

Universidade Federal de Uberlândia – UFU
Instituto de Letras e Linguística – ILEEL
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPLET
Amanda Queiroz Matar

**A PLASTICIDADE HUMANA E AS FICÇÕES BARROCAS: UM
ESTUDO DE LAS REPETICIONES DE SILVINA OCAMPO**

Uberlândia, 2022

Amanda Queiroz Matar

A PLASTICIDADE HUMANA E AS FICÇÕES BARROCAS: UM ESTUDO DE LAS REPETICIONES DE SILVINA OCAMPO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste

Uberlândia, 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

M425p
2022

Matar, Amanda Queiroz, 1995-
A plasticidade humana e as ficções barrocas [recurso eletrônico] :
um estudo de las repeticiones de Silvina Ocampo / Amanda Queiroz
Matar. - 2022.

Orientadora: Karla Fernandes Cipreste.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2022.5358>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Cipreste, Karla Fernandes, 1974-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Glória Aparecida
Bibliotecária - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pplet.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br, copplet@ileel.ufu.br e atendpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	15 de setembro de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11912TLT003				
Nome do Discente:	Amanda Queiróz Matar				
Título do Trabalho:	A plasticidade humana e as ficções barrocas: um estudo de Las repeticiones de Silvina Ocampo				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	2: Literatura, Representação e cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Ética humanista e mística espanhola: reverberações do Siglo de Oro na narrativa hispânica contemporânea				

Às catorze horas do dia quinze de setembro de 2022, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos Professores (as) Doutores (as): Karla Fernandes Cipreste / UFPR, Orientadora da candidata (Presidente); Marcus Vinícius de Freitas / UFMG (membro externo) e Maria Ivonete Santos Silva / ILEEL-UFU (membro interno).

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Karla Fernandes Cipreste, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente, Amanda Queiróz Matar, a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu, por ordem sucessiva, a palavra aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Marcus Vinicius de Freitas, Usuário Externo**, em 16/09/2022, às 07:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Ivonete Santos Silva, Professor(a) do Magistério Superior**, em 16/09/2022, às 10:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Karla Fernandes Cipreste, Usuário Externo**, em 16/09/2022, às 23:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



Documento assinado eletronicamente por **Amanda Queiróz Matar, Usuário Externo**, em 19/09/2022, às 18:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3922851** e o código CRC **33A13D0D**.

A PLASTICIDADE HUMANA E AS FICÇÕES BARROCAS: UM ESTUDO DE LAS REPETICIONES DE SILVINA OCAMPO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Uberlândia, ___ de _____ de 2022.

Banca examinadora

Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste/UFU (Presidente)

Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva/UFU (Titular Interno)

Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas/UFMG (Titular Externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a magnânima Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste, minha querida orientadora, mas muito mais do que isso, uma fonte de inspiração profissional e uma eterna amiga. Nunca serei capaz de encontrar as palavras certas para dizer a sua fundamentalidade na minha vida. Exemplo de excelência profissional, exemplo de paixão pela literatura, exemplo de cuidado com os alunos. Obrigada minha querida! Obrigada por tudo! Obrigada por cada momento! Espero perpetuar todo conhecimento que me foi guardado.

Agradeço à banca examinadora, ao Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas, a delicadeza e genialidade na correção e nas sugestões tão pertinentes ao meu trabalho. À Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, a excelência e cuidado com o meu trabalho, o seu refinamento e por todo conhecimento que me ensinou na disciplina de Seminários em Literatura Contemporânea: narrativas contemporâneas: contos, no mestrado. Agradeço a vocês dois, por aceitarem o meu convite e participarem desse momento tão importante em minha vida. Obrigada pela exigência e pela maestria para com o meu trabalho.

Agradeço a minha família. À minha mãe, Maria Ângela de Queiroz, quando confiou em mim lá atrás quando eu escolhi Letras no vestibular, quando confiou nos meus primeiros textos na adolescência, quando me apoiou, me incentivou e me suportou, acreditou, ainda sabendo dos desafios da docência. Obrigada mãe, por ser meu exemplo de luta, persistência, determinação e força. Agradeço mãe, quando você se orgulhou!

Aos meus irmãos Thiago Queiroz Matar e Bernardo Queiroz Matar quando não deixaram faltar meus estudos. Quando se agarraram a tudo para que eu pudesse ir para a escola e descobrir o que amo, a literatura. Agradeço por todo o esforço de vocês, por todas as vezes que deram um jeito de me buscar na escola, e todas as vezes que não me deixaram faltar com o básico da vida, os valores morais, que, como amigos, meus grandes amigos, souberam ensinar. Obrigada, por mesmo desconfiadamente, acreditarem nos meus sonhos, e lutarem comigo para que eles se realizassem.

À minha querida irmã Nádia Queiroz Matar, pelo companheirismo, obrigada por todas as conversas, pelos conselhos, por me ajudar a descobrir a mim mesma, obrigada por não me deixar desistir. A força que você carrega me inspira a carregar a minha também. Obrigada por acreditar, por me ouvir divagando literatura por aí. Obrigada por me ensinar tanto, ser humilde e ter coragem.

Agradeço em especial à minha avó Dunalva de Queiroz, também professora, por ser meu exemplo de fortaleza e elegância, por cuidar da minha vida como se cuida da vida de um filho. Ao meu tio Éderson Queiroz pelo exemplo de intelectualidade, e, muito além disso, meu maior exemplo de espiritualidade, de caminhar na vida com os pés descalços, abraçando a quem precisa de abraço. Obrigada tio! Obrigada pelos presentes, pelos primeiros livros que tive na vida!

Agradeço as minhas cunhadas, Anna Paula Marques da Silva Queiroz e Thamara de Oliveira Reducino Matar pelo apoio incondicional, por se divertirem comigo e minhas histórias com a literatura.

Agradeço à Ruth Rocha por escrever *Marcelo, marmelo, martelo e outras histórias* e apresentar para a Amanda de 8 anos a delícia de ler um livro.

Agradeço aos meus amigos. À Lais Vasconcelos de Corpa França, minha parceira na graduação, minha querida, meu exemplo para tentar o mestrado; ao Carlos Henrique Rodrigues Queiroz meu grande amigo, melhor amigo, que me escutou desde o primeiro dia que conversamos, que ouviu minha primeira ideia de projeto para o mestrado; à Andressa Santos minha companheira de mestrado que me acolheu e dividiu comigo as dores e as delícias da solidão na pesquisa; à Letícia Resende de Freitas por compartilhar os melhores e não tão melhores momentos profissionais e pessoais desde a graduação. Agradeço à Talita Gonçalves, colega de escola, leitora dos meus primeiros poemas. À Laura Oliveira Coradi, minha querida, parceira de tantos momentos especiais, obrigada por todas as oportunidades que colocou em minha vida, por todas as aventuras compartilhadas. Aos meus amigos, colegas e companheiros, sempre presentes, nunca distantes.

Agradeço também a todas as professoras de português, literatura e espanhol que passaram pela minha vida, cada uma mora em uma boa lembrança em mim, cada uma deixou um aprendizado, todas foram e são minhas eternas inspirações.

Agradeço aos meus professores de graduação. Obrigada a cada um que me fez um pouco melhor, que me ensinaram com paciência a ser paciente e saber ensinar. Por todas as aulas, até aquelas que pareciam menos interessantes. Por cada estágio, por cada aluno que cruzou o meu caminho. Agradeço, a vocês, meus queridos hispanistas, Carolina Afonso, Rosemira Mendes, Leandro Araujo, Heloísa Mendes, Ariel Novodvorski, por me apresentarem um oceano de experiências com novas culturas e linguagens que antes não imaginava ser possível.

Aos meus professores de mestrado que com delicadeza e elegância me ajudaram a escalar novos degraus no conhecimento literário. Obrigada por me ensinarem como a literatura me abraça, me desconforta, me leva de viagem. Obrigada por cada teoria, às vezes muito loucas, mas no referencial imaginário sempre possíveis.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela disponibilidade. Aos secretários e aos coordenadores por toda delicadeza com os alunos na mediação e resolução de problemas, pela dedicação em seus trabalhos que são fundamentais para que possamos concluir os cursos de mestrado e doutorado.

Ousar é perder o equilíbrio momentaneamente, não ousar é perder-se.
(Soren Kierkegaard)

Resumo

Nesta dissertação analisaram-se contos selecionados da obra, de publicação póstuma, *Las repeticiones* da escritora argentina Silvina Ocampo. A análise se fez à luz das teorias do humanismo secular, considerando as influências do humanismo espanhol e do Siglo de Oro, e tendo em vista o conceito de capacidade plástica, realizável pelo jogo da ficção, evidenciado tanto na obra como na postura de Silvina perante a vida. A análise dos contos também dispõe do suporte crítico e teórico do que Carlos Gamerro, teórico e romancista argentino, apresenta sobre a escrita e as ficções barrocas, ou seja, o jogo da ficção que apaga fronteiras entre o imaginário e as referências da realidade. Para Gamerro, Ocampo não tem estilo barroco em termos de linguagem, de acordo com a famosa classificação do barroco como jogo de palavras, mas, sim, no nível das ideias. O crítico argentino atribui a característica barroca de ficção a Cervantes e a Calderón de la Barca. Com isso, defende que escritores hispano-americanos comumente conhecidos como fantásticos – Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, – são, na verdade, autores de ficções, as quais constroem um jogo de estruturas narrativas, de personagens e do referencial de real universal. Não obstante, pretende-se demonstrar, ainda, como essas questões vigoram a partir da análise dos contos selecionados para o trabalho.

Palavras-chave: Silvina Ocampo; humanismo secular; plasticidade; ficção barroca; insólito.

Resumen

En esta disertación se analizaron los cuentos elegidos de la obra, de publicación póstuma, *Las repeticiones* de la escritora argentina Silvina Ocampo. El análisis se hizo a la luz de las teorías del humanismo secular, considerando los influjos del humanismo español y del Siglo de Oro, y teniendo en cuenta el concepto de capacidad plástica, posible por el juego de ficción, señalado en la obra y en la postura de Silvina en su vida. Los cuentos disponen, también, del aporte de lo que el crítico y teórico Carlos Gamerro, novelista argentino, presenta sobre las escrituras y ficciones barrocas, o sea, precisamente el juego de la ficción que borra las fronteras entre el imaginario y las referencias de la realidad. Así, para Gamerro, Ocampo no tiene el estilo barroco en términos de lenguaje, según la famosa clasificación del barroco como juego de palabras, sino en el nivel de las ideas. El crítico argentino designa la característica barroca de la ficción a Cervantes y a Calderón de la Barca. Con eso, explica que escritores hispanoamericanos conocidos como fantásticos - Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, entre otros - son en realidad escritores de ficciones en las cuales, así como la ficción barroca, construyen un juego de estructuras narrativas, de personajes y del referencial real universal. No obstante, se aspira demostrar, todavía, cómo esas cuestiones siguen vigentes desde el análisis de los cuentos elegidos para el trabajo.

Palabras Clave: Silvina Ocampo; humanismo secular; plasticidad; ficción barroca; insólito;

Abstract

In this dissertation, selected short stories from the posthumously published work *Las Repeticiones* by the Argentine writer Silvina Ocampo were analyzed. The analysis was made based on the theories of the secular humanism, considering the influences of Spanish humanism and the Siglo de Oro, also bearing in mind the concept of plastic capacity achievable through the game of fiction, evidenced not only in the work itself but also in Silvina's attitude towards life. The analysis of the short stories also has the critical and theoretical support of what Carlos Gamerro, Argentine theorist and novelist, presents about baroque writings and fictions, in other words the game of fiction that removes borders between the imaginary and the references of reality. For Gamerro, Ocampo does not have a baroque style in terms of language, according to the famous classification of baroque as a play on words, but rather at the level of ideas. The Argentine critic attributes the baroque character of fiction to Cervantes and Calderón de la Barca. Thus he defends that Hispanic-American writers commonly known as fantastic – Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, – are in fact fiction authors who build a game of narrative structures, characters and the universal real referential. Nevertheless, it is also intended to demonstrate how these issues prevail from the analysis of the short stories selected for the work.

Keywords: Silvina Ocampo; secular humanism; plasticity; baroque fiction; strange

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1 A MULHER E A ESCULTURA NA FONTE: A PLASTICIDADE HUMANISTA EM SILVINA OCAMPO	16
1.1 O humanismo secular em Silvina Ocampo	17
1.2 A plasticidade humana	55
1.3 A teoria no conto	74
1.3.1 La mujer inmóvil	75
1.3.2 Silencio y Oscuridad	81
1.3.2 La conciencia	86
2 A NARRATIVA DE SILVINA E AS FICÇÕES BARROCAS	91
2.1 Barroco: escrita barroca e as ficções barrocas	93
2.2 As ficções barrocas em Silvina Ocampo	131
2.3.1 La calesita	156
2.3.2 Diálogos con un pañuelo	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178

INTRODUÇÃO

A ideia para pesquisa deste trabalho surgiu a partir de uma reflexão, entre orientanda e orientadora, então aluna e professora, da disciplina *Siglo de Oro Español*, acerca da teoria do Barroco e da corrente Humanista, e posteriormente, na disciplina de Literatura Hispano-Americana Contemporânea, na problematização da escrita de Silvina Ocampo, devido à complexidade de sua narrativa. A percepção de questões como sonho e realidade ou vida e sonho, presentes no barroco espanhol e evidente nos contos da escritora argentina, bem como a secularização do Humanismo como fonte influenciadora na escritora, encontraram esteio na reflexão do crítico literário argentino Carlos Gamerro em seu livro *Ficciones Barrocas*.

Tendo em vista que o acervo das obras de Silvina Ocampo é escasso e de difícil acesso no Brasil, buscamos na internet informações e dados para a escolha do objeto que seria analisado. Dessa forma, ao receber um exemplar do livro *Las repeticiones*, publicação póstuma, organizada por Ernesto Montequin, tornou-se possível, a partir das leituras de imagens literárias suscitadas pela escritora em questão, delinear o caminho entre a crítica de ficções barrocas, debatida pelo teórico Carlos Gamerro, e a influência teórica do Humanismo Secular. Para além disso, e tendo em vista o contexto histórico-social no qual a escritora está inserida, século XX, também foi possível perceber sua articulação com a elite intelectual de vanguarda, com a qual dividia espaço.

A pesquisa inicial rendeu um pequeno artigo intitulado *A plasticidade humana e as ficções barrocas*, o qual foi apresentado em uma comunicação na Semana de Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, em 2018. A escrita do artigo considerou uma primeira leitura do livro *Ficciones Barrocas* de Carlos Gamerro em diálogo com o conto “La mujer inmóvil”, presente no livro *Las repeticiones*, de Silvina Ocampo. Além disso, procuramos exemplificar as influências sobre a escritora, à luz do Humanismo, com trechos da obra *Don Quijote de la Mancha*. A apresentação do artigo na comunicação da Semana de Letras da UFTM recebeu críticas, uma vez que a comunicação foi alocada junto com trabalhos sobre escrita feminista, e, embora o trabalho seja sobre os textos de uma escritora, a análise do objeto não se referia a essa temática. Na ocasião, notamos certa resistência na aceitação de nossa proposta de leitura para os contos e o *ethos* de Silvina Ocampo. Apesar da consciência que temos de que pesquisas despojadas de propostas desconstrutivistas, pós-modernas, pós-estruturalistas ou de estudos culturais, ou seja, as de poder na universidade contemporânea, sofrem rejeição ou até mesmo incompreensão nesse meio, a indignação dos presentes diante de uma comunicação que se recusava a tratar uma escritora inovadora como feminista foi

intimidadora. Porém, para algo bom serviu, pois a aposta em nossa sensibilidade para um *ethos* que percebíamos como aristocrático guiou nossa pesquisa para a herança humanista em Ocampo. Em um primeiro momento, observamos, pelas biografias (da escritora, de Casares e de Borges) e pelas entrevistas, uma rejeição a coletivismos e a políticas populistas, fato que por si só já afasta a escritora de movimentos coletivistas ou de escritas nas quais haja alguma voz que possa ser lida em chave de política social. Em um segundo momento, a própria concepção de uma ética e uma estética humanistas seculares – deliberadas – em Silvina são suficientes para apartá-la de movimentos gerados por correntes ideológicas anti-humanistas. Como veremos sobre sua biografia ao longo desta dissertação, Silvina Ocampo, quem com apenas 17 anos estudou artes plásticas na Paris dos anos 20 e conviveu com Fernand Léger e Giorgio de Chirico, tinha sensibilidade estética e autodeterminação, qualidades que formam uma personalidade pouco afeita para uma vida gregária.

Contudo, à diferença de seu marido, Bioy Casares, e de seu amigo, Jorge Luis Borges; Ocampo, ainda que realmente uma aristocrata, dava a seus empregados o mesmo afeto destinado a seus familiares e amigos. Há vários relatos em suas biografias que marcam essa diferença entre ela e os escritores citados. Silvina era muito querida pelos serviçais da família. Enfatizamos essa característica da escritora porque sabemos das acusações – apressadas e injustas – que coletivistas fazem a não gregários, associando-os sempre a elitistas preconceituosos. Em nossas pesquisas sobre a raiz humanista dessa personalidade, encontramos em Montaigne uma semelhança. No livro *Montaigne: el cuidado de sí*, organizado por Daniel Mielgo Bregazzi, o próprio, na introdução, explica o porquê de o filósofo, pai do gênero ensaio, ser muitas vezes chamado de liberal, mas diferencia o termo de sua acepção política atual. Na explicação, o humanismo de Montaigne e o *Siglo de Oro*, em Quixote, muito se veem na escritora argentina. Primeiro sobre o *Siglo de Oro*:

Y también, a lo largo del Siglo de Oro español, los términos “liberal” y “liberalidad” serán empleados en infinidad de ocasiones como sinónimos de “desprendido” o “generoso”, como reflejo de la belleza del alma, de nobleza y buena voluntad. Los ejemplos que ilustra el *Quijote* son numerosísimos, siempre con idénticas connotaciones. Baste recordar que, para don Quijote (de quien Cervantes nos dice repetidas veces que “era liberal en todo extremo), la hermosura del alma “campea y se muestra en el entendimiento, en la honestidad, en el buen proceder, en la liberalidad y en la buena crianza¹”. (BREGAZZI, 2011, pp. 45-46).

¹ E também, ao longo do Século de Ouro espanhol, os termos “liberal” e “liberalidade” serão empregados em uma infinidade de ocasiões como sinónimos de “desprendido” ou “generoso”, como reflexo da beleza da alma, de nobreza e boa vontade. Os exemplos que o Quixote ilustra são numerosíssimos, sempre com idénticas conotações. Basta recordar que, para dom Quixote (de quem Cervantes nos diz repetidas vezes que “era liberal ao extremo”),

Sobre o Humanismo de Montaigne:

Es aquí donde ha de situarse el supuesto “liberalismo” de Montaigne, como el *sentimiento* de un erudito del siglo XVI, de “costumbres blandas, libres de toda acritud y aspereza”, un hombre dispuesto a experimentar con la vida y a reivindicar la valía del librepensador cosmopolita². (BREGAZZI, 2011, pp. 46-47).

Bregazzi cita, então, Montaigne, e mais uma vez a semelhança com Silvina nos chama a atenção:

Yo alabaría un alma con diversos planos, que sepa ponerse en tensión y desmontar, que esté bien allí donde la lleve su fortuna, que pueda charlar con el vecino sobre su construcción, su caza y su pleito, conversar gustosamente con el carpintero y el jardinero. Envidio a quienes saben acomodarse al menor de sus servidores y trabar conversación con sus propios criados³. (MONTAIGNE *apud* BREGAZZI, 2011, p. 47).

Assim, a elaboração do projeto contou com o aprofundamento de algumas questões, como a teoria do Humanismo e a crítica das ficções barrocas, pensando nos contos presentes na obra *Las repeticiones*.

Nesse sentido, algumas disciplinas ofertadas pela pós-graduação em Estudos Literários da UFU permitiram o aprofundamento em algumas áreas pouco abordadas na graduação de Letras, como a disciplina de Seminários em Literatura Contemporânea: narrativas contemporâneas: contos, ministrada pela Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, a qual contemplou desde os clássicos gregos até a literatura contemporânea, e, neste caso, foi fundamental a compreensão da história da narrativa. Além disso, as releituras de modo profícuo das obras centrais que dão suporte ao projeto foram cruciais para a apresentação do projeto no Seminário de Pesquisa em Literatura (SEPEL) no final de 2019, ocasião em que a avaliação da Profa. Dra. Maria José Cardoso Lemos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), nos deu a certeza do caminho que pretendíamos percorrer.

a maravilha da alma “sobressai e se mostra no entendimento, na honestidade, no bom proceder, na liberalidade e na boa criação”.

² É aqui onde há de se situar o suposto “liberalismo” de Montaigne, como o *sentimiento* de um erudito do século XVI, de “costumes brandos, livres de toda acritude e aspereza”, um homem disposto a experimentar com a vida e a reivindicar a valia do livre-pensador cosmopolita.

³ Eu louvaria uma alma com diversos planos, que saiba pôr-se em tensão e desmontar, que esteja bem ali onde a leve sua fortuna, que possa conversar com o vizinho sobre sua construção, sua caça e seu pleito, conversar prazerosamente com o carpinteiro e o jardineiro. Invejo a quem sabe adaptar-se ao menor de seus servidores e travar conversa com seus próprios criados.

Ademais, no meio do ano de 2019, a participação no evento da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ARALIC) abriu horizontes para o desenvolvimento da pesquisa, tendo em vista o simpósio no qual participamos, o de Crítica Liberal. As sugestões dadas pelos participantes do simpósio, também pesquisadores da área, entre eles o Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas, foi de suma importância para o reconhecimento das referências bibliográficas escolhidas, pois elas auxiliariam o trabalho com o objeto literário.

A partir da formalização do projeto de pesquisa e da finalização das disciplinas exigidas no curso de mestrado, ficou direcionado o enfoque nos trabalhos de pesquisa. Dessa forma, a elaboração dos fichamentos dos textos-base foi iniciada. Primeiramente com o livro *Ficciones Barrocas* de Carlos Gamerro, em seguida com a bibliografia da escritora no livro *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* de Mariana Enriquez, e finalizado com o livro *Aprender a viver* de Luc Ferry, acrescentado com os artigos de Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho intitulados *Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição humanista: literatura e a retórica como formas de conhecimento* e *Introducción. Una tradición plural y antidogmática: los caminos del Humanismo*, este em coautoria com Jorge Roaro. Assim, pretendia-se ter um panorama geral do que será tratado nos capítulos desta dissertação.

Logo, a pesquisa pretende refletir sobre a capacidade plástica da vida humana, possível de ser efetivada pelo jogo da ficção. Tendo como objeto de análise os estudos hispânicos, a proposta se faz por um breve percurso histórico do *ethos* humanista, o qual, em um recorte, pode ser representado pelo *Discurso da dignidade do homem* de Pico della Mirandola e plasmado por Cervantes em Dom Quixote, até uma estética da existência mais contemporânea com sua influência na obra da escritora argentina Silvina Ocampo. Com esse percurso, pretende-se ainda discutir o insólito na narrativa de Ocampo como tributário do que o crítico argentino Carlos Gamerro denomina *ficciones barrocas*, ou seja, precisamente o jogo da ficção que apaga fronteiras entre o imaginário e as referências da realidade. Para Gamerro, o barroquismo de Ocampo não ocorre em termos de linguagem, de acordo com a famosa classificação do barroco como jogo de palavras, mas, sim, no nível das ideias. O crítico argentino atribui a característica barroca de ficção a Cervantes e a Calderón de la Barca. Com isso, explica que escritores hispano-americanos comumente conhecidos como fantásticos – Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, entre outros – são, na verdade, autores de ficções as quais, assim como a ficção barroca, constroem um jogo de estruturas narrativas, de personagens e do referencial de real universal para apostar no potencial da plasticidade humana, o que muitos filósofos propõem como estética da existência, ou seja, fazer da própria vida uma obra de arte. Gamerro argumenta que, assim como Cervantes e Calderón, esses escritores,

destacando-se aqui nossa fonte primária, a escritora argentina Silvina Ocampo, têm “una adicción o afición al juego de intercambiar, plegar o mezclar los distintos planos de los que la realidad se compone⁴” (GAMERRO, 2010, p.7).

Assim, o objetivo deste trabalho consiste em analisar onde, em que medida e como as teorias e as críticas propostas lançam luz nos contos contemplados na obra *Las repeticiones*. Além disso, de acordo a pesquisa, os objetivos iniciais que foram propostos são: elaborar um estudo teórico-crítico sobre a narrativa de Silvina Ocampo tendo como fonte primária a obra *Las repeticiones*; analisar os contos de *Las repeticiones* de Silvina Ocampo sob a perspectiva da teoria de ficções barrocas; formular o conceito de uma estética da existência humanista secular em *Las repeticiones* em diálogo com a herança de Quixote.

Dessa forma, tendo finalizado a etapa inicial da pesquisa, foram trabalhadas as demais referências que deram um suporte mais robusto ao trabalho, como a leitura do livro *Meditações do Quixote* de José Ortega y Gasset, alguns capítulos do livro *Trilogia do Controle* de Luiz Costa Lima, além do *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes* de André Comte-Sponville, e *Cervantes Clave Española* de Julián Marías, entre outros. Assim, fundamental mencioná-las, uma vez que possibilitaram uma reflexão mais pertinente ao conceito de plasticidade, crucial para o desenvolvimento deste trabalho.

Dessa forma, os capítulos deste trabalho se dividem em: 1 *A mulher e a escultura na fonte: a plasticidade humanista em Silvina Ocampo*, o qual debate as questões filosóficas fundamentais para o desenvolvimento do trabalho, bem como as primeiras análises de contos relacionadas à teoria discorrida; 2 *A narrativa de Silvina Ocampo e as ficções barrocas*, que traz, além de perspectivas biográficas, o debate acerca do termo trabalhado por Carlos Gamerro – ficções barrocas – como essencial para demonstrar as características de engenhosidade e complexidade da escrita de Silvina. Neste capítulo, seguem as demais análises dos contos.

⁴ Um vício ou inclinação ao jogo de intercambiar, dobrar ou mesclar os distintos planos que compõem a realidade. (As traduções do espanhol para o português são nossas).

1 A MULHER E A ESCULTURA NA FONTE: A PLASTICIDADE HUMANISTA EM SILVINA OCAMPO

Operar magia é, simplesmente, casar o mundo.

(Pico della Mirandola)

Este capítulo analisa a herança humanista no estilo de Silvina Ocampo enquanto concepção do homem como dotado de plasticidade, e com direito a essa qualidade, na construção de uma vida bela para si. Discute-se ainda a diferença da escritora argentina para os filósofos humanistas, já que estes se baseavam na transcendência e ela, na imanência, fato considerado no objetivo do projeto deste trabalho, que é apontar semelhanças de Silvina com a filosofia humanista secular.

Além disso, pretende-se apresentar o conceito de humanismo secular a partir da discussão travada por Luc Ferry acerca das mudanças ocorridas na corrente humanista no decorrer da história da humanidade, tendo em vista o repertório do pensamento filosófico. Nesse sentido, o desalinhamento da racionalidade que se observa no humanismo secular é o ponto chave para o que se encontra em Silvina. Não necessariamente se trata da exclusão total da razão, mas o que sabiamente Andrea Villavisencio apresenta como cristianismo secular, proposta que aponta nas falhas da sociedade moderna as fendas que abrigam o esoterismo e o misticismo, elementos esses que transitam nas obras da escritora Silvina Ocampo.

No entanto, procura-se articular a análise acerca da noção de plasticidade, iniciada no projeto e desenvolvida neste trabalho de dissertação, como uma linha do humanismo que abraça o insólito, e que se pode observar no *ethos* dos personagens, algumas vezes como expansão do próprio *ethos* da escritora, e em algumas outras como o completo oposto daquilo que expõe ao público. Assim, cabe ressaltar que a plasticidade, na linha do humanismo, pode ser concebida como a educação do homem, e em educação pensa-se não só na sua polidez, mas também na sua formação intelectual e cultural, como ser que cultiva as heranças da tradição, incluídas as heranças populares.

Dessa forma, observaram-se nos contos “La mujer inmóvil”, “Silencio y Oscuridad” e “La consciencia” imagens que exemplificam e demonstram a teoria proposta para seu desenvolvimento.

1.1 O humanismo secular em Silvina Ocampo

Para adentrar no que se observa de humanismo secular em Silvina Ocampo é necessário compreender de onde vem essa corrente filosófica, por isso, busca-se na história da filosofia, em especial na corrente humanista dos séculos XIV e XV, a compreensão e a dimensão desse contexto para com os seus efeitos na humanidade. Assim, a trajetória da história da filosofia que constrói Luc Ferry, no livro *Aprender a viver*, é crucial para o entendimento deste conceito.

Na abertura do livro em questão há uma passagem interessante, na qual Ferry explica que aprender a viver significa aprender a não temer a morte, superar a vida cotidiana, como forma de introduzir o conteúdo filosófico que trabalha no livro. Dentro destes debates e das ideias filosóficas que circundam o pensamento durante a história da humanidade, encontra-se o tema da morte, ou da salvação. “Aprender a viver, aprender a não mais temer em vão as diferentes faces da morte, ou, simplesmente, a superar a banalidade da vida cotidiana, o tédio, o tempo que passa, já era o principal objetivo das escolas da Antiguidade grega.” (FERRY, 2012). É a partir desses temas que o autor procura aclarar as vertentes elegidas pelos grandes filósofos. No entanto, cabe ressaltar que essa passagem é fundamental quando se pensa no estilo de vida da escritora Silvina Ocampo e conseqüentemente nas temáticas de suas obras, as quais rompem com esse temor de diversas formas.

Nesse sentido, Luc Ferry elucubra Montaigne, Spinoza, Kant e Nietzsche para dar uma perspectiva dos filósofos perante o ser limitado. O temor à morte já se apresenta no adágio de Montaigne, no qual ele diz que “filosofar é aprender a morrer”. Assim o é na escritora argentina, uma vez que a ausência do medo da não salvação, ou de deixar de existir é o que faz muitos personagens criados por Ocampo atravessarem o desconhecido, o cruzamento de planos, característico das ficções barrocas.

O mesmo tema se encontra em Montaigne, no famoso adágio segundo o qual “filosofar é aprender a morrer”, e em Spinoza, com sua bela reflexão sobre o sábio, “que morre menos que o tolo”; em Kant, quando se pergunta “o que nos é permitido esperar”, e até em Nietzsche, que se aproxima, com seu pensamento sobre a “inocência do devir”, dos mais profundos elementos das doutrinas da salvação elaboradas na Antiguidade. (FERRY, 2012).

Assim, Mariana Enríquez recupera no livro *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*, uma característica sobre a escritora que reflete em seu *ethos* humanista, como a capacidade de discrição, algo que se aproxima do conceito do homem discreto, teorizado por

humanistas como Baltasar Gracián. Dessa forma, Enríquez começa o livro apresentando a infância da escritora e sua origem aristocrata.

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 travesura: 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>>. Ser el etcétera tiene sus ventajas. Su familia es de las más ricas y aristocráticas de la Argentina, y su padre, Manuel Ocampo, es un hombre riguroso y conservador. Pero los controles son más relajados con ella. Que, además, sabe esconderse. Silvina es secreta⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 9).

Nesta passagem, acerca das origens da escritora, fica evidente o poder social e intelectual de sua família e, logo, o dela. No entanto, essa riqueza intelectual não a impedia de experimentar outros modos de comportamento fora dos padrões aristocráticos, como é possível perceber na citação acima, o que reforça sua característica de complexa e, para usar outro termo caro para os humanistas espanhóis, engenhosa. Qualidade essa sobre a qual Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho argumenta no artigo *Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição humanista: literatura e a retórica como formas de conhecimento*.

Uma passagem que se deve destacar é quando Mariana Enríquez apresenta um comentário de Borges acerca da escritora, o qual confirma essa característica de complexa e engenhosa, sendo ela múltipla em si mesma. “Yo sospecho que para Silvina Ocampo, Silvina Ocampo es una de tantas personas con las que tiene que alterar durante su residencia en la tierra>>, escribió Borges sobre Silvina.” (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 66).

Dessa forma, a qualidade de engenhosa de Silvina Ocampo aparece também em suas obras, e é o que Eduardo César Maia explica nos humanistas como valor da metaforização da linguagem. Assim, o uso engenhoso da palavra, segundo ele, é uma forma de conhecimento fundamentado na capacidade de metaforização da linguagem. Nesse sentido, afirma que a palavra e o uso da retórica estão no cerne da tradição humanista:

O humanista valoriza o uso engenhoso da palavra como forma de conhecimento que se fundamenta na capacidade de metaforização da

⁵ Silvina sobe no cedro do parque à tarde, quando a família está dormindo. É verão e todas as janelas da casa estão fechadas, para que não entre o calor. Se os mais velhos soubessem que está lá, sentada sobre um galho, comendo torrões de açúcar com limão, mandariam descer e a castigariam. Ou talvez deixariam passar a travessura: Silvina é a mais nova de seis irmãs, seus pais estão cansados de criar filhas. Anos mais tarde, ela dirá que se sentia como <<a etcetera da família>>. Ser a etcetera tem suas vantagens. Sua família é das mais ricas e aristocráticas da Argentina, e seu pai, Manuel Ocampo, é um homem rigoroso e conservador. Porém, os controles são mais relaxados com ela. Que, ademais, sabe se esconder. Silvina é secreta.

linguagem, ou seja, na possibilidade de estabelecer linguisticamente relações analógicas entre as coisas que o homem percebe ao seu redor e suas necessidades vitais. O problema da palavra e de sua utilização pela retórica, portanto, está no cerne da tradição humanista. (MAIA, 2017).

A reflexão acerca do uso engenhoso da palavra e de seu valor como pensamento está posta por Maia em relação às considerações de escolas filosóficas ou mesmo de grandes e consagrados filósofos sobre o que é filosofia, pois muitos deles desconsideram o Humanismo enquanto filosofia concreta, por articular movimentos artísticos e literários. Essa questão, debatida posteriormente, em perspectiva com a percepção de Gamarro, apresenta-se como substrato para a narrativa insólita de escritores hispano-americanos, tributária do Humanismo Espanhol, afeito a pensar por imagens poéticas.

Assim, nos contos “Silencio y Oscuridad” e “La conciencia”, presentes em *Las repeticiones*, duas metáforas chamam a atenção e exemplificam o uso engenhoso da linguagem. No primeiro conto, por exemplo, a escritora articula as sensações físicas que o estado de silêncio e escuridão total causa nos personagens. A viagem ao interior individual, além de ser algo extremamente humanista, para aqueles que a permitem, é oriunda de uma metáfora incrível sobre o estado de reflexão do indivíduo. Além disso, em “La conciencia”, a escritora articula a figura de uma personagem com características que a associam à consciência, que é algo subjetivo. Neste caso, a metáfora está justamente na transfiguração ou personificação da consciência, a qual resulta na personagem Leticia.

Assim, voltando ao que Luc Ferry aponta como Humanismo, como aquela corrente que se agarra ao racionalismo e se afasta da metafísica, o homem se torna o centro das coisas. Por isso, Ferry aponta que essa filosofia não é senão a filosofia do sujeito, um humanismo, uma visão antropocentrista.

Parece-me que com essas poucas explicações você já pode perceber melhor em que sentido se diz que a filosofia moderna é uma filosofia do “sujeito”, um humanismo, e até mesmo um antropocentrismo, quer dizer, no sentido etimológico, uma visão do mundo que coloca o homem (anthropos, em grego) — e não o cosmos ou a divindade — no centro de tudo. (FERRY, 2012).

No entanto, para se chegar a este debate, no cerne do humanismo, os filósofos percorreram um grande caminho, alguns grandes nomes como Rousseau e Descartes foram responsáveis por pensar sobre o que de fato diferencia o homem do animal. E nesse sentido, Ferry aponta Rousseau como o grande responsável por propor uma distinção inédita, ainda que

possa se encontrar uma antecipação em Pico della Mirandola. Essa nova definição de humano permitirá a ocorrência de uma nova moral e até de uma nova doutrina de salvação.

Rousseau vai além dessas distinções clássicas, ao propor outra, até então inédita sob essa forma (embora se encontrem vez por outra, por exemplo, em Pico della Mirandola, no século XV, algumas antecipações). Ora, é essa nova definição do humano que vai se revelar verdadeiramente genial, no sentido em que vai possibilitar identificar o que, no homem, permite fundar uma nova moral, uma ética não mais “cósmica” ou religiosa, mas humanista — e até, por mais estranho que possa parecer, um pensamento inédito da salvação “acósmica” e “não atea”. (FERRY, 2012).

Assim, Ferry explica que Rousseau situa o homem na liberdade, nesse sentido a perfectibilidade abordada por ele significa em primeira instância a faculdade de se aperfeiçoar ao longo da vida. Assim, ao contrário do animal, o qual é guiado desde sua origem pelo instinto, perfeito de imediato desde o nascimento, fato que o limita em sua programação.

Digamos apenas, por ora, que essa “perfectibilidade” designa, numa primeira abordagem, a faculdade de se aperfeiçoar ao longo da vida, enquanto o animal, guiado desde a origem e de modo seguro pela natureza, como se dizia na época, pelo “instinto”, é, por assim dizer, perfeito “de imediato”, desde o nascimento. Observando-o objetivamente, constatamos que o animal é conduzido por um instinto infalível, comum à sua espécie, como por uma norma intangível, uma espécie de software do qual nunca pode desviar-se. É por isso que, num mesmo processo e por uma mesma razão, ele é simultaneamente privado de liberdade e da capacidade de se aperfeiçoar. Privado de liberdade porque está, por assim dizer, preso a seu programa, “programado” pela natureza de modo que esta lhe serve integralmente de cultura. Privado da capacidade de se aperfeiçoar porque, guiado por uma norma intangível, não pode evoluir indefinidamente e fica, de certo modo, limitado por essa naturalidade mesma. (FERRY, 2012).

Dessa forma, o homem será definido então, como explica Ferry, por sua liberdade, pela capacidade de se libertar do programa do instinto natural e logo por sua faculdade de ter história onde a evolução é indefinida. “O homem, ao contrário, vai se definir ao mesmo tempo por sua liberdade, por sua capacidade de se libertar do programa do instinto natural e, conseqüentemente, por sua faculdade de ter uma história cuja evolução é, a priori, indefinida.” (FERRY, 2012). Assim, uma das características da corrente humanista é a libertação do homem de seu instinto, e sua capacidade de se aperfeiçoar ao longo da vida.

No entanto, é interessante pensar no que Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho e Jorge Roaro abordam no artigo *Introducción. Una tradición plural y antidogmática: los caminos del Humanismo*, uma vez que explicam que os estudos mais recentes do Humanismo compartilham

a noção da tentativa de buscar uma definição fechada a um contexto histórico, o que não dá conta de um fenômeno plural e dinâmico, como a tradição humanista. Segundo eles,

Los estudios más recientes sobre el humanismo comparten la noción — desde una mirada tanto histórica como filológica— de que el intento de buscar una definición cerrada, unívoca y restringida a solamente un contexto histórico cultural específico no da cuenta de un fenómeno tan plural y dinámico como la tradición humanista, que recibió en diferentes épocas y contextos significaciones y valoraciones diversas en cada situación en que se presentó⁶. (MAIA, ROARO, 2019).

Assim, a primeira dificuldade que se encontra é com relação à origem recente do termo humanismo, e isso leva a uma interpretação retrospectiva a suas manifestações históricas anteriores. Logo, citam o historiador Alan Bullock, quem explica que esse termo era desconhecido tanto no mundo antigo quanto no Renascimento.

La primera dificultad que encontramos, por lo tanto, se relaciona al origen relativamente reciente del término humanismo, lo que ha llevado a lecturas e interpretaciones naturalmente retrospectivas de sus manifestaciones históricas anteriores. La palabra humanismo, según explica el historiador británico Alan Bullock en su panorámico estudio *The Humanist Tradition in the West* (1985), era una expresión desconocida tanto en el mundo antiguo como, también, en el Renacimiento⁷. (MAIA FILHO, ROARO, 2019).

Logo, é fundamental compreender a história das palavras humanista e humanidades, para além do humanismo. Nesse sentido, explicam que voltando ao mundo antigo, essas palavras de origem latina derivam de uma velha concepção grega, a *paideia*, que do grego *paides*, menino, expressa de maneira ampla a concepção helênica que condicionou todo o posterior pensamento de educação e formação cultural, ocidental.

Por lo tanto, es necesario, para bosquejar este pequeño y simplificado panorama genealógico de una tradición tan plural y compleja, considerar a la vez las historias de las palabras humanista y humanidades, además del ya mencionado término humanismo. Tal camino nos conduce directamente a los orígenes de esta concepción en la Antigüedad clásica, porque «la palabra

⁶ Os estudos mais recentes sobre o humanismo compartilham a noção – desde uma concepção tanto histórica quanto filológica – de que o intento de buscar uma definição fechada, unívoca e restrita a somente um contexto histórico cultural específico não dá conta de um fenômeno tão plural e dinâmico como a tradição humanista, que recebeu em diferentes épocas e contextos significações e valorações diversas em cada situação em que se apresentou.

⁷ A primeira dificuldade que encontramos, por tanto, se relaciona com a origem relativamente recente do termo humanismo, o que levou a leituras e interpretações naturalmente retrospectivas de suas manifestações históricas anteriores. A palavra humanismo, segundo explica o historiador britânico Alan Bullock em seu panorâmico estudo *The Humanist Tradition in the West* (1985), era uma expressão desconhecida tanto no mundo antigo como, também, no Renascimento.

latina humanitas, de la cual derivamos las nuestras, es a su vez la versión romana de una vieja idea griega» (Idem, Op. cit., p. 13). La referencia aquí se relaciona al término *paideia* (que deriva del griego *paides*, que significa niño), que expresa, de una manera más amplia, la concepción helénica, que luego condicionó todo el posterior pensamiento occidental, que tenemos de educación, de formación cultural⁸. (MAIA, ROARO, 2019).

Dessa forma, faz-se necessário elaborar questões que são oriundas do renascimento espanhol, e, para isso, a expressão “*obrar bien*” resulta em um excelente exemplo do que se pensa acerca de um *ethos* humanista, visto em *Don Quijote de la Mancha*.

No capítulo LXVI da segunda parte de *Don Quijote*, o cavaleiro andante e seu fiel escudeiro conversam sobre a sorte após a derrota do primeiro para o Caballero de la Blanca Luna, derrota que obriga Don Quijote a honrar sua palavra e se retirar da vida de cavaleiro durante um ano. Sancho Panza reflete sobre o infortúnio, o qual credita à Fortuna, “*mujer borracha y antojadiza, y sobre todo ciega, y, así, no ve lo que hace, ni sabe a quién derriba y a quién ensalza*”⁹. (CERVANTES, 2004, s.p.). Em resposta ao escudeiro, Don Quijote oferece uma das mais conhecidas reflexões da obra ao afirmar que “*cada uno es artífice de su ventura*”¹⁰ (CERVANTES, 2004, s.p.). O cavaleiro andante comenta que não há fortuna no mundo e que nada que nele sucede aparece ao acaso, pois tudo é da providência dos céus. Sobre a disputa com Blanca Luna, Quijote afirma que foi artífice de sua ventura e imprudente ao ignorar a realidade dos fatos, os quais anunciavam sua mínima chance de vitória. O diálogo suscita uma reflexão ética sobre o papel que cabe a cada um ao atuar na vida, o famoso conceito humanista de “*obrar bien*”, caro a Cervantes. Assim, se se concebem os fatos como resultantes de uma sorte caprichosa, como o faz Sancho, nada há de responsabilidade individual ou coletiva nas consequências de cada obra. Porém, ademais do papel de cada indivíduo nas decisões tomadas, Quijote também se refere ao obrar divino quando rechaça a ideia de sorte e comenta sobre a providência divina. A imagem do homem como artífice de sua ventura está relacionada à plasticidade humana defendida por Pico della Mirandola no *Discurso da dignidade do homem* quando Deus, em conversa com Adão, diz-lhe que o colocou no centro do mundo, à metade do caminho entre céu e terra, para que este pudesse observar e refletir sobre as duas instâncias de

⁸ Por tanto, é necessário, para esboçar este pequeno e simplificado panorama genealógico de uma tradição tão plural e complexa, considerar ao mesmo tempo as histórias das palavras humanista e humanidades, além do já mencionado termo humanismo. Tal caminho nos conduz diretamente às origens desta concepção na Antiguidade Clássica, porque «a palavra latina *humanitas*, da qual derivamos as nossas, é por sua vez a versão romana de uma velha ideia grega» (Idem, Op. cit., p. 13). A referência aqui se relaciona com o termo *paideia* (que deriva do grego *paides*, que significa criança), que expressa, de uma maneira mais ampla, a concepção helénica, que logo condicionou todo o posterior pensamento ocidental, que temos de educação, de formação cultural.

