perdê-la – me respondeu (OCAMPO, 2019, p. 147).

A amiga, “muito boa” aos olhos da criança, é quem traz a caixa e quem levanta a possibilidade de um fim para essa aranha interrogando Gabriela a respeito do que ela fará com o animal. Entretanto, vem também de Roberta o alerta para que a menina não perca a caixa. Com uma devoção pela amiga, a quem obedecia cegamente e cujos desejos, como um copo d’água para matar a sede ou um lenço umedecido para aliviar o calor, ainda

nem mesmo manifestos, a menina atendia. Roberta lhe dava presentes como bombons, bolinhas de gude e lápis de cor, mas Gabriela conta que adorava a moça por esta tratá-la tanto como se ela fosse adulta como se ambas tivessem sete anos de idade, numa relação em que passeavam e faziam confidências.

Era um mistério o domínio que Roberta exercia sobre mim: ela dizia que eu adivinhava seus pensamentos, seus desejos. [...] Se tivesse me ordenado ‘Gabriela, jogue-se pela janela’ ou ‘enfie sua mão nas brasas’ ou ‘corra na linha do trem para que o trem passe por cima de você’, eu teria feito tudo isso na mesma hora (OCAMPO, 2019, p. 144).

A menina estava por perto também quando Roberta e Arminda se encontravam. Aos olhos de Gabriela, as primas se amavam ao mesmo tempo em que se tratavam com “acidez” “por causa de conversas sobre vestidos ou sobre roupa íntima, sobre penteados ou seus namorados” (OCAMPO, 2019, p. 145).

Na manhã do casamento, as primas e a menina estão no salão aguardando o cabeleireiro retornar da missa. Gabriela conta que berra para Roberta que ela se parece com um guerreiro com a cabeça embaixo do secador e que a amiga, lendo um missal, não a escuta. Mas nota seu olhar quando resolve brincar com o coque de Arminda e enxerga um movimento de assentimento feito pela distraída Roberta com a cabeça, talvez como resposta à sua pergunta “Ponho a aranha dentro?” (OCAMPO, 2019, p. 147).

Abri a caixa, virei-a dentro do coque, onde a aranha caiu. Rapidamente voltei a enrolar o cabelo e a colocar a fina redinha que o envolvia e então os grampos, para que não me flagrassem. Fiz isso com indiscutível habilidade, pois o cabeleireiro não percebeu nenhuma anomalia naquela obra de arte, como ele mesmo chamava o coque da noiva (OCAMPO, 2019, p. 147-148).

Curiosamente, Arminda não percebe o coque sendo desmanchado e refeito pela menina e, ao saírem do salão, Roberta, sem indicar sobre o que está falando, sela com Gabriela a promessa de que “Tudo isso será um segredo entre nós duas” (OCAMPO, 2019, p. 148). Durante a cerimônia matrimonial, a noiva cai no chão e seguem-se dois instantes, que aparenta estar morta e então estar viva:

A noiva estava muito bonita, com um véu branco coberto de flor de laranjeira. Parecia um anjo, de tão pálida. Em seguida caiu no chão, sem vida. De longe, parecia que uma cortina tinha se soltado. Muitas pessoas a socorreram, a abanaram, buscaram água na sacristia, lhe deram palmadas no rosto. Por um instante acharam que ela tinha morrido; no

instante seguinte acharam que estava viva. Levaram-na para casa, gelada como mármore. Na hora de colocá-la no caixão, não quiseram tirar-lhe o vestido nem o coque. Timidamente, abalada, envergonhada durante o velório que durou dois dias, acusei-me de ter sido a causadora de sua morte (OCAMPO, 2019, p.148).