⁹ mulher embriagada e caprichosa, e sobretudo cega, e, assim, não vê o que faz, nem sabe a quem derruba e a quem exalta.

¹⁰ cada um é artífice de sua ventura.

maneira mais equilibrada. A imagem elaborada por Pico della Mirandola é justamente a do homem como escultor de si mesmo:

Coloquei-te no centro do mundo, para que possas observar mais facilmente tudo o que existe no universo. Nem celeste nem terreno, nem mortal nem imortal te criamos, a fim de que possas, como um livre e extraordinário escultor de ti mesmo, plasmar a tua própria forma tal como a preferires. (PICO DELLA MIRANDOLA, 2006, s.p.).

Nesse sentido, faz-se importante recuperar as questões de transição entre o contexto da filosofia dos gregos antigos ao cristianismo, pois nela está a questão do livre-arbítrio como bússola que guia as ações do homem, e posteriormente como essas ações estarão ligadas a um *ethos* que visa a ética perante a sociedade. Dessa forma, Ferry explica que não importam as qualidades que nos foram dadas, mas sim o que fazemos com elas. Assim, explica, também, que a transição dos gregos para o cristianismo remonta a aristocracia para a meritocracia. Logo, sai do mundo natural das desigualdades para entrar no mundo artificial.

Mas, no plano moral, essas desigualdades não têm nenhuma importância. Porque importa apenas o uso que fazemos das qualidades recebidas no início, não as qualidades em si. O que é moral ou imoral é a liberdade de escolha, o que os filósofos vão chamar de “livre-arbítrio”, e, de modo algum, os talentos da natureza enquanto tais. Esse ponto pode lhe parecer secundário ou evidente. Na verdade, é literalmente extraordinário na época, pois, com ele, é todo um mundo que oscila. Para falar com clareza: com o cristianismo, saímos do universo aristocrático para entrar no da “meritocracia”, quer dizer, num mundo que vai, inicialmente e antes de tudo, valorizar não as qualidades naturais da origem, mas o mérito que cada um desenvolve ao usá-las. Assim, saímos do mundo natural das desigualdades para entrar no mundo artificial, no sentido em que é construído por nós, da igualdade. Pois a dignidade dos seres humanos é a mesma para todos, quaisquer que sejam as desigualdades de fato, já que ela repousa, desde então, na liberdade e não mais nos talentos naturais. (FERRY, 2012).

Assim é que a partir de então o “livre-arbítrio” é posto no princípio de todo julgamento sobre a moralidade de um ato. (FERRY, 2012).

No entanto, cabe ressaltar outra característica de ou em Cervantes que está relacionada justamente com o livre-arbítrio, a liberdade. Julián Marías, filósofo espanhol, recupera pontos cruciais para entender o indivíduo que foi ou que é, como o autor menciona, Cervantes. Por isso, no livro *Cervantes Clave Española*, o autor propõe múltiplas reflexões sobre Miguel de Cervantes, as quais são possíveis de considerar a partir das obras por ele deixadas. Algumas dessas questões estão dirigidas ao que é ou foi o indivíduo espanhol e como Cervantes está associado à história da Espanha, tanto quanto a história da Espanha está associada ao escritor.

Além disso, Marías trata das *trajetórias*, termo que eleger para debater os caminhos da Espanha de antes, durante e depois de Cervantes.

La condición intrínseca de español es la trayectoria primaria y permanente de Cervantes, el cauce por el que transcurre su vida. Al intentar examinar las trayectorias más significativas, he elegido como título de este capítulo un verso que aparece muchas veces y también la misma idea en prosa; algo recurrente en la obra de Cervantes: «Tú mismo te has forjado tu ventura». Si la españolía es el cauce de todas las trayectorias, podemos decir que la libertad es la cualidad que tienen todas ellas, la forma de su consistencia. Y es también un carácter permanente, aunque no tiene esa realidad de encontrarse desde luego, de instalación; diríamos que a la libertad le pertenece más bien un carácter proyectivo: desde su condición primaria de español, Cervantes se proyecta hacia la libertad; o, si se prefiere, se proyecta libremente hacia todas las metas que van surgiendo en su vida¹¹. (MARÍAS, 1990, p. 45)

Com relação a essa leitura, a pesquisadora de literatura espanhola Prof^a Dr^a Karla Fernandes Cipreste, elabora uma reflexão acerca do pensamento de Marías com relação a obras de seu filho Javier Marías, também herdeiro do humanismo espanhol, quem cita Cervantes em passagens de suas obras. Assim, no ensaio intitulado *A morte e os enamoramentos: o homem como artífice de sua própria ventura*, a pesquisadora argumenta com relação à liberdade mencionada por Marías:

Mas voltando à questão da liberdade mencionada acima e a citação de Pico della Mirandola, é necessário averiguar como e por que a liberdade é um tema caro a Cervantes, precisamente presente no Quixote. Marías se refere à vida de aventuras de Cervantes, a qual o levou a lugares distantes de sua terra como a Itália e a África. Se sua vivência teve muitas trajetórias, sua condição de espanhol nunca deixou de ser o fundamento de seu ethos. Sabendo que cada experiência de vida fora da Espanha significou uma sorte distinta, Marías considera que a liberdade do escritor espanhol que o levou a ter tantas experiências foi a base de sua conduta, a qual semeou cada ventura. (CIPRESTE, 2020, p. 78)

Dessa forma, Marías argumenta que Cervantes deixa para além de suas obras uma herança para o indivíduo espanhol, e por isso, Espanha e Cervantes estão sempre interligados. Essa herança é justamente, pela sua forma e por sua consistência, a reverência pela liberdade, custe o que custar, para Cervantes, e posteriormente para os espanhóis, a liberdade deve ser

¹¹ A condição intrínseca de espanhol é a trajetória primária e permanente de Cervantes, o leito pelo qual sua vida transcorre. Ao tentar examinar as trajetórias mais significativas, escolhi como título deste capítulo um verso que aparece muitas vezes e também a mesma ideia em prosa; algo recorrente na obra de Cervantes: «Tu mesmo forjaste tua ventura». Se a *españolía* é o leito de todas as trajetórias, podemos dizer que a liberdade é a qualidade que têm todas elas, a forma de sua consistência. E é também um carácter permanente, ainda que não tenha essa realidade de se encontrar desde já, de instalação; diríamos que à liberdade lhe pertence mais bem um carácter projetivo: desde sua condição primária de espanhol, Cervantes se projeta em direção à liberdade; ou, se se prefiere, se projeta livremente em direção a todas as metas que vão surgindo em sua vida.

respeitada acima de todas as coisas. Além disso, cabe ressaltar que a Espanha foi um dos países mais cristãos da Europa, e desde marcos históricos como a Reconquista de grande parte do território após a invasão muçulmana, o laço cristão apenas se fortaleceu entre os espanhóis. Isso significa que o livre-arbítrio é de grande estima e aparece em dezenas de passagens pelas obras de Cervantes.

“Tú mismo te has forjado tu ventura”, frase recorrente nas obras de Cervantes. Nesse contexto, Julián Marías sugere que a liberdade é acompanhada da responsabilidade, ou seja, a sua condição de escolha livre é escoltada pelas consequências de suas ações e por isso quem optou pela trajetória que se apresenta por ela deve se responsabilizar no limite entre si e aquilo que transcorre ao outro.

Pero hay que tener en cuenta también el reverso, que sobreviene para él inmediatamente después de esa experiencia: la decisiva de los cinco años de cautiverio. Creo que rara vez se repara en lo que esto significó; al menos, la tendencia es a resbalar sobre esa cifra escalofriante: cinco años. Argel significó la pérdida brusca, inesperada, completa, de la libertad. No las pérdidas o restricciones parciales, que siempre existen, las limitaciones y presiones con las que hay que contar y que Cervantes conoció durante toda su vida. Argel fue la privación brutal, violenta, arbitraria, total de la libertad¹². (MARÍAS, 1990, p. 45)

Um ponto crucial para a compreensão desse apreço e reverência pela liberdade do sujeito se relaciona com a própria história de vida do escritor. É necessário comentar que Cervantes foi capturado na Batalha de Lepanto e viveu em cárcere por anos. Nesse momento lhe foi tomado aquilo que mais respeitava e estimava: a sua liberdade. O escritor enxergava a vida como liberdade, como afirma Julián “En posesión de ella o en forma de privación, Cervantes ve la vida como libertad.” (MARÍAS, 1990, p.45). Porém, não só reverenciava a liberdade, Cervantes a reivindicava, segundo Marías, notório em algumas passagens do Quixote:

Esto es, evidentemente, una prueba de gran valor; también de generosidad: reclama la responsabilidad, trata de exculpar a los compañeros de cautiverio que han querido escaparse con él. Pero tiene además un aspecto que me parece muy importante: la reivindicación de la libertad. El exponerse a pagar un precio altísimo, probablemente la vida, el decir «yo he sido», equivale a decir «yo

¹² Porém há que se ter em conta também o reverso, que sobrevém para ele imediatamente depois dessa experiência: a decisiva dos cinco anos de prisão. Creio que rara vez se repara no que isso significou; ao menos, a tendência é a esbarrar sobre essa cifra assustadora: cinco anos. Argel significou a perda brusca, inesperada, completa, da liberdade. Não as perdas ou restrições parciais, que sempre existem, as limitações e pressões com as quais há que se contar e que Cervantes conheceu durante toda a sua vida. Argel foi a privação brutal, violenta, arbitrária, total da liberdade.

ejerzo mi libertad pese a quien pese y cueste lo que cueste»¹³. (MARÍAS, 1990 p. 45)

Quer dizer, não era uma condição emplacada a apenas ele como indivíduo, mas a forma como pensava para cada sujeito que compunha a sociedade. A reivindicação corrobora pela visão de grande estima de Cervantes, a qual era batalhada custasse o preço que fosse. Nada poderia ser imposto contra sua própria vontade ou desejo.

Contudo, Marías repensa o apreço do espanhol acerca da liberdade para o momento atual, ou pelo menos para 1990, data da publicação do livro, quando, talvez, o sujeito espanhol tenha perdido por anos o vigor da reverência à liberdade. Porém, autores como Manuel Rivas e Manuel Vilas ainda consideram algumas regiões da Espanha como exemplo desse posicionamento perante a vida, como a Galícia.

Es interesante hasta qué punto coincide la visión de Cervantes con lo que el pensamiento actual, y muy especialmente el español, ha venido a descubrir con evidencia: que la libertad es la condición intrínseca de la vida humana, que es irrenunciable, porque si se renuncia a ella se lo hace libremente, ejerciendo esa misma libertad. Pueden las situaciones reales reducir angustiosamente la libertad, pero no anulan la condición libre del hombre, que mantiene mientras vive¹⁴. (MARÍAS, 1990, p. 45)

O ser espanhol hoje não necessariamente importa neste trabalho, mas o ser espanhol, a estética que esses sujeitos exerciam na vida, essa sim é fundamental, pois é uma influência em Silvina Ocampo enquanto indivíduo. Ver-se-á adiante que Silvina teve uma formação intelectual robusta, estudando pintura na França. Mas, para além disso, é crucial perceber como a herança que deixa Cervantes para as próximas gerações de espanhóis chega também aos intelectuais hispano-americanos, aqui precisamente aos intelectuais argentinos do século XX, como Silvina Ocampo.

Da mesma forma que Marías destaca que Cervantes se preocupava também com as responsabilidades de suas próprias ações, propõe que o escritor estava igualmente ciente das circunstâncias pelas quais, às vezes, a sorte ou má sorte interferiria no destino dos personagens.

¹³ Isto é, evidentemente, uma prova de grande valor; também de generosidade: reclama a responsabilidade, trata de exculpar os companheiros de prisão que quiseram fugir com ele. Porém tem ademais um aspecto que me parece muito importante: a reivindicação da liberdade. O expôr-se a pagar um preço altíssimo, provavelmente a vida, o dizer «fui eu», equivale a dizer «eu exerço minha liberdade doa a quem doer e custe o que custar»

¹⁴ É interessante até que ponto coincide a visão de Cervantes com o que o pensamento atual, e muito especialmente o espanhol, veio a descobrir com evidência: que a liberdade é a condição intrínseca da vida humana, que é irrenunciável, porque se se renuncia a ela se faz livremente, exercendo essa mesma liberdade. Podem as situações reais reduzirem angustiosamente a liberdade, mas não anulam a condição livre do homem, que mantém enquanto vive.

Porém, o importante nessa questão é perceber que para além da liberdade, Marías aponta o esforço e o ânimo como ferramentas fundamentais para enfrentar as possíveis circunstâncias.

Cervantes, naturalmente, no desconoce el influjo de las circunstancias; sabe que hay que contar con la buena o la mala suerte, con la envidia —todo el mundo tiene que contar con ella y si es español quizá un poco más—; con todo lo que limita y oprime la vida humana, con todas las tentaciones; pero cree que en medio de todo eso y a pesar de ello el hombre es libre y no puede dejar de serlo. Es responsable de sí mismo, es dueño; pero dueño ¿de qué? ¿De lo que ha resultado? No, no siempre; de lo que ha querido, lo que se ha propuesto, lo que ha intentado. «Podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible.» Podrán ponerlo todo al revés; podrá creer que ha vencido al caballero de los Espejos y resultará su vecino el bachiller Sansón Carrasco; podrá creer que está delante de Dulcinea y encontrar una moza carirredonda y chata, con un olor a ajos crudos que le encalabrinó y atosigó el alma —una de las cosas más tristes del Quijote—¹⁵. (MARÍAS, 1990, p. 49)

Ora, neste caso deve-se retomar a questão da Batalha de Lepanto e a Reconquista dos espanhóis, marco significativo, pois nele, e a partir da participação de Cervantes, a consciência acerca da necessidade de não desanimar quando as circunstâncias não estão favoráveis é crucial para retomar a liberdade, como aponta Marías, custe o que custar. Nesta ocasião, é importante comentar também outra frase recorrente de Cervantes, que aparece também em *Viaje del Parnaso*: “Con poco me contento, aunque deseo / mucho.” (MARÍAS, 1990, p. 48), esse é o legado, pois mesmo sabendo que não possui muito, ele deseja, e nesse desejo ele possibilita acreditar que essa liberdade pode ser reconquistada. É o que comenta Julián Marías e aqui se recorda “Reténgase esta última frase extraordinaria, una de las más profundas claves de esa persona que se llamó Miguel de Cervantes, que se pasó la vida lleno de deseos, contentándose con poco y haciendo que tuviese tal intensidad que valiese por todo lo deseado.” (MARÍAS, 1990, p. 48)

Assim, é perceptível que Silvina Ocampo também foi artífice de sua própria ventura, seja na sua vida privada, seja na vida dos personagens que constrói. A coragem e o entusiasmo também acompanham a escritora na vida privada, na sua postura com relação a seu casamento, que por sua vez não obedecia a tradição pensada ou imposta na época; seja nos seus

¹⁵ Cervantes, naturalmente, não desconhece a influência das circunstancias; sabe que há que contar com a boa ou a má sorte, com a inveja – todo mundo tem que contar com ela e se é espanhol talvez um pouco mais –; com tudo o que limita e oprime a vida humana, com todas as tentações; mas crê que em meio a tudo isso e apesar disso o homem é livre e não pode deixar de sê-lo. É responsável por si mesmo, é dono; mas dono de quê? Do que resultou? Não, nem sempre; do que quis, o que se propôs, o que tentou. «Podem os encantadores tirar-me a ventura, mas o esforço e o ânimo é impossível.» Podem revirar tudo; poderá crer que venceu o cavaleiro dos Espelhos e se revelará seu vizinho o instruído Sansón Carrasco; poderá crer que está diante de Dulcinea e encontrar uma moça da cara redonda e chata, com cheiro de alho cru que lhe enfeitiçou e envenenou a alma —uma das coisas mais tristes do Quixote —.

posicionamentos acerca de coletivismos, como o feminismo, cuja importância Silvina reconhece, embora não compactue com a trajetória das ativistas como o faz sua irmã Victoria Ocampo; seja com relação a seu posicionamento político de rejeição deliberada ao populista e totalitário peronismo, pois se colocava a favor da liberdade do homem e reconhecia a prisão que se tornaria para cada indivíduo que, obedecendo às medidas impostas por um governante, muitas vezes ou todas renunciaria sua própria vontade.

Além disso, cabe observar em que medida essa coragem e entusiasmo, heranças do humanismo espanhol, do Siglo de Oro espanhol, aparecem nos textos literários propostos para este trabalho.

Retomando o fundamento da moral, ela está na liberdade do homem. Logo, com o cristianismo, segundo Ferry, a humanidade irá adquirir uma nova forma, uma vez que o ideal de dignidade igual para os homens, já esteja inserido na sociedade, a ética irá assumir então uma nova conotação: “Com o cristianismo, porém, a ideia de humanidade adquire uma dimensão nova. Fundada na igual dignidade de todos os seres humanos, ela vai assumir uma conotação ética que não possuía antes.” (FERRY, 2012).

Nesse sentido, recuperando questões da filosofia no cristianismo, como aponta Ferry, é pertinente recuperar também a reflexão de Andrea Villavisencio acerca do cristianismo na sociedade moderna, uma vez que a aponta como secularizada, a partir da definição que traz de Vattimo:

Vattimo lo define así: “La secularización como hecho positivo significa que la disolución de las estructuras sagradas de la sociedad cristiana, el paso a una ética de la autonomía, al carácter laico del estado, a una literalidad menos rígida en la interpretación de los dogmas y preceptos, no debe ser entendida como una disminución o despedida del cristianismo, sino como una realización más plena de la verdad¹⁶ (1996: 50).” (VILLAVISENCIO, 2016, p. 4).

Além disso, a importância de se elucubrar esse cristianismo é justamente por ele estar localizado historicamente na sociedade moderna do século XX, tempo em que também viveu Ocampo. Essa concepção cristã permeia a narrativa da escritora. Ora, essa ideia, segundo explica Villavisencio, é a de que, atravessada pela concepção da morte de Deus de Nietzsche, resvala em uma nova configuração na sociedade. E, neste caso, Villavisencio procura

¹⁶ Vattimo o define assim: “A secularização como feito positivo significa que a dissolução das estruturas sagradas da sociedade cristã, a passagem para uma ética da autonomia, ao caráter laico do estado, a uma literalidade menos rígida na interpretação dos dogmas e preceitos, não deve ser entendida como uma diminuição ou despedida do cristianismo, senão como uma realização mais plena da verdade.

evidenciar: **“Sostengo que la narrativa de Ocampo apunta a desvelar el núcleo traumático del cristianismo, la falla, como aquel que sostiene hoy la experiencia divina¹⁷.”** (VILLAVISENCIO, 2016, p. 2, grifo da autora).

Esta idea tiene como base un hecho que no podemos pasar por alto: la muerte de Dios, tal como fue anunciada por Friedrich Nietzsche. Decir que Dios ha muerto no implica que el cristianismo haya dejado de estar vivo; más bien, se trata de encontrarnos con una experiencia cristiana que no está más fundamentada por un garante omnipotente. El nuevo sujeto que emerge con la modernidad es uno que trae consigo esta ausencia de seguridad. La lectura que hace Martin Heidegger de la frase de Nietzsche sostiene que la certeza que un garante nos ofrecía cae y con ella cae todo el universo filosófico metafísico en el cual se apoyaba el sujeto hasta ahora. Ante ello, surge la necesidad de dejar a un lado estos valores supremos (Dios, y el mundo suprasensible como verdad y objetivo) y afirmar un nuevo modo de valorar que realmente busque entender el mundo a partir de lo existente. Esta nueva posición es lo que Nietzsche llamará *la voluntad de poder*, la cual pretende abordar lo existente a partir de las posibilidades de la subjetividad y colocando ésta como su propio fundamento. Se trata de ser dueño y querer ser dueño de uno mismo, de la absoluta presencia; dicho de otro modo, ser conscientes de que el sujeto está únicamente en el pensar del sujeto, con su capacidad de crear y afirmar la vida, sin tener que recurrir a un Dios todo poderoso¹⁸. (VILLAVISENCIO, 2016, p. 4 e 5).

Nessa perspectiva, fica evidente que a separação de um contexto histórico do outro é algo complexo, e é possível encontrar muitas coisas de um em outro. Por isso, Eduardo Cesar Maia e Jorge Roaro explicam em seu artigo que Jakob Burckhardt foi o responsável por estabelecer a identificação direta entre Renascimento e Humanismo.

Fue el mencionado Jakob Burckhardt, en *La cultura del Renacimiento en Italia* (o, en su título original, *Die Kultur der Renaissance in Italien*), quien estableció definitivamente, teniendo en cuenta el éxito intelectual y la influencia universal de la obra, la identificación directa del Renacimiento con el humanismo, pero sin negar que podría clasificarse como humanista cualquier manifestación cultural de la historia que se relacione con el interés

¹⁷ Sustento que a narrativa de Ocampo aponta para desvelar o núcleo traumático do Cristianismo, a falha, como aquilo que, hoje, sustenta a experiência divina.

¹⁸ Esta ideia tem como base em fato que não podemos relevar: a morte de Deus, tal como foi anunciada por Friedrich Nietzsche. Dizer que Deus morreu não implica que o cristianismo tenha deixado de estar vivo; trata-se de nos encontrarmos com uma experiência cristã que não está mais fundamentada por uma garantia onipotente. O novo sujeito que emerge com a modernidade é um que traz consigo esta ausência de segurança. A leitura que Martin Heidegger faz da frase de Nietzsche sustenta que a certeza que um garantidor nos oferecia cai e come a cai todo o universo filosófico metafísico no qual se apoiava o sujeito até agora. Diante disso, surge a necessidade de deixar de lado esses valores supremos (Deus, e o mundo suprasensível como verdade e objetivo) e afirmar um novo modo de avaliar que realmente busque entender o mundo a partir do existente. Esta nova posição é o que Nietzsche chamará *a vontade de poder*, a qual pretende abordar o existente a partir das possibilidades da subjetividade e colocando esta como seu próprio fundamento. Trata-se de ser dono e querer ser dono de si mesmo, da absoluta presença; dito de outro modo, ser conscientes de que o sujeito está unicamente no pensar do sujeito, com sua capacidade de criar e afirmar a vida, sem ter que recorrer a um Deus todo poderoso.

y la revaloración del patrimonio espiritual, intelectual y artístico del mundo clásico¹⁹. (MAIA, ROARO, 2019).

No entanto, aprofundando na noção de perfectibilidade, Ferry argumenta que a perfectibilidade e a historicidade são uma consequência direta da liberdade definida pela possibilidade de afastamento da natureza. Nesse sentido, o jogo entre o ser real e o imaginário é também um devir-natureza em Silvina Ocampo, quer dizer, há uma possibilidade de ser um escape do “humano, demasiado humano” quando se pensa na condição da escritora de aristocrata com o *ethos* humanista secular.

Ora, esses poucos exemplos — poderíamos oferecer muitos outros e comentá-los longamente — já bastam para lhe mostrar como Rousseau tocou num ponto crucial ao falar de liberdade e de perfectibilidade, quer dizer, no fundo, de historicidade. De fato, como dar conta dessa diferença entre as pequenas tartarugas e os filhotes dos homens, se não se postula uma forma de liberdade, um afastamento possível em relação à norma natural que orienta em todos os aspectos os animais e, por assim dizer, a proibição que têm de variar? *O que faz com que a pequena tartaruga não possua nem história pessoal (educação) nem história política e cultural é que ela é desde o início e desde sempre guiada pelas regras da natureza, pelo instinto, e que lhe é impossível se afastar deles. O que, ao contrário, permite ao ser humano ter essa dupla historicidade é justamente o fato de que, estando em excesso em relação aos “programas” da natureza, pode evoluir indefinidamente, educar-se “ao longo da vida”, e entrar numa história da qual ninguém pode dizer hoje quando e onde acabará.* Em outras palavras, a perfectibilidade, a historicidade, como queira, é consequência direta de uma liberdade em si mesma definida como possibilidade de afastamento em relação à natureza. (FERRY, 2012).

Pensando na questão da transcendência defendida pelos filósofos humanistas, Ferry aponta Sartre que, ao negá-la, conclui que se o homem é livre, então não deve existir natureza humana, ou essência do homem, ou definição de humanidade, que preceda e determine sua existência. Nesse sentido, a existência do homem precede a sua essência. Ferry discorre sobre o pensamento sartreano e assevera que algo disso já se podia vislumbrar em Rousseau:

Segunda consequência: como diz Sartre — que sem saber repetia Rousseau —, se o homem é livre, então não existe “natureza humana”, “essência do homem”, definição de humanidade, que precederia e determinaria sua existência. Num pequeno livro que o aconselho a ler, *O Existencialismo É um Humanismo*, Sartre desenvolve essa ideia, afirmando (ele gostava muito de

¹⁹ Foi o mencionado Jakob Burckhardt, em *A cultura do Renascimento na Itália* (ou, no seu título original, *Die Kultur der Renaissance in Italien*), quem estabeleceu definitivamente, considerando o êxito intelectual e a influência universal da obra, a identificação direta do Renascimento com o humanismo, mas sem negar que se poderia classificar como humanista qualquer manifestação cultural da história que se relacione com o interesse e a revalorização do patrimônio espiritual, intelectual e artístico do mundo clássico.

usar o jargão filosófico) que, no homem, “a existência precede a essência”. De fato, por trás de uma aparência sofisticada, é exatamente a ideia de Rousseau, quase palavra por palavra. Os animais têm uma “essência” comum à espécie, que precede neles a existência individual: há uma “essência” do gato ou do pombo, um programa natural, o do instinto, de granívoro ou de carnívoro, e esse programa, essa “essência”, como queira, é tão perfeitamente comum a toda a espécie que determina a existência particular de cada indivíduo que a ela pertence e é por ela inteiramente determinada. Nenhum gato, nenhum pombo pode escapar dessa essência que o determina completamente e que, assim, suprime nele qualquer tipo de liberdade.” (FERRY, 2012).

Nesse sentido, a percepção da liberdade dos pobres por parte de Silvina ativa essa carência de uma essência natural, a qual a perfectibilidade nega, uma vez que a condição de aristocrata traz exigências de comportamento discreto, como seguia a escritora. Porém, se consideramos a dignidade do homem de Pico de la Mirandola, está permitido ao homem humanista oscilar entre a essência natural e a perfectibilidade, desde que esta prevaleça. Diante disso, cabe ressaltar que as acusações sobre o Humanismo como uma corrente censora dos afetos não se confirmam quando do exame dos textos de grandes humanistas, como Montaigne, quem já citamos e comentamos em nossa Introdução. Quando se recorda a criação menos rígida de Silvina, abre-se espaço para a consideração de que talvez precisamente por ter exercido mais o imaginário infantil ela apresente um estilo de ficção barroca nos termos postos por Gamarro. Essa analogia sobre os sentimentos de estranhamento exibidos por Silvina é destacada por Enríquez, quem apresenta trechos de entrevistas que Hugo Becacece, jornalista, escritor e diretor do jornal *La Nación*, fez com Silvina:

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 tragaban la nata tan repugnante. La pobreza me parecía divina. En ese entonces, cerca de San Isidro, vivían muchos chicos pobres. A mí me parecían tan superiores a los que nos visitaban, mucho más divertidos que mis primas²⁰. (ENRIQUEZ, 2018, pg. 12).

Enríquez questiona que, apesar de sua posição social, seus títulos, seu círculo de amigos, essas coisas não explicam o mistério acerca da escritora. Por isso, é importante ter em vista sua qualidade de engenhosa e complexa, pois, embora participando da aristocracia bonaerense, ela exibia sua ética e moral humanista secular, ao pautar sua vida nas três formas por meio das quais se constrói sentido para a existência, segundo Luc Ferry, teórico dessa corrente filosófica:

²⁰ Eu adorava servir-lhes chá com leite ou café com leite; algo que tivesse leite com nata. Eu achava a nata asquerosa, mas ficava curiosa para ver como os outros bebiam a nata tão repugnante. A pobreza me parecia divina. Naquela época, perto de San Isidro, viviam muitos meninos pobres. Eles me pareciam tão superiores aos que nos visitavam, muito mais divertidos que minhas primas.

a exigência do pensamento alargado, a sabedoria do amor e a experiência do luto. A primeira se refere ao exercício da empatia, ou seja, sair de si mesmo e se colocar no lugar do outro. A segunda forma se relaciona com a plasticidade humana, uma vez que propõe a capacidade de fazer da própria vida uma obra de arte, ou seja, fazer do homem um autodeterminado escultor de si mesmo. Já a terceira implica o enfrentamento do encobrimento da finitude da vida, o que significa manter a consciência da presença da morte, pois aquele que não se afasta da realidade dela se entrega mais profundamente ao presente e à partilha das experiências com o outro. Vejamos algumas características de Silvina, destacadas por Mariana Enríquez, as quais, uma vez mais, lembramos estar muito próximas do que Montaigne defendeu como necessárias para se considerar um *ethos* humanista:

Hermana de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares, amiga íntima de Jorge Luis Borges, una de las mujeres más ricas y extravagantes de la Argentina, una de las escritoras más talentosas y extrañas de la literatura en español: todos esos títulos no la explican, no la definen, no sirven para entender su misterio. Nunca trabajó por dinero - no lo necesitaba -, no participó de ningún tipo de actividad política (ni siquiera de política cultural), publicó su último libro cuatro años antes de morir (y escribió incluso cuando ya tenía los primeros síntomas de alzhéimer, con casi noventa años) y su vida social, siempre reducida, se fue haciendo nula con los años, algo casi inaudito en una mujer de su clase. El dinero le dio libertad pero nunca pareció demasiado constante de sus privilegios, que, puede decirse, apenas usó²¹. (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 13).

Assim, Ferry explicará que a ação desinteressada será verdadeiramente moral e humana, sendo ela a capacidade de resistir às tentações que nos expõem à liberdade, à boa vontade. O desprendimento de Silvina dos bens materiais está justamente no que fala Ferry acerca da ação desinteressada, pois sendo ela a faculdade de se libertar da lógica das tendências naturais, então ela se dissolve deste universo, ou pelo menos das posturas que a afastam de uma dignidade humana perante os outros sujeitos.

A ação verdadeiramente moral, a ação verdadeiramente “humana” (e é significativo que os dois termos comecem a se confundir) será, primeiramente e antes de tudo, a ação desinteressada, quer dizer, aquela que dá testemunho desse próprio do homem que é a liberdade entendida como faculdade de se

²¹ Irmã de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares, amiga íntima de Jorge Luis Borges, uma das mulheres mais ricas e extravagantes da Argentina, uma das escritoras mais talentosas e estranhas da literatura em espanhol: todos esses títulos não a explicam, não a definem, não servem para entender seu mistério. Nunca trabalhou por dinheiro - não necessitava -, não participou de nenhum tipo de atividade política (nem sequer de política cultural), publicou seu último livro quatro anos antes de morrer (e escreveu inclusive quando já tinha os primeiros sintomas de alzhéimer, com quase noventa anos) e sua vida social, sempre reduzida, foi se fazendo nula com os anos, algo quase inaudito em uma mulher de sua classe. O dinheiro lhe deu liberdade, mas nunca pareceu demasiado constante de seus privilégios, que, pode-se dizer, quase não usou.

libertar da lógica das tendências naturais. Porque é preciso reconhecer que estas nos levam sempre ao egoísmo. A capacidade de resistir às tentações às quais ele nos expõe é exatamente o que Kant chama de “boa vontade”, ponto em que ele vê o novo princípio de toda moralidade verdadeira. Enquanto minha natureza — já que sou também um animal — tende apenas à satisfação de meus interesses pessoais, tenho igualmente, pelo menos essa é a primeira hipótese da moral moderna, a possibilidade de escapar ao programa da natureza para admitir que podemos, às vezes, pôr de lado nosso “querido eu”, como diz Freud.” (FERRY, 2012).

Por isso, no Humanismo, a virtude e a ação desinteressada são inseparáveis, como aponta Ferry. E isso é perceptível em Silvina, quando ela, participante da sociedade intelectual e literária de Buenos Aires, ainda esboça sua herança da tradição humanista, e na sua discrição, procura o anonimato, perante a noção de famoso e público, para sua vida privada, por isso, não segue os padrões que seus colegas, e inclusive sua irmã Victoria Ocampo, demonstram na sociedade.

Esses exemplos e todos os que você possa imaginar numa perspectiva análoga apontam para a mesma ideia: do ponto de vista do humanismo nascente, virtude e ação desinteressada são inseparáveis. Ora, é apenas com base numa definição rousseuniana do homem que essa ligação ganha sentido. É preciso, de fato, poder agir livremente, sem ser programado por um código natural ou histórico, para aceder à esfera do desinteresse e da generosidade voluntária. (FERRY, 2012).

Assim, sobre a questão da aristocracia, Enríquez explica como o casal Silvina e Bioy lidavam com o financeiro, e com as pessoas de classes sociais diferentes. Para isso, a escritora biógrafa aponta a fala de Eduardo Paz Leston:

_Silvina era una persona a la que no le importaba nada la cuestión de las clases sociales, mezclaba a los Alvear con la hija del carnicero, literalmente. Cuando pintaron la casa, Silvina se fue a vivir a lo de Jovita, su ama de llaves, en Villa Urquiza. Muchos dicen que era avara, pero lo que pasaba era que tenía miedo de que Adolfo se gastara todo, porque él derrochaba terriblemente. Adolfo era igual que ella, no le importaba nada la cuestión aristocrática. Cuando estuvieron de vacaciones en Pau tuvieron que elegir entre ir a ver a unos parientes millonarios, los Domecq, u otro que era cocinero, y por supuesto se hicieron amigos del cocinero. Tanto Silvina como Victoria podían ser odiosas con gente que no les gustaba, pero no por cuestiones de clase, sino por cuestiones de caerle bien o mal. Victoria detestaba a los amateurs, los escritores que no se tomaban en serio el oficio. Y si eran de la oligarquía, peor. Eso sí, Silvina nunca entró en la cuestión política. Siempre fue antifascista y antiperonista, claro. Pero cuando eso iba a su obra era un desastre. El poema

antiperonista <<Testimonio para Marta>> es pésimo²². (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 120-121).

Mas, para além do que tange o aspecto aristocrático na economia, é pertinente abordar a formação intelectual da escritora, relatada por Enríquez em sua biografia e também por Noemí Ulla em *Encuentros con Silvina Ocampo*. Por isso, faz-se criterioso mencionar a formação de Silvina nas artes plásticas, pois antes mesmo de começar a escrever, antes mesmo de começar sua carreira como escritora, ela viveu na França para estudar pintura. Com relação à vida de artista plástica da escritora, Enríquez elucubra Ernesto Montequin, que foi o executor testamentário, por ser considerado um dos mais velhos especialistas em Silvina, para elucidar um pouco da jornada na pintura.

Ernesto Montequin, albacea de Silvina - nombrado por la familia después de su muerte es uno de los mayores especialistas sobre la autora, a pesar de que todavía no cumplió cincuenta años -, cuenta: <<Dejó de pintar en 1940, más o menos. Lo que se conservan son dibujos y unos pocos óleos, dibujos de juventud, muchos retratos, dibujos automáticos, formas fantásticas, animales, o personas que conocía; los hacía con birome, con marcadores, con lo que tenía a mano. Son retratos a mano alzada. La obra dispersa de este tipo es importante. Y hace tiempo que tenemos ganas de reunirla y hacer una muestra.>>²³. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 20)

Dessa forma, a trajetória de Silvina na aprendizagem das técnicas das artes plásticas é extremamente curiosa, uma vez que teve aulas com grandes nomes da Europa, como Giorgio de Chirico e Fernand Léger. No entanto, Enríquez aponta um momento importante que Noemí Ulla apresenta em *Encuentros con Silvina*, quando a escritora procurou por Picasso: “Entonces fue a buscar a Picasso. Pero él apenas entreabrió la puerta y le pidió que se fuera. Silvina insistió.

²² _Silvina era uma pessoa que não se importava de jeito nenhum com a questão das classes sociais, misturava os Alvear com a filha do açougueiro, literalmente. Quando pintaram a casa, Silvina foi morar na casa de Jovita, sua governanta, em Villa Urquiza. Muitos dizem que era avara, mas o que acontecia era que tinha medo de que Adolfo gastasse tudo, porque ele desperdiçava terrivelmente. Adolfo era igual a ela, não lhe importava nada a questão aristocrática. Quando estiveram de férias em Pau tiveram que escolher entre ir ver uns parentes milionários, os Domecq, ou outro que era cozinheiro, e claro que ficaram amigos do cozinheiro. Tanto Silvina quanto Victoria podiam ser odiosas com gente de quem não gostavam, mas não por questões de classe, senão por questões de irem ou não com a cara da pessoa. Victoria detestava os amateurs, os escritores que não levavam o ofício a sério. E se eram da oligarquia, pior. Isso sim, Silvina nunca entrou na questão política. Sempre foi antifascista e antiperonista, claro. Porém, quando isso ia para sua obra era um desastre. O poema antiperonista <<Testimonio para Marta>> é péssimo.

²³ Ernesto Montequin, testamenteiro de Silvina - nomeado pela família depois de sua morte é um dos maiores especialistas sobre a autora, apesar de ainda não ter nem cinquenta anos -, conta: <<Deixou de pintar em 1940, mais ou menos. O que se conservam são desenhos e uns poucos óleos, desenhos de juventude, muitos retratos, desenhos automáticos, formas fantásticas, animais, ou pessoas que ela conhecia; desenhava com caneta, com marcadores, com o que tinha à mão. São retratos sem esboço. A obra dispersa deste tipo é importante. E faz tempo que temos vontade de reuni-la para fazer uma mostra.

<<Lo fui a ver mil veces pero no quiso tomarme como alumna; creo que a él no le gustaba dar clase>>, le contó a Noemí Ulla.”(ENRÍQUEZ, 2018, p. 21).

Nas artes plásticas o mistério e o estranho também acompanharam a escritora. Não poderia ser diferente, em *Conversaciones con María Esther Vázquez*, Horácio Butler argumenta sobre a sua personalidade:

Conversaciones con María Esther Vázquez- una larga entrevista en forma de libro publicada en 2001 por el Ministerio de Cultura de Argentina-, el artista recordaba a Silvina: <<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. Era una mujer extraña y sensual, muy atractiva y distante²⁴. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 22)

Além disso, Horácio Butler conta que Silvina, junto com outros 27 artistas e intelectuais argentinos, assinou uma carta aberta, chamada de Manifesto, designada para Atilio Chiappori, na época diretor do Museu Nacional de Belas Artes:

La carta abierta se llamó <<Manifiesto>> y estaba dirigida a Atilio Chiappori, entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, que un año antes había escrito un artículo en el que rechazaba dura y abiertamente las tendencias del arte moderno. El manifiesto firmado por Silvina Ocampo decía: << Es necesario que sepa Ud., como director de nuestro Museo Nacional, que no hay ya galería en los países cuyo espíritu se ha impuesto al mundo contemporáneo que no tenga salas enteras destinadas a la pintura que su ignorancia pretende condenar. Es usted responsable, por el momento, de nuestro patrimonio artístico y en sus manos está el enriquecerlo inteligentemente o el persistir en su lamentable estado actual de mediocridad²⁵.>> (ENRÍQUEZ, 2018, p. 23).

Ressaltamos a importância que a arte e a cultura ocupavam na vida particular de Silvina, em sua formação humana, e também em sua atuação como pessoa pública, para reforçarmos seu caráter humanista. Nossa escritora não se envolvia com ativismos e coletivismos políticos,

²⁴ *Conversaciones con María Esther Vázquez*- uma longa entrevista em forma de livro publicada em 2001 pelo Ministério de Cultura de Argentina-, o artista recordava Silvina: <<Era atraente nela aquele encanto misterioso, quase reticente, das mulheres voltadas para si mesmas, ensimesmadas no descobrimento de sua própria natureza. Ademais, sendo muito inteligente e sem preconceitos, se detinha sobre as coisas como se as estivesse vendo pela primeira vez. Era uma mulher estranha e sensual, muito atraente e distante.

²⁵ A carta aberta se chamou <<Manifiesto>> e foi escrita para Atilio Chiappori, então diretor do Museu Nacional de Bellas Artes, que um ano antes havia escrito um artigo no qual rechaçava dura e abertamente as tendências da arte moderna. O manifesto assinado por Silvina Ocampo dizia: << É necessário que o senhor saiba, como diretor de nosso Museu Nacional, que já não há galeria nos países nos quais o espírito contemporâneo se impôs que não tenha salas inteiras destinadas à pintura que sua ignorância pretende condenar. O senhor é responsável, neste momento, por nosso patrimônio artístico e em suas mãos está enriquecê-lo inteligentemente ou persistir em seu lamentável estado atual de mediocridade.

mas de forma alguma pode ser acusada de alienada, pois tinha muita consciência social e, mais, uma concepção de educação do espírito humano muito mais profunda e libertária (no sentido humanista defendido por Bregazzi em nossa Introdução) do que qualquer pauta progressista imperante na contemporaneidade.

Sobre a influência da pintura no estilo da escritora, uma análise de Enríquez é pertinente: “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 verdaderos²⁶.” (ENRÍQUEZ, 2018, p. 25).

Ainda sobre a experiência de Silvina com as artes plásticas, Noemí reflete sobre as influências dos professores de pintura que a escritora teve na época em que viveu na França, quando ela revela que, sim, houve algumas influências do Impressionismo, mas com uma rejeição posterior a Renoir. Nesse movimento de experimentação, Ocampo se mostra sempre aberta à autorreflexão, ou seja, outra característica humanista, a de uma formação sempre em construção. No processo de escrita, isso se revela também quando Noemí comenta que a escritora escrevia contra si mesma, ou a favor de si mesma, em um processo de exercício ou de investigação sobre si. Ainda sobre a escrita sob a influência da pintura, a escritora defende que se devem abandonar as coisas antes que elas nos abandonem, reflexão belíssima sobre o trabalho de escrever quando este se torna mecânico e perde o encantamento.

Yo escribo en contra de mí o a favor de mí, en contra de mi tendencia para escribir. Creo que uno se repite todo el tiempo y hay que evitar eso. Es nocivo también escribir en contra de la tendencia de uno. Nunca sé bien qué hacer. Pensé una frasecita: “si no fuera por nuestros imitadores, no evolucionaríamos”. A veces hay personas que tienen la mala idea de imitar y, en eso, uno ve sus defectos, y es cuando uno puede corregirse. Hay que abandonar las cosas antes de que las cosas te abandonen, como cuando se llega a hacer las cosas mecánicamente, por recuerdo, por costumbre. Después de haber trabajado mucho, hay personas que se instalan en una manera de escribir, como si no necesitaran plantearse un nuevo problema. Cuando estudié pintura en París, y busqué maestros, conocí a Roi, que tenía una técnica. Aunque no era un gran pintor, pero sí maestro, me dijo que cada vez que uno empezaba una obra, un cuadro, debía ser como la primera vez que uno pintara. Me di cuenta de que tenía razón. Ese hombre –pienso– se sentía aprisionado dentro de su pintura, que era chiquita, mezquina. Tal vez él hubiera deseado cumplir lo que decía. Yo no lo respetaba como pintor ni como intelectual, pero retuve esa frase, y me quedó ese consejo²⁷. (ULLA, 2014)

²⁶ Ali está a disposição de objetos estranhos, quase sinistros, no espaço, uma das influências da pintura na obra literária de Silvina; e também seu distanciamiento do realismo, sua preferência pelas máscaras mais que pelos homens verdadeiros.

²⁷ Eu escrevo contra mim ou a favor de mim, contra minha tendência para escrever. Creio que a gente se repete o tempo todo e é preciso evitar isso. É nocivo também escrever contra a própria tendência. Nunca sei bem o que

Ainda sobre as impressões estéticas da escritora, o gosto pelo visual a acompanhou desde a infância. Como relata Enríquez, Silvina se maravilhava também com as esculturas. O que é interessante observar, também, pois o tema das esculturas está presente em alguns contos da escritora como veremos em “La mujer inmóvil”. Sobre os gostos de Silvina para decoração, Enríquez aponta algo peculiar:

Silvina también decoró a su gusto Rincón Viejo: como le gustaban mucho las estatuas - incluso dejó de visitar a su hermana Victoria en San Isidoro, la mansión que Victoria había heredado, cuando se enteró de que ella, <<en un ataque de modernismo>>, había eliminado las dos mujeres de mármol que flanqueaban la escalera principal de la mansión-, se hizo traer desde Adrogué, un suburbio de Buenos Aires, una decena de estatuas que encontró en el jardín de una casa abandonada: las había visto durante un paseo con Borges. Llegaron a la estancia algo rotas por el traqueteo del viaje y ellas las restauró todo lo que pudo. Decoran la galería de la estancia hasta hoy -al menos, ahí estaban todavía según las últimas fotografías de Rincón Viejo que se conocen²⁸. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 37).

Silvina comenta sua paixão por esculturas e apresenta um relato de quando era criança e ficava encantada, assistindo ao movimento do vento no mármore em uma estátua de um menino que ficava no jardim de inverno, rodeado de espelhos. Essa paixão aparece no conto “La mujer inmóvil”, no qual a personagem se transforma em uma estátua presa a uma fonte de água no jardim. Nesse sentido, é curioso pensar tanto no material do qual é feita a estátua – muitas vezes no mármore – e o fato de que ela está imobilizada, ainda que esboce uma leveza:

S. O.- La estatua que vi en aquella casa me pareció que era la que está en Barrancas, y que llegó después. Siempre me impresionaron las estatuas. Una, donde yo pasé mi infancia, en la casa natal; me impresionaba esa estatua por el movimiento del viento en el mármol. Se trataba de un chico. El jardín de

fazer. Pensei em uma frasezinha: “se não fosse por nossos imitadores, não evoluiríamos”. Às vezes há pessoas que têm a má ideia de imitar e, nisso, vê seus defeitos, e é quando pode corrigir-se. É preciso abandonar as coisas antes que as coisas te abandonem, como quando se chega a fazer as coisas mecanicamente, de memória, por costume. Depois de ter trabalhado muito, há pessoas que se instalam numa maneira de escrever, como se não necessitassem propor-se um novo problema. Quando estudei pintura em Paris, e procurei professores, conheci Roi, que tinha uma técnica. Ainda que não era um grande pintor, mas sim professor, me disse que cada vez que alguém começava uma obra, um quadro, devia ser como a primeira vez que pintava. Percebi que ele tinha razão. Aquele homem – penso – se sentia aprisionado dentro de sua pintura, que era minúscula, mesquinha. Talvez ele tivesse desejado cumprir o que dizia. Eu não o respeitava como pintor nem como intelectual, mas retive essa frase, e me restou esse conselho.

²⁸ Silvina também decorou do seu jeito o Rincón Viejo: como gostava muito de estátuas - inclusive deixou de visitar sua irmã Victoria em San Isidoro, a mansão que Victoria herdou, quando se enterou de que ela, <<em um ataque de modernismo>>, havia eliminado as duas mulheres de mármore que ladeavam a escada principal da mansão-, ela trouxe de Adrogué, um subúrbio de Buenos Aires, uma dezena de estátuas que encontrou no jardim de uma casa abandonada: as tinha visto durante um passeio com Borges. Chegaram à estância um pouco quebradas por causa do atrito durante a viagem e ela as restaurou em tudo o que pôde. Decoram a galeria da estância até hoje -pelo menos, lá estavam ainda segundo as últimas fotografias de Rincón Viejo que se conhecem.

invierno estaba todo rodeado de espejos, la estatua estaba a un costado. Había una luz muy fuerte; en esa casa había una claraboya²⁹. (ULLA, 2014)

Além disso, o gosto por outras expressões artísticas também está relatado por Enríquez e por Noemí, e revela algo sobre a sensibilidade estética da escritora. Ademais, seu ecletismo demonstra como se difere em personalidade de Bioy e Borges, por exemplo, e, se bem observado, revela também a origem e o cultivo do bom humor de Silvina. Nesta entrevista, School recorda com Enríquez o gosto musical de Silvina:

Me acuerdo de que le encantaba Brahms, se conocía todo: tocaban una nota y ella ya reconocía si era Brahms. Pero era muy eclética. En los sesenta le gustaba Bessie Smith. En los ochenta, me contaron, le gustaba Tina Turner, seguramente por influencia de su hija. También le gustaban Gardel y Piazzolla. Schumann también le gustaba mucho, Chopin... En eso era muy diferente a Bioy y Borges, que eran unos negados para la música, no tenían ni idea, tampoco les interesaba³⁰. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 108)

Assim, é possível pensar no panorama de formação estética que tinha Silvina, pensar sobre suas referências, sobre as origens da sua produção artística literária e sobre as múltiplas ferramentas de expressão que podia explorar. O apreço pelo visual, neste caso, a acompanha na escrita, pois nos contos é possível observar a quantidade de elementos visuais que trabalha, e que são necessários na construção imagética da leitura.

Noemí Ulla relata algo curioso sobre o lado imaginativo de Silvina, quem leva na bagagem todas essas referências. Questionada sobre a sua imaginação, sobre o quanto era imaginativa, Silvina contesta que tinha consciência disso, que tudo a impressionava muito, alguns temas até mais, como a morte, por exemplo: “Claro. La imaginación me carcomía, las cosas me impresionaban mucho. Yo las estudiaba, las memorizaba, les agregaba cosas. Con la muerte, por ejemplo. La muerte me persiguió muchísimo³¹.” (ULLA, 2014)

Dessa forma, ainda é preciso mencionar sobre a sua formação escolar, pensando ainda no que tange a sua formação aristocrata. Nesse sentido, Noemí debate com Silvina, em

²⁹ A estátua que vi naquela casa me pareceu que era a que está em Barrancas, e que chegou depois. As estátuas sempre me impressionaram. Uma, onde eu passei minha infância, na casa natal; me impressionava essa estátua pelo movimento do vento no mármore. Tratava-se de um menino. O jardim de inverno estava todo rodeado de espelhos, a estátua estava em um canto. Havia uma luz muito forte; nessa casa havia uma claraboia.

³⁰ Me lembro de que ela adorava Brahms, conhecia tudo dele: tocavam uma nota e ela já reconhecia se era Brahms. Porém, era bem eclética. Nos sessenta gostava de Bessie Smith. Nos oitenta, me contaram, gostava de Tina Turner, seguramente por influência de sua filha. Gostava também de Gardel e Piazzolla. Adorava Schumann também, Chopin... Nisso era muito diferente de Bioy e Borges, que eram uma negação para a música, não tinham nem ideia sobre, tampouco se interessavam.

³¹ Claro. A imaginação me carcomia, as coisas me impressionavam muito. Eu as estudava, as memorizava, lhes agregava coisas. Com a morte, por exemplo. A morte me perseguiu muitíssimo.

entrevista, a questão da linguagem, uma vez que ela era bilíngue, cresceu aprendendo, além do espanhol, inglês e francês. Talvez por isso, a escritora jogue tanto com a estrutura linguística, usando referências também desses outros idiomas: “Silvina Ocampo el texto inglés y el texto francés son los que operan subterráneamente en su singular construcción, que a pesar de querer castellanizar, conserva sin embargo vestigios de inusuales particularidades³².” (ULLA, 2014)

Ainda sobre a condição da escritora de poliglota, Noemí argumenta que o inglês seria então o que remete a temas amorosos, o francês à amizade e o espanhol às coisas épicas, e é quando Silvina diz que cada idioma deve ter sua especialidade: “Somos un invento siempre, queda mejor así. Cada minuto somos un invento. Y cada idioma debe tener su especialidad. No sé cuál es la del japonés, el vuelo³³.” (ULLA, 2014).

Essa formação erudita de Silvina diz muito sobre seu *ethos* humanista, as referências intelectuais éticas e estéticas mencionadas e suas reflexões e escolhas próprias revelam a constituição consistente de seu caráter autodeterminado e também afeito a fazer laços afetivos com vários tipos de comunidades sociais. Voltamos, portanto, ao que Ferry argumenta sobre as três palavras que definem a moral moderna, o “dever”, como explica o autor, são a liberdade, virtude da ação desinteressada, e, a preocupação com o interesse geral:

Liberdade, virtude da ação desinteressada (“boa vontade”), preocupação com o interesse geral: eis as três palavras-chave que definem as modernas morais do dever — do “dever”, justamente, porque elas nos ordenam uma resistência, até mesmo um combate contra a naturalidade ou animalidade em nós. (FERRY, 2012).

Dessa forma, a definição de moralidade segundo Kant, se expressará na forma de ordens indiscutíveis, ou no vocabulário filosófico sob os imperativos categóricos.

Por isso a definição moderna da moralidade vai, segundo Kant, se expressar daí em diante sob forma de ordens indiscutíveis ou, para empregar seu vocabulário, de imperativos categóricos. Dado que não se trata mais de imitar a natureza, de tomá-la como modelo, mas quase sempre de combatê-la e especialmente de lutar contra o egoísmo natural em nós, é claro que a realização do bem, do interesse geral, não é mais evidente, que ela esbarra, ao contrário, em resistências. Daí seu caráter imperativo. (FERRY, 2012).

Ferry aponta que a ação desinteressada e a universalidade se reúnem na definição de perfectibilidade. Logo, distanciando-se do particular, é na direção do universal que, para o

³² Silvina Ocampo o texto inglês e o texto francês são os que operam subteraneamente em sua singular construção, que apesar de querer castelhanizar, conserva, contudo, vestígios de inusuais particularidades.

³³ Somos un invento siempre, fica melhor assim. Cada minuto somos un invento. E cada idioma debe ter sua especialidade. Não sei qual é a do japonês, o voo.

reconhecimento do outro, eleva-se. Nesse sentido, o sujeito de *ethos* humanista não se encaixará na sociedade contemporânea, pelo menos em teoria, tendo em vista que esta descentraliza o indivíduo, o desconstrói, deixa-o sem pilares e conseqüentemente remonta à esquizofrenia social, tendo em vista a falta de apoio teórico ou apego a algo que o possa levá-lo a perfectibilidade. Por isso, o ativismo contemporâneo rechaça a ideia do universal, e persiste na experiência individual, contemplando o particular, mas, esquece que apenas levando a ação desinteressada é que se afasta do egoísmo da sua própria condição, que é o que se vê na biografia de Silvina, principalmente quando se trata de questões políticas, e da postura da escritora perante o governo peronista.

Os dois momentos da ética moderna — a intenção desinteressada e a universalidade do fim escolhido — se reúnem, assim, na definição do homem como “perfectibilidade”. É nela que eles encontram a fonte última: pois a liberdade significa, antes de tudo, a capacidade de agir além da determinação dos interesses “naturais”, quer dizer, particulares. Distanciando-nos do particular, é na direção do universal, portanto, para o reconhecimento do outro, que nos elevamos. (FERRY, 2012).

Dessa forma, Ferry explica que se se ouve apenas a sua natureza é no caminho do egoísmo que se direciona. Esse é o caso da militância pós-moderna, a qual impõe vivências acerca dos problemas cotidianos como pauta de discussões particulares, não levadas ao universal. Nesse sentido, o *ethos* humanista de Silvina, que observa o outro, o outro sujeito com suas demandas e vivências, percebe a problemática social como um todo, e, afastando-se de uma postura aristocrática, pretende tratar esses sujeitos de forma igual e quiçá imparcial.

E em nós, as coisas são, se possível, piores ainda: se atendo à minha natureza, é contínua e fortemente o egoísmo que fala em mim, que me ordena seguir meus interesses em detrimento do interesse dos outros. Como poderia eu por um instante imaginar conseguir alcançar o bem comum, o interesse geral, se é apenas minha natureza que me contento em ouvir? A verdade é que, para ela, os outros sempre podem esperar... (FERRY, 2012).

Assim, Kant designa essa coerência inventada e produzida pela vontade livre dos seres humanos como reinos dos fins, justamente porque agora os seres humanos são tratados como fins e não mais como meios. Logo, a questão se torna imanente porque não transcende ao homem, e é assim que se vê Silvina Ocampo.

Essa “segunda natureza”, essa coerência inventada e produzida pela vontade livre dos seres humanos em nome de valores comuns, Kant designa “reino dos fins”. Por que essa formulação? Simplesmente porque nesse “novo mundo”,

mundo da vontade e não mais da natureza, os seres humanos serão, enfim, tratados como “fins” e não mais como meios; como seres de dignidade absoluta que não poderiam ser usados para a realização de objetivos pretensamente superiores. No mundo antigo, no Todo cósmico, o humano não era senão um átomo entre outros, um fragmento de uma realidade muito superior a ele. Agora ele se torna o centro do universo, o ser por excelência digno de respeito absoluto. (FERRY, 2012).

Por isso, com relação a questões políticas, a escritora manteve a sua característica de discreta, embora esboçasse suas preferências, como afirma Mariana Enríquez, quem também aponta a relação de Silvina com seus empregados, atitudes que a distanciava do comportamento aristocrata bonaerense, mas a aproximava da corrente humanista secular, sobretudo em relação ao pilar do pensamento alargado, ou seja, a abertura para o outro. O reconhecimento do sujeito, sem considerar classe social, e a compreensão do valor individual de cada um, principalmente o intelectual, faziam parte de sua personalidade. No entanto, isso não a condicionava a apoiar pautas políticas populistas, as quais, a final, tinham o objetivo do controle de massas por governos populistas autoritários, isso ela considerava bem.

Silvina no ama solamente a los mendigos. Ama a los sirvientes de la casa. Ama a las niñeras, a las costureras, a las planchadoras, a los cocineros que viven en las dependencias de servicio del último piso. Ama a los trabajadores y a los pobres. Nunca, toda su vida, ese amor se transformará en algún tipo de conciencia política o de acción social concreta³⁴. (ENRIQUEZ, 2018, p. 11).

O último comentário de Enríquez chama a atenção por se tratar de um juízo de valor da biógrafa. Cabe ao leitor da biografia lançar a questão sobre o que ela considera consciência política e ação social concreta. Quem tem como ideologia política o ativismo pós-moderno de esquerda pode pensar (não deveria pré-julgar) que somente atos revolucionários coletivos demonstram consciências políticas. Porém, as atitudes e concepções éticas e estéticas de Silvina Ocampo mencionadas aqui atestam não só sua visão aguda de macropolíticas, o que se pode constatar em sua crítica ao populismo de Perón e à visão tacanha do diretor do Museu de Bellas Artes, como também seu olhar sensível para demandas das microesferas, perceptível no tratamento delicado e atencioso dispensado aos serviços das propriedades de sua família.

Quanto à visão precisa de Silvina contra o populismo demagógico de Perón, o poema “Testimonio para Marta” causou desconforto em certo setor da sociedade argentina, principalmente para os integrantes da revista *Contorno*, os quais estavam cansados do que

³⁴ Silvina não ama somente os mendigos. Ama os serviços da casa. Ama as babás, as costureiras, as passeadeiras, os cozinheiros que vivem nas dependências do serviço do último andar. Ama os trabalhadores e os pobres. Nunca, em toda a sua vida, esse amor se transformará em algum tipo de consciência política ou de ação social concreta.

consideravam escritores ricos e suas espiritualidades. Segundo Enríquez, o poema antiperonista incomodou, e os integrantes da revista *Contorno*, embora não demonstrando condutas pró-peronismo, também apresentaram cautela com o conteúdo:

El poema causó cierto revuelo en el ambiente cultural argentino. La revista *Contorno*, fundada en 1953 por Ismael Viñas, e integrada por jóvenes críticos como Juan José Sebreli, Carlos Correas, Oscar Masotta y David Viñas, que interpelaban a la literatura de escritores ricos, respetables y cultos, se burló de la <<hemorragia de espiritualidad>> de *Sur*, y especialmente de <<Testimonio para Marta>>: <<Por más conmovido que tuviéramos el ánimo, por más levantado que estuviese nuestro pundonor moral, nos cortaríamos las manos antes que suscribir, por ejemplo, la poesía de Silvina Ocampo.>> Y hay que decir que *Contorno* estaba bien lejos de ser una publicación peronista³⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 128).

Se é fato que um biógrafo não deve ser defensor fanático do biografado, também o é que, por outro lado, deve se esforçar por compreender e respeitar sua alma. Enríquez endossa a crítica dos integrantes da revista acreditando dar-lhe mais valor ao retirar dela o peso do fanatismo peronista. Porém, não era necessário ser apenas peronista para se alinhar às políticas populistas adotadas por aquele governo. O discurso que segue, mais um juízo de valor de quem acredita deter o único conhecimento para o caso, inspira, na verdade, a contra-argumentação, a qual vamos inserir posteriormente:

Silvina Ocampo, a pesar de su insistencia en la fascinación por los pobres y trabajadores, jamás trató de entender qué significaba el peronismo para los millones de marginados y explotados. Como toda su clase, decidió que era una forma local de fascismo que debía ser combatida. <<Testimonio para Marta>> es su poema antiperonista más conocido, pero antes había publicado otro, en el número de noviembre de 1945 de la revista *Antinazi*. Se llama <<Esta primavera de 1945, en Buenos Aires>>³⁶ (ENRÍQUEZ, 2018, p. 128).

Apesar de não ser o foco desta pesquisa, cabe contestar a autora sobre a forma impositiva com que julga Silvina por discordar de que o peronismo era bom para os marginalizados. Resulta bastante injusta a insinuação de que o peronismo foi bom para os

³⁵ O poema causou certo alvoroço no ambiente cultural argentino. A revista *Contorno*, fundada em 1953 por Ismael Viñas, e integrada por jovens críticos como Juan José Sebreli, Carlos Correas, Oscar Masotta e David Viñas, que interpelavam a literatura de escritores ricos, respeitáveis e cultos, zombou da <<hemorragia de espiritualidade>> de *Sur*, e especialmente de <<Testimonio para Marta>>: <<Por mais comovido que nosso ánimo estivesse, por mais alto que nosso moral estivesse, cortaríamos nossas mãos antes de subscrever, por exemplo, a poesia de Silvina Ocampo.>> E há que se dizer que *Contorno* estava bem longe de ser uma publicação peronista.

³⁶ Silvina Ocampo, apesar de sua insistência na fascinação pelos pobres e trabalhadores, jamais tratou de entender o que significava o peronismo para os milhões de marginalizados e explorados. Como toda sua classe, decidiu que era uma forma local de fascismo que devia ser combatida. <<Testimonio para Marta>> é seu poema antiperonista mais conhecido, mas antes havia publicado outro, no número de novembro de 1945 da revista *Antinazi*. Se chama <<Esta primavera de 1945, em Buenos Aires.>>

pobres e que Silvina não procurou entender isso. A autora acaba por sugerir que a escritora argentina era alienada e elitista. Em primeiro lugar, Enríquez deixa escapar seu viés ideológico ao impor que a concepção de que o populismo é uma linha do fascismo decorre apenas de posições sociais privilegiadas. Em outras palavras, a biógrafa reduz uma análise política e filosófica, historicamente guiada, a um mero preconceito de classe, estratégia mais que conhecida de certo setor ativista para silenciar o debate e a livre circulação de ideias. Silvina não decidiu que o peronismo era uma forma local de fascismo, Silvina era uma mulher culta, estudada, ela tinha essa postura diante do fato a partir de suas leituras e de sua vivência no meio intelectual, ou seja, ela apenas discordava de Enríquez e isso não deveria ser problema para a biógrafa, já que esta também se pretende intelectual. Talvez aqui se faça bem clara a diferença entre um intelectual humanista – Silvina – e um pós-moderno ativista, a biógrafa em questão. Fica evidente, então, que ser ou não peronista, como no caso dos integrantes da revista, não faz muita diferença para aceitar as críticas anti-peronistas. Em defesa de Silvina e do pensamento humanista liberal, podemos dizer que a biografada sempre demonstrou perspicácia nas visões políticas e sua sagacidade pode ser defendida precisamente por sua rejeição ao populismo peronista. A História tem mostrado quem tinha razão.

Além do cenário político anterior, Enríquez aponta o medo de Silvina, mais nitidamente, de que acontecesse algo com ela ou com Bioy. Em uma confusão que ela faz ao receber um quadro com um retrato de seu marido fica claro seu pavor, oriundo do conhecimento acerca das medidas que um governo autoritário era capaz de tomar com opositores, mais uma característica que a aproxima do humanismo secular, não o medo, mas a consciência política que demonstra.

De Descanso de caminantes se desprende que sí estaba enterado de amenazas, y que estaba apabullado por el miedo de Silvina. Cuenta que una noche encontró <<a Silvina muy extraña: parecía feliz de que yo hubiera vuelto pero asustada, como si quisiera ocultarme algo y no pudiera, por los nervios y la angustia que la dominaban. Finalmente me confesó que había ocurrido un hecho sumamente desagradable. Las explicaciones nada claras dejaron entrever que había recibido una amenaza contra mí. Era aquella época de peronismo en el poder, diariamente nos informábamos de secuestros y frecuentes recibíamos (aun nosotros, que nunca participamos de un gobierno ni teníamos figuración política) amenazas telefónicas, anónimas siempre. Por fin Silvina accedió a mostrarme lo que había llegado a casa>>. Se trataba de algo perfectamente inocente: un retrato de Bioy pintado por Carolina Muchnik que sobre la cabeza tenía una tira roja: Silvina, paranoica, lo había interpretado como un cuchillo ensangrentado o una mancha de sangre. <<Me costó mucho convencerla de que era un retrato, que la autora estaba orgullosa de haberlo pintado y que me lo enviaba amistosamente, de regalo. De lo que no pude convencerla fue de que ese objeto no tenía por qué traer mala suerte. Dijo que no podía soportar ese tristísimo retrato; que pintaría encima cualquier cosa. Le prohibí que lo hiciera. Dijo entonces que pintaría algo en el reverso de la tela,

para que si alguien lo veía contra una pared no lo diera vuelta. Le prohibí que lo hiciera³⁷.>> (ENRIQUEZ, 2018, pp. 134-135).

Com relação ao movimento feminista, neste sentido, Silvina mantinha uma postura distante, não se envolvia na militância como sua irmã Victoria, segundo Enríquez. Não obstante, tendo a consciência humanista, não se considerar feminista por ser livre é saber como os coletivismos se tornam prisões. Essa consciência e a consequente renúncia à moral de rebanho revelam seu *ethos* humanista. Logo, em diversas entrevistas, questionada pelo assunto, mantinha respostas pontuais, como apresenta Enríquez neste trecho:

Otro punto de distancia entre Silvina y la política fue su posición frente al feminismo. Victoria, su hermana, fue una pionera del feminismo latinoamericano. Silvina tenía una posición más distanciada, que en entrevistas solía plantear como superadora. El feminismo parecía resultarle algo ajeno: ella había sido, siempre, una mujer libre. Le dijo a Noemí Ulla: <<Si me lo explicaran contestaría que soy feminista en esto sí y en esto no. No me gusta la posición que adoptan porque me parece que perjudican, es como si pretendieran ser menos de lo que son. En el fondo, no conviene luchar contra las injusticias de una manera que no sea completamente justa.>> María Moreno le preguntó cuál fue su actitud ante el otorgamiento del voto femenino en Argentina, conseguido durante el peronismo, y propulsado por Eva Perón. Le dijo: <<Confieso que no me acuerdo. Me pareció tan natural, tan evidente, tan justo, que no juzgué que requería una actitud especial.>> Y cuando quiso saber su opinión sobre las feministas: <<Mi opinión es un aplauso que me hace doler las manos.>> Esther Cross, escritora, que conoció a Silvina cuando ya era anciana y trabajó en libros de conversaciones con Bioy Casares, recuerda que tuvo una charla con la directora de cine María Luisa Bemberg, amiga de Victoria Ocampo, que quería dirigir un documental sobre Bioy: <<Contó de las peleas entre las hermanas, que eran terribles, aunque por lo que contaba era Victoria la que la atacaba, se ofendía porque Silvina no quería ir a sus reuniones, esas cosas. Y también dijo -no me olvido más- que una vez, hablando de feminismo, Victoria dijo adelante de todo el mundo que era una vergüenza que su hermana no militara y dijo: “Silvina es una pelotuda.” Bemberg contó eso dándole la razón a Victoria y las pelotudas eran obviamente ellas dos. ¡Más feminista y hippie que Silvina Ocampo no hubo ni habrá! Lo que no se bancaban es que hacía la suya. En todo hacía la suya.

³⁷ De *Descanso de caminantes* se deprende que sim estava inteirado das ameaças, e que estava apavorado por causa do medo de Silvina. Conta que uma noite encontrou <<Silvina muito estranha: parecia feliz porque eu tinha voltado, mas assustada, como se quisesse ocultar algo de mim e não pudesse, por causa dos nervos e da angústia que a dominavam. Finalmente me confessou que tinha ocorrido um fato sumamente desagradável. As explicações nada claras deixaram entrever que tinha recebido uma ameaça contra mim. Era aquela época de peronismo no poder, diariamente nos informávamos de sequestros e frequentemente recebíamos (inclusive nós, que nunca participamos de um governo nem tínhamos representação política) ameaças telefônicas, anônimas sempre. Por fim Silvina consentiu me mostrar o que tinha chegado a casa>>. Tratava-se de algo perfeitamente inocente: um retrato de Bioy pintado por Carolina Muchnik que sobre a cabeça tinha uma tira vermelha: Silvina, paranoica, tinha interpretado como uma faca ensanguentada ou uma mancha de sangue. <<Custei a convencê-la que era um retrato, que a autora estava orgulhosa de tê-lo pintado e que tinha enviado amistosamente, de presente. Do que não pude convencê-la foi de que aquele objeto não tinha por que trazer má sorte. Disse que não podia suportar aquele tristíssimo retrato; que pintaria em cima qualquer coisa. Proibi que o fizesse Disse então que pintaria algo no reverso da tela, para que se alguém o visse contra uma parede não o virasse. Proibi que o fizesse.

Como escribía y cómo vivía. No podían agarrarla³⁸. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 135-136).

Assim, Ferry explicará que a posição política que ocupa um humanista nada tem a ver com uma posição centrista, mas sim com a perfeição. Nesse sentido, ele vai argumentar acerca da justa medida como intermediário dos extremos, ou seja, para realizar a destinação pessoal com perfeição, ela deve se situar em uma posição mediana.

Mesmo que o mundo aristocrático não exclua certo uso da vontade, só um dom natural pode indicar o caminho a ser seguido e eliminar as dificuldades que o cobrem. Tal é também a razão pela qual a virtude ou a excelência (essas palavras são aqui sinônimas) se define, como eu disse antes com o exemplo do olho, como uma “justa medida”, um intermediário entre os extremos. Se se trata de realizar com perfeição nossa destinação natural, é claro que ela só pode se situar numa posição mediana: assim, por exemplo, a coragem que se situa entre a covardia e a temeridade, ou a boa visão, entre a miopia e a presbiopia, de modo que, no caso, a justa medida não tem nada a ver com uma posição “centrista” ou moderada, mas, ao contrário, com a perfeição. (FERRY, 2012).

Dessa forma, pensar a democracia como ela é hoje pede a retomada da noção de igualdade, tendo em vista que essa qualidade está pensada em um universo não igualitário, uma vez que a virtude não se encontra mais na natureza, mas na liberdade, então todos os seres se equivalem, e a democracia se impõe.

Sobre a igualdade serei breve, pois já lhe disse o essencial. Caso se identifique a virtude aos talentos naturais, então, com efeito, nem todos os seres se equivalem. Nessa perspectiva, é normal que se construa um mundo aristocrático, quer dizer, um universo fundamentalmente não igualitário, que

³⁸ Outro ponto de distância entre Silvina e a política foi sua posição frente ao feminismo. Victoria, sua irmã, foi uma pioneira do feminismo latino-americano. Silvina tinha uma posição mais distanciada, que em entrevistas costumava propor como superadora. O feminismo parecia resultar-lhe um pouco alheio: ela tinha sido, sempre, uma mulher livre. Disse a Noemí Ulla: <<Se me explicassem contestaria que sou feminista nisto sim e nisto não. Não gosto da posição que adotam porque me parece que prejudicam, é como se pretendessem ser menos do que são. No fundo, não convém lutar contra as injustiças de uma maneira que não seja completamente justa.>> María Moreno lhe perguntou qual foi sua atitude diante da outorga do voto feminino na Argentina, conseguido durante o peronismo, e propulsado por Eva Perón. Lhe respondeu: <<Confesso que não me lembro. Me pareceu tão natural, tão evidente, tão justo, que não julguei que requeria uma atitude especial.>> E quando quis saber sua opinião sobre as feministas: <<Minha opinião é um aplauso que me faz doer as mãos.>> Esther Cross, escritora, que conheceu Silvina quando já era anciana e trabalhou em livros de conversas com Bioy Casares, recorda que teve uma conversa com a diretora de cinema María Luisa Bemberg, amiga de Victoria Ocampo, que queria dirigir um documentário sobre Bioy: <<Contou sobre as brigas entre as irmãs, que eram terríveis, ainda que pelo que contava era Victoria quem a atacava, se ofendia porque Silvina não queria ir a suas reuniões, essas coisas. E também disse -não me esqueço mais- que uma vez, falando de feminismo, Victoria disse diante de todo mundo que era uma vergonha que sua irmã não militasse e disse: “Silvina é uma idiota.” Bemberg contou isso dando-lhe razão a Victoria e as idiotas eram obviamente as duas. ¡Mais feminista e hippie que Silvina Ocampo não houve nem haverá! O que não aceitavam é que ela era ela mesma. Em tudo o que fazia era ela mesma. Como escrevia e como vivia. Não podiam prendê-la.

postula não apenas uma hierarquia natural dos seres, mas que também insiste em fazer com que os melhores fiquem “no alto”, e os menos bons, “embaixo”. Se, ao contrário, situa-se a virtude não mais na natureza, mas na liberdade, então todos os seres se equivalem, e a democracia se impõe. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, é importante debater sobre a construção do todo, tendo em vista a construção das partes que o formam de maneira individual. Se o todo só é possível a partir da junção das partes, por que não se deveria considerá-las, antes, de maneira individual, e só depois pensar na dimensão do todo constituinte. Assim, Ferry explica que o holismo para os antigos é justamente considerar o todo mais importante que as partes, no entanto, depois da transição para os modernos, essa relação se inverte, apenas o indivíduo conta.

O individualismo é consequência desse raciocínio. Para os Antigos, o Todo, o cosmos, é infinitamente mais importante do que suas partes, do que os indivíduos que o compõem. É o que se chama de “holismo” — que vem do grego *holos*, que quer dizer “tudo”. Para os Modernos, a relação se inverte: o Todo não tem mais nada de sagrado, já que para eles não existe cosmos divino e harmonioso no seio do qual seria necessário encontrar um lugar a se inserir. Apenas o indivíduo conta, de tal modo que, a rigor, uma desordem é melhor do que uma injustiça. Não se tem mais o direito de sacrificar os indivíduos para proteger o Todo, pois o Todo não é nada mais do que a soma dos indivíduos, uma construção ideal na qual cada ser humano, porque é “um fim em si”, não pode mais ser tratado como um simples meio.” (FERRY, 2012).

Por isso, a noção de pensamento alargado de Kant é crucial para se ponderar tanto na perfectibilidade, na liberdade do homem, mas também na sua capacidade de se impulsionar adiante, se se considera a aquisição de novos saberes. Assim, Ferry explica que o pensamento alargado de Kant é o contrário do pensamento limitado, pois consegue se libertar da situação particular. Nesse sentido, deve-se considerar também que o pensamento alargado se relaciona com a libertação do homem, mas também com a compreensão do outro, e, assim faz-se possível também, a reflexão acerca dos devires dos personagens de *Silvina*, pois estariam eles livres e tangentes à compreensão dos outros?

É Kant, na linha de Rousseau, quem lança pela primeira vez a ideia crucial de “pensamento alargado” como sentido da vida humana. O pensamento alargado, para ele, é o contrário do espírito limitado, é o pensamento que consegue se libertar da situação particular de origem para se elevar até a compreensão do outro. (FERRY, 2012).

Desprendendo-se das particularidades iniciais, entra-se, pois, em mais humanidade. Ao aprender uma outra língua, você pode não apenas comunicar-se com um número maior de seres humanos, mas ainda descobre, por meio da linguagem, outras ideias, outras formas de humor, outras modalidades de relação com o outro e com o mundo. Você alarga a visão e afasta os limites

naturais do espírito atado à sua própria comunidade — que é o arquétipo do espírito limitado. (FERRY, 2012).

No conto “La conciencia” a personagem Leticia, como já mencionado, consciência transfigurada em pessoa, atua com o pensamento alargado quando vê o criminoso e consegue dar a ele, com um olhar, o despertar. Ora, se o devir da personagem abrange a compreensão do outro ela atua certamente, também, como sua consciência.

Na reflexão acerca da noção de democracia, apresentada por Ferry, levando em consideração os pensamentos dos filósofos da época, é importante destacar outros filósofos que Ferry aloca como pós-modernos, mas, no entanto, podem estar situados como modernos, dependendo do ponto de vista do leitor. Nesse caso, aponta Nietzsche como responsável pela ruptura com os ídolos, e, nesse sentido, é possível identificar essa ruptura de Nietzsche no prefácio de *Ecce Homo*, no qual reafirma a crença no progresso, na difusão das ciências. Essa seria a crença sem Deus, ou de “ídolos”, como nomeia Nietzsche, que se pretende desconstruir.

No prefácio de *Ecce Homo*, um de seus raros livros em forma de confissões, Nietzsche descreveu sua atitude filosófica em termos que marcam perfeitamente a ruptura que estabelece com o humanismo moderno. Este afirmava reiteradamente sua crença no progresso, sua convicção de que a difusão das ciências e das técnicas iria produzir dias melhores, que a história e a política deveriam ser guiadas por um ideal, ou utopia, que permitiria tornar a humanidade mais respeitosa em relação a si mesma etc. Temos aqui exatamente o tipo de crença, de religiosidade sem Deus ou, como diz Nietzsche em seu vocabulário bastante peculiar, de “ídolos”, que ele pretende desconstruir, “filosofando com um martelo”. (FERRY, 2012).

Ferry explica que a proposta de Nietzsche não era pensar em uma nova configuração de mundo, mas sim pensar na democracia como um espaço envolto por ilusões religiosas, entre outras, uma vez que pensa a democracia como uma forma degenerada de organização política. Dessa forma, Ferry conta que Nietzsche aborda essa temática em seu livro *Além do bem e do mal*. Assim, se se pensa na democracia populista ver-se-á em Gomerro como a política revolucionária entranhada no contexto latino-americano ressoa em algumas literaturas, mas que, no entanto, não são encontradas em Silvina, como tampouco em Borges e Bioy Casares.

Não se trata, pois, de reconstituir um mundo humano, um “reino dos fins” onde os homens seriam finalmente iguais em dignidade como Kant e os republicanos queriam. Na opinião dos pós-modernos, a democracia, qualquer que seja o conteúdo que lhe dermos, não é senão uma nova ilusão religiosa entre outras, e mesmo uma das piores, já que ela se dissimula frequentemente sob a aparência de uma ruptura com o mundo religioso, habitualmente declarando-se “laica”. Nietzsche retoma esse tema, e do modo mais claro possível, como, exemplo entre muitos, na passagem de seu livro intitulado

Além do Bem e do Mal: <<Nós que reivindicamos uma outra fé, nós que consideramos a tendência democrática não apenas como uma forma degenerada da organização política, mas como uma forma decadente e diminuída da humanidade que ela reduz à mediocridade e cujo valor ela diminui, onde depositaremos nossas esperanças?>> (FERRY, 2012).

No que tange o panorama político, Carlos Gamerro aponta uma citação de Echevarría na qual ele evidencia a noção de que ainda que se perceba o país com maior amplitude política revolucionária, a literatura produzida por seus escritores está distante do que se pode considerar uma literatura revolucionária. Ainda, destaca como a globalização e a questão migratória na Argentina refletirão em alguns aspectos de sua literatura.

La capital utópica de este nuevo neobarroco inmigratorio-mediático de los noventa ya no es La Habana sino Miami. Los neobarrocos globalizados se inspiraron en parte en la literatura, como los neobarrocos de los ochenta, pero mucho más en los medios masivos; y pudieron hacerlo sin gran dificultad porque la literatura argentina tenía, y tiene la suerte de disponer de un prisma para refractar la luz del cine y la televisión y convertirla en literatura; el nombre de ese prisma es Puig³⁹. (GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, a questão complexa da globalização, uma vez que ela está em processo, é um ponto preponderante no desenvolvimento do pensamento intelectual do mundo. Por isso, a relação dela com a estrutura de poder vigente, a democracia, sofre alguns desajustes quando influenciada por determinadas correntes, econômicas ou sociais. Assim, Ferry explica que Heidegger encontra a compreensão de que a globalização liberal trai sua promessa fundamental, a qual poder-se-ia em coletivo fazer história ou participar dela, interferir no destino para levá-lo a um lugar melhor.

O que é certo, porém, e que Heidegger leva a compreender, é que a globalização liberal está traindo uma das promessas fundamentais da democracia: aquela segundo a qual poderíamos, coletivamente, fazer nossa história ou participar dela, interferir em nosso destino para tentar dirigi-lo rumo ao melhor. Ora, o universo no qual entramos não apenas nos escapa, mas se revela desprovido de sentido, na dupla acepção do termo: simultaneamente privado de significado e de direção. (FERRY, 2012).

Não obstante, deve-se refletir acerca da noção de progresso associada à globalização, quando se pensa na literatura revolucionária, oriunda do processo migratório na Argentina no

³⁹ A capital utópica deste novo neobarroco imigratório-midiático dos noventa já não é La Habana senão Miami. Os neobarrocos globalizados se inspiraram em parte na literatura, como os neobarrocos dos oitenta, mas muito mais nos meios massivos; e puderam fazê-lo sem grande dificuldade porque a literatura argentina tinha, e tem a sorte de dispor de um prisma para refratar a luz do cinema e a televisão e convertê-la em literatura; o nome desse prisma é Puig.

século XX. Por isso, na nova perspectiva da globalização a noção de progresso muda, o que antes era de se inspirar em ideais transcendentais passa agora a se restringir ao resultado mecânico da livre concorrência.

Nessa nova perspectiva, a da concorrência generalizada — que hoje chamamos de “globalização” —, a noção de progresso muda totalmente de significado: em vez de se inspirar em ideais transcendentais, o progresso, ou mais exatamente o *movimento* das sociedades, vai pouco a pouco se restringir a ser apenas o resultado mecânico da livre concorrência entre seus diferentes componentes. (FERRY, 2012).

Logo, o debate entre a literatura universal e a literatura local reflete na globalização, como aquela responsável pelo progresso, também intelectual. Assim, Ferry aponta que diferentemente do folclore a literatura universal se dirige a toda a humanidade, cita Goethe que se referia como literatura mundial *Weltliteratur*. Nesse sentido, a literatura universal não suprime a local, ou seja, suas características podem estar associadas dentro da obra.

No entanto, é verdade que o próprio à grande obra, diferentemente do folclore, é que ela não está presa a um “povo” em particular. Ela se eleva ao universal ou, melhor dizendo, mesmo que a palavra provoque medo, ela se dirige potencialmente a toda a humanidade. É o que Goethe chamava, referindo-se aos livros, de “literatura mundial” (*Weltliteratur*). A ideia de “globalização” não estava absolutamente associada em seu espírito à de uniformidade: o acesso da obra a um patamar mundial não se obtém ultrajando-se as características de sua origem, mas aceitando-se o fato de que ela parte delas e delas se nutre para *transfigurá-las* no espaço da arte. Para fazer delas algo diferente do simples folclore. (FERRY, 2012).

Silvina Ocampo, que era fluente em inglês, francês e espanhol, está inserida neste contexto, no qual a literatura local é um elemento que completa a universal, uma vez que suas obras apresentam uma linguagem extremamente argentina, mas tratam temáticas universais. Dessa forma, Enríquez aponta a admiração de Ernesto Schoo pela obra da escritora, quem a compara com Borges. Porém, para Ernesto, ela estaria ainda melhor, tendo em vista que demonstra uma paixão enquanto Borges seria mais racional. Além disso, Ernesto Schoo elogia o ouvido e a escuta de Silvina para a linguagem oral dos argentinos, fato que, segundo ele, provavelmente influenciou Manuel Puig. Neste trecho, cabe notar quando Ernesto Schoo fala que a escritora poderia inventar o mundo mais fantástico possível que ainda seria argentina, ou seja, poderia Silvina deslocar os universos das histórias para qualquer lugar do mundo do referencial real ou mesmo mundos fictícios, que ainda seria argentina, poderia Silvina trabalhar o mais universal possível, que ainda se reconheceria na sua linguagem a Argentina.

_La admiraba profundamente. Había leído a sus cuentos y poemas y me parecía un fenómeno incomparable con cualquier otra literatura. Era un ser rarísimo y con una literatura que no se parece a nadie. Muchos dicen: <<Es Borges con falda.>> Para mí es más interesante que Borges porque tiene pasión, tiene amor. Borges es muy cerebral. Y Silvina nunca deja de ser argentina, qué lindo eso. Puede inventar el mundo más fantástico y siempre es argentina. Y la oreja que tenía para el lenguaje común es extraordinaria. Hay cuentos que son una maravilla de observación. Con Manuel Puig eran muy amigos y creo que Silvina fue una influencia para él: tenían un oído muy parecido⁴⁰. (ENRIQUEZ, 2018, p. 107).

Por isso, Ferry ressalta a questão da humanização do homem no humanismo, pois ela é a liberdade como faculdade de deslocar-se da condição particular para alcançar a universalidade.

É também nesse ponto que eu gostaria que você observasse e avaliasse a profundidade das raízes intelectuais do humanismo: a noção de “pensamento alargado” dá seguimento à “perfectibilidade” que vimos em Rousseau. Ele encontrava nela o próprio do humano, por oposição ao animal. Ambas supõem, de fato, a ideia de liberdade entendida como a faculdade de arrancar-se da condição particular para aceder a uma maior universalidade, para entrar numa história individual ou coletiva — de um lado, a da educação, de outro, a da cultura e da política — no curso da qual se efetua o que poderíamos chamar de humanização do humano. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, Ferry aborda a questão da literatura universal e local. Tendo em vista que a presença das questões locais não exclui que ela possa ser também universal.

Nenhuma rejeição, nenhuma renúncia às peculiaridades da origem. Apenas um distanciamento, uma ampliação (e é significativo que o próprio Naipaul utilize o termo) que permite percebê-las de outra perspectiva, menos imersa, menos egocêntrica — por isso a obra de Naipaul, longe de permanecer, como o artesanato local, apenas no registro folclórico, pôde elevar-se ao nível de “literatura mundial”. Quero dizer que ela não está limitada ao público dos “naturais” de Trinidad, nem mesmo ao dos ex-colonizados, porque o itinerário que ela descreve não é apenas particular: ele possui um significado humano universal que, para além da particularidade da trajetória, pode comover e levar a refletir todos os seres humanos. (FERRY, 2012).

⁴⁰ Eu a admirava profundamente. Havia lido seus contos e poemas e me parecia um fenômeno incomparável com qualquer outra literatura. Era um ser raríssimo e com uma literatura que não se parece com ninguém. Muitos dizem: <<É Borges de saia.>> Para mim é mais interessante que Borges porque tem paixão, tem amor. Borges é muito cerebral. E Silvina nunca deixa de ser argentina, que lindo isso. Pode inventar o mundo mais fantástico e sempre é argentina. E o ouvido que tinha para a linguagem comum é extraordinário. Há contos que são uma maravilha para observar. Com Manuel Puig eram muito amigos e creio que Silvina foi uma influência para ele: tinham um ouvido muito parecido.

Assim, para a interrogativa acerca do que torna uma obra grandiosa, Ferry explica bem que é o que há de singular nela. Ser particular ou universal não alcança essa questão, mas a singularidade dela, o que a torna única, sim.

O mesmo acontece com todas as grandes obras e até com os grandes monumentos da história: pode-se ser francês, católico, e, no entanto, profundamente deslumbrado pelo templo de Angkor, pela mesquita de Kairouan, por uma tela de Vermeer ou uma caligrafia chinesa... Porque eles se elevaram ao nível supremo da “singularidade”, porque aceitaram não mais se prender ao particular que formava, como para qualquer homem, a situação inicial, nem a um universal abstrato, desencarnado, como, por exemplo, o de uma fórmula química ou matemática. A obra de arte digna do nome não é nem o artesanato local nem o universal descarnado e inosso que o resultado de uma pesquisa científica pura representa. E é isso, essa singularidade, essa individualidade nem apenas particular, nem inteiramente universal, que amamos nela. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, Ferry explica por que a noção de singularidade está associada à do pensamento alargado.

Com isso você também vê por qual viés a noção de singularidade pode se ligar diretamente ao ideal do pensamento alargado: *afastando-me de mim mesmo para compreender o outro, alargando o campo de minhas experiências, eu me singularizo, já que ultrapasso ao mesmo tempo o particular de minha condição de origem para aceder, se não à universalidade, pelo menos ao reconhecimento cada vez maior e mais rico das possibilidades que são da humanidade inteira.* (FERRY, 2012).

A singularidade, explica Ferry, é um processo de construção, e por isso é insubstituível.

E essa singularidade, você deve imaginar, não é dada no nascimento. Ela se constrói de mil maneiras, sem que tenhamos sempre consciência, longe disso. Ela se forja ao longo da existência, da experiência, e é exatamente por isso que é insubstituível. Todos os recém-nascidos se parecem. Como gatinhos. São adoráveis, é claro, mas é com a idade de um mês, com o surgimento do primeiro sorriso, que o filhote do homem começa a se tornar *humanamente* amável. Pois é nesse momento que ele entra numa história propriamente humana, a da relação com outrem. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, Ferry aponta três elementos de reflexão para que se possa pensar o humanismo não metafísico, com relação à problemática da sabedoria. Esses elementos dizem respeito à exigência do pensamento alargado, a sabedoria do amor e a experiência do luto: “Gostaria, para terminar, de lhe propor três elementos de reflexão sobre o modo como o humanismo não metafísico pode hoje reinvestir na problemática da sabedoria: eles dizem

respeito à exigência do pensamento alargado, à sabedoria do amor e à experiência do luto.” (FERRY, 2012).