Primeiramente, os convidados pensam que Arminda morrera e em seguida, acham que ela está viva. E a narrativa já nos revela em seguida o momento em que a levam para casa e a colocam no caixão. Gabriela entende que a matou com a aranha e confessa a culpa diante dos parentes. Ninguém acredita na confissão de Gabriela e seus pais se reúnem para decidir se precisavam chamar um médico. Ela finaliza o relato contando que Roberta lhe toma antipatia: “acho que passei a lhe dar aversão e ela jamais voltou a sair para passear comigo” (OCAMPO, 2019, p. 148).

“O casamento” nos aproxima do universo feminino socialmente construído que coloca o matrimônio como um valor absoluto e instiga a competição entre as mulheres.

Roberta me levava para passear de bonde até a confeitaria Oriental. Lá tomávamos chocolate quente com baunilha e um rapaz ou outro se aproximava para conversar com ela. Na volta, no bonde, ela me dizia que Arminda tinha mais sorte que ela, porque aos vinte anos as mulheres tinham que se apaixonar por alguém ou se jogar no rio (OCAMPO, 2019, p. 145).

Não nos parece que Gabriela conheça as imposições da construção social da feminilidade, o peso do casamento para as mulheres. Ao perguntar “Que rio?”, a menina, perturbada pelas confidências da amiga mais velha, fica sem resposta. Roberta apenas comenta que ela não entende e que ainda é muito pequena.

O universo da feminilidade aparece também nas roupas e acessórios das personagens, descritos em detalhes, revelando a importância da aparência na presença feminina na situação narrada: um vestido suntuoso ornado por uma renda feita pela avó materna. Para o penteado, um adorno de frivolité feito pela avó paterna. A competição entre mulheres não aparece apenas entre as primas, mas também entre as avós da noiva; “para que não se ressentisse”, entre parênteses, segue a menção ao presente da avó paterna no texto. Acertos na roda da saia e pences na barra do vestido são ajustes feitos pela modista que faz Arminda experimentá-lo cinco vezes. Os vestidos das convidadas também tem detalhes específicos: amarelo e com babados, o da mais velha, “branco de plumetis, engomado, com um entremeio de *broderie*” (OCAMPO, 2019, p. 148) para a criança. A esta última, Roberta orienta que não olhe para o noivo.

A passagem da casa do pai às mãos do noivo é cuidadosamente ensaiada e o vestido deve movimentar-se adequadamente à caminhada: “De braços dados com seu pai, por cinco vezes Arminda cruzou o quintal da casa, entrou em seu quarto e parou diante de um espelho para ver o efeito que faziam as pregas da saia com o movimento de seus passos” (OCAMPO, 2019, p. 146).

No caixão, sem vida, para quem a vê, Arminda ainda é noiva, de vestido e coque.

Monica Zapata considera as três personagens vítimas da construção social de gênero:

Roberta, porque está convencida de que “aos vinte anos as mulheres tinham que se apaixonar por alguém ou se jogar no rio” e por isso sua prima Arminda tem mais sorte do que ela. Arminda, porque [...] organiza minuciosamente seu casamento estabelecendo grande atenção à sua aparência e em particular ao seu penteado, com o qual sonhou “toda sua vida”. O personagem da menina, por fim, que assume a voz narradora porque [...] entra no jogo da estereotipia, proferindo inclusive um clichê que ouviu das “pessoas mais velhas” (“Sou um túmulo.”) e, atrás de um pacto tácito com Roberta, consegue eliminar de cena a desafortunada Arminda (ZAPATA, 2009, p. 162-163, tradução nossa)⁴⁸.

Roberta e sua prima não escapam à imposição da categoria Mulher, para ficarmos em termos beauvoirianos⁴⁹, ou, do gênero feminino, que moldam seus valores e atitudes na relação com outrem e na relação com o mundo. Suas roupas e penteados, bem como o casamento, ganham mais importância do que o trabalho na vida delas: “[Arminda e Roberta] Nunca pensavam em seus trabalhos” (OCAMPO, 2019, p. 145). Enquanto Gabriela, ainda não compreende e não sente o peso de um processo já em curso em sua experiência vivida, que poderíamos chamar “tornar-se mulher”⁵⁰; mas, sob as verdades e os valores do mundo dos adultos, a criança é submissa à amizade que tem com uma moça mais velha. Gabriela está entregue como “vítima da miragem do para outrem”⁵¹.