Além disso, Ferry explica que para tomar consciência de si é preciso situar-se à distância de si mesmo, ou seja, somente em uma posição de afastamento de si é quando se pode propor uma análise para o próprio julgamento. Essa tomada de consciência de si mesmo é característica do barroco, se se considera o pensamento que guiava a moral naquela época:

É o que exige a autorreflexão de que falávamos há pouco: para que se tome consciência de si, é preciso situar-se a *distância de si mesmo*. Onde o espírito limitado permanece envisgado em sua comunidade de origem a ponto de julgar que ela é a única possível ou, pelo menos, a única boa e legítima, o espírito alargado consegue, assumindo tanto quanto possível o ponto de vista de outrem, contemplar o mundo como espectador interessado e benevolente. Aceitando descentrar sua perspectiva inicial e arrancar-se ao círculo do egocentrismo, ele pode penetrar nos costumes e nos valores diferentes dos seus; em seguida, ao se voltar para si mesmo, tomar consciência de si de modo distanciado, menos dogmático, e com isso enriquecer suas próprias ideias. (FERRY, 2012).

Por isso, a capacidade de fruição dos personagens de Silvina, como também a de se transformarem em outras coisas, animais, objetos, pessoas, colocam-nos em devir. Assim, Ferry explica que a fórmula de esperar é desejar sem fruir, é situar-se na falta daquilo que se gostaria de ser, é também desejar sem saber:

A fórmula pode ser comentada da seguinte maneira: esperar é, antes de tudo, *desejar sem fruir*, já que, por definição, é claro que não possuímos os objetos de nossas esperanças. Esperar enriquecer, ser jovem, ter boa saúde etc. certamente não é já sê-lo. É situar-se na falta do que gostaríamos de ser ou possuir. Mas é também *desejar sem saber*: se soubéssemos quando e como os objetos de nossas esperanças iriam se realizar, nós nos contentaríamos, sem dúvida, em *aguardá-los*, o que, se as palavras têm sentido, é muito diferente. Enfim, é *desejar sem poder*, visto que, ainda por comprovação, se tivéssemos a capacidade ou o poder de atualizar nossas aspirações, de realizá-las aqui e agora, não nos privaríamos delas. Limitar-nos-íamos a agir, sem passar pelo atalho da esperança. (FERRY, 2012).

Após o debate materialista do mundo da técnica, do qual fala Heidegger, e que neste trabalho não se faz relevante para debate, Ferry argumenta que prefere, então, se engajar na via do Humanismo, o qual possui a coragem de assumir o problema da transcendência, a ficar à margem de um materialismo secularizado, pois nele a problemática da metafísica é ignorada.

Assim, pensar a transcendência na imanência se torna um recurso frutífero, pois nele vê-se também o humanismo secular, com o qual, acreditamos, a obra de Silvina Ocampo coincide:

Eis por que, levando tudo isso em consideração, prefiro me engajar na via de um humanismo que tenha a coragem de assumir plenamente o problema da transcendência. Pois, no fundo, é disso que se trata: da incapacidade lógica em que nos encontramos de evitar a questão da liberdade tal como aparece em Rousseau e Kant — quer dizer, da ideia de que existe em nós algo que é como um excesso em relação à natureza e à história. (FERRY, 2012).

Por isso, ponderar a transcendência na imanência apenas se torna possível de ser efetivada no humanismo secular, no qual se encontra a flexibilização da imanência. Assim, Ferry reflete se a questão para o Humanismo contemporâneo ou secular consiste na transcendência em nós e fora de nós, a da liberdade e a dos valores, não estando sujeitos à genealogia e à desconstrução materialista.

Donde a questão fundamental do humanismo contemporâneo: como pensar a transcendência sob suas duas formas, em nós (a da liberdade) e fora de nós (a dos valores), sem ficar sujeito à genealogia e à desconstrução materialistas? Ou ainda — é a mesma questão formulada de outra forma —, como pensar um humanismo que esteja, por fim, desembaraçado das ilusões metafísicas que ele ainda carregava consigo na origem, por ocasião do nascimento da filosofia moderna? (FERRY, 2012).

Dessa forma, Ferry explica ainda, que é no indivíduo que tudo acontece, imanência, embora tudo aconteça como se fosse imposto, transcendência.

É também pela recusa ao fechamento, pela rejeição de todas as formas de “saber absoluto”, que essa transcendência de terceiro tipo se revela como uma “transcendência na imanência”, só ela passível de conferir um significado rigoroso à experiência humana que tenta descrever e considerar o humanismo liberto das ilusões da metafísica. É “em mim”, em meu pensamento ou em minha sensibilidade que a transcendência dos valores se manifesta. Embora situadas em mim (imanência), tudo acontece como se elas se impusessem (transcendência), apesar de tudo, à minha subjetividade, como se viessem de outra parte. (FERRY, 2012).

O Humanismo de que fala Ferry, aquele não metafísico, procura assumir sem nunca alcançar, por lucidez e não por impotência.

Há mesmo uma transcendência dos valores, e é essa abertura que o humanismo não metafísico, contrariamente ao materialismo que pretende tudo explicar e tudo reduzir, quer assumir — sem, aliás, nunca alcançar. Não por

impotência, mas por lucidez, porque a experiência é incontestável, e nenhum materialismo consegue verdadeiramente dar conta dela. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, esse novo humanismo para o qual aponta Ferry, vai procurar a autorreflexão, e, ao contrário do que era feito desde Descartes, aplica-se a si mesmo o espírito crítico. Dessa forma, ver-se-á em Gamero, no capítulo 2 deste trabalho, como a herança do Humanismo resvala no Barroco, que por sua vez, ao se disseminar pela América Latina, adquire outras formas, mas sempre dando luz a essa concepção de ponderar a reflexão sobre si mesmo, debruçar-se sobre a construção de um *ethos* que revela essa influência humanista.

Eis também por que a *theoria* humanista vai se revelar, por excelência, uma teoria do conhecimento centrado na consciência de si ou, para usar a linguagem da filosofia contemporânea, na “autorreflexão”. Ao contrário do materialismo, sobre o qual lhe disse por que ele nunca consegue pensar seu próprio pensamento, o humanismo contemporâneo vai fazer de tudo para tentar refletir sobre o significado de suas próprias afirmações, para tomar consciência delas, criticá-las, avaliá-las. O espírito crítico que caracterizava a filosofia moderna a partir de Descartes vai dar um passo além: em vez de se aplicar apenas aos outros, ele vai finalmente aplicar-se a si mesmo. (FERRY, 2012).

A terceira etapa, das quais fala Ferry, sobre o humanismo pós-nietzschiano está relacionada com a autocrítica e a autorreflexão. Ela aparece depois da Segunda Guerra Mundial, tendo em vista os crimes terríveis que ocorreram. Ora, como já mencionado, não seria possível viver sob a luz de um Humanismo como dos séculos XVII e XVIII depois de tantos acontecimentos, trágicos ou não.

Uma terceira etapa vem questionar tudo de novo, mas ao mesmo tempo completar a segunda: a da autocrítica ou da autorreflexão que caracteriza no mais alto grau o humanismo contemporâneo e pós-nietzschiano. Ela só aparece, de fato, após a Segunda Guerra Mundial, quando começamos a nos interrogar sobre os malefícios potenciais de uma ciência de algum modo responsável pelos terríveis crimes de guerra, representados pelo lançamento de duas bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki. Continuará em todos os campos onde as consequências da ciência podem ter implicações morais e políticas, notadamente no campo da ecologia e da bioética. (FERRY, 2012).

Por isso, tendo em vista essa capacidade de refletir sobre os aspectos da vida, é importante ressaltar um momento da vida da escritora, o qual apresenta Mariana Enriquez: quando após a adoção da filha de Bioy Casares, chamada Marta, Silvina experimenta um universo antes desconhecido, a maternidade. Dessa forma, Enríquez destaca um momento em que o casal estava na França e, sem ajudantes para cuidar da menina, Silvina se desesperou ao

lidar com aquelas novidades, enfatizando seu espírito humanista em relação ao conhecimento, ao lamentar que não lhe sobrava tempo para a contemplação de nada nem de ninguém (importante destacar o gosto que ela, como humanista, tinha por contemplar inclusive pessoas).

En septiembre de 1954 Silvina le escribe a su hermana Angélica, desde Francia: <<No encontramos niñera... Hace un siglo que no lavo mi ropa y muchos días que no me baño porque no hay tiempo -y hay un solo baño. Estoy horrible y temo que mi organismo se haya acostumbrado. Tengo el pelo color ratón y áspero, la cara medio colorada, las manos paspadas, todo me enloquece. No tengo ni un minuto para dedicarme a la contemplación de nada ni de nadie. Es horrible⁴¹>>. (ENRIQUEZ, 2018, p. 86).

Neste sentido, é importante destacar que, a partir do conto “Silencio y Oscuridad”, Silvina reforça essa noção acerca da busca do estado de contemplação, do autoconhecimento, da meditação no que diz respeito à viagem para dentro do ser, e conseqüentemente o valor que a figura da escritora coloca sobre essa postura humanista, a qual valoriza essas questões.

1.2 A plasticidade humana

Como apresentado nos objetivos desta dissertação, dois temas nos interessam, o primeiro sobre a plasticidade humana proposta pela ética humanista e plasmada por Cervantes no Quixote e a reverberação dessa ética na *Estética da existência*, a qual inspira uma leitura para os contos da escritora argentina Silvina Ocampo; e o segundo, discutir o insólito na narrativa de Ocampo como tributário do que o crítico argentino Carlos Gamerro denomina *ficciones barrocas*, ou seja, justamente o jogo da ficção que apaga fronteiras entre o imaginário e as referências da realidade, a ser visto no segundo capítulo.

Como a fonte primária do projeto pertence à literatura hispânica contemporânea, analisa-se a influência dessa concepção da capacidade plástica do ser humano na narrativa selecionada e compara-se o respaldo filosófico do Humanismo, tendo em consideração a diferença da proposta secular. Considerando-se os tempos atuais, posteriores à morte de Deus nietzschiana, uma proposta desta investigação está respaldada também na diferença da plasticidade em Silvina Ocampo em comparação com Cervantes. Se por um lado os humanistas

⁴¹ Em setembro de 1954 Silvina escreve para sua irmã Angélica, da França: <<Não conseguimos uma babá... Faz um século que não lavo minha roupa e muitos dias que não tomo um banho porque não dá tempo – e só tem um banheiro. Estou horrível e temo que meu organismo tenha se acostumado. Meu cabelo está áspero e com cor de rato, meu rosto meio vermelho, as mãos irritadas, tudo me enloquece. Não tenho nem um minuto para me dedicar à contemplação de nada nem de ninguém. É horrível.

do *Siglo de Oro* se pautam nos preceitos cristãos, como o admirado escritor de Dom Quixote, por outro, alguns escritores contemporâneos como Ocampo se desvinculam da fé cristã e apostam em uma existência ética e estética construída por e para o homem, ou mesmo no cristianismo secularizado como aponta a pesquisadora Andrea Villavisencio.

Assim, o termo plasticidade reflete o que é recorrente nestes contextos, ou seja, sobre como o homem é dono de seu destino e de seu *ethos*, com liberdade para ser autodeterminado. Esta proposta no caso da narrativa de Ocampo está na figura feminina que transforma a vida pacata em algo estranho e insólito em relação a seu referencial da realidade, no conto “La mujer inmóvil”, da mesma maneira que ocorre no Quixote quando o personagem central decide adentrar em uma ficção por rejeitar a realidade que o cerca. Assim, observa-se a ocorrência destes conceitos em alguns contos presentes na compilação de *Las repeticiones*, como em “Silencio y Oscuridad” y “La conciencia”, da escritora em questão.

Sob a perspectiva crítica da pesquisa, observa-se a plasticidade humana nos contos de Silvina Ocampo com a proposta de que há influência da ética humanista representada, por exemplo, pelo *Discurso da dignidade do homem*, de Pico Della Mirandola, e da narrativa cervantina pela forma como a plasticidade foi plasmada por Cervantes no personagem de Dom Quixote. Nesse sentido, a leitura é de que essa ética da autodeterminação está presente nas escolhas que as personagens de Ocampo fazem por um estilo de vida considerado absurdo em relação às referências da realidade. A semelhança com Quixote reside no fato de que o fidalgo de vida cômoda prefere viver na ficção que tece para si, também insólita, a seguir uma vida pacata e de certa forma medíocre. Ainda de acordo com a abordagem crítica, discute-se como a ética da plasticidade humana, presente na filosofia humanista de filósofos como Pico Della Mirandola, é similar à *Estética da Existência* frequentemente proposta pela filosofia contemporânea. Para tal abordagem, não são ignoradas as diferenças de contexto histórico entre o Humanismo e a contemporaneidade. Uma delas é justamente a diferença entre a base cristã da primeira e o advento da modernidade filosófica baseada na morte de Deus nietzschiana. Sendo assim, se a plasticidade humana barroca está condicionada pela vontade do ser divino cristão, a contemporânea está feita por e para o homem.

A imagem suscitada pelo termo plasticidade, evidenciado no título deste trabalho, revela de imediato a noção de plástico, como algo capaz de ser moldado ou modelado, como algo que é capaz de fazer um reparo estético, capaz de ser deformado sem se romper, algo artificial. Alguns destes significados de plástico são o que a partir da noção de plasticidade debate-se acerca da obra de Silvina Ocampo. Logo, propõe-se refletir acerca dessas ocorrências para os

termos plástico e plasticidade, mencionados acima, como forma de ponderar essa imagem na obra e vida de Silvina Ocampo.

Encarando a plasticidade também como braço do Humanismo secular torna-se possível pensá-lo como a linha que permitirá a presença do insólito dentro da corrente. Por isso, os significados apresentados acima auxiliam na percepção da imagem que a plasticidade conota quando se interligam as noções da corrente humanista secular com o *ethos* da escritora e a presença dela nos contos analisados.

Nesse sentido, entender a plasticidade como a capacidade de se moldar e modular é o que se observa nos devires dos personagens de Silvina, quando esses, inseridos em contextos múltiplos, conseguem atravessar o desconhecido e aceitar o estranho como se fosse corrente, algo de que fala Alejo Carpentier sobre o real maravilhoso, ideia a qual, independentemente das influências humanistas ou barrocas, também explica de alguma maneira muito do que se faz na literatura latino-americana.

Carpentier propõe, no prólogo da ficção *El reino de este mundo*, que no contexto hispano-americano o insólito se apresenta de maneira natural, ou seja, a possibilidade de ocorrer o absurdo no plano lógico de uma realidade. Para ele o maravilhoso acontece de forma evidente quando surge uma alteração da realidade, exemplificando essa situação com a crença, uma fé, um milagre, para os quais Carpentier crê que o maravilhoso só é possível se nele se acredita:

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe⁴². (CARPENTIER, 1949, p.2).

Tendo em vista esse conceito de Carpentier, torna-se difícil enquadrar a escrita de Ocampo apenas nessas classificações do fantástico, uma vez que em seus contos o deslocamento da realidade é encarado com estranheza pelos personagens, ou seja, não é uma realidade deslocada, mas aceita de forma natural. Assim, a proposta das ficções barrocas de Gamero resulta em uma conjuntura mais adequada à narrativa de Ocampo.

⁴² o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé.

Não obstante, o reparo estético mencionado anteriormente diz respeito não neste caso a cirurgias plásticas de forma concreta, mas a partir dessa metáfora é o que a escritora propõe estruturalmente na sua narrativa dos contos. A estética não é necessariamente confrontada com o belo, e por isso as influências do barroco espanhol foram cruciais nas análises dos contos, uma vez que essa estética de não confrontação com o belo suscita outras sensações a partir de padrões pouco evidenciados na literatura argentina no século XX. Dessa forma, cabe ressaltar o estranhamento que a primeira publicação de Silvina, *Viaje Olvidado*, na revista *Sur*, causou tanto na receptividade dos leitores, quanto dos críticos e integrantes da própria revista.

Essa característica de estranha ou engenhosa relacionada principalmente à linguagem escolhida por Silvina para compor suas obras conecta a personalidade da escritora à dos personagens. Ora, como visto anteriormente, a sua qualidade de complexa e engenhosa não se restringe apenas à sua imagem:

Pero aquí lo que importa es el rol de Silvina en esta lucha. Y, según Podlubne, el tironeo al que seguramente se vio sometida, explícita o implícitamente, dio lugar a su narrativa, anómala, inclasificable, imposible de ubicar en los bandos en lucha. Afirma en *Escritores de Sur*: «Silvina Ocampo abrió una alternativa suplementaria al antagonismo entre las morales literarias de *Sur*; su singularidad dejó en suspenso los criterios dominantes en la revista. La de Ocampo es una de las narrativas más excepcionales que se desencadenó en la revista. Impensada e inadvertidamente, la escritura de *Viaje olvidado* se resolvió no solo al margen del ideal de escribir bien que caracterizó al humanismo literario de *Sur*, sino también al imperativo de construir tramas perfectas, que definió el formalismo borgeano⁴³». (ENRÍQUEZ, 2018, p. 43).

Nesse sentido, cabe ressaltar que a relação entre as irmãs Ocampo no círculo literário da época é um ponto crucial para a compreensão da escrita plástica e engenhosa de Silvina. Por isso, a resenha crítica sobre o primeiro livro de Silvina – *Viaje olvidado* –, publicada na revista *Sur* por Victoria Ocampo, é relevante também no que tange a visão dos escritores sobre uma estética diferente, possivelmente uma estética deformada, se se pensa na estrutura comum que se usava. Assim, seria de certa forma estranho não ter nenhuma crítica negativa a *Viaje Olvidado* tendo em vista a relação de parentesco entre as duas, e, para, além disso, o gosto e o estilo de Victoria, já conhecido entre a sociedade.

⁴³ Porém aqui o que importa é o rol de Silvina nesta luta. E, segundo Podlubne, a sacudida à qual seguramente se viu submetida, explícita ou implícitamente, deu lugar à sua narrativa, anômala, inclassificável, impossível de enquadrar nos bandos em disputa. Afirma em *Escritores de Sur*: «Silvina Ocampo abriu uma alternativa suplementar ao antagonismo entre as morais literárias de *Sur*; sua singularidade deixou em suspensão os critérios dominantes na revista. A de Ocampo é uma das narrativas mais excepcionais que se desencadeou na revista. Impensada e inadvertidamente, a escrita de *Viaje olvidado* se resolveu não só à margem do ideal de escrever bem que caracterizou o humanismo literário de *Sur*, mas também do imperativo de construir tramas perfeitas, que o formalismo borgeano definiu.

Victoria Ocampo fue severa en esa primera reseña de *Viaje olvidado*, pero también fue extrañamente certera. <<Una persona disfrazada de sí misma>>, dice de Silvina, y tiene razón, porque los cuentos de *Viaje olvidado* son recuerdos reinventados. Escribe el crítico y editor Enrique Pezzoni en su texto de 1984 <<Orden fantástico, orden social>>: <<Reinventar el recuerdo 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 desconcierta y le hace decir que Silvina aparecía en ellos como un simulacro de sí misma.>> En << Cielo de claraboyas>>, el cuento que abre el libro, una niña asiste al crimen de otra; lo ve a través de las claraboyas del techo de la casa de su tía; la asesina es una persona mayor, con botitas negras de institutriz. <<Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio.>> Ya aparece alguna de las constantes en la narrativa de Silvina Ocampo: la guerra entre adultos y niños, las casas -hay una verdadera obsesión por las casas en su obra, la casa como último refugio y también como el lugar que, cuando se vuelve enemigo, es el más peligroso de todos-; el gusto por el detalle y esa crueldad que solían señalarle con ensañada insistencia y que a ella le llamaba la atención, quizá porque no le parecía <<crueldad>>, quizá porque le parecía juego, exageración⁴⁴. (ENRIQUEZ, 2018, pp. 54-55).

Dessa forma, outra maneira de observar a plasticidade em Silvina e suas obras está na fala de Ernesto Leston, quando Enríquez revela, em uma comparação, os estilos de Borges e Silvina. Por isso, cabe ressaltar que Leston aponta para as diferenças entre os escritores, como o aspecto estético, o qual, embora fosse motivo de desgosto em Borges em relação à Silvina, ainda lhe rendia elogios do amigo e escritor argentino:

— 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. En la reseña sobre *Enumeración de la patria* es tan exagerado que es sospecho. 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

⁴⁴ Victoria Ocampo foi severa nessa primeira resenha de *Viaje olvidado*, mas também foi estranhamente certa. <<Uma pessoa disfarçada de si mesma>>, diz sobre Silvina, e com razão, porque os contos de *Viaje olvidado* são lembranças reinventadas. O crítico e editor Enrique Pezzoni escreve no seu texto de 1984 <<Ordem fantástica, ordem social>>: <<Reinventar a lembrança permite a Silvina Ocampo reinventar sua própria identidade em cada uma de suas criações literárias e esta autoimagem distorcida de Silvina que Victoria encontra nos contos de sua irmã desconcierta e lhe faz dizer que Silvina aparecia neles como um simulacro de si mesma.>> Em << Cielo de claraboyas>>, o conto que abre o livro, uma menina assiste ao crime de outra; o vê através das claraboias do teto da casa de sua tia; a assassina é uma pessoa mais velha, com botinhas negras de preceptora. <<Devagarzinho foi se desenhando no vidro uma cabeça partida em duas, uma cabeça onde floresciam cachos de sangue amarrados com laços. A mancha crescia. De um rachado do vidro começaram a cair largas e espessas gotas petrificadas como soldadinhos de chuva sobre os azulejos do quintal.>> Já aparece alguma das constantes na narrativa de Silvina Ocampo: a guerra entre adultos e crianças, as casas -há uma verdadeira obsessão pelas casas em sua obra, a casa como último refúgio e também como o lugar que, quando se torna inimigo, é o mais perigoso de todos-; o gosto pelo detalhe e essa crueldade que costumavam marcá-la com enfurecida insistência e que chamavam sua atenção, talvez porque não lhe parecia <<crueldade>>, talvez porque lhe parecia jogo, exagero.

manera de Borges. Pero ya después, con los cuentos de *La furia y Las invitadas*, Silvina escritora, creo yo, no le gustaba para nada⁴⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 121-122).

No entanto, antes de dar seguimento à discussão plástica, é interessante e necessário observar, a partir da biografia feita por Mariana Enríquez e dos trechos da entrevista que fez Noemí, os relatos sobre o início do processo de produção literária de Silvina, e, ainda, refletir sobre a amizade entre o trio Silvina, Bioy e Borges, uma vez que Silvina inicia sua carreira após se casar com Casares, e depois de se tornar amiga de Borges.

Assim, Enríquez aponta em *Memórias*, de Bioy, o relato de quando Silvina se dedicou à escrita, assim como ele, e a parceria iniciada com Borges:

Adolfo Bioy Casares, en sus *Memorias*, asegura que fue en Rincón Viejo donde Silvina se alejó del dibujo y de la pintura y se puso a escribir. Es posible que haya escrito en la estancia los cuentos de *Viaje olvidado*, su primer libro. También fue en la estancia donde ella convenció a Bioy de dedicarse por completo a ser escritor: para ella era la mejor profesión del mundo y le insistió a su marido para que abandonara Derecho, carrera que no le gustaba y lo tenía angustiado. También en la estancia se hizo firme e indisoluble la amistad con Borges: a mediados de los años treinta, en el comedor de Rincón Viejo, con la chimenea encendida y tomando cacao hecho con agua, Borges y Bioy redactaron juntos un folleto científico sobre los beneficios de la leche cuajada y el yogur para La Martona, la empresa lechera familiar de lo Bioy. Fue su primer trabajo conjunto. Para Borges, el empleo significaba un ingreso de dinero que le venía muy bien; él no era riquísimo como sus amigos. Para Bioy era un favor familiar. La colaboración fue apenas la primera: no pararon más. Ni de visitarse, ni de leerse, ni de escribir o editar juntos⁴⁶. (ENRIQUEZ, 2018, p. 36)

Com relação à amizade de Borges e Silvina, Enríquez aponta a fala da própria escritora para Noemí Ulla, e conta como e quando o conheceu.

⁴⁵ Borges não gostava nada dos poemas. Certos contos o escandalizavam. A liberdade de Silvina como escritora lhe era insuportável. Porém, ao mesmo tempo os elogios eram desmedidos. Na resenha sobre *Enumeración de la patria* é tão exagerado que é suspeito. Borges admirava escritores na medida em que os via como discípulos e Silvina não era sua discípula. *Viaje olvidado* não o agradava, mas, sim, *Autobiografía de Irene*, porque tem tramas fechadas, à maneira de Borges. Porém, já depois, com os contos de *La furia e Las invitadas*, da Silvina escritora, creio eu, ele não gostava de jeito nenhum.

⁴⁶ Adolfo Bioy Casares, em suas *Memorias*, assegura que foi em Rincón Viejo onde Silvina se distanciou do desenho e da pintura e começou a escrever. É possível que tenha escrito na estancia os contos de *Viaje olvidado*, seu primeiro livro. Também foi na estancia onde ela convenceu Bioy a se dedicar por completo a ser escritor: para ela era a melhor profissão do mundo e insistiu com seu marido para que abandonasse o Direito, carreira que da qual ele não gostava e o deixava angustiado. Na estancia também a amizade com Borges ficou firme e indissolúvel: em meados dos anos trinta, na sala de jantar de Rincón Viejo, com a chaminé acesa e tomando chocolate quente Borges e Bioy redigiram juntos um folheto científico sobre os benefícios da coalhada e do iogurte para La Martona, a empresa leiteira familiar de Bioy. Foi seu primeiro trabalho conjunto. Para Borges, o emprego significava um ingresso de dinheiro que lhe ajudava; ele não era riquíssimo como seus amigos. Para Bioy era um favor familiar. A colaboração foi apenas a primeira: não pararam mais. Nem de se visitar, nem de se lerem, nem de escreverem ou editarem juntos.

Silvina dio varias versiones acerca de cómo o cuándo conoció a Borges. Una primera versión de ese encuentro fue típicamente vaga: <<Me parece que lo conozco desde siempre, como ocurre con lo que se ama. Tenía bigotes y grandes ojos sorprendidos. Hace mucho que lo conozco, pero mucho más que lo quiero. Cenar con Borges es una de las costumbres más agradables de mi vida. Me permite creer que yo lo conozco más que mis otros amigos porque la hora de la cena es más que nada la hora de la conversación.>> A Noemí Ulla le dio otra, más precisa: <<No estamos de acuerdo sobre cómo nos conocimos. Él recuerda una cosa y yo otra. Es que uno no conoce a las personas la primera vez que las ve, a veces no les presta atención. Cuando uno se fija en una persona, recién ahí la conoce. Me fijé en Borges en lo de Alfonso Reyes, cuando me pidieron que hiciera un retrato de él para un cuadernillo, un dibujo. Él ya era conocido pero no daba conferencias, no hablaba en público, se moría de vergüenza. Creo que yo no había publicado todavía. Él era muy tímido e inspiraba más timidez aún. Inmediatamente sentimos mucha simpatía⁴⁷.>> (ENRIQUEZ, 2018, p. 59)

Além disso, a biografista apresenta alguns detalhes dos jantares entre Silvina, Casares e Borges, e como neles surgiam ideias e conversas acerca de trabalhos, leituras, discussões e até mesmo brincadeiras. Ela destaca a postura de cada um nos jantares, e isso revela um pouco da personalidade de cada um: “Una vez que empezaban a comer, los dueños de casa hablaban muy poco. Bioy se limitaba a hacer una pregunta a Borges; Silvina Ocampo guardaba silencio, un poco por higiene (para que no le entrara aire en la boca, decía) y otro por comodidad. Borges hablaba sin parar⁴⁸.” (ENRÍQUEZ, 2018, p. 60).

A célebre frase de Silvina, “de qué se reirán estos idiotas”, é recuperada em um trecho por Enríquez, quem elucubra, no documentário *Las dependencias*, a fala de Bioy, em busca de algo que a explicasse. No entanto, na percepção de Bioy, não poderia ter relação com ciúmes, uma vez que Borges e Silvina se gostavam, ele então acreditava que era como uma forma piadista que ela dizia.

Bioy Casares, el más cercano, el menos objetivo y al mismo tiempo el más autorizado, tiene su propia opinión sobre a qué se refería Silvina cuando decía <<De qué se reirán estos idiotas>>. Explica en *Las dependencias*: <<Siempre

⁴⁷ Silvina deu várias versões sobre como ou quando conheceu Borges. Uma primeira versão desse encontro foi tipicamente vaga: <<Me parece que o conheço desde sempre, como ocorre com o que se ama. Tinha bigodes e grandes olhos surpresos. Faz muito que o conheço, mas muito mais que o amo. Jantar com Borges é um dos costumes mais agradáveis de minha vida. Me permite acreditar que eu o conheço mais que meus outros amigos porque a hora do jantar é nada mais que a hora da conversa.>> A Noemí Ulla lhe deu outra, mais precisa: <<Não estamos de acordo sobre como nos conhecemos. Ele lembra uma coisa e eu outra. É que a gente não conhece as pessoas na primeira vez que as vemos, às vezes não lhes prestamos atenção. Quando a gente presta atenção em uma pessoa, é justamente quando a conhecemos. Prestei atenção em Borges na casa de Alfonso Reyes, quando me pediram para fazer um retrato dele para um caderninho, um desenho. Ele já era conhecido, mas não dava palestras, não falava em público, morria de vergonha. Creio que eu não tinha publicado ainda. Ele era muito tímido e inspirava mais timidez ainda. Inmediatamente tivemos muita simpatia

⁴⁸ Uma vez que começaram a comer, os donos da cada falavam muito pouco. Bioy se limitava a fazer uma pergunta a Borges; Silvina Ocampo fazia silêncio, um pouco por higiene (para que não lhe entrasse ar na boca, dizia) e outro por comodidade. Borges falava sem parar.

pasaba y salía con eso de “idiotas, de qué se están riendo”. Pero no era agresivo, era una especie de comentario risueño. Yo no creo que hubiera nada de celos. Estábamos comiendo y no estaba apartada. Yo creo que Borges la quería muchísimo y que la admiraba realmente a Silvina>>. Y si bien Silvina no hablaba mucho en las comidas, ni participaba de los duelos de ingenio de su esposo y Borges, cuando opinaba en general lo hacía para defender a los escritores que le gustaban. Bioy lo consigna en sus diarios de forma bastante seca⁴⁹. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 61)

Enríquez destaca algumas discussões literárias que Bioy relata em *Borges*, entre a esposa e o amigo. Algumas críticas de Borges não eram compatíveis com os gostos da escritora:

Borges: “¿Quién es un poeta mayor? Silvina: “Words-Baudelaire.” >> 29 de septiembre de 1975: <<Borges: “¿La fama de Baudelaire? La cursilería gusta. Qué triste llenar la literatura de almohadones y muebles y mostrar la maldad como meritória. Baudelaire es la piedra de toque para saber si una persona es un imbécil. Si admira a Baudelaire, es un imbécil.” Silvina protesta.>> 31 de julio, 1971. <<Borges> Tal vez Proust tuviera mala memoria. A lo mejor tenía que asesorarse con parientes que recordaban las cosas mejor que él. Su capacidad literaria le permitió hacer creer que todo lo que estaba contando eran recuerdos; dio a su tema el encanto de la memoria.” Bioy: “Decís que en Proust la memoria es un género literario, como las aventuras en otros.” Silvina se enojó mucho⁵⁰>>.” (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 61).

A autora relata os passeios que Silvina e Borges faziam a bairros mais distantes. Além disso, destaca quando levavam a estes lugares outros escritores. Aponta também a ponte Alsina, a qual era um marco para os dois. Fala sobre a sujeira e a pobreza desse bairro, e o que lhes chama a atenção nesta paisagem, discutindo o porquê de irem a este lugar:

Cuando eran jóvenes, Silvina y Borges compartían caminatas por los barrios de Buenos Aires. Él le decía: <<Esta noche tenemos que perdernos.>> Llegaban hasta el puente de Constitución, al sur; en ese barrio Silvina ubicó uno de sus mejores cuentos, <<La casa de azúcar>>. Contaba Silvina: <<Durante años nos hemos paseado por uno de los lugares más sucios y lóbregos de Buenos Aires: el puente Alsina. Caminábamos por las calles llenas de barro y de piedras. Allí llevábamos a escritores amigos. No había nada en el mundo como ese puente. A veces por el camino, una vez cruzado el puente, como una especie de sueño,

⁴⁹ Bioy Casares, o mais próximo, o menos objetivo e ao mesmo tempo o mais autorizado, tem sua própria opinião sobre a que se referia Silvina quando dizia <<De que se riem estes idiotas>>. Explica em *Las dependencias*: <<Sempre entrava e saía com isso de “idiotas, do que estão rindo”. Porém, não era agressivo, era uma espécie de comentário risonho. Eu não creio que houvesse nada de ciúmes. Estávamos almoçando e não estava afastada. Eu creio que Borges gostava demais dela e que a admirava de verdade.>>. E se bem que Silvina não falava muito enquanto comia, nem participava dos duelos de engenhosidade de seu esposo e Borges, quando opinava em geral o fazia para defender os escritores dos quais gostava. Bioy registra isso em seus diários de forma bastante seca.

⁵⁰ Borges: “¿Quem é um poeta maior? Silvina: “Words-Baudelaire.” >> 29 de septiembre de 1975: <<Borges: “¿A fama de Baudelaire? A pieguice adora. Que triste encher a literatura de almofadas e móveis e mostrar a maldade como meritória. Baudelaire é a pedra de toque para saber se uma pessoa é um imbecil. Se admira Baudelaire, é um imbecil.” Silvina protesta.>> 31 de julio, 1971. <<Borges> Talvez Proust tivesse má memória. Talvez tivesse que assessorar-se com parentes que recordavam as coisas melhor que ele. Sua capacidade literária lhe permitiu fazer crer que tudo o que estava contando eram recordações; deu a seu tema o encanto da memória.” Bioy: “Você está dizendo que em Proust a memória é um gênero literário, como as aventuras em outros.” Silvina se irritou muito.

encontrábamos caballos, vacas perdidas, como en el campo más lejano. “Aquí tienen el puente Alsina”, decía Borges cuando nos acercábamos a los escombros, la basura y la pestilencia del agua.>> ¿Por qué recordaría Silvina particularmente estos paseos por barrios casi suburbanos entonces, lejanos, tristes? A lo mejor porque era el momento en el que compartían esa sensibilidad límite, cuando hubo atisbo de complicidad. Cuando lo sintió más cerca⁵¹. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 64-65)

Chama a atenção o insólito do passeio em si, principalmente ao se ter em conta que era feito com Borges, sendo ele tão aristocrático, e, mais, de elementos citados como as vacas perdidas, pois tudo recorda a ambientação e os elementos utilizados por Silvina em seus contos.

Com relação à morte de Borges, Enríquez recupera um trecho do diário de Bioy, em que relata a última conversa que tiveram Silvina, ele e Borges. A despedida é emocionante, triste e elegante. E, por sua vez, é interessante observar a personalidade de cada um e o relacionamento que mantiveram até o fim:

El 12 de mayo de 1986, según consigna Bioy en su diario, Silvina tuvo su última conversación con Borges, por teléfono: <<A eso de las nueve cuando íbamos a tomar el desayuno, llamó el teléfono. Silvina atendió. Pronto comprendí que hablaba con María Kodama. Silvina le preguntó cuándo volvían; María no contestó a esa pregunta. Silvina habló también con Borges y volvió a preguntar cuándo vuelven. Me dio el teléfono y hablé con María. Le comuniqué noticias de poca importancia sobre derechos de autor (una cortesía para no hablar de temas patéticos). Me dijo que Borges no estaba muy bien, que oía mal y que le hablara en voz alta. Apareció la voz de Borges y le pregunté cómo estaba. “Regular, nomás”, respondió. “Estoy deseando verte”, le dije. Con una voz extraña, me contestó: “No voy a volver nunca más.” La comunicación se cortó. Silvina me dijo: “Estaba llorando.” Creo que sí. Creo que llamó para despedirse⁵².>> (ENRIQUEZ, 2018, p. 65).

⁵¹ Quando eram jovens, Silvina e Borges compartilhavam caminhadas pelos bairros de Buenos Aires. Ele lhe dizia: <<Esta noite temos que nos perder.>> Chegavam na ponte Constitución, ao sul; nesse bairro Silvina ambientou um de seus melhores contos, <<La casa de azúcar>>. Contava Silvina: <<Durante anos paseamos por um dos lugares mais sujos e lúgubres de Buenos Aires: a ponte Alsina. Caminhávamos pelas ruas cheias de barro e de pedras. Para lá levávamos escritores amigos. Não havia nada no mundo como essa ponte. Às vezes pelo caminho, uma vez atravessada a ponte, como uma espécie de sonho, encontrávamos cavalos, vacas perdidas, como no campo mais distante. “Aquí está a ponte Alsina”, dizia Borges quando nos aproximávamos dos escombros, o lixo e a pestilência da água.>> ¿Por que Silvina recordaria particularmente estes passeios por bairros quase suburbanos então, distantes, tristes? Talvez porque era o momento no qual compartilhavam essa sensibilidade limite, quando houve indício de cumplicidade. Quando o sentiu mais próximo.

⁵² Em 12 de mayo de 1986, segundo declara Bioy em seu diário, Silvina teve sua última conversa com Borges, por telefone: <<Mais ou menos às nove quando íamos tomar o café, tocou o telefone. Silvina atendeu. De imediato compreendi que ela falava com María Kodama. Silvina lhe perguntou quando voltavam; María não contestou essa pergunta. Silvina falou com Borges também e voltou a perguntar quando voltaríamos. Me deu o telefone e falei com María. Dei-lhe notícias de pouca importância sobre direitos autorais (uma cortesia para não falar de temas patéticos). Me falou que Borges não estava muito bem, que ouvia mal e que lhe falasse em voz alta. Apareceu a voz de Borges e lhe perguntei como estava. “Regular, nada mais”, respondeu. “Estou com vontade de te ver”, lhe disse. Com uma voz estranha, me contestou: “Não vou voltar nunca mais.” A ligação caiu. Silvina me disse: “Estava chorando.” Creio que sim. Creio que ligo para se despedir.

Por conseguinte, adentrando no que tange a escrita de Silvina, é necessário recuperar, além do relacionamento que tinha com Bioy e Borges, os meios com os quais se disseminavam os trabalhos dos escritores. Neste caso, para além da influência borgeana, Enríquez aponta a revista *Sur* como outra fonte influente para a remodelação da escritora. Os debates correntes da época como ferramentas fundamentais para o processo literário, dos quais a escritora não deixava de participar:

Pero *Autobiografía de Irene* es, sin duda, un libro influenciado no solo por Borges, sino por los debates sobre literatura que se daban en el seno de la revista *Sur* y a los que Silvina Ocampo no era ajena aunque, como casi todo en su vida, prefería mantenerse en la sombra. Detrás de una cortina pero alerta, escuchando, absorbiendo todo⁵³. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 68)

Assim, devido à sua importância, Enríquez destaca a relevância da revista *Sur*, criada por Victoria Ocampo, na literatura e no círculo literário da época na Argentina. Importante também, pois foi o principal veículo de formação de escritores, incluindo Silvina, lugar onde é visível o amadurecimento tanto da escritora como de outros que dela também participaram.

A Silvina Ocampo se suele incluir en el <<Grupo Sur>> porque desde ahí, desde la revista de su hermana y luego desde la editorial Sur, dio a conocer su literatura. Pero *Sur* no era solo una revista que editaba literatura: era una tribuna de disputa cultural. Y en ese sentido el lugar dentro de la revista de Silvina, en relación con los debates estéticos y políticos que allí se jugaban, no era central sino más bien, y quizá intencionalmente, secundario. Periférico. Escribe la crítica Judith Podlubne en su libro *Escritores de Sur* (Beatriz Viterbo, 2011): <<*Sur* fue un banco de pruebas, vehículo privilegiado y agente activo de la operación que Borges, Bioy, Silvina Ocampo y Pepe Bianco desplegaron para correr del centro de la escena una poética de la novela y una idea de centro de la literatura que subordinaba la dimensión estética a los imperativos morales, representada por Eduardo Mallea y compartida, entre otros, por Victoria Ocampo... En *Sur* convivieron y polemizaron, de un modo casi siempre implícito y asordinado, dos morales literarias antagónicas, cuyos valores principales informaron, de manera particular en cada caso, las distintas poéticas narrativas y ensayísticas, de sus escritores. Una moral humanista, defendida por Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre, en estrecha sintonía con el debate de ideas que atraviesa la revista desde mediados de los años 30 y una moral formalista con la que se identifican Borges, Bioy y su grupo de seguidores, sobre todo desde los 40⁵⁴.>>. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 42-43)

⁵³ Porém *Autobiografía de Irene* é, sem dúvida, um livro influenciado não só por Borges, mas também pelos debates sobre literatura que se davam no seio da revista *Sur* e aos quais Silvina Ocampo não era alheia ainda que, como quase tudo em sua vida, preferia se manter à sombra. Atrás de uma cortina, mas alerta, escutando, absorvendo tudo.

⁵⁴ Costuma-se incluir Silvina Ocampo no <<Grupo Sur>> porque a partir dessa revista, a revista de sua irmã e depois a partir da editora Sur, conheceu a literatura. Porém, *Sur* não era só uma revista que editava literatura: era um tribunal de disputa cultural. E nesse sentido o lugar da Silvina dentro da revista, em relação aos debates estéticos e políticos que lá se travavam, não era central senão mais, e talvez intencionalmente, secundário.

Além disso, ainda sobre a Silvina escritora, Enríquez aponta que ela produziu, além dos contos, muita poesia, e que curiosamente seus poemas são muito diferentes dos contos. A diferença está no sentido de que acompanham o estilo da época, obedecem à estrutura poética:

“Todavía, claro, está buscando su voz. Y también la busca en otro terreno, el de la poesía. Pero lo que ocurre con sus poemas es rarísimo. Su poesía es tan diferente -salvo excepciones- a sus cuentos que parece dictada por otra personalidad, proveniente de una mujer que más ordenada, menos despeinada, extraña pero correcta. Son muy sobrios y rígidos, por ejemplo, los poemas de *Enumeración de la patria* (1942), libro que incluye un poema fundacional que una vez le recitó a Bioy Casares cuando ambos estaban paseando en auto; él, asombrado, adivinó que eran de ella y le dijo que era <<una gran poeta>>⁵⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 56)

Dialogando sobre as diferenças da prosa e da poesia, Silvina diz a Noemí que a poesia é algo muito mais íntimo daquilo que se escreve, mas que, no entanto, ela deve ser muito trabalhada para além da inspiração. Fato esse que se comprova nos poemas da escritora, cheios de métrica, estruturalmente racional e bem executado: “O.- La poesía es mucho más íntima que algo escrito en prosa. Te podrá salir un poema por casualidad al principio, pero hay que trabajar mucho. La prosa es distinta⁵⁶.” (ULLA, 2014).

Outra reflexão que Enríquez faz é acerca da busca narrativa de Ocampo, a qual se assemelha à de Bioy, aqui fazendo um paralelo entre a produção de ambos os escritores, como considerando a literatura um objeto artificial, que um bom escritor deve articular com eficiência. Tendo em vista os três momentos de Silvina Ocampo, dos quais fala o teórico Carlos Gamerro, como veremos no próximo capítulo, passaria, segundo o juízo de Enríquez, mais uma década para que Ocampo alcançasse trabalhar com a elegância e o excesso, com o distanciamento e a intensidade:

Periférico. Escreve a crítica Judith Podlubne em seu livro *Escritores de Sur* (Beatriz Viterbo, 2011): <<*Sur* foi um banco de provas, veículo privilegiado e agente ativo da operação que Borges, Bioy, Silvina Ocampo e Pepe Bianco desdobraram para correr do centro da cena uma poética da novela e uma ideia de centro da literatura que subordinava a dimensão estética aos imperativos morais, representada por Eduardo Mallea e compartilhada, entre outros, por Victoria Ocampo... Em *Sur* conviveram e polemizaram, de um modo quase sempre implícito e silenciado, duas morais literárias antagônicas, cujos valores principais informaram, de maneira particular em cada caso, as distintas poéticas narrativas e ensaísticas, de seus escritores. Uma moral humanista, defendida por Victoria Ocampo, Eduardo Mallea e Guillermo de Torre, em estreita sintonia com o debate de ideias que atravessa a revista desde meados dos anos 30 e uma moral formalista com a qual se identificam Borges, Bioy e seu grupo de seguidores, sobretudo desde os 40.

⁵⁵ Ainda, claro, está buscando sua voz. E também a busca em outro terreno, o da poesia. Porém, o que ocorre com seus poemas é raríssimo. Sua poesia é tão diferente -salvo exceções- de seus contos que parece ditada por outra personalidade, proveniente de uma mulher mais organizada, menos descabelada, estranha, mas correta. São muito sóbrios e rígidos, por exemplo, os poemas de *Enumeración de la patria* (1942), livro que inclui um poema fundacional que uma vez ela recitou para Bioy Casares quando ambos estavam passeando de carro; ele, assombrado, adivinhou que eram dela e lhe disse que ela era <<uma grande poeta>>.

⁵⁶ A poesia é muito mais íntima que algo escrito em prosa. No principio pode sair ao acaso um poema de você, mas é preciso trabalhar muito. A prosa é distinta.

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. Haría falta otra década para que Silvina Ocampo encontrara esos cuentos que estaba buscando, cuentos capaces de mezclar la elegancia y el exceso, el distanciamiento y la intensidad, esa crueldad inocente⁵⁷. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 69).

Mariana Enríquez destaca também a sensibilidade de Silvina, registrada inclusive por seus amigos. Segundo a biógrafa, essa sensibilidade é espiritual. Sendo assim a classificação dos três escritores fantásticos: Borges como gênio, Casares com a inteligência e Silvina como uma sibila:

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 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 ella⁵⁸.>>. (ENRIQUEZ, 2018, p. 72)

Enríquez conta como era a relação de Silvina com seus textos, e é perceptível o carinho e amor que a escritora tinha por eles:

También, cuenta, era muy secreta con la escritura. <<Decía: “Soy como los animales, escondo lo que más me gusta.” Por eso también retenía antes de publicar, tenía una sensación de mucha posesión y de pérdida cuando algo era publicado. De hecho, en los viajes a Europa solía llevarse los manuscritos en la valija. Su relación de posesión con la escritura era física. Le costaba entregar

⁵⁷ A busca narrativa de Ocampo se identifica neste ponto com a ideia bioycasareana de que a literatura é um objeto artificial, um sistema de convenções que o bom escritor deve manejar com eficácia, e adere transitoriamente à lógica compositiva que distingue as <<obras de imaginação raciocinada>> para Bioy. Passaria uma década para que Silvina Ocampo encontrasse esses contos que estava buscando, contos capazes de mesclar a elegância e o excesso, o distanciamiento e a intensidade, essa crueldade inocente.

⁵⁸ Certamente, ela tinha uma aura de profetisa. Seus amigos sentiam isso e punham por escrito. J. R. Wilcock, com quem escreveu uma peça teatral, *Los traidores*, em 1956, anotou: <<Borges representava o gênio total, ocioso preguiçoso, Bioy Casares a inteligência ativa, Silvina Ocampo era entre eles dois a sibila, a maga que lhes recordava em cada movimento e em cada palavra (suas) a singularidade e o mistério do universo.>> O próprio Borges certifica seu dom de vidência: <<Nos vê como se estivéssemos em um cristal. Tentar enganá-la é inútil... Silvina Ocampo possui uma virtude que se atribuí comumente aos Antigos dos povos orientais e não a nossos contemporâneos. Esta é a clarividência: mais de uma vez e não sem débil apreensão, eu a percebi nela.

un original; incluso pedía a las editoriales que se lo devolvieran⁵⁹. (ENRIQUEZ, 2018, p. 165).

Não obstante, Enríquez aponta a perspectiva de Judith Podlubne, pesquisadora argentina das obras da escritora, sobre a falta de sensibilidade na leitura de suas obras. Comenta o possível erro que Victoria Ocampo comete em sua crítica e pondera que, tendo em vista uma produção que parte de 1937 e chega até os anos 80, ela se desenvolverá junto com a crítica literária argentina. Nesse sentido, é primordial refletir sobre o incômodo que a estética que Silvina opera causa, e, o porquê desse desconforto. Ora, é em *Viaje Olvidado* que a escritora lança seu estilo de narrativa, o qual, embora tenha apresentado modificações e ajustes ao longo do tempo, é o que a torna singular, ou seja, grandiosa, como associa Ferry a essas qualidades. Assim, embora *Viaje Olvidado* não seja o objeto deste estudo, ele foi crucial para o entendimento da construção narrativa da escritora e das modificações estéticas durante seus anos de publicações, uma vez que, ver-se-á no capítulo 2, há três momentos de Silvina e seu amadurecimento na escrita literária:

_Hay que tener en cuenta que Silvina publica su primer libro de relatos en 1937 y el último en 1988. Es decir, su narrativa recorre prácticamente el desarrollo de la crítica literaria argentina a lo largo del siglo XX y hay que leer sus desencuentros (y también sus encuentros) en el marco de esas modulaciones. Se me hace imposible conjeturar causas simples y unívocas para ese itinerario de distancias y acercamientos. Pero hay un momento inicial (y potente) de ese desencuentro que es el que se lee en la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*. Me parece que Victoria Ocampo se equivoca con mucha inteligencia en ese texto. La irritación que el libro le produce la vuelve muy sagaz en la lectura. Señala como defectos los que, podría decirse, serán los valores que inventa la narrativa de Silvina Ocampo y a partir de los cuales exige ser leída. Ese primer libro no solo es reseñado en *Sur*. José Bianco se ocupa extensamente del libro en la página <<Libros y autores de idioma español>> que editaba para *El hogar*, y Oscar Bietti publicó una nota en la sección <<Letras argentinas>> de *Nosotros*. A estos comentarios hay que sumarles el pequeño ensayo <<La literatura del Dudar del Arte>> que Macedonio Fernández dedicó a la autora en el último número de *Destiempo* (diciembre de 1937)⁶⁰. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 161).

⁵⁹ Também, conta, era muito discreta com seus escritos. <<Dizia: “Sou como os animais, escondo aquilo de que mais gosto.” Por isso também retinha antes de publicar, tinha uma sensação de muita posse e de perda quando algo era publicado. De fato, nas viagens à Europa costumava levar os manuscritos na bagagem de mão. Sua relação de posse com seus escritos era física. Doía nela entregar um original; inclusive ela pedia às editoras que o devolvessem a ela.

⁶⁰ Há que se considerar que Silvina publica seu primeiro livro de relatos em 1937 e o último em 1988. Ou seja, sua narrativa percorre praticamente o desenvolvimento da crítica literária argentina ao longo do século XX e é necessário ler seus desencontros (e também seus encontros) no contexto dessas modulagens. Faz-se impossível, para mim, conjeturar causas simples e unívocas para esse itinerário de distâncias e aproximações. Porém, há um momento inicial (e potente) desse desencontro que é o que se lê na resenha de Victoria Ocampo para *Viaje olvidado*. Creio que Victoria Ocampo se equivoca com muita inteligência nesse texto. A irritação que o livro lhe

No entanto quando se pensa acerca da plasticidade como algo capaz de se deformar sem se romper, além de reforçar a ideia de artificial, pois apenas algo artificial pode ir se moldando, adaptando-se às demandas, está posta a qualidade do que é capaz de se moldar, deformar, reformar, sem se romper. A faculdade plástica em não se romper elucubra a noção humanista de autorreflexão, pois, tendo em vista as adaptações necessárias para atender a alguma demanda, isso ocorre sem a necessidade de destruição do mundo ao redor para remodelá-lo, à força, de acordo com uma vontade individual de gozo egoísta (proposta pós-moderna desconstrutivista). Ao contrário, faz-se na proposta da contemplação de si, das autocríticas possíveis em um *ethos* humanista secular, e avança sem se desfazer, mas se reinventando a partir de sua essência. Portanto, ao contrário da proposta desconstrutivista pós-moderna, Silvina aposta na plasticidade, mas mantém um centro de identificação sólido.

Nesse sentido, o devir na escrita de Silvina se diferencia do devir deleuziano justamente por afirmar a importância de uma identidade como um centro, questão percebida pela plasticidade em seus contos. Dessa forma, propõe-se um recorte da estética da existência nietzschiana e nela a reflexão sobre as noções apresentadas por Nietzsche, demonstrando como elas se conectam com a vida de Silvina. Cabe ressaltar que esse recorte é necessário, pois não é tudo o que desenvolve Nietzsche que suscita um diálogo com Silvina, mas alguns pontos cruciais, que inclusive demonstram como as influências humanistas na escritora se apresentam e como as mudanças intelectuais e o seu avanço corroboraram para uma nova formulação de um humanismo, o secular. Dessa forma, tendo em vista também a capacidade dessa corrente filosófica em se reestruturar, reformar, refazer, observando as mudanças do mundo, ela também revela em seu cerne uma estética de plasticidade.

Por isso, Ferry explica que para Nietzsche qualquer estrutura, religiosa, de direita, esquerda, conservadora, progressista, espiritual, material, entre outras, possui a mesma estrutura e finalidade, uma vez que elas partem de uma base teológica, pois inventam sempre um além melhor do que este, neste mundo. Nesse sentido, é possível verificar como a ruptura com o transcendente se dá em Nietzsche:

provoca faz com que ela se torne sagaz na leitura. Aponta como defeitos os que, se poderia dizer, serão os valores que a narrativa de Silvina Ocampo inventa e a partir dos quais exige ser lida. Esse primeiro livro não recebe resenha apenas de *Sur*. José Bianco se ocupa extensamente do livro na página <<Libros y autores de idioma español>> que editava para *El hogar*, e Oscar Bietti publicou uma nota na seção <<Letras argentinas>> de *Nosotros*. A estes comentários há que se somar o pequeno ensaio <<La literatura del Dudar del Arte>> que Macedonio Fernández dedicou à autora no último número de *Destiempo* (dezembro de 1937).

Nietzsche pensa que todos os ideais, explicitamente religiosos ou não, de direita ou de esquerda, conservadores ou progressistas, espiritualistas ou materialistas, possuem a mesma estrutura, a mesma finalidade: fundamentalmente eles partem, como lhe expliquei, de uma estrutura teológica, já que se trata sempre de inventar um além melhor do que este mundo, de imaginar valores pretensamente *superiores e exteriores à vida* ou, no jargão dos filósofos, de valores “transcendentes”. Ora, para Nietzsche, tal invenção é sempre secretamente, é claro, motivada por “más intenções”. *Seu verdadeiro objetivo não é ajudar a humanidade, mas apenas conseguir julgar e finalmente condenar a própria vida, negar o verdadeiro real em nome de falsas realidades, em lugar de assumi-la e aceitá-la tal como é.* (FERRY, 2012, grifo do autor).

Assim, o debate que trava Ferry pretende explicar a diferença entre o homem teórico e o artista, pois ao contrário do filósofo ou do cientista, ele enuncia valores sem discutir, é aquele que abre perspectivas de vida, capaz de inventar novos mundos, modelá-los:

Ao contrário do “homem teórico”, o filósofo ou cientista aos quais acabamos de nos referir, o artista é por excelência aquele que enuncia valores sem discutir, aquele que nos abre “perspectivas de vida”, que inventa mundos novos sem necessidade de demonstrar a legitimidade do que propõe, *menos ainda de prová-la pela refutação de outras obras que precederam a sua.* Como aristocrata, o gênio *ordena sem argumentar contra qualquer um ou qualquer coisa* — observe que é por isso que Nietzsche declara que “o que precisa ser demonstrado para ser acreditável não vale grande coisa”... (FERRY, 2012).

Pensando no artista da linguagem, Ferry aponta a diferença entre o uso científico dela e o uso artístico, em que de um lado a linguagem é apenas um instrumento, um meio, e de outro, pelo lado da arte, a linguagem se torna um fim em si mesma, relacionando-as às questões das forças reativas e ativas, as quais apresenta Nietzsche:

De um lado, o modelo socrático e reativo que, pelo diálogo, busca a verdade e, para tanto, se opõe às diversas faces da ignorância, da estupidez ou da má-fé. De outro, o discurso sofisticado sobre o qual eu lhe dizia há pouco que não visa *absolutamente à verdade, mas simplesmente procura seduzir, persuadir, produzir efeitos quase físicos sobre um auditório que deve, pelo simples poder das palavras, ser levado à adesão.* O primeiro registro é o da filosofia e da ciência: a linguagem é apenas um instrumento a serviço de uma realidade mais elevada que ela, a Verdade inteligível e democrática que se imporá, um dia ou outro, a cada um. O segundo é o da arte, da poesia: as palavras não são mais simples meios, mas fins em si; elas valem por si mesmas, já que produzem efeitos estéticos — quer dizer, de acordo com a etimologia (aisthesis é a palavra grega que designa a sensação), *sensíveis, quase corporais* — sobre aqueles que são capazes de distingui-los. (FERRY, 2012).

Faz-se necessário neste instante observar o debate sobre linguagem e suas formas, pensando na plasticidade, seja no seu sentido de elaboração estética ou na sua capacidade de moldar-se de acordo com a demanda, tendo em vista que é ela o corpo da arte analisada, e sendo ela também o material ao qual se recorre neste trabalho. Por isso, o debate acerca do uso da linguagem é ressaltado quando Eduardo Cesar Maia Filho, professor de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco, cita o filósofo catalão Ferrater Mora, quem fala sobre o humanismo invocado pelo Renascimento italiano, o qual, segundo ele, consistiu-se em uma imitação do estilo literário e da forma de pensar de Cícero. Além disso, Eduardo Cesar Maia fala sobre como a recepção dessa relação próxima com a literatura e a retórica desautorizou o Humanismo enquanto corrente filosófica. Vê-se, neste caso, o debate entre a linguagem de cunho científico, sem possibilidade de metáforas, e de outro lado a linguagem artística, como dizia Ferry, capaz neste caso de trabalhar com os sentidos conotativos, incorporar as metáforas, ou seja, a linguagem retórica era duramente criticada pelos homens científicos:

Segundo Ferrater Mora, o humanismo invocado pelo Renascimento italiano, em grande medida, consistiu “en un estudio e imitación del estilo literario y de la forma de pensar de Cicerón. (MORA, 1965, p. 876). Essa relação próxima com a literatura e a retórica fez com que o humanismo fosse muitas vezes negado como tradição filosófica consistente. O Idealismo e o Racionalismo, correntes hegemônicas da modernidade filosófica, foram os maiores adversários da ideia de que o humanismo pode ter uma significação filosófica e de que a retórica seja um instrumento especulativo válido. (MAIA, 2017).

Eduardo argumenta que embora houvesse essa questão com relação ao uso da palavra, em contrapartida outros filósofos criticavam o uso exclusivamente racionalista dela. Assim, destaca Nietzsche como demolidor da concepção ontológica e metafísica da filosofia e da linguagem, e por isso também se observa sua influência em Silvina, pois embora a escritora não fosse estritamente racionalista, carregava em si alguns traços do racionalismo, mas acima de tudo rompeu diretamente como a estética de linguagem utilizada na época, remodelou aquilo que era feito, demoliu como Nietzsche os pontos que enrijecem a escrita e deu a ela uma nova personalidade, e, nesse ponto, deu a ela até a capacidade de admitir o fantástico. Segundo Eduardo, Nietzsche demonstrou a impossibilidade de delimitar uma fronteira entre o uso metafórico e uso literal das palavras. Além disso, explica que o ceticismo linguístico do filósofo alemão surge da constatação de que as palavras não podem captar a essência das coisas, sendo assim, arte e retórica:

A crítica ao uso exclusivamente racionalista das palavras aparece em filósofos diversos, de épocas e correntes as mais variadas. Entre eles, Friedrich Nietzsche merece destaque pela demolição das concepções ontológica e metafísica da filosofia e da linguagem. Filólogo de formação, Nietzsche demonstrou a impossibilidade de delimitar uma fronteira clara entre o uso literal e o emprego metafórico das palavras. Na terceira parte do seu *Assim falou Zaratustra*, colocou na boca do profeta a seguinte indagação: “Não foram os nomes e os sons dados às coisas para o homem se recrear com elas?”. E rematou ele mesmo: “Falar é uma bela loucura: falando, baila o homem sobre todas as coisas” (NIETZSCHE, 2002, p. 346). Dado que nenhum tipo de linguagem pode abarcar a realidade que nomeia, conclui Nietzsche que qualquer linguagem é essencialmente metafórica, e mais [...] Para ele, pois, conhecer é trabalhar com metáforas favoritas, uma imitação que já não se experimenta como tal – conhecer, poderíamos inferir, é estabelecer convenções sobre as palavras que usamos. O ceticismo linguístico de Nietzsche surge da constatação de que as palavras não podem captar as coisas em sua essência e verdade, e que, portanto, toda linguagem é, ao mesmo tempo, arte e retórica. (MAIA, 2017)

Eduardo Cesar Maia recorre a uma citação de Nietzsche, feita por Santiago Guervós:

<<Não são as coisas – escreve o jovem Nietzsche no seu Curso de retórica – que penetram na consciência, mas a maneira em que nós estamos ante elas [...]. Nunca se capta a essência plena das coisas. Nossas expressões verbais nunca esperam que nossa percepção e nossa experiência tenham procurado um conhecimento exaustivo, e de qualquer modo respeitável, sobre a coisa>> (NIETZSCHE apud GUERVÓS in: MAIA, 2017).

Por isso, a partir do debate entre os tipos de linguagem, Eduardo Cesar Maia afirma que os poetas compreenderam antes que os filósofos a impossibilidade de uma mimese absoluta. “Sem entrar no mérito dessa questão, o que se pode afirmar, de fato, é que os poetas se deram conta antes dos filósofos da impossibilidade de uma mimese absoluta.” (MAIA, 2017).

Alguns filósofos tratam, então, do contexto da linguagem, ou mais bem da retórica como argumenta Eduardo, e, como alternativa ao racionalismo metafísico, ele elucubra o filósofo José Ortega, para quem o sentido das palavras não se encontra estático e imutável, mas pendente do momento e do contexto em que foram proferidas. Cesar Maia cita o filósofo espanhol:

El idioma o lengua es, pues, un texto que para ser entendido, necesita siempre de ilustraciones. Estas ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla: realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. El sentido real de una palabra no es el que tiene en el diccionario, sino el que tiene en el instante. ¡Tras veinticinco siglos de adiestrarnos la mente para contemplar la realidad sub specie aeternitatis, tenemos que comenzar de nuevo y forjarnos una técnica intelectual que nos

permita verla sub specie instantis⁶¹! (ORTEGA Y GASSET apud MAIA, 2017).

Assim, em busca de reflexão para a questão da linguagem, Eduardo Cesar Maia recorre a Ernesto Grassi, filósofo italiano, quem propõe uma visão particular. Por isso, explica que Grassi teria ido contra seu mestre Heidegger, anti-humanista, pois acreditava que ele havia encontrado apenas um lado possível da problemática, a platônica:

Grassi defendeu uma perspectiva inovadora e se opôs ao anti-humanismo declarado de seu professor Martin Heidegger. O filósofo alemão considerava o humanismo um movimento meramente literário, filológico e retórico, sem qualquer alcance especulativo, e que recaía numa antropologia neoplatônica (metafísica), a qual teria sido completamente superada pelo mesmo Heidegger em *Sein und Zeit* (1927). O pensador italiano, por sua vez, sem desprezar as críticas que seu tutor alemão havia lançado sobre o projeto racionalista e metafísico da filosofia ocidental, mostrou que Heidegger só havia entendido parcialmente o alcance do humanismo, pois o havia observado exclusivamente em uma de suas raízes: a platônica. Grassi, após revisar detidamente uma série de pensadores que sempre foram deixados à margem da filosofia “oficial”, defendeu a revalorização estritamente filosófica do pensamento humanista latino – muitas vezes considerado somente a partir de um ponto de vista literário e retórico. (MAIA, 2017).

No entanto, refletindo acerca da finalidade, Ferry discorda da interpretação de Heidegger sobre Nietzsche, sobre a aposta daquele em que este veio a ser o primeiro filósofo a destruir a noção de finalidade, como pensador da técnica. No entanto, não em conformidade com a interpretação de Heidegger, mas a partir dela, pensa-se que Nietzsche instaura uma nova perspectiva para a filosofia, na qual reside não o pensador da técnica, mas aquele responsável pela amplitude e conhecimento de um *ethos*, uma moral que poderia se aplicar nos indivíduos:

Podemos, por fim, ler Nietzsche como aquele que acompanha o nascimento de um mundo novo, aquele no qual as noções de sentido e de ideal vão desaparecer em proveito apenas da lógica da vontade de poder [...] Com o grande estilo, de fato, o único critério que subsiste ainda para definir a vida boa é o critério da intensidade, da força pela força, em detrimento de todos os ideais superiores. (FERRY, 2012).

⁶¹ O idioma ou língua é, pois, um texto que para ser entendido, necessita sempre de ilustrações. Estas ilustrações consistem na realidade vivente e vivida desde a qual o homem fala: realidade por essência instável, fugitiva, que chega e se vai para não voltar. O sentido real de uma palavra não é o que tem no dicionário, senão o que tem no instante. Após vinte e cinco séculos de adestrarem nossa mente para contemplarmos a realidade *sub specie aeternitatis*, temos que começar de novo e forjarmos uma técnica intelectual que nos permita vê-la *sub specie instantes*.

Dessa forma, Ferry explica que os pensamentos de Nietzsche abriram margem para muitos caminhos e por isso voltar atrás, restaurar ideias, não pode ser considerado como algo positivo, tendo em vista que seria ignorar o tempo e suas mudanças. Essa concepção do não regresso é o que acompanha a teoria do humanismo secular, ou seja, recupera-se aquilo que ainda seja possível e inspirador na corrente, mas de uma forma apta para dialogar com as referências do real no qual se encontra, neste caso dos séculos XX e XIX:

Então, eu lhe direi simplesmente o seguinte: a desconstrução dos ídolos da metafísica revelou coisas demais para que não a levemos em consideração. Não me parece nem possível nem desejável voltar atrás. As “voltas a” não têm sentido. Se as posições anteriores eram tão fiáveis e tão convincentes, nunca teriam passado pelos rigores da crítica, nunca teriam deixado de ser oportunas. A vontade de restaurar paraísos perdidos se origina sempre da falta de sentido histórico [...] Os problemas a serem resolvidos pelas democracias não são mais os do século XVIII: os comunitarismos não são mais os mesmos, as aspirações mudaram, nossas relações com as autoridades e nossos modos de consumo também; novos direitos e novos atores políticos (as minorias étnicas, as mulheres, os jovens...) surgiram, e de nada serve fechar os olhos a isso. (FERRY, 2012).

A reflexão de Ferry em relação à sua proposta para o Humanismo Secular inspira algumas considerações acerca da crítica contemporânea à literatura de Silvina. Tal como já mencionado, na Introdução, o episódio do evento em um congresso universitário – quando impuseram à pesquisa de uma terceira, ignorando todo o percurso, todos os esforços e toda a epistemologia trilhados, o ativismo feminista como única possibilidade de recorte para análise da obra da escritora argentina – evidenciaram-se desafios, alguns pareciam óbvios, como o anacronismo, outros nem tanto, como a ausência de um conhecimento menos fragmentado que sirva de substrato para a compreensão de todo um contexto histórico e filosófico, sobretudo para a compreensão de que não há como considerar aquilo que está deliberadamente identificado como liberal-conservador-humanista-erudito-aristocrático com as pautas ativistas-progressistas-desconstrutivistas e pós-modernas. Ao longo de todas as análises da biografia de Silvina e de seu estilo literário, o que fica para se notar por discernimento e sensibilidade é sua postura consciente a favor do indivíduo e contra coletivismos, revoluções, pensamentos de massas, moral de rebanho, populismos. Sofisticada, erudita, elegante, sensível e autodeterminada, Silvina se esforçou, trabalhou sobre si mesma em busca de seu próprio estilo, seguramente consciente da dificuldade dessa jornada, uma vez que tinha como interlocutores os já consagrados Bioy Casares e Jorge Luís Borges. Porém, ela jamais copiou o estilo de ambos, ao ponto de ter o reconhecimento de sua diferença por eles mesmos. Sofrendo uma cobrança radical de sua irmã mais velha, jamais se dobrou a isso, mas sem apelar para

hostilidade de quem desrespeita a individualidade alheia apenas pelo capricho de sustentar opiniões ou impor ideologias. Sua história de vida demonstra que ela estava muito acima dessas questões pequenas que, alçadas como nobres por incautos ou ressentidos, destroem as relações privadas. Demonstra, também, sua real defesa do livre-pensar, do cuidado de si e da estética da existência. Vivendo em um continente permanentemente dominado por populismos de caudilhos, coronéis, ressentidos e oportunistas de burocracias estatais à esquerda e à direita, é compreensível que ela seja tão incompreendida a ponto de ser apressadamente tachada de feminista, ou de escritora *non sense*, ou de aristocrata alienada. Porém, Silvina é muito maior que isso. Chavões, ativismos, ressentimentos não dão conta de sua personalidade nem de seu estilo literário. Saber de Silvina exige debruçar-se sobre seus textos, sobre sua história de vida, buscar suas filiações filosóficas e artísticas, assim como o silêncio e a contemplação, ou seja, educar-se para o *ethos* humanista como respeito ao que ela foi e ainda é.

1.3 A teoria no conto

Pensar a leitura dos contos observando as características apresentadas e debatidas acima revela um olhar interessante acerca de Silvina e suas composições. Nesta ocasião, entender que a leitura com uma perspectiva do feminismo não cabe dentro das análises, seja pelos temas, seja pelas estruturas. Em outras palavras, pela postura da escritora esta abordagem se dedica à possibilidade de pensar uma crítica e uma teoria que realmente dialoguem com sua obra.

Nesse sentido, reservou-se esse espaço para apresentar a análise de três contos que foram cruciais para pensar a teoria apresentada neste capítulo, ou seja, a herança humanista, a postura humanista secular e a plasticidade humana. Por isso, também no delinear dos enredos que se apresentam a seguir, buscou-se onde e como se observam as questões mencionadas.

Assim, pensar em revelar o conto em doses homeopáticas é o que debilita a sua força como revela Silvina em *Encuentros con Silvina Ocampo*, pois em uma passagem interessante quando Noemí Ulla questiona como se dá a relação que ela estabelece com as palavras, e ela diz que é como algo ilícito, o qual não há que mostrar, é íntimo: “Algo íntimo. Por ejemplo, uno quiere estar en el cuento, estar a solas con el cuento, para saborearlo y, sobre todo, para darse a él. Si lo distribuís, suavemente, pierde su fuerza⁶².” (ULLA, 2014).

⁶² Algo íntimo. Por exemplo, a gente quer estar no conto, estar a sós com o conto, para saboreá-lo e, sobretudo, para dar-se a ele. Se o distribuíres, ele perde sua força, suavemente.

1.3.1 La mujer inmóvil

O conto inicia com a narradora personagem (em primeira pessoa) descrevendo duas casas: aquela em que vive e a de seus avós. Além disso, ela descreve o caminho que percorre para atravessar de uma a outra. Nesse sentido, é importante observar que a narradora personagem destaca que na quinta pela qual ela passa durante o trajeto há muitos ladrões; já no beco, vivem alguns vagabundos:

Las dos casas y los dos jardines se daban la mano sobre la barranca, cerca del río. Una era la casa donde yo había nacido, la otra era la casa de mis abuelos. Para cruzar de una casa a la otra, había que atravesar una pequeña quinta abandonada que parecía contener tantos ladrones como árboles, luego un callejón de tierra donde vivían pobres vagabundos entre grandes fogatas de hojas de eucaliptos⁶³. (OCAMPO, 2006, p.11).

Dessa forma, a narradora personagem conta que, todos os dias, ia de sua casa para a casa de seus avós, depois das aulas de piano, e que no trajeto atravessava, além da quinta, um beco com pobres vagabundos e árvores. “Todos los días después de estudiar piano yo iba corriendo hasta la casa de mis abuelos.” (OCAMPO, 2006, p. 12) É interessante pensar na noção de pobres vagabundos, apontada pela narradora personagem, uma vez que é uma visão construída por ela com relação às pessoas que habitavam aquele beco.

A descrição da casa dos avós e da quinta assume relevância para que o leitor tenha em vista que aquele é um lugar conhecido, já que por ali ela passava todos os dias e lá ela estava depois das aulas de piano. A narradora personagem destaca então componentes da casa dos avós, como cadeiras solenes e um baú ou arca com bombons nos quartos. Em seguida descreve como era a quinta, e nesse caso, não é possível saber se está falando da quinta abandonada que ela atravessa para chegar à casa dos avós, ou da quinta dos avós. No entanto, a narradora encerra o parágrafo dizendo que para além daquelas coisas havia outras, mas ela não tinha tempo para enumerar. Assim, a noção de ter tempo fica em suspensão, assim como aponta Gamarro, para elementos que não possuem um determinado lugar. A suspensão reflete algo importante: por que a personagem não teria tempo de enumerar os objetos? Porque ela ia para casa dos avós.

⁶³ As duas casas e os jardins davam-se as mãos sobre o barranco, perto do rio. Uma era a casa onde eu havia nascido, a outra era a casa de meus avós. Para trançar de uma casa para a outra, tinha que atravessar uma pequena quinta abandonada que parecia conter tantos ladrões como árvores, depois beco de terra onde viviam pobres vagabundos entre grandes fogueiras de folhas de eucaliptos.

No entanto, dando essa mesma volta no tempo, a narradora personagem não terá como enumerar mais os elementos, quando se encontrar perdida, no momento em que o conhecido devém desconhecido.

Assim como fazia todos os dias, a menina vai para a casa dos avós, mas dessa vez se perde ao atravessar o grande beco. Ela diz procurar pelas colunas da casa velha, elementos por ela conhecidos. Nesse momento aparece um homem estranho, embora ao passar pelo caminho todos os dias ela conhecesse as árvores e os vagabundos que ali ficavam, e nesse momento é quando os elementos desconhecidos surgem e marcam seu estado de perda. O estranho formalmente pergunta o que a menina procura ali, ela responde que a casa de seus avós, mas então ele diz que ali eles não vivem e nunca viveram antes. A questão que fica desse fragmento é se o homem estranho tinha realmente como saber sobre o passado da casa dos avós. Dessa forma ele aponta para a mescla no referencial de realidade com o imaginário, assim como aponta Gamerro como uma das características das ficções barrocas.

Una vez, al pasar a la otra quinta, perdida en el medio del callejón yo buscaba desesperadamente las columnas de entrada de la casa vieja. Un hombre que venía caminando me miró sorprendido y me preguntó: “Señorita ¿qué busca usted?” “Busco la casa de mis abuelos.” “Aquí no viven ni han vivido nunca sus abuelos⁶⁴.” (OCAMPO, 2006, p.12).

Quando a narradora-personagem descreve os vagabundos, ela conta que alguns estudavam as folhas das árvores, e outros falavam sozinhos, o que é fundamental, ao final, quando ela se questiona algumas coisas, e diz que as árvores não podem contestar-lhe nada porque ela já está em uma casa de leilões. “Algunos, durante el día, estudiaban minuciosamente las hojas de los árboles, y hablaban solos.” (OCAMPO, 2006, p.12). Nesse sentido, é importante observar que no início da história a narradora-personagem considera que os pobres vagabundos conversavam sozinhos, o mesmo estado no qual ela se encontra ao final, quando as árvores, ou as outras plantas das quais ela ouvia falar, não lhe contestam. Ela se encontra então na mesma situação que ela descrevia dos vagabundos. A noção de conversar sozinho pode denominar, no senso comum, sintomas da loucura, mas a loucura evidenciada por Gamerro aponta em outra direção. Se se considera o apagamento da fronteira do referencial de real, a noção de loucura assume outras perspectivas, também características das ficções barrocas, tese de Gamerro. Segundo ele, isso se dá uma vez que o cruzamento de planos se faz por causas naturais, como nesse conto. Assim, esses elementos, como o sonho e a loucura, introduzem a sensação de

⁶⁴ Uma vez, ao passar para a outra quinta, perdida no meio do beco, eu procurava desesperadamente pelas colunas da entrada da casa velha. Um homem que vinha caminhando me olhou surpreendido e me perguntou: “Senhorita ¿o que você está procurando?” “A casa dos meus avós.” “Aquí seus avós não moram e nem moraram nunca”.

fantástico. Porém, o crítico argentino também aponta para as diferenças entre os gêneros fantástico e de ficção barroca:

Haciendo nuevamente, eso sí, la salvedad de que la trama barroca puede darse tanto en las obras estrictamente fantásticas como las no fantásticas. Es de todos modos comprensible que a todas se les haya aplicado el rótulo general de género fantástico, porque aun cuando el cruzamiento de planos de realidad se dé por causas naturales, como sueños, locura, drogas, etc., la dominancia de estructuras barrocas introduce la sensación de lo fantástico⁶⁵. (GAMERRO, 2010).

Porém, antes disso, a narradora conta não procurar mais a casa dos avós, mas, sim, o desejo de regressar à sua, o medo e o desespero tomam conta, e aos gritos ela diz que quer voltar para sua casa. Seu medo maior era que lhe faltasse força para continuar gritando, uma vez que esses gritos eram o que a mantinha protegida. Nesse parágrafo é importante chamar a atenção para outros componentes que ela descreve, como o céu que se escurece, a presença do barulho de tambores e o medo. No entanto, o fato de se agarrar aos gritos, como forma de se sentir protegida, como ela mesma afirma, também faz referência às características que Gamero aponta nas ficções barrocas. O autor, para exemplificar essa condição, recupera um trecho do conto “La vida clandestina”, mas a reflexão serve para este também, uma vez que os gritos, a voz e o eco correspondem ou fazem relação com a angústia. Neste caso, o medo que a narradora personagem sente, transfigurado em angústia, se revela em sua voz, quando grita, pelo desejo de estar em sua casa, o lugar conhecido, ou seja, diante de uma situação inusitada, rodeada de elementos que lhe são estranhos e desprovida dos referenciais do real, a narradora-protagonista se conforta com sua voz, talvez o único elemento verdadeiramente conhecido por ela mesma, sua única esperança de que o estranho e o inóspito não dominassem tudo o que até então era sua vida comum:

El cuento “La vida clandestina” es especialmente original, menos por su estructura que por la inclusión de pliegues barrocos poco frecuentes: el primero es el equivalente sonoro del pliegue reflejo/objeto: el pliegue voz/eco: “Cuando grito, no es con mis palabras, ni con mi voz, que el eco responde”, dice el protagonista. El relato incluye la característica angustia barroca ante la posibilidad de que las representaciones usurpen el lugar de lo real⁶⁶. (GAMERRO, 2010).

⁶⁵ Fazendo novamente, isso sim, a exceção de que a trama barroca pode se dar tanto nas obras estritamente fantásticas quanto nas não fantásticas. É de qualquer forma compreensível que a todas se tenha aplicado o rótulo geral de gênero fantástico, porque inclusive quando o cruzamento de planos de realidade se dê por causas naturais, como sonhos, loucura, drogas, etc., a predominância de estruturas barrocas introduz a sensação do fantástico.

⁶⁶ O conto “La vida clandestina” é especialmente original, menos por sua estrutura que pela inclusão de dobras barrocas pouco frequentes: a primeira é a equivalente sonora da dobra reflexo/objeto: a dobra voz/eco: “Quando

O medo do horror da usurpação de sua vida frequente faz com que ela já não pergunte mais nem pela casa dos avós, senão pela sua. A cena descrita apresenta características visuais muito parecidas com os quadros surrealistas de Salvador Dalí, inclusive com a sinestesia do som de tambores e a visão de uma inusitada lagosta. A imagem onírica também se caracteriza mais pelo estilo de ficção barroca:

Ya no buscaba más la casa de mis abuelos. De repente tuve miedo y empecé a gritar: “Quiero volver a mi casa. Quiero volver a mi casa.”. Alcé los ojos y en el cielo parecía que se había volcado un gran tintero de tinta negra, y lejos, en el horizonte, se levantaba un extraño clamor de tambores de lata para ahuyentar langosta. Nubes oscuras con bordes rojos cubrían el cielo. Yo gritaba: “Quiero volver a mi casa”, y un gran dolor me apretaba la garganta. En ese grito estaba encerrado el sufrimiento que me protegía. Tenía miedo del momento en que los gritos llegaran a faltarme⁶⁷. (OCAMPO, 2006, p.12).

O que se pode notar é que os gritos são o último sinal de que ela ainda é humana. Assim, chega à desistência, caída no chão no silêncio, conta a narradora personagem. Junto ao silêncio, ela se encontra imóvel, sem poder se mexer. “Y de pronto, caída ya en el silencio, me oí decir: ‘Es demasiado tarde’.” (OCAMPO, 2006, p.12). A desistência como um marco para o apagamento da fronteira do imaginário é o que aponta Gamerro a respeito das ficções barrocas. Tendo em vista que a partir deste trecho aparece pela primeira vez a condição de imóvel, que remete ao título, condição importante para a compreensão da desistência de continuar buscando o lugar do conhecido e a permissão de ficar no **entre**, a ponte que une os dois universos, como o jogo de *doble* que aponta Gamerro.

A personagem narra, então, a presença de um peixe em seus braços, o qual soltava água pela boca, água que molhava o seu rosto, peito e – uma surpresa – sua cauda de escamas. Nesse momento é possível perceber elementos que a tornaram uma escultura de sereia em alguma fonte, imagem inclusive sugerida pela imobilidade mencionada no título do conto. Além disso, é importante destacar o primeiro elemento que a caracteriza como uma sereia escultura de fonte, o peixe molhava a sua cauda de escamas. “De la boca del pescado subían y luego caían lluvias

grito, não é com minhas palavras, nem com minha voz que o eco responde”, diz o protagonista. O relato inclui a característica angústia barroca diante da possibilidade de que as representações usurpem o lugar do real.

⁶⁷ Já não procurava mais pela casa de meus avós. De repente tive medo e comecei gritar: “Quero voltar para minha casa. Quero voltar para minha casa.”. Levantei os olhos e no céu parecia que tinha um grande tinteiro de tinta negra tinha virado, e longe, no horizonte, se levantava um estranho clamor de tambores de lata para afugentar lagosta. Nuvens escuras com bordas vermelhas cobriam o céu. Eu gritava: “Quero voltar para minha casa”, e uma dor muito grande apertava minha garganta. Nesse grito estava encerrado o sofrimento que me protegia. Tinha medo do momento em que não conseguisse mais gritar.

de agua, que me bañaban el rostro, el pecho y la cola festoneada de escamas.” (OCAMPO, 2006, p.13).

O conto é encerrado com ela ouvindo vozes de seres em devir-planta que contam de que espécie são, mas, estando eles atrás dela, ela não consegue vê-los, está imóvel. Então questiona às árvores se ela se acostumará a ser sereia de fonte, se ela conservaria bem a postura de estátua. Porém, já não pode receber respostas por estar em uma casa de leilão. Nesse sentido, é importante observar o questionamento que ela faz a si mesma, se ela conseguiria manter a postura de estátua. Bem, se ela realmente estivesse petrificada ou congelada, não haveria essa dificuldade, o que nos faz perceber, na leitura, que é uma condição que ela se atribui, aceita e na qual insiste em permanecer. Curioso, pois paradoxalmente oposto ao desejo inicial de quando se encontra perdida. Dessa forma, a qualidade de estar imóvel, de ser uma mulher imóvel, seria do campo do fantástico se ela realmente se transformasse ou se transfigurasse naquela imagem, no entanto, nesse caso, ela não se transforma, mas acredita e aceita esse imaginário, que não é real (no sentido de que ela não é uma estátua de verdade), no referencial real. Nesse sentido, a naturalidade do insólito nesse conto se dilucida pela noção desenvolvida por Carpentier sobre o tema:

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe⁶⁸. (CARPENTIER, 1949, p.2).

Como sugerido anteriormente, outro ponto crucial para a história é o fato de que as árvores não lhe contestam por que, de repente, a narradora já está em uma casa de leilões.

“Soy de la familia de las onagrarias, como la fucsia y la onagra”, decía una voz detrás de mí y otra le contestaba: “Soy de la familia de las aceríneas”. “Soy decandria”, dijo otra. Yo no podía darme vuelta y dije en voz alta: “¿Me acostumbraré a ser sirena de una fuente con la cabellera tan suelta y con tantos pescados deslizándose entre mis piernas? ¿Conservaré bien mi postura de

⁶⁸ o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé.

estatua?” Pero los árboles no me contestaron porque ya estaba en una casa de remates⁶⁹. (OCAMPO, 2006, p.13).

A noção de plasticidade possível no conto refere-se à possibilidade de escolha do estado no qual a narradora personagem irá permanecer. A contestação da rigidez que procura impedir o exercício do imaginário está também na flora escolhida por cada voz que ressoa na narradora. A primeira citada, prímula (*onagrarias*), é muito utilizada para amenizar distúrbios femininos como tensão pré-menstrual e cisto no ovário. As *aceríneas*, angiospermas dicotiledônias, são hermafroditas, assim como as flores da decandria, terceira citada no texto. Pela sequência, a narradora ouve primeiro o nome daquela que mais se conecta ao universo feminino, a que cura sintomas exclusivos da realidade fisiológica da mulher, e que são incômodos. Na sequência, citam-se plantas hermafroditas, ou seja, que se apresentam como ambíguas ou justamente como o entrelugar na classificação por sexo. Dessa forma, a flora mencionada e a construção de uma imagem de estátua, de sereia, feita pela narradora personagem, elucubram a noção de homem como o escultor de si mesmo, apresentada por Pico della Mirandola:

Coloquei-te no centro do mundo, para que possas observar mais facilmente tudo o que existe no universo. Nem celeste nem terreno, nem mortal nem imortal te criamos, a fim de que possas, como um livre e extraordinário escultor de ti mesmo, plasmar a tua própria forma tal como a preferires. (PICO DELLA MIRANDOLA, 2006, s.p.).

Nesse sentido, é possível perceber a herança da ética humanista na escritora Silvina Ocampo. A imagem do homem como artífice de sua ventura está relacionada à plasticidade humana defendida por Pico della Mirandola no *Discurso da dignidade do homem* quando Deus, em conversa com Adão, diz-lhe que o colocou no centro do mundo, à metade do caminho entre céu e terra, para que este pudesse observar e refletir sobre as duas instâncias de maneira mais equilibrada.

É interessante pensar no paralelo, quando no conto a narradora-personagem se esculpe como estátua, tendo em vista a possibilidade de escolha, ainda que no referencial de real ela não seja uma. Da mesma forma que Deus esculpe Adão, como no trecho anterior de Pico della Mirandola, ela se faz estátua. Além disso, o estado de Adão como mediador entre dois lugares,

⁶⁹ “Sou da família dos onagros, como a fúcsia e a onagra”, dizia uma voz atrás de mim e outra lhe contestava: “Sou da família das aceríneas”. “Sou decandria”, disse outra. Eu não podia me virar e falei em voz alta “Me acostumarei a ser sereia de uma fonte com a cabeleira toda solta e com tantos peixes se deslizando entre minhas pernas? Conservarei bem minha postura de estátua?” Porém, as árvores não me responderam porque eu já estava em uma casa de leilões.

céu e terra, também corrobora como paralelo no controle, quando a narradora personagem fica no lugar **entre**, lugar suspenso.

O desfecho do conto, quando a narradora-personagem em seu devir estátua, tem como destino uma casa de leilões, soa-nos como uma comicidade debochada da escritora, uma ironia em relação às classificações de seu estilo como *non sense*. Aquele objeto excêntrico aos olhos alheios, que na verdade se trata apenas de uma referência do real deliberadamente transfigurada em escultura, em arte, em estética, é uma raridade.

1.3.2 Silencio y Oscuridad

O conto intitulado “Silencio y Oscuridad” trabalha com a perspectiva da possibilidade do todo e do nada. Essa questão se dá no enredo pelo espetáculo teatral que recebe o mesmo nome do título. Por isso, o narrador abre o relato, descrevendo elementos da casa de espetáculos e também de seu público:

En letras luminosas se veía anunciado en el frente del edificio: SILENCIO Y OSCURIDAD. El cartel llamaba la atención. La entrada no estaba permitida a los mayores de cincuenta años, el espectáculo podía deprimirlos o causarles un infarto. A los menores de catorce tampoco les estaba permitida la entrada, podían protestar lanzando petardos, hacer bulla y molestar al público. En la sala celeste y fresca, sentados sobre mullidas butacas, los espectadores cerraban los ojos siguiendo las instrucciones que se repetía en la entrada del teatro; luego, siempre de acuerdo a las instrucciones, para que la impresión no fuera demasiado fuerte al abrir los ojos, echaban la cabeza hacia atrás para contemplar lo que no veían desde hacía tiempo, la absoluta oscuridad, y para oír lo que también hacía tiempo que no habían oído, el silencio total⁷⁰. (OCAMPO, 2006, p. 50).