48 No original: “Roberta, porque está convencida de que “a los veinte años las mujeres [tienen] que enamorarse o tirarse al río” y que por eso su prima Arminda tiene más suerte que ella. Arminda, porque [...] organiza minuciosamente su boda acordando gran atención a su apariencia y en particular a su peinado, con el que há soñado “toda su vida”. El personaje de la niña, por fin, que asume la voz narradora porque [...] entra en el juego de la estereotipia, profiriendo incluso un cliché que há oído en boca de las “personas mayores” (“Seré una tumba”) y, tras un pacto tácito con Roberta, logra eliminar de la escena a la infortunada Arminda”.

49 Cf. BEAUVOIR, 2009, p. 15.

50 Idem, p. 361.

51 Cf. BEAUVOIR, 2005, p. 36.

Todo mês a menina acompanha Roberta no *Belas Ondas*, onde a moça tingia os cabelos. Gabriela acredita no *ser* da amiga e o toma como uma presença absoluta, como divindade. Beauvoir afirma que a criança “acredita *ser* também de maneira definida e plena” (BEAUVOIR, 2005, p. 36) conforme recompensas, punições, prêmios e palavras dos adultos. Como um em si, como um objeto, a criança compreende o seu próprio *ser* determinado e definido pelos adultos. No salão de beleza onde viria colocar a aranha nos cabelos de Arminda, Gabriela possui uma ligação forte com os objetos: luvas de cabeleireiro, spray para cabelos, pentes, grampos, secador e aquele objeto que mais gostava.

Eu gostava daquela peruca mais do que tudo no mundo, mais do que dos passeios a Ongamira ou ao Pão de Açúcar, mais do que os alfajores com recheio de geléia ou daquele cavalo azulão que eu montava no terreno baldio para dar uma volta no quarteirão, sem rédeas e sem sela, que roubava horas dos meus estudos (OCAMPO, 2019, p. 145).

Mas, mais do que a peruca, “mais do que o salão de beleza e os passeios” (OCAMPO, 2019, p. 145), o que mais tomou a atenção da menina foi o compromisso de Arminda. A narradora conta que aquele foi o momento em que tirou as piores notas de sua vida na escola. O coque de Arminda, aliás, segundo o seu pai, era parecido com uma peruca.

Vale notar que as primas representam o mundo adulto para Gabriela; ou seja, é Roberta quem lhe apresenta o mundo que ela adora e ao qual se submete; a amizade com a moça parece-lhe um tipo de privilégio: “uma alegria que nenhuma das minhas amigas tinha” (OCAMPO, 2019, p. 144). Como vimos, a menina ainda não toma consciência acerca do peso de sua presença no mundo. “Sou um túmulo” (OCAMPO, 2019, p. 148), como confirmação de que guardará o segredo compartilhado por Roberta, é a reprodução de um dos códigos do mundo que ela conhece como verdadeiro. Nesse mesmo mundo Gabriela conhece a competição entre as primas, o suposto significado da aranha que surge à noite, a autorização para inserir o animal no coque, a queda de Arminda a caminho do altar e a dúvida em relação à morte da noiva, bem como a decisão dos adultos de colocá-la no caixão.

A ideia de colocar a aranha no coque parte de uma subjetividade ainda insignificante a si mesma e livre do peso da responsabilidade da existência. Nesse sentido, a infância pode ser bem explorada para a criação da ambiência à qual a autora nos convida:

Silvina Ocampo convida à fantasia e à imaginação sem escrúpulos nem preconceitos; presenteia-nos com a possibilidade do sonho acorda-

do para um despertar mais agudo, mais crítico e menos iludido, mais consciente, cara a cara com um mundo desprovido de máscaras (HOSIASSON, 2019, p. 219).