É interessante destacar o fenômeno do *doblo* do qual fala Gamerro e também a pesquisadora Noemí Ulla, cuja análise no livro de entrevista *Encuentros con Silvina Ocampo* ilumina diversos contos de Ocampo. Esse termo, marcado nos escritos de Silvina, corresponde, por exemplo, às marcas de dois irmãos escritores em um mesmo conto, ou, à dupla

⁷⁰ Em letras luminosas via-se anunciado na fachada do edifício: SILENCIO Y OSCURIDAD. O cartaz chamava a atenção. A entrada não estava permitida aos maiores de cinquenta anos, o espetáculo podia deprimi-los ou causar-lhes um infarto. Aos menores de catorze tampouco estava permitida a entrada, podiam protestar lançando petardos, fazer troça e incomodar o público. Na sala celeste e fresca, sentados sobre poltronas fofas, os espectadores fechavam os olhos seguindo as instruções que se repetiam na entrada do teatro; depois, sempre de acordo com as instruções, para que a impressão não fosse demasiado forte ao abrir os olhos, jogavam a cabeça para trás para contemplar o que não viam fazia tempo, a absoluta escuridão, e para ouvir o que também fazia tempo que não tinham ouvido, o silêncio total.

personalidade do personagem que não se crê sendo ele mesmo ou sendo duas pessoas diferentes. No entanto, o que ocorre no conto é o *doble* marcado pela antítese relacionada com os dois estados necessários: silêncio e escuridão. Neste caso, o paradoxo que o personagem enfrenta entre se calar e contemplar o silêncio e, ao mesmo tempo, encerrar a visão ao nada, como forma de contemplação interior.

Nesse sentido, compreende-se o título como algo que além de capturar a atenção do leitor, provoca instantaneamente sensações dos cinco sentidos, como tato, olfato, visão, audição e paladar, uma vez que toda a construção do enredo favorece essa contemplação. Assim, no decorrer da narrativa, cada vez mais se articulam essas sensações. Dessa maneira, o leitor é capaz de acompanhar as sensações dos personagens à medida que o texto vai sendo processado. Essa construção narrativa de *montaje*, como argumenta Gamarro, é característica também dos textos de Silvina.

Dessa forma, após as especificidades de idade permitida para assistir ao espetáculo, entre 14-50 anos, o narrador informa os processos indicados para assistir. No entanto, só se pode compreender o porquê de as pessoas acima de 50 anos serem proibidas, e por que o espetáculo pode deixá-las deprimidas, uma vez que o espetáculo na escuridão e silêncio total proporciona uma viagem para si mesmo, ou, quiçá, para a própria vida. Neste trecho, também é possível perceber que para chegar ao silêncio e à escuridão total o espetáculo passa por processos para os quais há instruções que os espectadores devem seguir.

Por isso, no parágrafo seguinte o narrador apresenta os diferentes graus de silêncio e de escuridão, e o porquê da necessidade das instruções:

Hay diferentes grados de silencio como hay diferentes grados de oscuridad. Todo estaba calculado para no impresionar demasiado bruscamente al público. Había habido suicidios. En el primer momento se oía el canto infinitesimal de los grillos que iba disminuyendo paulatinamente hasta que el oído se habituara de nuevo a oírlo surgir del fondo aterrador del silencio. Luego se oía el susurro más sutil de las hojas, que iba creciendo y decreciendo hasta llegar a las escalas cromáticas del viento. Después se oía el susurro de una falda de seda, y por último, antes de llegar al abismo del silencio, el rumor de alfileres caídos sobre un piso de mosaico. Los técnicos del silencio y de la oscuridad se las habían ingeniado para inventar ruidos análogos al silencio para llegar por fin, gradualmente, al silencio. Una lluvia finísima de vidrios rotos sobre algodón sirvió para esos fines durante un tiempo, pero sin resultado satisfactorio; un crujir lejano de papeles de seda parecía mejor, pero tampoco dio resultado; a veces los primeros inventos son los mejores⁷¹. (OCAMPO, 2006, p. 50 e 51).

⁷¹ Há diferentes graus de silêncio como há diferentes graus de escuridão. Tudo estava calculado para não impressionar demasiado bruscamente o público. Tinha havido suicídios. No primeiro momento se ouvia o canto infinitesimal dos grilos que ia diminuindo paulatinamente até que o ouvido se habituasse de novo a ouvi-lo surgir

O informe de que já havia tido suicídios também justifica a questão de o indivíduo não poder ser submetido de imediato ao silêncio e à escuridão. Além disso, tendo em vista que o desenvolvimento tecnológico possibilitou mais barulho e luminosidade, e que a sociedade está envolta e envolvida nesse universo, já não era possível se deparar com o silêncio e a escuridão dos antigos. Por isso, o barulho e a luminosidade eram retirados gradualmente, como explica o narrador, fazendo com que o público pudesse ir se acostumando com o nada.

Dessa forma, pode-se evidenciar uma crítica por parte da escritora Silvina Ocampo para a sociedade moderna, a qual, inserida em novas tecnologias, já não se lembra como seria ter um tempo para si, navegar na sua própria imaginação, refletir acerca dos seus sentimentos, dos acontecimentos de sua própria vida. Assim, o *ethos* humanista que se propõe em Silvina aparece neste conto, tendo em vista a crítica às falhas da sociedade moderna, apontadas por Andrea Villavisencio, acerca da herança da morte de Deus proposta por Nietzsche e argumentada por Heidegger:

Esta idea tiene como base un hecho que no podemos pasar por alto: la muerte de Dios, tal como fue anunciada por Friedrich Nietzsche. Decir que Dios ha muerto no implica que el cristianismo haya dejado de estar vivo; más bien, se trata de encontrarnos con una experiencia cristiana que no está más fundamentada por un garante omnipotente. El nuevo sujeto que emerge con la modernidad es uno que trae consigo esta ausencia de seguridad. La lectura que hace Martin Heidegger de la frase de Nietzsche sostiene que la certeza que un garante nos ofrecía cae y con ella cae todo el universo filosófico metafísico en el cual se apoyaba el sujeto hasta ahora. Ante ello, surge la necesidad de dejar a un lado estos valores supremos (Dios, y el mundo suprasensible como verdad y objetivo) y afirmar un nuevo modo de valorar que realmente busque entender el mundo a partir de lo existente. Esta nueva posición es lo que Nietzsche llamará *la voluntad de poder*, la cual pretende abordar lo existente a partir de las posibilidades de la subjetividad y colocando ésta como su propio fundamento. Se trata de ser dueño y querer ser dueño de uno mismo, de la absoluta presencia; dicho de otro modo, ser conscientes de que el sujeto está únicamente en el pensar del sujeto, con su capacidad de crear y afirmar la vida, sin tener que recurrir a un Dios todo poderoso⁷². (VILLAVISENCIO, 2016, p. 4 e 5).

do fundo aterrorizante do silêncio. Depois se ouvia o sussurro mais sutil das folhas, que ia crescendo e decrescendo até chegar às escalas cromáticas do vento. Depois se ouvia o sussurro de uma saia de seda, e por último, antes de chegar ao abismo do silêncio, o rumor de alfinetes caídos sobre um chão de mosaico. Os técnicos do silêncio e da escuridão tinham tramado isso de inventar ruídos análogos ao silêncio para chegar por fim, gradualmente, ao silêncio. Uma chuva finíssima de vidros quebrados sobre algodão serviu para esses fins durante um tempo, mas sem resultado satisfatório; um crepitar distante de papéis de seda parecia melhor, mas tampouco deu resultado; às vezes os primeiros inventos são os melhores.

⁷² Esta ideia tem como base um fato que não podemos ignorar: a morte de Deus, tal como foi anunciada por Friedrich Nietzsche. Dizer que Deus está morto não implica que o cristianismo tenha deixado de estar vivo; ou melhor, trata-se de nos encontrarmos com uma experiência cristã que não está mais fundamentada por uma garantia onipotente. O novo sujeito que emerge com a modernidade é aquele que traz consigo esta ausência de segurança.

Nesse sentido, deve-se compreender que no caso de Silvina, o seu *ethos* humanista, herança do humanismo, situado em seu contexto como humanismo secular, como explica Ferry, está deslocado da razão única e pura, para o entendimento do homem. Por isso, Villavisencio observa e argumenta acerca das falhas da modernidade na sociedade bonaerense, pois o fato de Deus estar morto não significa que o cristianismo deixa de existir, e de fato, quando a sociedade se afasta da concepção de religião, no cristianismo secular que aponta Villavisencio, como novo substituto para crença da sociedade, ela aponta também como a presença da mística passa a ser aceita em determinadas circunstâncias. Este é outro tema abordado por Silvina em alguns contos, como “La oración”, “La divina” e “El pecado mortal”.

Eis também por que a *theoria* humanista vai se revelar, por excelência, uma teoria do conhecimento centrado na consciência de si ou, para usar a linguagem da filosofia contemporânea, na “autorreflexão”. Ao contrário do materialismo, sobre o qual lhe disse por que ele nunca consegue pensar seu próprio pensamento, o humanismo contemporâneo vai fazer de tudo para tentar refletir sobre o significado de suas próprias afirmações, para tomar consciência delas, criticá-las, avaliá-las. O espírito crítico que caracterizava a filosofia moderna a partir de Descartes vai dar um passo além: em vez de se aplicar apenas aos outros, ele vai finalmente aplicar-se a si mesmo. (FERRY, 2012).

Por isso, observando pelo lado da história da filosofia, Ferry argumenta com relação às duas tendências do mundo contemporâneo, no qual se insere Silvina, século XX e XXI, uma delas corresponde ao debate de Villavisencio, pois advoga pela humanização do divino. Assim, um exemplo apresentado por Ferry consiste na Declaração dos Direitos do Homem, que não passa de um cristianismo secularizado:

De um lado, uma tendência à *humanização do divino*. Para lhe dar um exemplo, poderíamos dizer que nossa grande Declaração dos Direitos do Homem não é nada mais — e Nietzsche também percebeu isso muito bem — do que um cristianismo “secularizado” — quer dizer, uma retomada do conteúdo da religião cristã sem que a crença em Deus seja por isso uma obrigação. (FERRY, 2012).

A leitura que Martin Heidegger faz da frase de Nietzsche sustenta que a certeza que um fiador nos oferecia cai e com ela cai todo o universo filosófico metafísico no qual se apoiava o sujeito até então. Diante disso, surge a necessidade de deixar de lado estes valores supremos (Deus, e o mundo suprassensível como verdade e objetivo) e afirmar um novo modo de avaliar que realmente busque entender o mundo a partir do existente. Esta nova posição é o que Nietzsche chamará *a vontade de poder*, a qual pretende abordar o existente a partir das possibilidades da subjetividade e colocando esta como seu próprio fundamento. Trata-se de ser dono e querer ser dono de si mesmo, da absoluta presença; dito de outro modo, ser conscientes de que o sujeito está unicamente no pensar do sujeito, com sua capacidade de criar e afirmar a vida, sem ter que recorrer a um Deus todo poderoso.

No entanto, o que é interessante para este caso, do conto “Silencio y Oscuridad”, é pensar como a plasticidade se apresenta na sociedade, a qual, ao acompanhar processos de modernização, em suas falhas, ignora propostas humanistas, como a valorização da reflexão e da autorreflexão, do tempo para si, e da apreciação do interior de cada um, a tal ponto que quando submetidos a uma experiência que lhes proporciona esses elementos, acontecem tragédias como infartos, suicídios e até mesmo a resistência à contemplação da arte, que nada mais é que sair de si via imaginário para, ao mesmo tempo, concentrar-se em si mesmo.

Assim, o narrador segue o enredo apontando que na entrada do teatro havia uma exposição de **mapas** (a necessidade de existir algo que nos guie até mesmo dentro de nós mesmos) nos quais era possível observar quando e onde tiveram o silêncio e a escuridão em seu mais alto grau. Outra questão interessante de se observar neste trecho é como a escritora utiliza de recursos como o oximoro em escutar o silêncio, para metaforizar a sensação da ausência de som, na estrutura na narrativa:

En la entrada del teatro, en unos enormes mapas del mundo se veía trazados en colores los sitios donde el silencio podía oírse mejor y en qué años se modificaba de acuerdo a las estadísticas. Otros mapas indicaban los lugares en que podía obtenerse la oscuridad más perfecta, con fechas históricas hasta su extinción⁷³. (OCAMPO, 2006, p. 51).

Logo, o narrador aponta que grande parte das pessoas não queria prestigiar o espetáculo, razão que volta na noção da plasticidade da sociedade em questão, a qual se nega a desfrutar de uma intensa reflexão. Neste trecho é possível evidenciar como a escritora percebe a sociedade bonaerense, e como ela dá importância ao desafio da contemplação de si mesmo.

Mucha gente no quería ir a ver este espectáculo tan importante y tan a la moda. Algunos decían que era inmoral gastar tanto para no ver nada; otros, que no convenía acostumbrarse a lo que hacía tanto tiempo habían perdido; otros, los más estúpidos, exclamaban: “Volvemos al tiempo del cinematógrafo”⁷⁴. (OCAMPO, 2006, p. 51).

Dessa forma, no fechamento da narrativa, o narrador apresenta brevemente a história de Clinamen, quem gostaria de ir ao espetáculo para compreender se amava mesmo seu noivo, e é interessante recuperar o trecho no qual ela fala que o mundo se tornou agressivo para os

⁷³ Na entrada do teatro, em uns mapas do mundo enormes se viam traçados em cores os lugares onde se podia ouvir melhor o silêncio e em que anos se modificavam de acordo com as estatísticas. Outros mapas indicavam os lugares em que se podia obter a escuridão mais perfeita, com datas históricas até sua extinção.

⁷⁴ Muita gente não queria ir ver este espetáculo tão importante e tão na moda. Alguns diziam que era imoral gastar tanto para não ver nada; outros, que não convinha se acostumar ao que tinham perdido há tanto tempo; outros, os mais estúpidos, exclamavam: “Voltamos ao tempo do cinematógrafo”.

apaixonados, pois ele reflete na discussão anterior, no desenvolvimento progressivo e do esquecimento do poder do intelecto. “Quería ir con su novio para saber si realmente lo amaba. ‘El mundo se ha vuelto agresivo para los enamorados’, exclamaba vistiéndose con una minifalda. La luz pasa a través de las puertas, el ruido atraviesa cualquier distancia.” (OCAMPO, 2006, p. 52).

No entanto, o companheiro da personagem não a leva para o espetáculo, e o parágrafo de fechamento é curioso, pois por não ir ao espetáculo, Clinamen nunca mais teve a oportunidade de centrar-se em si mesma e refletir sobre suas escolhas, ela foi atravessada pelo desenvolvimento progressivo da sociedade. “‘Sólo en la oscuridad y en el silencio antiguos sabré decirte si te quiero’, dijo Clinamen a su novio. Pero el novio de Clinamen sabía que todo lo que su novia hacía lo hacía por timidez. No la llevó al teatro del *silencio* y de la *oscuridad* y nunca supieron que se amaban.” (OCAMPO, 2006, p. 52).

Além disso, é necessário colocar atenção ao nome dado à personagem, Clinamen, uma vez que esse nome faz referência à teoria filosófica de Lucrecio, a qual diz que quando os átomos são lançados ao vazio, sofrem um desvio imprevisível e se chocam, criando um novo mundo. Nesse sentido, é possível perceber que é fundamentalmente simbólico para o enredo, por causa da noção de vazio que perturba e desconfigura para depois criar outras possibilidades.

É curioso pensar acerca do desejo de Clinamen de ir ao espetáculo de silêncio e escuridão, onde seria lançada ao vazio, em paralelo com a simbologia de nome, que configura uma criação de outro mundo, nessas circunstâncias. O fato de seu noivo não querer ir ao teatro também corresponde talvez ao medo, de, nesse novo mundo, Clinamen descobrir que realmente o amava, ou não, uma vez que lançada ao vazio algo poderia mudar.

No entanto, tendo em vista a conjugação do verbo amar: “(...) y nunca supieron que se amaban”, a escritora revela um aspecto afirmativo, ou seja, se Clinamen e seu noivo tivessem ido contemplar o silêncio e a escuridão, teriam descoberto que, sim, se amavam. Porém, por não terem ido, nunca o souberam. Fica evidente que a falta de oportunidade de contemplação de si mesmo, a ausência inclusive de confrontação de si, ou seja, a impossibilidade do trabalho sobre si e da consequente autodeterminação, para alguém que ao menos esboça uma consciência ou um desejo por isso, debilitam a potência da entrega do amor.

1.3.2 La conciencia

O conto "La conciencia" narra a história de uma garota chamada Proserpina, a qual é vítima de outro personagem que não recebe um nome. Antes de iniciar a análise, cabe ressaltar o significado do nome da personagem, quem, não por acaso, também é uma vítima. Proserpina na mitologia romana é uma Deusa filha de Júpiter que é raptada por Plutão, quem a obriga a se casar com ele. Assim, não por acaso também, a Proserpina do conto é vítima de um crime passional.

Esse elemento da mitologia romana elucida a formação intelectual da escritora Silvina Ocampo, quem cultiva, além das questões populares, a herança humanista de sua formação. O alcance da mitologia romana, como a associação da Deusa Proserpina, revela o que Ferry aponta como a reconstrução do Humanismo, tendo em vista que o contexto histórico não é o mesmo, e, logo, não há como vivenciar o humanismo sem devidas alterações no século XX. Por isso, o humanismo contemporâneo, argumentado por Ferry, desalinhado ao racionalismo, prevê novos horizontes para tais influências.

A abertura do conto descreve o espaço e as pessoas que nele estão presentes, são três personagens envolvidos no enredo. Nesse sentido, a descrição do espaço atravessa a estação do ano, verão, o horário pós-almoço, quando as pessoas estão fazendo a *siesta*, e embora não havendo ninguém além dos três, o personagem insiste em fechar a porta, ou seja, esses elementos auxiliam na construção imagética de um ambiente tranquilo, quente, sonolento, vazio, e, ainda, a insistência em manter as portas fechadas corrobora para a caracterização do ato, que devia ser escondido:

Miró a todos lados. No necesitaba cerrar las puertas, pero las cerró cuidadosamente. Estaba solo en la casa. No había nadie salvo Leticia, que dormía profundamente en su silla de ruedas, él y su víctima. Era la hora de la siesta, los mosquiteros estaban recogidos. Enero, con calor, chicharras y benteveos en la orilla del río, se expandía en el exiguo jardín. Tal vez en un camino vecino ardía una fogata. Nadie vendría a esas horas. Nadie hasta la noche⁷⁵. (OCAMPO, 2006, p. 58).

Ainda neste parágrafo, no trecho seguinte, o narrador relata a aproximação, do personagem sem nome, de Proserpina, explicando que o faz com cuidado, como se não quisesse acordá-la. No entanto, a personagem já está quase morta, com os efeitos dos narcóticos que ele aplicara, então, ele corta uma mecha de seu cabelo e de sua saia, e a beija com devoção. Neste

⁷⁵ Olhou para todos os lados. Não necessitava fechar as portas, mas as fechou cuidadosamente. Estava só na casa. Não havia ninguém salvo Leticia, que dormia profundamente em sua cadeira de rodas, ele e sua vítima. Era a hora da sesta, os mosquiteiros estavam recolhidos. Janeiro, com calor, cigarras e bem-te-vis na beira do rio, se expandia no exíguo jardim. Talvez em um caminho vizinho ardesse uma fogueira. Ninguém viria a essas horas. Ninguém até a noite.

trecho, Silvina consegue um feito extraordinário quando ainda constrói um clima de suspense, tendo em vista que a personagem já faleceu, justificado pela sensação de medo e de suspense, onde o amor obsessivo fica evidente nesta cena:

En puntillas se acercó a la camita donde dormía Proserpina. La miró, la besó un rato. Con devoción tomó una tijera, le cortó un mechón de pelo, ese pelo que había adorado y trenzado con tantos inconvenientes. Le cortó un pedacito de esa falda celeste que lo fascinaba y que tantas veces había lavado y planchado a escondidas. El narcótico ya estaba surtiendo su efecto: Proserpina no abriría más sus ojos azules. Trémulo de emoción, trató delicadamente de abrirle los párpados muertos para contemplar el iris tan parecido a los más preciosos pisapapeles de vidrio que coleccionaba el doctor Quiroga⁷⁶. (OCAMPO, 2006, pp. 58 e 59).

O trecho em que o narrador aponta o uso de narcótico como algo que levaria Proserpina à morte deve ser levado em consideração, tendo em vista que embora não a quisesse viva, também não iria prover a dor ou o sofrimento. Além disso, o uso da palavra profanada, no trecho seguinte, também suscita o contraste entre profano e divino, e assim como o nome da personagem elucida a Deusa, a visão que o assassino tem dela também é de divina, alguém que não pode ser profanada, e por isso é melhor que não esteja viva para isso.

No trecho seguinte, ao final do parágrafo, o narrador revela o sentimento de posse acerca de Proserpina, e é interessante como a vida da personagem torna-se posse, propriedade do personagem, em consequência de um sentimento que ele julga ser amor: “Alguna vez quisieron arrebatarle esa vida que era su propiedad, ya que el amor vuelve nuestras las cosas. Mejor era matar a Proserpina que perderla. Antes de verla profanada por otras caricias, asfixiada por otros brazos torpes, prefería verla descuartizada.” (OCAMPO, 2006, p. 59).

No parágrafo seguinte o narrador aponta características da personalidade do personagem sem nome, como o fato de colecionar facas. Além disso, há outros elementos importantes para a construção imagética do personagem, e também da sua relação com Proserpina, o fato de sua faca estar escondida embaixo do tapete sugere que ele não era um estranho, possivelmente era alguém da casa, ou que tinha acesso a ela com facilidade. Além disso, ainda neste trecho, o narrador revela que o personagem fecha as cortinas, do mesmo modo que fecha as portas, estimula a impressão da intenção de ocultar o que irá acontecer da

⁷⁶ Na ponta dos pés se aproximou da caminha onde Proserpina dormia. Olhou para ela, beijou-a rapidinho. Com devoção pegou uma tesoura, cortou uma mecha de seu cabelo, aquele cabelo que tinha adorado e trançado com tantos inconvenientes. Cortou-lhe um pedacinho daquela saia celeste que lhe fascinava e que tantas vezes havia lavado e passado às escondidas. O narcótico já estava surtindo efeito: Proserpina não abriria mais seus olhos azuis. Trémulo de emoção, tratou delicadamente de abrir-lhe as pálpebras mortas para contemplar a íris tão parecida com os mais preciosos pesa-papéis de vidro que o doutor Quiroga colecionava.

vista de outros: Hacía un año que era coleccionista de cuchillos. Tomó uno de sus predilectos, que había escondido debajo de la alfombra. Era el cuchillo que le regaló Cholo, el carnicero, con quien mantenía pláticas sobre fútbol y truco. Antes de probarlo en el cuello de la víctima, cerró cautelosamente las persianas⁷⁷. (OCAMPO, 2006, p. 59).

As imagens que surgem na continuação do trecho anterior são interessantes, pois embora fizesse o que fez, não queria ver, sequer ele, dono da ação horrenda, não queria ver. “No quería verla más, sólo quería aspirar su perfume de agua colonia en la boca en forma de corazón, en las mejillas sonrosadas, en las orejas perfectas, en el pelo rizado y en la cinta celeste anudada como para una caja de bombones que lo retenía⁷⁸.” (OCAMPO, 2006, p. 59).

Além da questão do espaço, o tempo é mencionado, e aqui não o tempo em que se passa a história, mas de quando o personagem conheceu Proserpina. “¿Cuándo la conoció? El tiempo no contaba para él. Desde aquel día en que lo fotografiaron junto a ella en el jardín se había enamorado. No pudo disimularlo.” (OCAMPO, 2006, p. 59). No momento da foto, o narrador revela que ele estava junto dela, fato que sugere que a foto era dela e não de um casal, e, logo, nesse ponto cabe a reflexão que de até então não há menção nenhuma acerca de que alguma vez eles foram um casal.

Assim, quando o narrador revela que o personagem pega uma de suas facas preferidas, que está na gaveta do escritório de seu pai, também reforça que o personagem seria alguém da casa. Em seguida, se ajoelha perto de Proserpina, e neste instante entra a participação de Leticia na narrativa: “Leticia en ese momento abrió un ojo, sin despertarse abrió el otro. No distinguía el sueño de la vigilia. No le servían los ojos, como no le servían la garganta ni las ruedas de la silla, ya que no tenía voz ni movimiento en los brazos. ¿Hubiera podido evitar el crimen? Más de lo que hizo no pudo⁷⁹”. (OCAMPO, 2006, p. 59 e 60). O narrador revela a impotência de Leticia em impedir o crime, devido à falta de movimentos, da fala e dos sentidos. No entanto, a passagem que aborda o sonho e a vigília é crucial para perceber as ficções barrocas no conto, tendo em vista que este estado entre os dois não permite a certeza, mas permite a alucinação. Por isso, o uso engenhoso da palavra, ao qual Silvina recorre no diálogo seguinte, é espetacular para a associação do título ao enredo e aos personagens. Com os olhos, Leticia pergunta: “-

⁷⁷ Fazia um ano que era colecionador de facas. Pegou uma de suas prediletas, que havia escondido debaixo do tapete. Era a faca que lhe presenteou Cholo, o açougueiro, com quem mantinha conversas sobre futebol e truco. Antes de testá-la no pescoço da vítima, fechou cautelosamente as persianas.

⁷⁸ Não queria vê-la mais, só queria aspirar seu perfume de água de colônia na boca em forma de coração, nas bochechas rosadas, nas orelhas perfeitas, no cabelo cacheado e na fita celeste amarrada como para uma caixa de bombons que o retinha.

⁷⁹ Leticia nesse momento abriu um olho, sem se despertar abriu o outro. Não distinguia o sonho da vigília. Não lhe serviam os olhos, como não lhe serviam a garganta nem as rodas da cadeira, já que não tinha voz nem o movimento nos braços. Teria podido evitar o crime? Mais do que fez não pôde.

¿Qué haces, hijo mío?” (OCAMPO, 2006, p. 60). Nesse sentido, a metaforização da voz que sai pelos olhos, única via de comunicação de Leticia, é extremamente simbólica.

Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho fala sobre a retórica como cerne da tradição humanista, e nesse caso é possível observar outro elemento que liga a escritora a esta corrente. Além disso, a metaforização da fala pelos olhos remete a outra argumentação do crítico, quando ele afirma que:

O humanista valoriza o uso engenhoso da palavra como forma de conhecimento que se fundamenta na capacidade de metaforização da linguagem, ou seja, na possibilidade de estabelecer linguisticamente relações analógicas entre as coisas que o homem percebe ao seu redor e suas necessidades vitais. O problema da palavra e de sua utilização pela retórica, portanto, está no cerne da tradição humanista. (MAIA, 2017).

O ato criminoso se inicia e o narrador revela que: “Una luz como un sueño envolvía el cuarto cuando brilló la hoja del cuchillo. Temblando se acercó a Proserpina para anestésiala; la miró en los ojos y comenzó la operación.” (OCAMPO, 2006, p. 60). Nesse trecho, o fato de o narrador ressaltar que a luz que invadia o quarto era como um sonho é interessante, tendo em vista a tentativa de atenuar o acontecimento cruel que viria em seguida.

O canto dos bem-te-vis de fora da casa era tão agudo que dava frio, conta o narrador, e se tem em vista que era verão, o oximoro assume relevância. Aqui, cabe ressaltar que os bem-te-vis são considerados de mau agouro pelos hispanos, assim, quando a escritora destaca esse elemento pode-se considerar como um prelúdio do horror. A questão da descrição do canto também deve ser considerada na construção do clima, da sensação, da impressão da história, pois, ao revelar o canto do bem-te-vi como sendo um canto frio, e articulando esse canto frio com a noção de mau agouro, é possível associá-lo com o canto da morte. Além disso, é interessante pensar sobre a sinestesia (frio se sente através do tato / canto se ouve), característica das ficções barrocas.

Em seguida, o narrador revela a operação que o personagem sem nome faz em Proserpina, primeiro amputa seu braço direito, onde continha o anel de compromisso; depois a cabeça. Quando ele vai amputar o braço esquerdo é interrompido: “Luego fue el turno del brazo izquierdo. Cuando estaba en medio de la operación, tocaron el timbre. Se acercó a la puerta, aterrado. De la tienda Los Angelitos traían un paquete para su madre. Abrió, tomó el paquete, firmó el recibo y volvió a cerrar la puerta.” (OCAMPO, 2006, p. 60). A interrupção confirma que esse personagem sem nome é o filho de Leticia, considerando que ela o chama de filho anteriormente, e agora a encomenda sendo para a sua mãe.

No entanto, o elemento interessante é revelado a seguir: “Leticia se había despertado, era como la conciencia: se despertaba en los momentos más incómodos. En cada lágrima que derramaba estaban impresos sus ojos.” (OCAMPO, 2006, p. 60 e 61). Assim, é possível perceber a analogia com o título do conto, Leticia era como a consciência, que desperta nos momentos mais incômodos, que não fala com a voz, que não pode mover-se por conta própria, que é a mãe daquele que toma as atitudes. O nome Leticia, não por acaso significa a mulher alegre, a consciência tenta evitar o mal.

Nesse sentido, as imagens mais marcantes no conto não giram em torno do ato criminoso em si, senão de Leticia, quem, como consciência, tem a capacidade de se horrorizar com o ato violento. A voz e o olhar são imagens importantes e reveladoras no conto. A sintaxe que anuncia a consciência e as lágrimas é dúbia e sugere que o consciente e o pranto pela dor são também do assassino. Portanto, aquela que está desprovida do exercício íntegro de seus sentidos é uma imagem espelhada do filho, o qual está no uso pleno de seus sentidos, mas nada pode enxergar devido à cegueira do ciúme possessivo e da loucura. Uma vez mais, o tema humanista da importância de que os sentidos estejam penderes do uso da razão se confirma em Silvina.

2 A NARRATIVA DE SILVINA E AS FICÇÕES BARROCAS

He inventado esta oración: Dios mío, haced que todo lo que yo imaginé sea cierto, y lo que no pueda yo imaginar no llegue nunca a serlo. Haced que yo, como los santos, desprecie la realidad.

(Silvina Ocampo)

Este capítulo se alinha com a teoria de Carlos Gamerro, intelectual argentino, para defender o estilo da escritora argentina como mais uma ficção barroca do que uma escrita fantástica. Assim, nele consta um percurso histórico em busca da origem do barroco espanhol, analisando os caminhos que ele tomou ao deslocar-se para América Latina e principalmente os seus desdobramentos na região do Rio da Prata, questões essas evidenciadas nas obras dos quatro escritores que o teórico aborda no livro *Ficciones Barrocas*: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar.

Nesse sentido, recupera-se o barroco espanhol e as obras com influência deste período como as de Calderón de la Barca e Miguel de Cervantes, assim como debatido no capítulo anterior, eles, sob influência também desta escola, possuem elementos que auxiliam a análise das ficções barrocas na obra de Silvina. Além disso, cabe ressaltar que Gamarro evidencia Góngora e Quevedo como exemplos para a análise barroca que propõe, no intuito de transparecer a teoria que sugere no livro.

Ainda neste capítulo, analisa-se a transposição de território do barroco espanhol para os territórios latino-americanos, e neste percurso histórico, Gamarro aponta exemplos do Caribe e examina como a escola se desdobrou neste cenário novo, nesta cultura nova, sob a influência de outros aspectos sociais, e para isso recupera Lezama Lima e Severo Sarduy. Por conseguinte, deslocando ainda mais este movimento, o teórico desembarca no Rio da Prata, onde finalmente encontra os escritores que carregam as influências deste barroco, mas demonstra como ele se reconstituiu a partir de outra paisagem e de outra perspectiva de mundo, vista pelos escritores já mencionados.

Procuramos analisar também o que o teórico chama de *Los tres momentos de Silvina Ocampo*, averiguando as operações das ficções barrocas no desenvolvimento de suas obras. Neste tópico, Gamarro faz um percurso desde a primeira publicação da escritora até a última, feita em vida, e levanta três que carregam características importantes no que tange o desenvolvimento narrativo da escritora. Cabe ressaltar que a obra que se analisa neste trabalho não está contemplada no livro de Gamarro, portanto é a partir da noção que ele constrói acerca das obras anteriores de Silvina que iremos propor as análises em *Las repeticiones*. Por isso, ainda neste capítulo, apresenta-se a análise dos contos “La calesita” e “Diálogos con un pañuelo” como forma de refletir, a partir das imagens suscitadas pela escritora, de que maneira as ficções barrocas operam no texto literário.

No entanto, empreender-se-á aqui um debate a mais. A partir da percepção da crítica que faz Carlos Gamarro à literatura mencionada e às teorias que propõe, é necessário retomar outro contexto, como já referido, a escola barroca espanhola. Porém, para além disso, será preciso aprofundar-se nos efeitos dessa influência sobre os escritores argentinos, principalmente no que tange a construção do Humanismo e a como ele é percebido pelos intelectuais espanhóis em comparação com os demais. Por isso, neste capítulo foi necessário revisar os estudos do Prof^o Dr^o Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho, para averiguar de que forma se estabelece a filosofia humanista no Siglo de Oro, ou melhor, como os escritores e intelectuais da época entendiam a filosofia e a literatura, e assim perceber de que forma esse contexto chegou como influência para os argentinos do século XX. Quer dizer, existe algo para

além da percepção literária que suplementa a proposta das ficções barrocas de Gamero? É o que, por fim, pretende responder este capítulo.

2.1 Barroco: escrita barroca e as ficções barrocas

Neste capítulo concentra-se o debate acerca do livro *Ficciones Barrocas* de Carlos Gamero (2010), no qual o autor, teórico e crítico literário procura lançar luz sobre escritores argentinos do século XX cujas genialidades dificultam classificações que os caracterizem por completo ou de forma mais abrangente.

Assim, Carlos Gamero recorre a outra grande escola literária, como se evidenciará posteriormente, que é a fonte na qual se inspiram esses escritores. O barroco espanhol, neste caso, possui extrema relevância para se compreenderem as operações feitas pelo teórico. É determinante recuperar o trecho no qual Gamero aponta a definição de barroco, pois é onde mora a base para discussão teórica deste trabalho:

En la literatura del Siglo de Oro español había dos maneras de ser barroco. La primera corresponde a lo que habitualmente designamos con el adjetivo de ‘barroco’: lo desmesurado, lo frondoso, lo recargado, lo excesivo: un exceso, sobre todo, de los medios en relación con los fines, del lenguaje y los recursos de estilo en relación con lo que designan. Este es un barroco que se manifiesta principalmente en el nivel de la frase, que se engalana, se pavonea, y enriquece de vocablos exóticos, de subordinadas, se retuerce sobre sí misma y se enreda⁸⁰. (GAMERRO, 2010).

Neste sentido, compreende-se também a necessidade de abordar o Siglo de Oro espanhol, pois nele está o barroco ao qual se dedica a análise deste trabalho. Por conseguinte, observa-se nos textos de Cervantes em *Don Quijote* a presença do barroco, quer seja na estrutura do texto, como se observa nas Escrituras Barrocas, quer seja nas Ficções Barrocas que se explicará posteriormente.

Mas antes é meritório abordar, então, o debate sobre esse momento na Espanha, tendo em vista que a escola barroca se relaciona justamente com o Humanismo, o Siglo de Oro. E, como observado no capítulo anterior, com Julián Marías, a hispanidade, pelo menos a antiga, possui uma característica, evidente no exemplo de Cervantes, de postura perante a vida, seja no

⁸⁰ Na literatura do Século de Ouro espanhol havia duas maneiras de ser barroco. A primeira corresponde ao que habitualmente designamos com o adjetivo de ‘barroco’: o desmesurado, o frondoso, o carregado, o excessivo: um excesso, sobretudo, dos meios em relação com os fins, da linguagem e dos recursos de estilo em relação com o que designam. Este é um barroco que se manifesta principalmente no nível da frase, que se enfeita, se exhibe, e enriquece de vocábulos exóticos, de subordinadas, se retorce sobre si mesma e se enreda.

que tange à ética, à moral e a uma estética de existência, a qual reverberou na cultura hispano-americana. Assim, é preciso apresentar algumas nuances do Humanismo, as dificuldades ou adversidades que algumas linhas dessa corrente filosófica passam perante os intelectuais da época de forma geral. Eduardo Cesar Maia explica que, em linhas menores, a filosofia da época tende a se esquivar do movimento humanista por considerá-lo mais próximo da arte e da literatura, ou seja, a filosofia cartesiana prestigia a capacidade de apresentar o pensamento de forma racional, e, neste caso, a arte e a literatura a esboçam de duas formas: ou muito figurativas ou demasiado metafóricas, o que seria prejudicial para o pensamento filosófico cartesiano. Vejamos:

Nesse sentido, uma maneira interessante e elucidativa de tentar compreender o lugar marginal da tradição humanista dentro da história da filosofia no Ocidente é aventurar-se a demarcar as diferenças fundamentais entre escolas e tradições filosóficas distintas a partir do problema da palavra ou de como cada uma das várias correntes teóricas entendia o funcionamento da linguagem e seu papel no ato de conhecer. Desde suas origens na Antiguidade, o projeto maior da filosofia, seu fim último – pelo menos em seu viés racionalista –, relacionava-se com a ideia de que a natureza essencial de tudo que existe podia ser apreendida intelectualmente pela razão e pela linguagem humanas. (MAIA, 2017)

É por isso que Maia aborda o debate sobre o problema da palavra, o problema da retórica humanista, pois são elas que vão ou de encontro com ou um pouco além do pensamento filosófico racionalista. Porém, é nelas também que reside a excelência da literatura de alguns escritores, e aqui cabe destacar em específico a de Cervantes e de Silvina Ocampo. Em todo caso, é necessário cuidar para não acontecer anacronismos, uma vez que Maia explica os rumos da filosofia racionalista e suas apreensões do pensamento. Em contrapartida, contextualiza a Modernidade, a qual herda em certa medida os métodos cartesianos, e comenta como o conhecimento deve ser buscado na percepção de Espinosa, por exemplo:

Pode-se dizer que, na Modernidade, os métodos foram modificados, mas os fins não se distanciaram tanto da visão racionalista clássica. O emblema filosófico de um dos principais pensadores modernos, Baruch Espinosa, não deixa dúvidas: o conhecimento deve ser buscado *sub specie aeternitatis* (sob a perspectiva da eternidade). O foco da filosofia se volta para a mente e o conhecimento racionalista do mundo, baseado na noção cartesiana de que a razão é nossa única e exclusiva via de acesso a um mundo que, de outro modo, seria inacessível, e que a realidade não é senão aquilo que nossas ideias podem representar desse mundo em nosso pensamento. (MAIA, 2017)

Então, sob a perspectiva da eternidade, como aponta Espinosa, o conhecimento deve ser buscado. É preciso ressaltar que o foco da filosofia, então, como citado acima, se volta para a noção cartesiana de que a razão é a via de acesso ao mundo. Não seria possível acessar o mundo por outra via? Para responder a essa pergunta foi preciso orientar a partir do que Ortega y Gasset chama de *sub specie instantis*. Nesse sentido, Maia explica que no pensamento maduro do filósofo espanhol José Ortega y Gasset, o verdadeiro sentido da palavra também não é aquele que se encontra estático e imutável no dicionário, senão aquele que está no instante, ou seja, o sentido da palavra é aquele que corresponde àquela circunstância, situação, época, sociedade, é aquela que suscita a imagem naquele que lê.

Por isso, aqui se identifica o porquê da filosofia cartesiana excluir ou descartar o Humanismo como escola filosófica, pois pratica outras instâncias da linguagem, possibilita outros efeitos e considera outros elementos da vida como fonte e participante da sua trajetória de forma geral. Ou seja, para além das vias de pensamento racional, o Humanismo possibilita as sensações que só são possíveis por meio dos registros artísticos ou literários.

Todavia ainda é necessário averiguar de que forma Gamero constrói a sua percepção sobre o barroco e posteriormente sobre as escritas e as ficções barrocas, compreendendo de forma mais eficiente o porquê da necessidade de recorrer à análise de Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho sobre o Humanismo espanhol como um suplemento para o aporte teórico-crítico sobre a ficção de Silvina Ocampo.

Assim, Gamero aponta para duas possibilidades que o barroco apresenta, como já mencionado: as escrituras e as ficções barrocas. A primeira delas, denominada por ele como “Escrituras Barrocas”, consiste do exuberante, do exagero, do carregado, que se pode observar no nível da frase. Assim, para exemplificar estas Escrituras Barrocas, o autor aponta dois grandes nomes da poesia espanhola: Góngora e Quevedo.

Portanto, para compreender a dinâmica do que apresenta como proposta, recupera trechos de Góngora, e pede atenção para alguns elementos que vão caracterizar a poesia como barroca, neste caso especificamente como Escrituras Barrocas. Os elementos aos quais se refere Gamero como características são: o ritmo, a sintaxe, e as figuras retóricas, que vão aparecer sobremaneira nas obras de Góngora:

Pero lo propiamente gongorino son esos tapices verbales en los cuales la frondosidad de los motivos impide ver la figura, donde los referentes se ocultan en la selva de palabras, donde la belleza de la figura está menos en su forma intrínseca que en el proceso de aprehensión, en el esfuerzo de encontrarla, como esas figuras escondidas en la complejidad de un cuadro de

otro tema: no nos importa si estas son bellas, la belleza está en el proceso de su ocultación y su develamiento⁸¹. (GAMERRO, 2010).

Com relação à questão do referente, Gamerro aponta em Góngora a ocultação dele na textura verbal, ainda que mantenha sua presença estável, ou seja, o referente neste caso está escondido por trás das palavras presentes na obra. A descrição que Góngora faz não apresenta nitidamente o objeto que se quer visto, por trás das palavras é preciso pensar no processo de desvelamento. Ao contrário de Góngora, Quevedo utiliza o referente como evidente e reconhecível pelas próprias palavras na obra. Dessa forma, ainda dentro da perspectiva do barroco no nível da frase, Quevedo apresenta outra forma de executá-la, desvelando-a abertamente, pois mostra o que tem que ser visto:

“La grandeza de Quevedo es verbal”, afirma Borges em su “Quevedo” (*Otras inquisiciones*). “Juzgarlo un filósofo, un teólogo o un hombre de Estado es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido” y agrega: “las mejores piezas de Quevedo son [...] objetos verbales, puros e independientes”⁸². (GAMERRO, 2010).

A segunda possibilidade de barroco, que aponta Gamerro, é denominada por ele como *Ficciones Barrocas*, que não se encontra mais no nível da frase como nas *Escrituras Barrocas*, e sim na macroestrutura, ou seja, na estrutura narrativa, na construção de personagens e na construção de um universo referencial. “Para encontrarlo hay que subir de nivel: a los personajes, las estructuras narrativas, la construcción de un universo referencial” (GAMERRO, 2010). Por conseguinte, é a possibilidade do ser barroco com maior relevância para o debate teórico deste trabalho, pois nas Ficções Barrocas moram habilidades excepcionais de Silvina Ocampo, ou pelo menos através delas explica-se sua genialidade textual, na percepção do autor.

Por isso, exemplificando as Ficções Barrocas, Gamerro apresenta Cervantes, embora reconheça que nele também se observa em suas estruturas frasais, subordinadas e simetrias que são características da primeira noção, as Escrituras Barrocas. No entanto, ainda que enquadradas em sistemas retóricos fixos, pensando na respiração do espanhol. E, logo, outra

⁸¹ Porém, o propriamente gongorino são essas tapeçarias verbais nas quais a frondosidade dos motivos impede de se ver a figura, onde os referentes se ocultam na selva de palavras, onde a beleza da figura está menos em sua forma intrínseca que no processo de apreensão, no esforço de encontra-la, como essas figuras escondidas na complexidade de um quadro de outro tema: não nos importa se estas são belas, a beleza está no processo de sua ocultação e seu desvelamento.

⁸² “A grandeza de Quevedo é verbal”, afirma Borges em seu su “Quevedo” (*Otras inquisiciones*). “Julgá-lo um filósofo, um teólogo ou um homem de Estado é um erro que podem consentir os títulos de suas obras, não o conteúdo” e acrescenta: “as melhores peças de Quevedo são [...] objetos verbais, puros e independentes”

característica que Gamerro aponta em Cervantes é a devoção ao referencial, e é isso que se mostra importante na compreensão do universo referencial que constrói o autor de Quixote:

Poco importa si se trata de un ente realista, como la moza asturiana, o del *locus amoenus* garcilasiano: el grado de referencialidad del lenguaje es siempre alto, independientemente del grado de realidad del objeto. El ideal de Cervantes es la frase que se ajusta a su referente como un guante y termina creando la ilusión de que es en este, y no en aquella, donde reside la plenitud de la vida. Como señala Borges en “La supersticiosa ética del lector”: “basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaba demasiado los destinos de Quijote y Sancho para dejarse distraer por su propia voz”. Todo el *Quijote*, de hecho, es una larga advertencia sobre los peligros de considerar las palabras (sobre todo, las de los libros) como más reales que las cosas mismas⁸³ (GAMERRO, 2010).

Segundo Gamerro, o que é característico do barroco é seu vício ou inclinação ao jogo de intercambiar, dobrar ou mesclar os distintos planos que compõem a realidade, assim a realidade barroca não é apenas a oposição senão por sua hiper-realidade, complexa e inquieta, auto contraditória e inconsistente, a superposição de planos, os seus entrecruzamentos, e desdobramentos. Dessa forma, na perspectiva do autor, Deleuze sugere que o barroco é ao mesmo tempo oposição e encontro, e propõe a figura da dobra, não sendo ela uma simples oposição binária, senão, a partir dos entrecruzamentos, os pontos do cruzamento e suas continuidades “la intercambiabilidad: el hombre barroco es el hombre que no sabe en qué plano está (si vive o sueña, si lo que hace es acción o actuación, si ve o imagina, si es persona o personaje.)” (GAMERRO, 2010).

Essa questão revelou-se como fundamental no processo de análise dos contos de Silvina, uma vez que é exatamente o que ocorre com os personagens por ela criados. Ora, o jogo da dobra apresenta, como explica Gamerro, não a dobra sobre universos diferentes, mas sim a sobreposição do mesmo, e nessa suspensão se dá o jogo, talvez daquilo que imprime a sensação do fantástico, mas não necessariamente dele, uma vez que o universo dobrado é aceito pelos personagens como algo do seu referente normal.

⁸³ Pouco importa se se trata de um ente realista, como a moça asturiana, ou do *locus amoenus* garcilasiano: o grau de referencialidade da linguagem é sempre alto, independentemente do grau de realidade do objeto. O ideal de Cervantes é a frase que se ajusta a seu referente como uma luva e termina criando a ilusão de que é neste, e não naquela, onde reside a plenitude da vida. Como destaca Borges em “La supersticiosa ética del lector”: “basta revisar uns parágrafos do *Quijote* para sentir que Cervantes não era estilista (ao menos na presente aceção acústico-decorativa da palavra) e que lhe interessava demasiadamente os destinos de Quijote e Sancho para se deixar distrair por sua própria voz”. Todo o *Quijote*, de fato, é uma longa advertência sobre os perigos de considerar las palabras (sobretudo, as dos livros) como mais reais que as coisas mesmas.

Além disso, cabe ressaltar, dentro do contexto de ficções barrocas que propõe Gamerro, que, para além das características destas, Silvina herda também a estética da reverência à liberdade do indivíduo. Ver-se-á plasmada em seus contos como também evidente nas escolhas que a escritora faz para sua própria vida. Por conseguinte, Julián Marías argumenta sobre Cervantes que:

Por eso dirá sin descanso «Tú mismo te has forjado tu ventura», porque esta es, a última hora, obra del hombre, a pesar de las presiones, los entorpecimientos, las limitaciones. Por ese núcleo de libertad el hombre es dueño y responsable de sí mismo. Pocas veces se ha dado en ningún autor, filósofo, novelista o dramaturgo, una afirmación tan enérgica y constante de la libertad como en Cervantes⁸⁴. (MARÍAS, 1990, p. 46)

Como visto no capítulo anterior, a proposta de perceber e vivenciar a vida na estética humanista secular possibilitou a Silvina, seja como escritora ou indivíduo, prezar pela liberdade do homem, e como Cervantes, reivindicá-la e se responsabilizar por ela. Assim, da mesma forma que Dom Quixote, os personagens de Silvina levam suas ações às últimas consequências, quando estas não são impostas, mas sim correspondem aos seus próprios desejos e vontades. Questão que aborda Marías em *Cervantes Clave Española*.

La locura de Don Quijote lo lleva a forzar las cosas, hasta sus últimas consecuencias. No se puede forzar la libre voluntad de nadie, por ningún motivo, con ningún pretexto. Don Quijote no se detiene por ninguna consideración, ni siquiera legal o impuesta por el buen sentido. La liberación de los galeotes es buen ejemplo. Los galeotes son delincuentes, han sido juzgados y condenados, van a cumplir una sentencia en las galeras. Don Quijote habla con ellos, les pregunta, se entera de sus historias; tal vez ha habido alguna injusticia, una denuncia falsa, o el juez ha sido demasiado severo, o les ha faltado energía para negar el delito en el tormento; pero no es esto lo que cuenta: la mayoría de ellos son delincuentes, lo reconocen y hasta se jactan de sus delitos. Esto no cuenta para Don Quijote, sino que van forzados, no quieren ir a las galeras, los llevan contra su voluntad, que se está violentando; y los pone en libertad. Como es sabido, la cosa termina muy mal; no solo ha acometido a la Justicia y se ha puesto fuera de la ley, sino que los galeotes, ingratos, lo apalean y apedrean y lo dejan maltrecho y molido⁸⁵. (MARÍAS, 1990, p. 46)

⁸⁴ Por isso dirá sem descanso «Tu mesmo forjaste tua ventura», porque esta é, a última hora, obra do homem, apesar das pressões, dos entorpecimentos, das limitações. Por esse núcleo de liberdade, o homem é dono e responsável por si mesmo. Poucas vezes se deu em algum autor, filósofo, novelista ou dramaturgo, uma afirmação tão enérgica e constante da liberdade como em Cervantes.

⁸⁵ A loucura de Don Quijote o leva a forçar as coisas, até suas últimas consequências. Não se pode forçar a livre vontade de ninguém, por nenhum motivo, com nenhum pretexto. Don Quijote não se detém por nenhuma consideração, nem sequer legal ou imposta pelo bom senso. A libertação dos galeotes é bom exemplo. Os galeotes são delinquentes, foram julgados e condenados, vão cumprir uma sentença nas galeras. Don Quijote fala com eles, lhes pergunta, se inteira de suas histórias; talvez houve alguma injustiça, uma denuncia falsa, ou o juiz foi demasiadamente severo, ou lhes faltou energia para negar o delito no tormento; mas não é isto o que conta: a maioria deles são delinquentes, eles o reconhecem e até se gabam de seus delitos. Isto não pesa para Don Quijote,

Nesse sentido, na citação acima, Mariás reforça que o desejo de viver a liberdade plena para Cervantes, se estende também para outros sujeitos, quando em Quixote ele percebe que a liberdade pode ser tomada de outros personagens sem que esta seja vontade deles. Em Silvina também se percebe essa conduta, a escritora propõe trajetórias em seus contos para que os personagens possam provar dessa estética de liberdade para além dos personagens principais.

Aqui se faz importantíssimo compreender mais do que fala Maia, pois o que sugere Gamero como as Ficções Barrocas, o entrecruzamento de planos, o jogo como o reflexo, o sonho e a loucura, não são sobremaneira fantásticas porque são escolhas conscientes tanto da escritora ao propor o cenário, como dos personagens os quais aceitam a atmosfera como algo relativo à normalidade, o que parece estranho e *non sense* para o leitor no referencial real, não o é para aqueles inseridos na história, e não o é para a escritora, que tem um propósito na seleção dos acontecimentos e da forma como eles se desenvolvem na narrativa. Esse ponto é crucial para o debate atual acerca das obras de Silvina Ocampo, as quais, caso sejam elevadas ao grau da loucura e do *nonsense*, até mesmo do surrealismo, perdem o real legado que passa justamente pela escolha consciente. Essa escolha, debatida mais adiante, se refere ao que Maia observa do Humanismo espanhol e da percepção de Gamero sobre as Ficções Barrocas.

Gamero observa a ausência de fronteiras entre imaginário e referências do real na literatura barroca espanhola, mas nada menciona sobre a reflexão e a prática filosófica dos humanistas espanhóis do mesmo período, os quais tampouco dissociavam imaginação do pensamento racional. Por isso, os estudos de Maia sobre a questão da retórica humanista elucidaram uma parte que nos parecia realmente às sombras, pois ficou evidente que os filósofos e intelectuais espanhóis do período não dissociavam razão e imaginário no exercício da reflexão filosófica. Compreendemos, assim, que a herança aristocrática e humanista secular – eletiva, é bom destacar – de Borges, Casares e, claro, Silvina, recebe influência de estilo das ficções barrocas, mas também no exercício do pensamento imaginativo, afeito às aventuras, próprio dos humanistas espanhóis.

Logo, Eduardo César Maia apresenta a problemática da retórica em seu artigo, o qual, ainda que já apresentado no capítulo anterior, podemos rever em alguns outros pontos que exemplificam as condições do Humanismo distintas das demais correntes racionalistas. Maia discorre, por exemplo, que Hegel e Descartes, na origem do pensamento moderno, percebiam

senão o fato de que vão a força, não querem ir para as galeras, levam-nos contra sua vontade, a qual está sendo violentada; e os põe em liberdade. Como se sabe, a coisa termina muito mal; não só porque investiu contra a Justiça e se tornou fora-da-lei, mas também porque os galeotes, ingratos, espancam-no e o apedrejam e o deixam surrado e moído.

o Renascimento, o pensamento humanista, como uma especulação sensorial e figurativa, nas palavras do autor:

Hegel localizava em Descartes a origem do pensamento moderno porque estava de acordo com o francês ao assumir que a tradição intelectual mais importante do Renascimento – o pensamento humanista – era somente uma forma de especulação “sensorial e figurativa”, um jogo retórico e filológico que não atingia uma clareza conceitual e que não se podia classificar como racional. Acima de tudo, Hegel defendia a filosofia como um tipo de pensar sistemático, racional, que capta a essência do Real através de um processo dialético. Para ele, “os sistemas devem ser liberados de suas formas externas e de toda referência ao particular para alcançar a Ideia em sua pura conceitualidade” (HEGEL *apud* GRASSI, 1992, p. 22).

A discussão não nasce na Modernidade, pois, como recorda Eduardo Cesar Maia, já acontecia na Antiguidade Clássica: “Mais uma vez – recordemos a disputa entre Platão e os sofistas – a retórica, o senso comum, a poesia e o uso cotidiano e pragmático das palavras eram considerados impróprios para a verdadeira filosofia”. (MAIA, 2017). Nesta citação é perceptível a dualidade da questão. Para os filósofos modernos ou racionalistas, o Humanismo não poderia entrar no jogo filosófico, pois ele não partilhava das principais características, como o jogo da razão e o uso da linguagem como meio de expressar essas questões. Na filosofia humanista seria possível trabalhar, no âmbito da linguagem, com diversas ferramentas, as quais, segundo Descartes e Hegel, estariam longe de alcançar o método racional, ora, a linguagem permite múltiplas ferramentas, e a metáfora é uma de suas excelências.

Para isso, Maia apresenta uma citação valiosa de Francisco José Martín, quem pensa o uso metafórico da linguagem como uma ferramenta intelectual sofisticada: “que permite a los humanistas la posibilidad de poner en marcha un modo de filosofar que dé cuenta precisamente de aquello que la abstracción racionalista descarta sin escrúpulos: la historia, lo concreto e individual, lo caduco y cambiante⁸⁶.” (MARTÍN, 1999, p. 104 *apud* Maia, 2017).”

É nesse sentido que Maia argumenta sobre como os racionalistas podem, às vezes, ao seguir o método, excluir ou desconsiderar o que ele percebe como fundamental: as contingências históricas. Em outras palavras, Maia explica que os humanistas tendem a considerar essas contingências que dizem respeito às questões sociais e culturais da época. Para os humanistas, segundo o autor, considerar na linguagem essas questões propicia a

⁸⁶ que permite aos humanistas a possibilidade de iniciar um modo de filosofar que dê conta precisamente daquilo que a abstração racionalista descarta sem escrúpulos: a história, o concreto e individual, o caduco e cambiante.

compreensão daquilo que é abstrato na sociedade referida. Como explica na citação abaixo sobre a retórica humanista:

Assim, a retórica humanista parte de uma concepção moderada de realismo filosófico e se afasta desde o princípio de uma visão radicalmente construtivista da linguagem (aquela que se aproxima de um curioso “solipsismo” filosófico), pois, para ela, a palavra não cria o mundo arbitrariamente – mas, sim, contingentemente, a partir das sempre renováveis circunstâncias humanas. (MAIA, 2017)

É neste contexto do problema da palavra que será possível perceber de que maneira a influência de Cervantes se desdobra em Silvina. Como observado no capítulo anterior, o uso engenhoso da palavra, dito por Maia, que reverbera na escritora, está envolto em uma problemática situação da retórica para os filósofos racionalistas. Por isso, seria complicado pensar a proposta das ficções barrocas de Gamerro sem pensar justamente na retórica humanista. Porém, antes de adentrar nesse debate cabe analisar ainda os passos de Gamerro.

O autor aponta, então, uma **mimesis barroca** para pensar a inversão das causalidades na ordem da representação, pois enquadra a relação arte-vida na perspectiva da mimesis aristotélica, a arte imitando. No entanto, segundo ele, se é a vida que imita a arte, entra-se na noção da mimesis barroca. Por isso, percebe-se na Estética da Existência nietzschiana o “fazer da própria vida uma obra de arte”, o que ocorre também em Quixote, quando ele decide transformar sua vida em uma novela de cavalaria, ou seja, atuar na própria vida como atua no mundo da imaginação, neste caso, quando lê as novelas de cavalaria.

El barroco se deleita en la subversión de las jerarquías aceptadas y en el escándalo de la causalidad: la copia reemplaza al original, el soñador obedece al soñado, la verdad del mundo cede ante la del teatro. En todos los casos, aparece el terror -o el goce- de que la representación (la ilusión, la imaginación, el arte) triunfe sobre lo representado (el mundo, la cosa, la persona⁸⁷). (GAMERRO, 2010).

Assim, é possível perceber a partir de onde Silvina Ocampo se orienta em suas obras, uma vez que a chamada Ficción Barroca percorre os contos da autora, o referencial universal, o qual Gamerro observa em Cervantes, está também na escritora argentina. As pontas das dobras de que fala Gamerro, as quais, uma vez ou outra, unem-se, fazendo-se uma coisa só, são

⁸⁷ O barroco se deleita na subversão das hierarquias aceitas e no escândalo da causalidade: a cópia substitui o original, o sonhador obedece o sonhado, a verdade do mundo cede diante da do teatro. Em todos os casos, aparece o terror – ou o gozo – de que a representação (a ilusão, a imaginação, a arte) triunfe sobre o representado (o mundo, a coisa, a pessoa).

recursos estéticos igualmente presentes em Silvina Ocampo. Porém, é importante não esquecer as outras heranças de Silvina, o Humanismo que reverbera também em sua literatura, visível também na vida e obra de Cervantes como já evidenciado por Julián Marías.

Gamerro pensa em Calderón de la Barca como a figura que encerra o período de ouro da Espanha, e dessa forma, observa como ele apresenta uma síntese das duas formas propostas por ele até então, as Escrituras Barrocas e as Ficções Barrocas. Para isso, observa a herança de Góngora em *La vida es sueño*, e sobre ela aponta:

Tampoco se priva esta obra de recoger el más barroco de los motivos que ha legado el mundo clásico: el de la profecía autocumplida o que se cumple al tratar de evadirla, a la manera de Edipo. Y en el auto sacramental *El gran teatro del mundo* Calderón ofrece una de las versiones más elaboradas del archibarroco tópico del mundo como teatro, que también inspiró la pluma de Shakespeare⁸⁸. (GAMERRO, 2010).

Com relação à linguagem, Gamerro pensa sobre a importância da língua original nos efeitos do texto no estilo barroco de modo geral, assim como revelou anteriormente a importância dos sons na obra de Góngora. Dessa forma, exemplifica com *La supersticiosa ética del lector* de Borges, que fala sobre não poder variar nenhuma linha fabricada por Góngora, e como o Quixote ganha batalhas contra suas traduções, sobrevivendo a toda descuidada versão: “Un relato de escritura barroca repetido en otras palabras pierde toda eficacia: no puede contarse, solo leerse. Por lo mismo Góngora o Quevedo no pueden ser leídos y disfrutados en otra lengua: se han encadenado voluntariamente al español y con él viven o perecen.”(GAMERRO, 2010).

Fazendo um paralelo com as artes plásticas, Gamerro afirma que tanto a Escritura Barroca como as Ficções Barrocas possuem seus equivalentes, e, para isso, aponta no texto Churriguera e Velázquez. Sobre o primeiro questiona: “¿Cómo barroquizar una iglesia?”(GAMERRO, 2010). Ainda sobre o primeiro, Gamerro explica a correspondência da imagem que surge quando se escuta a palavra barroco, sendo ela a decoração exagerada e proliferante, apontando para características das construções de igrejas como: anjos, o ouro/dourado, e o escandaloso. “Se podría tomar cualquier iglesia (románica, gótica o renacentista) y recubrirla de motivos barrocos.”(GAMERRO, 2010).

⁸⁸ Tampouco se priva esta obra de recolher o mais barroco dos motivos que o mundo clássico legou: o da profecia auto-cumprida, aquilo do que se tentou evadir e por isso se cumpriu, tal como Édipo. E no auto sacramental *El gran teatro del mundo* Calderón oferece uma das versões mais elaboradas do arquibarroco tópico do mundo como teatro, que também inspirou a pluma de Shakespeare.

No âmbito das Ficções Barrocas, Gamero aponta *Las meninas* de Velázquez como exemplo de representação principal. Além disso, apresenta uma descrição detalhada do quadro, para que enfim seja possível compreender como as Ficções Barrocas funcionam nesse âmbito artístico, sendo, no quadro, o homem que aparece ao fundo a chave dos paralelos do quadro: “El hombre del fondo, que no se entiende si acaba de entrar o está por salir (que viene de o sale hacia el espacio que está detrás de la tela, pues ya no hay pared, el cuadro de Velázquez la ha eliminado, también, a ella), ese hombre que vacila en el umbral entre dos realidades es el hombre barroco⁸⁹.” (GAMERRO, 2010).

Foucault apresenta uma análise interessante acerca do quadro *Las meninas*. Nessa análise, ele explica que *Las meninas* é um exemplo perfeito do espelho – e aqui cabe pensar o espelho como a dobra que propõe Gamero nas ficções barrocas – uma vez que ao olhar para o quadro se tem a sensação de estar sendo observado pelo próprio quadro. A cena em abismo, o treinamento do olhar para observar as semelhanças é essencial para a compreensão do universo literário:

Talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda - daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo - que é o mesmo - foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT, 1992, p. 31).

Dessa forma, abordando a questão mimética, o autor recupera como o quadro renascentista construía a sua imagem, sendo um reflexo do espaço real, onde a perspectiva cria a ilusão de profundidade no plano único do quadro. No entanto, no barroco “proyecta un hiperespacio que abarca el plano de la realidad, enlaza en un continuo la representación y lo representado.”(GAMERRO, 2010). Logo, a exemplificação da noção de profundidade nas ficções barrocas faz-se mais lúcida a partir da apresentação da análise do quadro. Além disso, a noção de profundidade no barroco se amplia e passa do singular ao plural: **profundidades**. Dessa forma, inclui nas profundidades do quadro as do espaço real: “Los procedimientos

⁸⁹ O homem do fundo, que não se entende se acaba de entrar ou está para sair (que vem de ou sai rumo ao espaço que atrás da tela, pois já não há parede, o quadro de Velázquez também a eliminou), esse homem que vacila no umbral entre duas realidades é o homem barroco.

pictóricos de Velázquez en *Las meninas* se parecen hasta tal punto a los ya descriptos de Cervantes, que puede afirmarse, sin temor a exagerar, que el *Quijote y Las meninas* son, esencialmente, la misma obra en diferentes medios.”(GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, como não reconhecer um pensamento filosófico possibilitado pela expressão ou representação artística? A questão seja da construção da linguagem escolhida por Silvina em seus contos, seja tão somente em perceber o que Gamarro chama de profundidades. Os poetas, no caso em que fala Maia, saíram na frente quando perceberam que daria sim para pensar o mundo e a filosofia através da linguagem retórica ou das artes plásticas, por exemplo. Assim, pensar a questão mimética como capaz de representação da realidade, do referencial real, é o que Maia sugere anteriormente quando da observação dos poetas sobre a impossibilidade de uma mimese absoluta, ou seja, os poetas se dirigiram às narrativas, pois nelas a possibilidade de criar “Sem entrar no mérito dessa questão, o que se pode afirmar, de fato, é que os poetas se deram conta antes dos filósofos da impossibilidade de uma mimese absoluta.” (MAIA, 2017)

Essa pode ser inclusive uma das explicações para o latino-americano se aventurar e se deixar iluminar pelo imaginário, claro, considerando também a percepção de Alejo Carpentier acerca do real maravilhoso. Porém seria, então, o diferencial do intelectual latino-americano, aqui especificamente tratando de Silvina e seus contemporâneos, capazes de acessar, perceber e praticar a filosofia a partir de um viés humanista de herança espanhola, responsável pela união da percepção do mundo pela filosofia e pela representação artística, aqui, especificamente, a literária? É com essa pergunta que o artigo de Eduardo Cesar Maia se faz pertinente em uma análise mais precisa, sobre o que o autor comenta acerca do aspecto histórico do humanismo e da percepção de ambas as áreas, a filosófica e a literária, sobre o tema. Afinal, os intelectuais e escritores espanhóis já inauguraram essa questão no Siglo de Oro espanhol, com Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de La Barca, entre outros.

Dessa forma, é necessário pensar na origem do barroco na percepção de Gamarro, pois o autor aponta para o momento da crise que separa a episteme renascentista daquela que se inicia no século XVII. “Estos distintos modos de ser barroco tienen un origen común en la crisis que separa la episteme renacentista de la que se inicia en el siglo XVII, que en España recibe el nombre general de barroco y en Francia el de época clásica.”(GAMERRO, 2010). Argumenta, também, que no renascentismo cada parte do universo é um símbolo de outra, como exemplo: astrología/astronomía, alquimia/química: “En el renacimiento el poder representativo de los signos (lingüístico, pictóricos, naturales) se da por sentado: hay que mejorarlo, perfeccionarlo,

extenderlo, pero la base es sólida. La representación, en el renacimiento, no se problematiza o se cuestiona: se ejerce.” (GAMERRO, 2010).

Logo, quando a confiança nos métodos renacentistas se rompe, surge o barroco, que se aloca em suas gretas/lacunas: “Las cosas pertenecen al mundo y las palabras a los hombres, y los hombres, al establecer relaciones entre signos y referentes, yerran. Ya no hay garantía divina. La semejanza, base del conocimiento renacentista, es en el barroco ilusión y ocasión de error.”(GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, é preciso destacar que Carlos Gamerro aponta para aspectos da linguagem, estudando o uso dela no que chama de barroca, e logo na segmentação que faz entre a escrita e a ficção. Igualmente, Maia trabalha justamente o problema da palavra, da retórica, da linguagem, no âmbito filosófico. Observa-se, então, que ambos repercutem a problemática da linguagem, sendo ela ferramenta de exposição do que deseja, seja da literatura/imaginário, seja do pensamento/filosofia. Assim, Gamerro argumenta que na literatura barroca existem dois recursos fundamentais para evidenciar o abismo que separa o signo do objeto:

la escritura barroca, que envuelve los objetos comunes y corrientes de ornamentales guirnaldas verbales; y las ficciones barrocas, que revelan que tras la banalidad o aparente transparencia del lenguaje acechan realidades complejas, inasibles, contradictorias. El arte barroco es un arte del fracaso en hacer coincidir palabras y realidad, ya sea a través de la frase, como en Góngora, ya a nivel de la trama, como en Cervantes. Es un arte desconfiado por naturaleza, y su atención se dirige menos al mundo que a las variadas representaciones que de él nos hacemos⁹⁰. (GAMERRO, 2010).

No entanto, a partir do momento em que o barroco se desloca para outros territórios, o autor repensa suas nomenclaturas, e logo, a forma como é reverberado e a mudança de suas características, ainda que se alimente na retórica barroca espanhola. No contexto da América Central, Gamerro denomina a transição do barroco para o neobarroco, recuperando Severo Sarduy e Lezama Lima para articular as duas facetas barrocas explicitadas anteriormente:

Y este acople puntual puede ser, metonímicamente, indicativo de otro más abarcador que quiera escuchar en el neobarroco la reverberación lejana del encuentro de la retórica barroca española con el abigarrado mundo latinoamericano: por una vez, la desbordante riqueza del estilo pareciera

⁹⁰ a escrita barroca, que envolve os objetos comuns e correntes de ornamentais guirlandas verbais; e as ficções barrocas, que revelam que por trás da banalidade ou aparente transparência da linguagem espreitam realidades complexas, inefáveis, contraditórias. A arte barroca é uma arte do fracasso em fazer coincidir palavras e realidade, seja através da frase, como em Góngora, seja no nível da trama, como em Cervantes. É uma arte desconfiada por natureza, e sua atenção se volta menos para o mundo do que para as variadas representações que dele fazemos para nós.

haberse encontrado con una realidad a la altura de sus excesos⁹¹. (GAMERRO, 2010).

Um dos pontos de mudança ou alteração ou agregação do estilo se relaciona com a paisagem na qual ela se desenvolve, afinal, a arte barroca se estende também à arquitetura. Dessa forma, veem-se representadas nela, as crenças locais e o cultivo dos costumes que habitam a sociedade:

cada nación tiene su paisaje mítico, que la define ante sí misma y el mundo, y el nuestro, sin duda, son las grandes llanuras vacías. La arquitectura barroca al ir bajando por nuestro territorio se va simplificando, abroquelándose el frenesí decorativo en el interior de los templos, que por fuera se ven sencillos, desnudos, como si les diera vergüenza la voluptuosidad en un paisaje cada vez más ascético⁹². (GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, o autor desloca o seu pensamento teórico quando desloca de território, e, explica que a influência da paisagem atua diretamente na produção artística local, e que, além disso, o barroco se estrutura a partir das crenças locais moldadas por essa paisagem. Por isso, Gamerro encontra a necessidade de recorrer a Severo Sarduy e Lezama Lima para explicitar essa operação na literatura da América Central:

La artificialidad del barroco áureo (enfaticada por Severo Sarduy en oposición a la concepción l'orsiana del barroco como retorno a la naturaleza) se destaca cuando recordamos que su frondosidad se apoya en la aridez pedregosa de España; el de Góngora es un estilo que viste un paisaje desnudo, la suya es una naturaleza inventada⁹³. (GAMERRO, 2010).

A questão da mimesis, relevante nos estudos literários no que tange a noção de representação, é elucidada por Gamerro, quem apresenta a citação de Ana Maria Barrenechea, linguista e crítica literária argentina, com relação à oposição do conceito de mimesis aristotélica de Severo Sarduy, uma vez que para ele realidade e linguagem estão demasiadamente distantes:

Sarduy se inscribe en ese grupo de artistas que se rebelan contra el concepto aristotélico del arte como imitación de la realidad [...] Por una parte, realidad

⁹¹ E esse gancho pontual pode ser, metonimicamente, indicativo de um outro abarcador que queira escutar no neobarroco a reverberação longínqua do encontro da retórica barroca espanhola com o variado mundo da América Latina: por uma vez, a desbordante riqueza do estilo parecia ter encontrado com uma realidade a altura de seus excessos.

⁹² cada nação tem sua paisagem mítica, que a define ante ela mesma e o mundo, e o nosso, sem dúvida, são as grandes planícies vazias. A arquitetura barroca ao ir descendo pelo nosso território vai simplificando-se, resguardando o frenesí decorativo no interior dos templos, que por fora se observam simples, despídos, como se tivessem vergonha da voluptuosidade em uma paisagem cada vez mais ascético.

⁹³ A artificialidade do barroco áureo (enfaticada por Severo Sarduy na oposição à concepção l'orsiana do barroco como retorno a natureza) se destaca quando recordamos que sua vegetação e apoia na aridez pedregosa da Espanha; e de Góngora é um estilo que veste uma paisagem despida, a sua é uma natureza inventada.

y lenguaje se alejan a distancias siderales. El hombre nada sabe del mundo que lo rodea y muy poco de sí mismo; la única realidad que cuenta es la de las palabras [...] Escenarios, personajes, acciones novelescas son un falso referente metido en el interior de la obra narrativa [...] texto y pseudo referente se entrecruzan, se sustituyen y se invalidan [...] Todo acontecimiento es gratuito, porque no se sabe qué sucede, para qué o por qué ocurre [...] Es imposible identificar las personas, los lugares, las acciones [...] se imbrican, o se metamorfosean, o se multiplican⁹⁴. (GAMERRO, 2010).

Assim, a distância da qual fala sobre realidade e linguagem se constitui de forma que, para Sarduy, a vacilação referencial se estende para além da frase:

En Sarduy, la vacilación referencial se extiende más allá de la frase, hacia los niveles superiores del relato, y el autor ni siquiera se priva de chuzar al lector burlado en sus expectativas referenciales, como en esta nota al pie también de *Cobra*: “Tarado lector: si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior - fijate si no cómo le han quedado los gestos del oficio - abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Bloom, que son mucho más claras”⁹⁵. (GAMERRO, 2010).

Não obstante, Gamerro esbarra na questão das classificações literárias e explica onde e por que embora habite o real maravilhoso pode-se encontrar também o que ele denomina como neobarroco, ou seja, aquele barroco já deslocado do território espanhol e existente nas Américas. Dessa forma, explica que o texto neobarroco não pretende e não esconde nada por detrás, o neobarroco não promete outra realidade para além das palavras, questão que é trabalhada no real maravilhoso:

Nada evoca, ni siquiera para reírse de él, un referente exterior al libro mismo. El texto neobarroco es una máscara sin nada detrás. En la obra de Sarduy se hace más visible, así, la diferencia entre neobarroco y realismo mágico, menos evidente en la de Lezama: el realismo mágico supone una realidad maravillosa o mágica de la cual el texto es correlato; en sus versiones más puras o

⁹⁴ Sarduy se inscreve nesse grupo de artistas que se rebelam contra o conceito aristotélico da arte como imitação da realidade [...] Por uma parte, realidade e linguagem se afastam a distâncias siderais. O homem nada sabe do mundo que o rodeia e muito pouco de si mesmo; a única realidade que conta é a das palavras [...] Cenários, personagens e ações romanescas são um falso referente metido no interior da obra narrativa [...] texto e pseudo referente se entrecruzam, se substituem e se invalidam [...] Todo acontecimento é gratuito, porque não se sabe o que sucede, para o que e o por quê ocorre [...] É impossível identificar as pessoas, os lugares, as ações [...] se imbricam, ou se metamorfoseiam, ou se multiplicam.

⁹⁵ Em Sarduy, a vacilação referencial se estende para além da frase, até os níveis superiores do relato, e o autor nem sequer se priva de machucar o leitor enganado nas suas expectativas referenciais, como nesta nota ao pé também de *Cobra*: “Idiota leitor: se ainda com estas pistas, grosseiras como um poste, não compreendeu que se trata de uma metamorfose do pintor do capítulo anterior - atenção se não como ficou os gestos do ofício - abandona este romance e dedica-se ao galpão ou a ler as do Bloom, que são muito mais claras.”

destiladas, el texto neobarroco, en cambio, no promete realidad alguna más allá de las palabras⁹⁶. (GAMERRO, 2010).

Por essa razão, Gamarro fala sobre as sensações que o neobarroco imprime no texto, sobre a excitação verbal que causa, sendo ela um sentimento de amor que vai até a realidade sensível.

Porque con la misma justicia podría uno preguntarse qué queda, finalmente, de los esplendores sensoriales del orgasmo, una vez que este ha pasado: una sensación de muerte, un poco de vacío; en el mejor de los casos, la emoción del amor, o su sucedáneo. La misma estela deja a su paso la excitación verbal del barroco: un sentimiento de indiscriminado amor hacia la realidad sensible, hacia la erizada piel del mundo⁹⁷. (GAMERRO, 2010).

No entanto, pensando efetivamente no que acontece com esse barroco na Argentina, Gamarro desloca novamente e chega ao destino que interessa neste trabalho, no Rio da Prata. A mudança de paisagem, novamente, atua de maneira determinante, uma vez que acompanhando a perda das riquezas naturais dos trópicos tende a ganhar por outro lado na criatividade de elaboração dos temas, e ganhar não no sentido de ser melhor, mas talvez no sentido de que seja essa a única opção:

Al bajar del Caribe al Plata, el barroco originario, como acompañado la creciente decepción de los conquistadores y adelantados, había ido perdiendo su pedrería y su follaje: no hay joyas, ni oro, ni grandes ciudades, ni siquiera una naturaleza exuberante: el brillo y la transparencia del Caribe se amarronan y enturbian, y el barroco se vuelve barroso⁹⁸. (GAMERRO, 2010).

Nessa perspectiva, o autor aponta para o processo de desenvolvimento do barroco ao percorrer o território latino-americano, uma vez que marca a prosa como característica do neobarroco cubano e a poesia como a do Rio da Prata. Além disso, enfatiza a perda das estupendas características do barroco durante esse caminho, a qual pode ser referente àquilo que Gamarro chama de primeira forma de ser barroco, as escrituras barrocas, pois elas, estando

⁹⁶ Nada evoca, nem sequer para rir dele, um referente exterior ao livro mesmo. O texto neobarroco é uma máscara sem nada atrás. Na obra de Sarduy se faz mais visível, assim, a diferença entre o neobarroco e o realismo mágico, menos evidente na de Lezama: o realismo mágico supõe uma realidade maravilhosa ou mágica da qual o texto é correlato; em suas versões mais puras ou destiladas, o texto neobarroco, ao contrário, não promove realidade alguma mais além das palavras.

⁹⁷ Porque com a mesma justiça poderia alguém se perguntar o que fica, finalmente, os esplendores sensoriais do orgasmo, uma vez que este passou: uma sensação de morte, um pouco de vazio; no melhor dos casos, a emoção do amor, ou sua imitação. A mesma estrela deixa ao seu passo a excitação verbal do barroco: um sentimento de indiscriminado amor até a realidade sensível, até a eriçada pele do mundo.

⁹⁸ Ao descer do Caribe até a Prata, o barroco originário, como acompanhado a crescente decepção dos conquistadores e adiantados, foi perdendo sua pedraria e folhagem: no há jóias, nem ouro, nem grandes cidades, nem sequer uma natureza exuberante: o brilho e a transparência do Caribe se obscurece, e o barroco se faz barroco.

no nível da frase, exigem toda a exuberância e pomposidade das palavras, e logo, desembarcando em um cenário que está longe daquela estética de natureza exuberante, tende a trabalhar naquilo que ele denomina como segunda forma de ser barroco, as ficções barrocas, ou seja na estrutura narrativa, na construção de personagens e elaboração do enredo, aqui as palavras não necessariamente apresentam-se exuberantes, mas a narrativa certamente atinge níveis de operação intelectual diferenciados:

No es quizás casual que el escritor que pudo reconciliar la gratuidad y el exceso de la escritura barroca con las demandas referenciales de la novela realista, Alejo Carpentier, haya sido también el que mejor pudo jugar a las puntas del esteticismo y el compromiso. El propio Perlongher, con una cita de González Echevarría, admite que es sorprendente que “el único país del hemisferio que experimenta una revolución política de gran alcance, sea el que produce una literatura que, desde cualquier perspectiva comúnmente aceptada, se aleja de lo que se concibe como literatura revolucionaria”⁹⁹. (GAMERRO, 2010).

O panorama político, quando se trata da América Latina, assume relevância para se pensar o cenário no qual a sociedade intelectual da época estava inserida, ou ao menos as mudanças políticas que reverberam na literatura local, neste caso, na Argentina. Por isso, tendo em vista este aspecto o autor apresenta uma citação de Echevarría e nela é evidenciada a noção de que, embora se perceba o país com maior amplitude política revolucionária, a literatura produzida por seus escritores está distante do que se pode considerar uma literatura revolucionária.

Não obstante, o âmbito político levantado reverbera também na questão migratória do país, e assim Gamerro destaca como a globalização e a questão migratória na Argentina refletirão em alguns aspectos de sua literatura. Nesse contexto, cabe ressaltar o debate de Ferry acerca da questão globalização, e, como visto no capítulo anterior, as operações e os processos que a partir dela se desencadeiam:

La capital utópica de este nuevo neobarroco inmigratorio-mediático de los noventa ya no es La Habana sino Miami. Los neobarrocos globalizados se inspiraron en parte en la literatura, como los neobarrocos de los ochenta, pero mucho más en los medios masivos; y pudieron hacerlo sin gran dificultad porque la literatura argentina tenía, y tiene la suerte de disponer de un prisma

⁹⁹ Não é talvez casual que o escritor que pôde reconciliar a gratuidade e o excesso da escrita barroca com as demandas referenciais do romance realista, Alejo Carpentier, tenha sido também o que melhor pôde jogar as pontas do esteticismo e o compromisso. O próprio Perlongher, com uma citação de González Echevarría, admite que é surpreendente que “o único país do hemisfério que experimenta uma revolução política de grande alcance, seja o que produz uma literatura que, desde qualquer perspectiva comumente aceita, se afasta do que se concebe como literatura revolucionária”.

para refractar la luz del cine y la televisión y convertirla en literatura; en nombre de ese prisma es Puig¹⁰⁰. (GAMERRO, 2010).

A partir da proposta do modernismo apresentado por Gamerro, o próprio crítico aponta nas palavras de Borges o que às vezes pode ter sido confundido pelas nomenclaturas com relação às obras e seus escritores, ou seja, o que muitas vezes foi percebido como barroquismo, não o era, talvez pela ausência de nomenclatura. A dificuldade de classificar, ordenar ou caracterizar, seja as obras de Silvina ou de outros escritores como Borges e Casares, neste âmbito debatido, revela que potencialmente quando feito ignoram-se a riqueza e diversidade das obras de ambos. Dessa forma, o autor busca nas palavras de Borges um suporte para pensar, neste caso, o que difere, então, o neobarroco do modernismo:

Cabe aclarar que en Lugones la parodia es involuntaria: esa puede ser la única diferencia, a veces, entre un modernista y un neobarroco. Invertiendo la fórmula de Sarduy, el barroco de Lugones, es trabajo, no juego. Los caminos de la forma son insondables: el resultado es, si no el mejor, el neobarroco más genuino¹⁰¹. (GAMERRO, 2010).

Evidentemente que o movimento modernista na argentina influenciou sem precedentes as obras desses escritores, mas não necessariamente eles permanecem estagnados ao estilo ou propostas de temática, e por isso também a relevância de mencionar o período do qual se trata a confecção e publicação de cada obra, uma vez que cada uma revela o impacto do contexto social, político, intelectual e literário da época.

Dessa forma, Gamerro procura evidenciar as características barrocas nas obras dos escritores considerados como quarteto fantástico: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar. No entanto, lançando luz sobre a teoria por ele proposta, não a apresenta com o intuito de sobrepô-la sobre as demais, ou seja, argumenta essa perspectiva para além das demais. Ademais, cabe ressaltar que essas características, que ele aponta como barrocas, não estão presentes nos neobarrocos dos anos setenta e oitenta, com seus motivos: “Hay, de todos modos, en la filiación Lugones-Larreta-Mujica Lainez, un barroquismo

¹⁰⁰ A capital utópica deste novo neobarroco imigratório-midiático dos noventa já não é La Habana, mas sim Miami. Os neobarrocos globalizados se inspiram em parte na literatura, como os neobarrocos dos oitenta, mas muito mais nos meios massivos; e puderam o fazer sem grandes dificuldades porque a literatura argentina tinha, e tem a sorte de dispor de um prisma para refratar a luz do cinema e da televisão e convertê-la em literatura; em nome desse prisma é Puig.

¹⁰¹ Cabe aclarar que em Lugones a paródia é involuntária: essa pode ser a única diferença, às vezes, entre um modernista e um neobarroco. Invertendo a fórmula de Sarduy, o barroco de Lugones, é trabalho, não jogo. Os caminhos da forma são insondáveis: o resultado é, senão o melhor, o neobarroco mais genuíno.

netamente argentino que los neobarrocos de los setenta y ochenta en adelante, por prejuicio o asquitos ideológicos, prefirieron pasar por alto¹⁰².” (GAMERRO, 2010).

De maneira organizacional, Gamerro procura evidenciar as fases mais relevantes de cada autor, e como elas formaram parte do processo de cada um para que chegassem, por fim, à crítica que aponta. Por isso, o autor pondera que Borges percebeu a vinculação do modernismo com a escritura barroca, uma vez que para ele essa percepção era de suma importância, pois logo iria se afastar de ambas “porque alejarse de ambos era para él cuestión de vida o muerte.” (GAMERRO, 2010, p. 16).

En la visión de Borges, las “fealdades” de Lugones, en suma, corresponden a lo que hay en él de español y de barroco. Es difícil no coincidir con Borges, más difícil aún es no advertir que al hablar de esta evolución de Lugones, Borges está hablando de la suya propia. La evolución propiamente estilística de Borges puede verse como un gradual alejamiento de la escritura barroca hacia un estilo cada vez más medido, de mayor economía verbal, ajustadamente referencial; clásico en suma. Y, según afirma en su *Leopoldo Lugones*: “España nunca fue clásica; la impetuosa irregularidad de su drama y la evocación, acoso arbitraria, de su color local, inspiran la reacción romántica”¹⁰³. (GAMERRO, 2010).

Em relação a Borges, o autor apresenta o soergimento no que tange sua escritura, e dessa forma explica a importância do afastamento do escritor sobre o barroco. Dessa forma, Gamerro aponta em Borges quais características o impulsionam para a chamada ficção barroca e seus desdobramentos: “Los reparos borgeanos hacia el barroco abarcan no solo el plano estético sino que también se derraman sobre el ético, como se encarga de señalar en los mismos diálogos con Ferrari: (...) porque el barroco es condenable por razones éticas, yo creo, lo barroco es condenable porque corresponde a la vanidad¹⁰⁴.” (GAMERRO, 2010).

¹⁰² Há, de toda formas, na ficção Lugones-Larreta-Mujica Lainez, um barroquismo notavelmente argentino que os neobarrocos dos anos setenta e oitenta em adiante, por preconceito ou desgosto ideológico, preferiram passar por alto.

¹⁰³ Na visão de Borges, as “feiuras” de Lugones, em suma, correspondem ao que há nele de espanhol e barroco. É difícil não coincidir com Borges, mais difícil ainda é não advertir que ao falar desta evolução de Lugones, Borges está falando da sua própria. A evolução propiamente estilística de Borges pode observar-se como um gradual afastamento da escrita barroca até um estilo cada vez mais medido, de maior economia verbal, ajustadamente referencial; clássico em suma. E, segunda afirma em seu *Leopoldo Lugones*: “Espanha nunca foi clássica; a impetuosa irregularidade de seu drama e a evocação, assédio arbitrário, se sua cor local, inspiram a reação romântica ”

¹⁰⁴ Os reparos borgeanos até o barroco abarcam não só o plano estético mas também se derramam sobre o ético, como se encarga de assinalar nos mesmo diálogos com Ferrari: (...) porque o barroco é condenável por razões éticas, eu creio, o barroco é condenável porque corresponde a vaidade.

Nesse sentido, Gamerro evidencia a percepção de Borges acerca do barroco, e assim, para o escritor, o barroco esgota a arte pela sua necessidade de detalhes, ou de até mesmo, não pela necessidade, mas pelo uso demasiado de recursos de linguagem:

Y él mismo se despega de su etapa en una caracterización que los neobarrocos locales han elegido tomar como un guante que a través del tiempo les ha arrojado. En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* escribe: “Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca [...] Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...] Yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios”¹⁰⁵. (GAMERRO, 2010).

Dessa maneira, Gamerro enfatiza o afastamento do escritor argentino do estilo de escrita barroco: “Si hay una evolución en Borges (entendida no necesariamente en el sentido de mejora, sino de cambio sostenido y progresivo en una dirección determinada) esta no es ciertamente temática, ideológica, o intelectual, sino estilística: con el paso del tiempo, Borges se desbarroquiza¹⁰⁶.” (GAMERRO, 2010).

Logo, o soerguimento em Borges, destacado por Gamerro, está centrado no âmbito estilístico, tendo em vista que ao passar do tempo suas produções se desbarroquizam. Nesse sentido, tanto o que o torna barroco, como o processo que o desbarroquiza evidenciam nele a progressão literária que oferece:

Pero si Borges abjura y se aleja de la escritura barroca, lo hace para profundizar su filiación barroca en el plano de las ficciones barrocas. La obra de Borges es en gran medida barroca, pero no ya en el nivel del lenguaje y la sintaxis, sino en el nivel de los juegos y plegamientos barrocos que involucran a los personajes, el universo referencial y la trama¹⁰⁷. (GAMERRO, 2010).

Como exemplo a essa fala, Gamerro apresenta no livro o conto borgeano “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no qual, segundo ele, fica evidente por que podemos terminar preferindo a imagem ao objeto e as representações à realidade:

¹⁰⁵ E ele mesmo desapega de sua etapa em uma caracterização que os neobarrocos locais elegeram tomar como uma luva que através do tempo lançaram. No prólogo da edição de 1954 de *Historia universal de la infamia* escreve? “Já o excessivo título destas páginas proclama sua natureza barroca [...] Eu diria que o barroco é aquele estilo que deliberadamente esgota (ou quer esgotar) suas possibilidades e que lida com sua própria caricatura [...] Eu diria que é barroca a etapa final de toda arte, quando este exhibe e dilapida seus meios.

¹⁰⁶ Se há uma evolução em Borges (entendida não necessariamente no sentido de melhora, mas ao contrário sustentado e progressivo em uma direção determinada) esta não é certamente temática, ideológica, ou intelectual, mas estilística: com o passar do tempo, Borges se desbarroquiza.