Mas poderíamos interpretar que Gabriela é instrumentalizada por Roberta – assim como são os grampos, perucas e outros objetos manipulados nas mãos do cabeleireiro – para derrubar Arminda. Assim, o consentimento de Roberta à ideia da criança ganha o peso de uma intencionalidade. O encontro entre os mundos das amigas, no contexto da literatura ocampiana, embora evoque um caráter onírico, pode desembocar em desvelamentos que vacilam as estruturas da nossa realidade:

Como nos sonhos, aqui se está num mundo sem regra moral, no qual os impulsos não têm censura e não há espaço para a culpa. A aparente ordem das famílias é posta a nu pelo escancaramento de sentimentos obscuros, de taras e pulsões sexuais sem repressão, que pululam no interior de sua engrenagem (HOSIASSON, 2019, p. 217).

Assim, se Roberta consente a inserção da aranha no coque, pode livrar-se de Arminda, e assim, livrar-se de sua rival sortuda que conseguira um noivo para se casar. Ou ainda, com a morte de Arminda, Roberta livra-se dos pesos da feminilidade, que tomam o lugar dos passeios e do cavalo sem rédeas e sem sela dos quais Gabriela ainda desfruta, a saber, do coque antiquado, do compromisso de se apaixonar, dos detalhes dos vestidos. Livra-se de ter que jogar-se no rio.

Temos a confissão por parte da criança. Nos aproximamos da relação íntima de amizade das personagens e em alguma medida nos tornamos confidentes de Gabriela acompanhando a sua confissão. Podblune compreende que

não há confissão sem confesso, nem confidências sem confidente. A figura do outro é sempre necessária na medida em que é a sua própria presença que intima a confessar, que torna a confissão necessária e urgente, que transforma o ocorrido em uma falta e quem fala, em pecador (PODBLUNE, 2004, p. 2, tradução nossa)⁵².

Quem confessa, Podblune ressalta, busca se desprender da intimidação da acusação à qual não pode deixar de responder. E os personagens de Ocampo, independente

52 No original: “No obstante, se podrá observar que no hay confesión sin confesor, ni confidencia sin confidente. La figura del otro es siempre necesaria en la medida en que es su misma presencia la que *intima* a confessar, la que vuelve necesaria y urgente la confesión, la que transforma lo ocurrido en una falta y a quien habla el pecador”.

de quem e de como os escutam ou de como os interpelam, não confessam devido à pressão:

[A] confissão aparece nos relatos de Ocampo como o ato em que uma subjetividade se fortalece afirmando-se como falta. Quem se confessa ou conta uma confidência que os tem como protagonistas não reage à pressão que um segredo que os aflige ou mortifica exerce sobre eles, pelo contrário, exibem uma atração particular pelo que tem para contar e uma exaltação jubilosa se desprende do relato que este põe em marcha (PODBLUNE, 2004, p. 2, tradução nossa)⁵³.

A confissão de “O casamento” é feita por uma Gabriela “abalada, envergonhada” (OCAMPO, 2019, p. 148), mas as observações de Podblune, no contexto de nossa interpretação do conto, podem nos levar a compreender que talvez Gabriela acabe por descobrir sua própria subjetividade – além de perceber a presença e a singularidade da subjetividade alheia – ao se deparar com o abalo dos valores do mundo dos adultos, no consentimento de Roberta para uma situação que coloca a vida da prima em risco, e pela vergonha ao perceber no mundo o que lhe parece o reflexo de sua escolha⁵⁴. A aranha no coque livra Roberta de Arminda, mas também pode livrar Gabriela de Roberta, já que a menina se descobre como subjetividade e então como falta de ser, ou seja, como consciência autônoma livre de determinações que reveste o mundo de significação humana⁵⁵.

Ou, Roberta livra-se de Gabriela. Afinal, ainda que hesite em adentrar o mundo dos adultos e entenda que nele termine interferindo, a menina, bem como essa sua interferência, são descartadas. “Depois da crise, o mundo dos adultos se recompõe e exclui mais uma vez a criança, instigadora por excelência: porque não compreende ou porque sem dúvida compreende demais” (MOLLOY, 1978, p. 243, tradução nossa)⁵⁶.

Não sabemos se o segredo a ser guardado pela criança era o consentimento de Roberta no salão de beleza. Aliás, não sabemos se Roberta consentira que Gabriela colocasse a aranha no coque de Arminda. Após a queda da noiva, cujo motivo também desconhecemos, o texto nos leva da dúvida se esta está viva ou morta ao momento em

53 No original: “la confesión aparece en los relatos de Ocampo como el acto en el que una subjetividad se fortalece afirmándose en falta. Quienes se confiesan o cuentan una confidencia que los tiene como protagonistas no reaccionan a la presión que ejerce sobre ellos un secreto que los aflige o mortifica, por el contrario, exhiben una atracción particular por lo que tienen para contar y una exaltación jubilosa se desprende del relato que esto pone en marcha”.

54 Cf. BEAUVOIR, 2005, p. 38-39.

55 Idem, p. 40.

56 No original: “Después de la crisis el mundo de los adultos se recompone y excluye una vez más al niño, fautor por excelencia: porque no comprende o porque sin duda comprende demasiado”.

que a colocam no caixão. Fiquemos com a vacilação do fantástico, neste caso, no universo infantil, em que o privilégio metafísico nos protege do peso de uma moral, e com a abertura e o nocaute possibilitadas pelo conto – que a comunicação pela literatura fortaleça nossas inquietações e nossa ação no mundo ao longo do combate!

[O] fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate, que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out* (CORTÁZAR, 2013, p. 151-152).

Referências

BEAUVOIR, S. Literatura e metafísica. *In*: _____. **O existencialismo e a sabedoria das nações**. Tradução: Manuel de Lima e Bruno da Ponte. Lisboa: Minotauro, 1965. p.79-95.

_____. *et al.* **Para qué sirve la literatura?** Tradução: Floreal Mazia. Buenos Aires: Proteo, 1966.

_____. **Por uma moral da ambigüidade**. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **O segundo sexo**. Tradução: Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 2v.

DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.

ENRIQUEZ, M. **La hermana menor: Un retrato de Silvina Ocampo**. Buenos Aires: Ediciones Universidad Diego Portales, 2019.

GENTIL, H. S. Figurações da subjetividade pela literatura: perspectivas a partir da her-

menêutica de Paul Ricoeur. *In*: PINTO, D. M. *et al.* (Org.). **Ensaio sobre Filosofia Francesa Contemporânea**. São Paulo: Alameda, 2009, v. 1. p. 247-259.

Las dependencias. MARTEL, L. Buenos Aires, 1999.

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

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

OCAMPO, S. **A fúria e outros contos**. Tradução: Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

OCAMPO, V. Viaje olvidado. **Sur**, n. 35, p.118-121,1937.

PODBLUNE, J. La intimidad inconfesable em los cuentos de Silvina Ocampo. **Orbis Tertius**, Buenos Aires, v.9, n.10, p. 1-7, 2004.

_____. **Escritores de Sur**: los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011a.

_____. Volverse otra: la estrañeza de la voz narrativa em los primeros relatos de Silvina Ocampo. **Caracol**, São Paulo, n.2, p. 236-265, 2011b.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ZAPATA, M. El funcionamiento de la estereotipia em la estética del horror ocampiana. *In*: DOMÍNGUEZ, N.; MANCINI, A. **La ronda y el antifaz**. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009. p. 157-170.



Judivan Lopes - Epahey Oyá - Iansã - 2015 - 74

Judivan Lopes. Epahey Oyá. Iansã (2015)