¹⁰⁷ Mas se Borges abjura e se afasta da escrita barroca, o faz para aprofundar sua filiação no plano das ficções barrocas. A obra de Borges é em grande medida barroca, mas não já no nível da linguagem e das sintaxes, mas no nível dos jogos e dobraduras barrocas que envolvem os personagens, o universo referencial e da trama.

El relato, entonces, no solo presenta el modo según el cual el pliegue ficción/realidad se da vuelta como un guante, sino que también propone los motivos de su plegamiento: explica, entre otras cosas, por qué podemos terminar prefiriendo la imagen al objeto, las representaciones a la realidad. La realidad es, finalmente, lo que nuestra mente puede abarcar. Y la preferimos aunque sepamos que una inconmensurable distancia la separa de lo real incognoscible (...) Esta es, quizás, la singularidad borgeana en lo que a nuestro tema se refiere: la ficción barroca como fábula epistemológica¹⁰⁸. (GAMERRO, 2010).

Outro exemplo evidenciado pelo autor, está no conto borgeano “Tema del traidor y del héroe” no qual demonstra como a ficção barroca pode atuar na ausência do fantástico: “‘Tema del traidor y del héroe’ resulta ejemplar, además, porque se trata de una complejísima ficción barroca sin recurso alguno a lo fantástico: un cuento que bien puede servir de caso testigo para ilustrar la diferencia entre ambas modalidades¹⁰⁹.” (GAMERRO, 2010).

Ainda neste exemplo, cabe ressaltar a noção que aponta o autor quando apresenta as crianças como barrocas por natureza, uma vez que em uma das fases de Silvina Ocampo, trabalhada adiante, argumenta-se sobre a fixação da escritora pelas crianças e por suas perspectivas.

“Espinosa sintió que eran un poco como niños”, leemos en algún momento del cuento, y los niños son barrocos por naturaleza: cuando escuchan historias, y sobre todo cuando juegan, el espacio de la representación ocupa casi por completo el de su conciencia y su acción, y el mundo ‘real’ queda relegado a los márgenes o directamente desaparece¹¹⁰. (GAMERRO, 2010).

Assim, Gamerro observa a fórmula de Borges no âmbito das ficções barrocas, e para isso, revela um elemento como aquele que resulta mais recorrente para o escritor: o sonho.

El pliegue barroco del sueño y la vigilia es una de las marcas de fábrica de Borges, y resultarían ociosos los ejemplos, salvo para destacar la variedad de figuras que este puede asumir, desde la cadena de soñadores y soñados en “Las

¹⁰⁸O relato, então, não só apresenta o modo segundo o qual a dobra ficção/realidade se dá como uma luva, mas que também propõem os motivos de sua dobradura: explica, entre outras coisas, por que podemos terminar preferindo a imagem do objeto, as representações a realidade. A realidade é, finalmente, o que nossa mente pode abarcar. E a preferimos ainda que saibamos que uma incomensurável distância a separa do real incognoscível (...) Esta é, talvez, a singularidade borgeana no que a nosso tema se refere: a ficção barroca como fábula epistemológica.

¹⁰⁹ Tema do traidor e do herói resulta exemplar, além disso, porque se trata de uma complexa ficção barroca sem recurso algum ao fantástico: um conto que bem pode servir de caso testemunhal para ilustrar a diferença entre ambas modalidades.

¹¹⁰ Espinosa sentiu que eram um pouco como meninos, lemos em algum momento do conto, e os meninos são barrocos por natureza: quando escutam histórias, e sobretudo quando jogam, o espaço da representação ocupa quase por completo o de sua consciência e sua ação, e o mundo ‘real’ fica condenado às margens ou diretamente desaparece.

ruínas circulares” y “El Golem”, hasta la cinta de Moebius de los dos soñadores que se sueñan mutuamente en “El otro” y “25 de agosto, 1983”. Las ficciones barrocas tienen cierta debilidad por los sueños porque estos son una de sus formas de inmersión total: cuando soñamos tomamos la realidad onírica como *la* realidad sin más y no tenemos conciencia del otro plano, el de la vigilia; si lo hacemos, despertamos. La participación imaginativa en la ilusión del teatro, el libro, el cuadro, el reflejo o el ensueño diurno supone en cambio la percepción simultánea del otro plano de la realidad, y hay, por lo tanto, menor ocasión para el engaño¹¹¹. (GAMERRO, 2010).

É preciso lembrar que Gamerro percorre, às vezes de forma resumida, e às vezes de forma extensa, a carreira dos escritores argentinos de grande prestígio, como o faz nesse momento com Borges. O interessante ou importante nessa questão é que, ao observar um pouco de cada um, observa-se também o que todos compartilham, e conseqüentemente aquilo que de diferente neles se encontra. Contudo, aqui é pertinente observar a postura dos três amigos: Silvina, Bioy e Borges, perante a situação política na Argentina, assim como a forma com a qual eles lidavam com a produção literária da época.

É preciso registrar também, que embora amigos ou justamente por serem, os três escritores compartilhavam dos ideais e principalmente das influências espanholas e europeias de forma geral. Quer dizer, todos, neste caso, apresentavam e exerciam a postura humanista perante a vida, destacando aqui a valorização de uma ética e uma estética aristocráticas e eruditas, ainda que Borges e Bioy fossem adeptos da ironia como ferramenta crítica e até humorística, quando se tratava da questão da Argentina.

Em seguida, no entanto, Gamerro apresenta outras modalidades de imersão nas ficções barrocas, características essas essenciais para compreender o texto de Silvina, os elementos citados estão em repetição, ou em círculo nas obras da escritora. Por isso, a curadoria detalhada e apresentada acerca das obras do quarteto fantástico deve ser considerada enquanto operativo, uma vez que colegas e amigos compartilhavam do mesmo contexto histórico e intelectual, de referências e influências: “En este caso el lector también es atrapado en el pliegue: no sabemos si lo que vemos sucede en el mundo exterior o en el delirio de Dahlmann¹¹².” (GAMERRO, 2010).

¹¹¹ A dobra barroca do sonho e da vigília é uma das marcas da fábrica de Borges, e resultam ociosos os exemplos, salvo para destacar a variedade de figuras que este pode assumir, desde a corrente de sonhadores e sonhados em “As ruínas circulares” e “O Golem”, até a fita de Moebius dos sonhadores que sonham mutuamente no “O outro” e “25 de agosto, 1983”. As ficções barrocas têm certa debilidade por sonhos porque estes são uma de suas formas de imersão total: quando sonhamos tomamos a realidade onírica como *a* realidade sem mais e não temos consciência do outro plano, o da vigília; se o fazemos, despertamos. A participação imaginativa na ilusão do teatro, o livro, o quadro, o reflexo ou o estado de sonho diurno supõem em troca a percepção simultânea do outro plano da realidade, e há, portanto, menor ocasião para o engano.

¹¹² Neste caso o leitor também é pego na dobra: não sabemos se o que vemos sucede do mundo exterior ou do delírio de Dahlmann.

Otras modalidades de inmersión total, como la de los sueños, las proveen las formas extremas de la locura y el delirio de la fiebre, como sucede en “Isidoro Acevedo”, poema en el cual “la inventiva fiebre” le permite a un anciano militar, que muere de congestión pulmonar en su cama, soñarse la muerte que se merece, al frente de sus hombres en la batalla¹¹³. (GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, o sonho, o duplo, as pregas, as gretas, a loucura, começam a aparecer nas obras desses escritores. Não obstante, no que tange a memória como recurso das ficções barrocas, Gamerro indica que Borges encontra uma das origens possíveis para o tema do duplo:

La memoria, al fin y al cabo, no es más que una representación, un espectáculo en el que somos a la vez el actor y espectador, y Borges descubre en su funcionamiento uno de los orígenes posibles del tema doble: “Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos de metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor”¹¹⁴. (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, no entrecruzamento de planos, também característica das ficções barrocas, Gamerro apresenta como essencial para reconhecer as ficções barrocas em Borges. Ora, seria ela a característica dominante para reconhecê-las dentro da obra, que evidentemente pode apresentar elementos de outros segmentos. Em *Silvina*, por exemplo, as ficções barrocas podem aparecer associadas ao fantástico:

Encontramos en Borges textos que juegan a plegar o cruzar distintos planos temporales; desde las temporalidades divergentes, convergentes y paralelas de “El jardín de senderos que se bifurcan”, al encuentro con uno mismo en distintos momentos del tiempo (“El otro”), la fusión de dos momentos idénticos en uno solo, acontecimiento que anula o cuestiona a sucesión temporal (“El truco”, “Sentirse en muerte”, “Nueva refutación del tiempo”) y el vaivén entre el tiempo subjetivo o interior y el tiempo objetivo de los relojes en “El milagro secreto”¹¹⁵. (GAMERRO, 2010).

¹¹³ Outras modalidade de imersão total, como a dos sonhos, as provêm as formas extremas da loucura e do delírio e da febre, como sucede em “Isidoro Acevedo”, poema no qual “a febre inventada” permite a um idoso militar, que morre de congestão pulmonar em sua cama, sonhar a morte que merece, em frente aos seus homens de batalha.

¹¹⁴ A memória, no final das contas, não é mais que uma representação, um espetáculo nesse que somos ao mesmo tempo ator e espectador, e Borges descobre em seu funcionamento uma das origens possíveis do tema dobro: “Esta aparição espectral procederá dos espelhos de metal ou da água, ou simplesmente da memória, que faz cada qual um espectador e um ator”.

¹¹⁵ Encontramos em Borges textos que jogam a dobrar ou cruzar distintos planos temporais; desde as temporalidades divergentes, convergentes e paralelas de “O jardim de caminhos que se bifurcam”, ao encontro com um mesmo em distintos momentos do tempo (“O outro”), a fusão de dois momentos idénticos em um só, acontecimento que anula ou questiona a sucessão temporal (“O truque”, “Sentir-se em morte”, “Nova refutação do tempo”) e o vai e vem entre o tempo subjetivo o interior e o tempo objetivo dos relógios em “O milagre secreto”.

Assim, esses elementos, além de poderem estar associados a outras teorias, podem ter origem não só no barroco como também, argumenta Gamerro, no romantismo. São teorias que cruzam e sofrem influência de outras em seu processo formativo:

El único motivo vinculado al plegado de planos de realidad que Borges no toma del barroco, sino del romanticismo, es el del doble. Doble temporal, sobre todo: en “El otro” un Borges maduro se encuentra con un Borges joven a través de lo que hoy llamaríamos un portal: (...) La ficción barroca en general sugiere preocupaciones metafísicas antes que éticas, o subordina las segundas a las primeras (antes de saber cómo debo comportarme debo determinar en qué plano de la realidad me encuentro)¹¹⁶. (GAMERRO, 2010).

No entanto, ressalta que para que seja considerada uma ficção barroca, esse entrecruzamento ou essa dobra, precisam necessariamente atravessar a trama: “Para hablar de ficción barroca, además, es necesario que alguna de estas oposiciones o pliegues estructuran la trama¹¹⁷.” (GAMERRO, 2010).

Por conseguinte, Gamerro apresenta Bioy Casares também no âmbito das ficções barrocas, no entanto, demonstrará de que forma opera, tendo em vista o fantástico e a ciência ficção, também como elementos presentes em suas obras: “Otro autor de ficciones barrocas, generalmente de tipo fantástico, es Adolfo Bioy Casares, que agrega a los motivos ancestrales de Borges (sueños, teatro, espejos) las paradojas barrocas possibilitadas por los nuevos medios de reproducción mecánica¹¹⁸.” (GAMERRO, 2010).

Desse modo, recupera a grandiosa e talvez mais conhecida obra de Casares para assinalar questões, e, para pensá-la como o que há de mais característico, em estilo, no escritor:

Hay coincidencia en señalar *La invención de Morel* como nuestro mejor relato de ciencia ficción, pero no la hay a la hora de señalar causas. Quizás haya que pensarlo no tanto como el mejor sino como el más característico, pues en él se combinan finalmente el tópico barroco de la réplica que reemplaza al original, un lenguaje funcional y hasta ascético, sin resto estético o erótico, y la

¹¹⁶ O único motivo vinculado à dobra de planos de realidade que Borges não toma do barroco, mas do romantismo, é o dobro. Dobro temporal, sobretudo: em “O outro” um Borges maduro se encontra com um Borges jovem através do que hoje chamaríamos um portal: (...) A ficção barroca em geral sugere preocupações metafísicas antes que éticas, ou subordina às segundas às primeiras (antes de saber como devo me comportar devo determinar em que plano de realidade me encontro).

¹¹⁷ Para falar de ficção barroca, além disso, é necessário que alguma destas oposições ou dobras estruturam a trama.

¹¹⁸ Outro autor de ficções barrocas, geralmente de tipo fantástico, é Adolfo Bioy Casares, que agrega aos motivos ancestrais de Borges (sonhos, teatro, espelhos) as paradoxais barrocas possibilitadas por novos meios de reprodução mecânica.

explicación o coartada tecnológica que permite cruzar el umbral de la fantasía a la ciencia ficción¹¹⁹. (GAMERRO, 2010).

Além disso, o autor explica que nas obras de Casares, para além da junção do fantástico com a ficção científica, ainda, observa-se outro elemento que se funde com os demais gêneros: o policial: “Lo característico de Adolfo Bioy Casares es la combinación del género fantástico, o de la ciencia ficción, con el género policial. Dicho en forma muy esquemática, la realidad representada corresponde al orden de lo fantástico; el modelo narrativo, al del policial¹²⁰.” (GAMERRO, 2010).

O autor recupera ainda os relatos que compõem *La trama celeste*, de 1948, na qual surge uma nova matriz das ficções barrocas, o ciúme: “Aparece en este relato una nueva matriz de ficciones barrocas: las imágenes de los celos, tan poderosas que pueden hacerse reales no solo para el marido celoso sino también para el supuesto amante - al cual no le queda al final ni siquiera el consuelo de haberlo sido¹²¹.” (GAMERRO, 2010).

No entanto, indo ao encontro do que fala Gamerro sobre a escrita de Bioy, com desenvolvimento narrativo dos escritores, há também outros aspectos, como a ambientação de suas histórias, o espaço, uma vez que, nas ficções barrocas, a dobra permite que o atravessar espaços não necessite de uma árdua tentativa de aproximação com a realidade. Neste caso, o entrecruzamento de planos se dá como uma estrutura espacial da narrativa, responsável por facilitar a passagem dos personagens nos distintos planos:

Esta clase de pasaje se reitera en cuentos posteriores: un plegamiento que parece apenas temporal atrapa a los personajes del cuento “El atajo”, que entran y salen (uno de ellos) de una orwelliana Argentina futura; en “La forma del mundo”, en cambio, es apenas el espacio el que se dobla sobre sí mismo, y es así posible pasar del delta del Tigre a Punta del Este atravesando apenas un breve túnel de arbustos. “La trama celeste” marca un hito en la evolución de Bioy, porque en él este descubre que no son imprescindibles los ambientes exóticos o aun aislados (las islas del Pacífico Sur o la Guyana, la Patagonia, Hungría) para sus historias fantásticas (barrocas o no), y comienza a situarlas en lo que serpa eventualmente su ambientación, si no más característica, ciertamente la más lograda: esos barrios levemente periféricos y anónimos,

¹¹⁹ Há coincidência em assinalar A invenção de Morel como nosso melhor relato de ficção científica, mas ela não existe na hora de assinalar as causas. Talvez, seja necessário pensar nele não tanto como o melhor, mas como o mais característico, pois nele se combinam finalmente o tópico barroco da replica que substitui o original, uma linguagem funcional e até ascético, sem resto estético ou erótico, e a explicação ou alibe tecnológica que permite cruzar o umbral da fantasia a ficção científica.

¹²⁰ O característico de Adolfo Bioy Casares é a combinação do gênero fantástico, ou de ficção científica com o gênero policial. Dito em forma muito esquemática, a realidade representada corresponde à ordem do fantástico; o modelo narrativo, ao de policial.

¹²¹ Aparece neste relato uma nova matriz de ficções barrocas: as imagens dos ciúmes, tão poderosas que podem fazer-se reais não só para o marido ciumento, mas também para o suposto amante - ao qual não fica ao final nem sequer o consolo de ter sido.

poco visitados hasta entonces por la literatura, de la ciudad de Buenos Aires: Parque Patricios, Liniers, Villa Urquiza, Saavedra¹²²... (GAMERRO, 2010).

O autor elucubra as noções de dobradura e dobra, e encontra necessário explicar suas funcionalidades na caracterização das ficções barrocas, e, no caso de Bioy, como a dobradura no sentido do papel (origami), com sua ordenação, está mais presente do que no sentido da dobra, que não necessariamente requer organização, ou seja, suas oscilações são mais desordenadas:

En *El sueño de los héroes*, los sueños son a la vez premonición y recuerdo: premonición de un futuro inevitable, recuerdo de un pasado puesto en suspenso. Pasado y futuro se doblan sobre la línea del presente y coinciden punto a punto: el tiempo se anula, la tercera noche del carnaval del 27 y la tercera noche del carnaval del 30 son la misma. Nuevamente, Bioy echa mano al Borges de “Sentirse en muerte” y, a través de él, al principio de la identidad de los indiscernibles de Leibniz: si entre dos momentos separados en el tiempo no hay diferencias, no son dos momentos, son el mismo, y por lo tanto el tiempo, la sucesión temporal, se anula. Para estos casos de doblamiento a la manera del papel, sobre líneas punteadas, o con coincidencia puntual de coordenadas, preferiré la noción de doblez (como en el origami) en lugar de la de pliegue, que remite a las oscilaciones menos gobernables de la tela. En general, las figuras de lo barroco en la obra de Bioy Casares tienden al doblez más que al pliegue¹²³. (GAMERRO, 2010).

No entanto, considerando o desenvolvimento estilístico de Casares, Gamerro em uma comparação entre Borges e Bioy, argumenta sobre suas divergências. Elas são, segundo ele, o que, curiosamente, no outro se completa. Desse modo, as construções mais elaboradas que Bioy deixa de lado, para um registro oral e menos cuidadoso, é o que em Borges se desenvolve.

¹²² Esta classe de passagem se reitera em contos posteriores: uma dobradura que parece não só temporal pega os personagens do conto “O atalho”, que entram e saem (um deles) de uma orwelliana Argentina futura; em “A forma do mundo”, em troca, é não só o espaço o que se dobra sobre si mesmo, e é assim possível passar do delta do Tigre a Ponta do Leste atravessando apenas um breve túnel e arbustos. “A trama celeste” marca um momento histórico na evolução de Bioy Casares, porque nele este descobre que não são imprescindíveis os ambiente exóticos ou ainda isolados (as ilhas do Pacífico Sul ou a Guiana, a Patagônia, Hungria) para suas histórias fantásticas (barrocas ou não), e começa a situá-las no que saiba eventualmente sua ambientação, senão mais característica, certamente mais alcançada: esses bairros levemente periféricos e anônimos, pouco visitados até então pela literatura, da cidade de Buenos Aires: Parque Patricios, Liniers, Villa Urquiza, Saavedra...

¹²³ Em *O sonho dos heróis*, os sonhos são ao mesmo tempo premonição e recordações: premonição de um futuro inevitável, recordações de um passado posto em suspenso. Passado e futuro se dobram sobre a linha do presente e coincidem ponto a ponto: o tempo se anula, a terceira noite de carnaval de 27 e a terceira noite de carnaval de 30 são a mesma. Novamente, Bioy aperta as mãos de Borges de “Sentir-se em morte” e, através dele, ao princípio da identidade dos indiscerníveis de Leibniz: se entre dois momentos separados no tempo não há diferenças, não são dois momentos, são o mesmo momento, e portanto o tempo, a sucessão temporal, se anula. Para estes casos de dobradura à maneira do papel, sobre linhas ponteadas, ou com coincidência pontual de coordenadas, preferirei a noção de dobradura (como no origami) no lugar da dobra, que remete às oscilações menos governáveis da tela. Em geral, as figuras do barroco na obra de Bioy Casares tendem a dobradura mais que a dobra.

La evolución propiamente estilística de Bioy invierte de alguna manera la de Borges: su primera obra importante, *La invención de Morel*, es la más barroca de sus ficciones, y la más ascética y llanamente referencial en lo que al lenguaje se refiere. Tras este ascetismo deliberado (“Más que el acierto, procuré la supresión de errores en *La invención de Morel*. En cierto modo era como si yo me considerara infeccioso y tomara todas las precauciones para no contagiar a la obra. La escribí en frases cortas, porque una frase larga ofrece más posibilidades de error”), en el cuento “El ídolo”, según sus propias palabras, “se suelta mi prosa, que por fin echa a andar sin precauciones”. Y mientras se sueltan los pliegues de la prosa de Bioy, la de Borges se vuelve más ceñida, como si uno se vistiera con lo que al otro le sobra [...] De hecho, Bioy se arroga el mérito por la evolución de su más famoso compañero: “yo creo que quizás lo convencí de que se podía escribir de un modo más llano, más tranquilo, sin buscar tanto el efecto en una frase. A veces a Borges le gustaba lo sentencioso, le gustaban las frases muy trabajadas, le gustaba mucho lo barroco, mientras que yo prefería que el estilo fuera casi oral y creo que de algún modo eso influyó en su escritura”. Esta frase, de todos modos, encierra en sí misma su propia contradicción, o trampa: es justamente en el registro oral donde se desboca, en la escritura de Bioy, lo barroco¹²⁴. (GAMERRO, 2010).

Assim, o que resulta interessante é como em H. Bustos Domecq (pseudônimo para o trabalho em conjunto dos escritores) há a necessidade da fusão de técnicas para que seja possível os dois atuarem como um único indivíduo: “El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el milagro inverso: lograr que dos sean uno¹²⁵.” (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, Gamerro aponta a construção do estilo de Domecq, tendo em vista a perspectiva dos dois autores. Embora, aparentemente, a forma coloquial dos objetos verbais é a característica crucial para o reconhecimento e singularidade das produções de Domecq, “El calificativo de ‘barroco’ le cabe al estilo de Bustos Domecq en dos sentidos: 1. En el de una proliferación verbal que se alimenta meramente de sí misma, manifestada sobre todo en el habla ‘coloquial’ de los personajes¹²⁶, (...)” (GAMERRO, 2010):

¹²⁴ A evolução propiamente estilística de Bioy inverte de alguma forma a de Borges: sua primeira obra importante, *A invenção de Morel*, é a mais barroca de suas ficções, e a mais ascética e simplesmente referencial no que a linguagem se refere. Depois deste ascetismo deliberado (“Mais que o acerto, procurei a supressão dos erros em *A invenção de Morel*. De certo modo era como se eu me considerasse infeccioso e tomasse todas as precauções para não contagiar a obra. A escrevi em frases curtas, porque uma frase longa oferece mais possibilidade de errar”), no conto “O ídolo”, segundo suas próprias palavras, “solta-se minha prosa, que por fim começa andar sem preocupações”. E enquanto se soltam as dobras da prosa de Bioy, a de Borges se apresenta mais ajustada, como se um se vestisse com o que do outro sobra [...] De fato, Bioy se apropria do mérito pela evolução de seu mais famoso companheiro: “eu creio que talvez o convencí de que se podia escrever de um modo mais simples, mais tranquilo, sem buscar tanto o efeito em uma frase. Às vezes Borges gostava do sentencioso, ele gostava das frases mais trabalhadas, gostava muito do barroco, enquanto eu preferia que o estilo fosse quase oral e creio que de algum modo isso influenciou em sua escrita”. Esta frase, de todos os modos, encerra nela mesma sua própria contradição, ou armadilha: é justamente no registro oral onde desemboca, na escrita de Bioy, o barroco.

¹²⁵ A arte da colaboração literária é o executar o milagre inverso: conseguir que dois sejam um.

¹²⁶ O qualificativo de ‘barroco’ cabe ao estilo de Bustos Domecq em dois sentidos: 1. Em uma proliferação verbal que se alimenta meramente de si mesma, manifestada sobretudo na fala ‘coloquial’ dos personagens, (...)

Esta es una parodia sin objeto: nadie jamás ha hablado así, y Bustos Domecq lo sabe bien. Lejos de proponerse como una transcripción, imitación o aun estilización del habla de cierto grupo o clase porteño, tal estilo hace de estos relatos “objetos verbales, puros e independientes”. Basta comparar cualquier fragmento ‘coloquial’ de H. Bustos Domecq con cualquier fragmento coloquial de Manuel Puig para entender la diferencia¹²⁷. (GAMERRO, 2010).

Assim, Gamerro propõe um panorama que fecha o debate das características gerais dos três fantásticos, e evidencia que no trabalho da escritora Silvina Ocampo existe uma atmosfera não tão explorada por Borges e Bioy, aquela do jogo infantil. Aqui é importante mencionar uma passagem da qual fala Gamerro acerca das crianças serem barrocas por natureza. E, da mesma maneira, o escritor Julio Cortázar daria continuidade a este tema trabalhado por Ocampo:

Silvina Ocampo incorpora a la serie de ficciones barrocas un ámbito que Borges y Bioy apenas trabajaron: el del juego infantil, con su casi ilimitada capacidad de crear mundos y sumergirse en ellos –una línea que continuaría Julio Cortázar. En uno de los más característicos, “Las invitadas”, un niño cuyos padres han dejado solo para su cumpleaños logra convocar a siete amigas imaginarias para festejarlo¹²⁸. (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, o autor propõe, assim como o fez para Borges e para Casares, um apanhado do que ele observa nas obras da escritora como ficções barrocas, e, para isso, ilustra com um exemplo apontado no conto “La vida clandestina”, no qual é possível perceber o jogo de dobras construído pela escritora, além dos principais efeitos como reflexo/objeto, voz/eco. Ademais, apresenta a angústia barroca em relação à possibilidade de as representações tomarem o lugar do real:

El cuento “La vida clandestina” es especialmente original, menos por su estructura que por la inclusión de pliegues barrocos poco frecuentes: el primero es el equivalente sonoro del pliegue reflejo/objeto: el pliegue voz/eco: “Cuando grito, no es con mis palabras, ni con mi voz, que el eco responde”, dice el protagonista. El relato incluye la característica angustia barroca ante la posibilidad de que las representaciones usurpen el lugar de lo real¹²⁹. (GAMERRO, 2010).

¹²⁷Esta é uma paródia sem objeto: ninguém jamais falou assim, e Bustos Domecq sabe bem disso. Longe de se propor como uma transcrição, imitação ou ainda estilização da fala de certo grupo ou classe portenha, tal estilo faz destes relatos “objetos verbais, puros e independentes”. Basta comparar qualquer fragmento coloquial de Manuel Puig para entender a diferença.

¹²⁸Silvina Ocampo incorpora a série de ficções barrocas em um âmbito que Borges e Bioy quase não trabalharam: o jogo infantil, com sua quase ilimitada capacidade de criar mundos e submergir neles -uma linha que continuaria Julio Cortázar. Em um dos mais característicos, “As convidadas”, um menino cujos pais o deixaram sozinho para seu aniversário consegue convocar sete amigas imaginárias para festejar.

¹²⁹O conto “A vida clandestina” é especialmente original, menos por sua estrutura que pela inclusão de dobras barrocas pouco frequentes: o primeiro é o equivalente sonoro da dobra reflexo/objeto: a dobra voz/eco: “Quando

O medo da ocupação definitiva do real pelos simulacros leva o personagem a se isolar do convívio com os seres humanos e com a exuberância da natureza:

Buscando un lugar sin ecos ni reflejos, se va a vivir al desierto, y el relato concluye agregando a los pliegues anteriores su equivalente volumétrico: el pliegue molde/modelo: “Rendido, se acostó a dormir. Luego vio su impronta en la arena, que no guardaba relación alguna con su cuerpo¹³⁰.” (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, Gamerro afirma que a partir da *Antología de la literatura fantástica* se estabelece um novo momento para os escritores, e ainda nela seria possível averiguar textos com as características de ficção barroca:

Junto con *La invención de Morel* de Bioy y las primeras ficciones de Borges, la *Antología de la literatura fantástica* compilada por estos y Silvina Ocampo permite señalar a 1940 como el año cero de la ficción barroca argentina. La Antología... es el testimonio del trabajo conjunto que resultó en la matriz común a partir de la cual cada uno de estos tres autores elaboraría luego sus textos propios. Si bien no puede decirse que las ficciones barrocas sean mayoría en la Antología..., su número es significativo, y ofrecieron una base sólida de ‘precursores inventados’¹³¹. (GAMERRO, 2010).

Com relação ao escritor Julio Cortázar, Gamerro procura elucidar o que de características ele compartilha com os demais escritores mencionados, e explica que ele possui o mesmo modo operante que Casares no que tange o espaço/ambientação. Por isso, não seria um desafio que seus personagens cruzassem lugares com facilidade. Além disso, apresenta a **ponte** como uma característica possivelmente arquetípica, tendo em vista que simboliza o vínculo entre duas realidades, a ligação entre dois espaços, dois mundos diferentes:

Cortázar comparte el gusto de Bioy Casares por los pasajes, pasadizos, galerías, puentes, puertas o vasos comunicantes que permiten pasar de un plano a otro sin viaje, casi sin esfuerzo. En ninguno de sus relatos este pasaje es más fluido que en “Continuidad de los parques”, en el cual un lector

grito, não é com minhas palavras, nem com a minha voz, que o eco responde”, disse o protagonista. O relato inclui a característica angústia barroca ante a possibilidade de que as representações tomem o lugar do real.

¹³⁰Procurando um lugar sem ecos nem reflexos, vai viver no deserto, e o relato conclui acrescentando às dobras anteriores seu equivalente volumétrico: a dobra molde/modelo: “Rendido, deitou para dormir. Logo viu sua impressão na areia, que não guardava relação alguma com seu corpo.”

¹³¹ Junto com *A invenção de Morel* de Bioy, as primeiras ficções de Borges, a *Antologia da literatura fantástica* compilada por estes e Silvina Ocampo permite assinalar a década de 1940 como o ano zero da ficção barroca argentina. A Antologia... é o testemunho do trabalho conjunto que resultou na matriz comum a partir da qual cada um destes três autores elaboraria logo seus textos próprios. Se bem não se pode dizer que as ficções barrocas sejam maioria na Antologia..., seu número é significativo, e ofereceram uma base sólida de ‘precursores inventados’.

descubre (demasiado tarde) que el parque que atraviesa el asesino de la novela que está leyendo es el mismo que se extiende a sus espaldas, y él es la víctima. El puente, otra característica, quizás arquetípica, figura de vinculación entre dos realidades¹³². (GAMERRO, 2010).

Assim, Gamarro percebe no conto “Axolotl”, de Cortázar, algumas características importantes para as ficções barrocas, uma vez que ele demonstra o cruzamento recíproco entre um mundo e outro: água/ar, onde o vidro é o que separa os dois mundos distintos.

Este cuento puede caracterizarse como ficción barroca porque en él no hay mero ‘devenir animal’ o transformación de un hombre en bestia, sino cruce recíproco de un mundo a otro: un mundo de aire, otro de agua, el vidrio que los separa y, a través de él, el intercambio instantáneo de lugares y de identidades¹³³. (GAMERRO, 2010).

Para o autor, uma questão que diferencia Cortázar dos demais é a situação em que deixa seus personagens, ou seja, o autor os deixa em uma situação de trânsito, de deslocamento, e o fechamento da história, quer dizer, a conclusão quem a faz, se e quando possível, é o leitor. A suspensão, nesse caso, atua de forma fundamental em seus contos. Porém, cabe ressaltar que nem todos os contos em que apresenta o cruzamento de planos são considerados ficções barrocas, uma vez que para sê-lo são necessários os pontos de cruzamento:

Cortázar prefiere la revelación a la explicación, los finales que se explican a sí mismos; que, a la Poe, implican alguna sorpresa o al menos el shock del reconocimiento: ‘vemos’ al lector en el sillón al que se acerca el asesino, ‘vemos’ al muerto en la playa de la isla y, súbitamente, comprendemos; y muchas veces se complace en dejar a sus personajes en tránsito, vacilando en el borde de dos mundos, y a los lectores en la incertidumbre de dónde están y de qué es exactamente lo que ha sucedido¹³⁴. (GAMERRO, 2010).

Além disso, é possível encontrar, segundo o autor, pontos de dobra na dobra, e assim exemplifica como na dobra mundo/teatro, cenário/plateia “(..)(hay, como vemos, pliegues

¹³² Cortázar compartilha o gosto de Bioy Casares pelas paisagens, passadiços, galerias, pontes, portas ou vasos comunicadores que permitem passar de um plano a outro sem viajar, quase sem esforço. Em nenhum de seus relatos esta passagem é mais fluida que em “Continuidade dos parques”, no qual um leitor descobre (demasiado tarde) que o parque que atravessa o assassino da novela que está lendo é o mesmo que estende as suas costas, e ele é a vítima. A ponte, outra característica, talvez, arquetípica, figura de vinculação entre realidades.

¹³³ Este conto pode caracterizar como ficção barroca porque nele não há mero ‘transformar-se animal’ ou transformação de um homem em besta, mas o cruzamento recíproco de um mundo a outro: um mundo de ar, outro de água, o de vidro que os separa e, através dele, o intercâmbio instantâneo de lugares e de identidades.

¹³⁴ Cortázar prefere a revelação a explicação, os finais que se explicam a si mesmos; que, a Poe, implicam alguma surpresa o ao menos um choque do reconhecimento: ‘vemos’ ao leitor na poltrona que se aproxima o assassino, ‘vemos’ ao mundo na praia da ilha e, subitamente, compreendemos; e muitas vezes se agrada em deixar os personagens em trânsito, vacilando na borda dos mundos, e aos leitores na incerteza de onde estão e o que é exatamente o que sucedeu.

dentro de pliegues: en el pliegue teatro/mundo, el lado ‘teatro’ se despliega a su vez en el pliegue escenario/plateas¹³⁵.” (GAMERRO, 2010). Nesse sentido, quando Gamerro fala dos pontos de cruzamento, faz-se pensar que se trata daquilo em que, quando há dobra, nas dobraduras, encontram-se como iguais, ou melhor, como os pontos de referência que existem em ambos os universos propostos pelo enredo, ou seja, os pontos de encontro, a similaridade que permite a transição.

No âmbito cinematográfico, por exemplo, Gamerro argumenta que as adaptações a partir dos relatos desses escritores privilegiam as ficções barrocas mais puras: “Las adaptaciones cinematográficas de los relatos de estos autores, sobre todo las europeas, realizadas a partir de los sesenta, privilegian las ficciones barrocas más puras¹³⁶,(...)” (GAMERRO, 2010).

Assim, dentro dessas representações cinematográficas, o teórico percebe os artifícios que foram necessários, e, desenvolvidos pelos diretores, para que a operação das ficções barrocas fossem possíveis, e, percebidas pelos telespectadores. Dessa forma, as imagens da percepção não se diferem das lembranças e a imaginação do sonho, por exemplo:

Una característica del lenguaje cinematográfico lo convierte en vehículo especialmente apto para las ficciones barrocas: la narración por montaje. En el cine, las imágenes de la percepción no difieren de las del recuerdo, las de la imaginación, las del sueño o las de una visión anticipatoria, salvo que el director decida marcar la diferencia mediante el grano, el color, lentes deformantes, esfumados y otros procedimientos; y la ausencia de un narrador que diga ‘vio’, ‘soñó’, ‘recordó’ o ‘alucinó’, sumada a la posibilidad de trabajar con microsecuencias o inserts, permite barajados u hojaldrados mucho más finos que los de la narrativa o el teatro¹³⁷. (GAMERRO, 2010).

As proporções, neste caso, ganhas pelas ficções barrocas recobrem um novo questionamento acerca da literatura fantástica argentina. Mas, é a conclusão que se faz importante, pois a trama barroca pode estar presente nas obras fantásticas, sem deixar de sê-las, e também nas não fantásticas, não as tornando fantásticas por estarem presentes:

¹³⁵ (...) (há, como vemos, dobras dentro das dobras: na dobra teatro/mundo, o lado ‘teatro’ se desdobra por sua vez na dobra cenário/plateia).

¹³⁶ As adaptações cinematográficas dos relatos destes autores, sobretudo as europeias, realizadas a partir dos anos sessenta, privilegiam as ficções barrocas mais puras.

¹³⁷ Uma característica da linguagem cinematográfica o converte em veículo especialmente apto para as ficções barrocas? a narração por montagem. No cinema, as imagens da percepção não diferenciam as de recordação, as de imaginação, as de sonho ou as de uma visão antecipatória, salvo que o diretor decida marcar a diferença mediante a granulação, a cor, lentes deformantes, esfumados e outros procedimentos; e a ausência de um narrador que diga ‘viu’, ‘sonhou’, ‘lembrou’ ou ‘alucinou’, somada a possibilidade de trabalhar com micro sequências ou inserts, permitem embaralhados ou folheados muito mais finos que os da narrativa ou do teatro.

Parece posible sugerir, entonces, que el urdido de ficciones barrocas sea el denominador común y la dominante estética en la obra de estos autores, y así, una serie de reflexiones sobre el arte barroco han terminado generando, como quien no quiere la cosa, una hipótesis sobre el género fantástico argentino. Haciendo nuevamente, eso sí, la salvedad de que la trama barroca puede darse tanto en las obras estrictamente fantásticas como las no fantásticas. Es de todos modos comprensible que a todas se les haya aplicado el rótulo general de género fantástico, porque aun cuando el cruzamiento de planos de realidad se dé por causas naturales, como sueños, locura, drogas, etc., la dominancia de estructuras barrocas introduce la sensación de lo fantástico. En Borges, por ejemplo, las ficciones barrocas se reparten entre lo fantástico y lo natural; Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar se inclinan más a lo fantástico; Onetti cultiva elaboradas formas barrocas a partir de los parámetros de la novela realista¹³⁸. (GAMERRO, 2010).

Portanto, conclui-se que o gênero fantástico, tal como se encontra em Borges, Bioy, Silvina Ocampo e Cortázar, não é uma cópia ou imitação do que já se fazia na Europa, senão em alguns aspectos como o corte com o realismo. Nesse sentido, então, é necessário pensar na transposição do gênero, tendo em vista a mudança de território, pois ver-se-á outras culturas e principalmente outra formação intelectual, inclusive no percurso individual, o que acarreta também nas influências sobre cada um. Sendo assim, observa-se aqui a importância da influência espanhola exercida sobre os intelectuais argentinos, além de outras heranças e de percursos de outros territórios que corroboram para a perspectiva de Gamerro sobre as ficções barrocas:

El género fantástico argentino que practican Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar, y luego sus numerosos epígonos, es una creación original, es decir, no derivada por imitación de modelos inmediatos, que luego, sí, funcionará como modelo para otras literaturas; y surge, no de una continuidad, sino de un corte en la tela fundamentalmente realista de lo que hasta entonces había sido nuestra literatura¹³⁹. (GAMERRO, 2010).

¹³⁸ Parece possível sugerir, então, que o urdido de ficções barrocas seja o denominado comum e a dominante estética na obra destes autores, e assim, uma série de reflexões sobre a arte barroca terminam gerando, como quem não quer a coisa, uma hipótese sobre o gênero fantástico argentino. Fazendo novamente, isso sim, a exceção de a trama barroca pode se dar tanto nas obras estritamente fantásticas como nas não fantásticas. É de todos os modos compreensível que a todas se aplicam o rótulo geral de gênero fantástico, porque ainda quando o cruzamento de planos de realidade se dê por causas naturais, como sonhos, loucura, drogas, etc., a dominância de estruturas barrocas introduz a sensação do fantástico. Em Borges, por exemplo, as ficções barrocas se repartem entre o fantástico e o natural; Bioy Casares, Silvina Ocampo e Cortázar se inclinam mais ao fantástico; Onetti cultiva elaboradas formas a partir dos parâmetros do romance realista.

¹³⁹ O gênero fantástico argentino que praticam Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo e Cortázar, e logo seus numerosos epígonos, é uma criação original, quer dizer, não derivada por imitação de modelos imediatos, que logo, sim, funcionará como modelo para outras literaturas; e surge, não de uma continuidade, mas de um corte na tela fundamentalmente realista do que até então havia sido nossa literatura.

Pensando que as ficções barrocas podem participar da obra juntamente com o gênero fantástico, para o autor é importante levar em conta como elas tomam frequentemente esse caminho na Argentina, ou seja, como foram percebidas como fantásticas, às vezes não sendo, e ao mesmo tempo onde está o cerne que as difere:

La ficción barroca no necesariamente es fantástica, así como la ficción fantástica no siempre es barroca. Tomando a Borges como ejemplo, en “Tema del traidor y del héroe”, la vida copia al arte, el teatro se vuelve mundo y la ficción se vuelve verdad, pero todo esto se da sin agencia sobrenatural o mágica; algo parecido sucede con “El Sur”, “Isidoro Acevedo” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. En cambio “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “La otra muerte” y “El milagro secreto”, por citar solo algunas, son ficciones barrocas que, además, pertenecen al (o participan del) género fantástico. Cualquier motivo de filiación barroca, como por ejemplo el encuentro impensable de las distintas personas, incompatibles entre sí, que hemos sido a lo largo del tiempo, puede resolverse de manera fantástica, con un portal entre dos realidades, como en “El otro” de Borges; o apenas con un grabador y un anciano, como sucede en La última cinta de Krapp de Samuel Beckett. La ficción barroca tomó en la Argentina una inflexión frecuentemente fantástica; pero las cosas podrían, en principio, haber sucedido de otra manera: el modelo originario, el Quijote, no es a fin de cuentas fantástico en absoluto, es más, es antifantástico, y Arlt y Onetti escriben obras decididamente barrocas donde lo fantástico no aparece o está reducido a su mínima expresión¹⁴⁰. (GAMERRO, 2010).

Além disso, cabe mencionar que embora os escritores argentinos se inspirassem nas ficções barrocas, eles não cultivavam a escrita barroca. Gamerro elucubra Todorov para demonstrar como o caráter literário deve defasar-se no gênero fantástico, por privilegiar a escrita mais superficial. Ora, a linguagem bem construída, não necessariamente erudita, marca presença na obra desses escritores, e principalmente de Silvina, embora criticada pela primeira publicação *Viaje Olvidado* justamente pela dificuldade de compreensão de uma nova perspectiva estilística para a linguagem:

¹⁴⁰ A ficção barroca não necessariamente é fantástica, assim como a ficção fantástica nem sempre é barroca. Tomando Borges como exemplo, em “Tema do traidor e do herói”, a vida copia a arte, o teatro se percebe mundo e a ficção se percebe verdade, mas tudo isso se dá sem agência sobrenatural ou mágica; algo parecido sucede com “O Sul”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “As ruínas circulares”, “A outra morte”, e “O milagre secreto”, por citar algumas, são ficções barrocas que, além disso, pertencem ao (ou participam do) gênero fantástico. Qualquer motivo de filiação barroca, como por exemplo no encontro impensável das distintas pessoas, incompatíveis entre si, que fomos ao longo do tempo, pode se resolver de maneira fantástica, com um portal entre duas realidades, como em “O outro” de Borges; ou apenas com um gravador e um ancião, como sucede em A última fita de Krapp de Samuel Beckett. A ficção barroca tomou na Argentina uma inflexão frequentemente fantástica; mas as coisas poderiam, em princípio, ter sucedido de outra maneira: o modelo originário, o Quixote, não é afinal de contas fantástico em absoluto, é mais, é anti fantástico, e Arlt e Onetti escrevem obras decididamente barrocas onde o fantástico não aparece ou está reduzido a sua mínima expressão

Es bastante evidente que los cuatro autores argentinos de ficciones barrocas más característicos no cultivan una escritura barroca. Borges evoluciona del vanguardismo empastado de modernismo de su obra juvenil, a la precisión algo forzada y todavía fatigosa de un Quevedo, hacia la búsqueda de la soltura y la sencillez del mejor Cervantes; parecido ideal se manifiesta en el ascetismo dandy de Bioy Casares, en la sencillez falsamente pueril de Silvina Ocampo y el coloquialismo de muchos cuentos de Cortázar. En su *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov dice que al enfatizarse el carácter literario (es decir, de hecho con palabras) de la literatura, tiene que decaer el género fantástico. El género fantástico, al igual que la ciencia ficción, tiende a privilegiar las escrituras llanas o, más estrictamente, referenciales. Como señala lacónicamente Bioy Casares, “Al cuento fantástico le corresponde un estilo simple”. El arte (la retórica) clásica, escribe Severo Sarduy en “El barroco y el neobarroco”, persigue la utopía de un “decir de tal manera que lo dicho una vez quede dicho para siempre”. Estilo clásico, ficción barroca, parece ser la fórmula general de nuestros ‘cuatro fantásticos’¹⁴¹. (GAMERRO, 2010).

Não obstante, Gamerro pensa sobre a questão da inclusão das novas mídias que tomam espaço no século XX, tempo em que esses escritores estão contextualizados, e percebe ainda nelas a presença das ficções barrocas. Nesse sentido, com relação à ficção científica, outro gênero que tange os quatro fantásticos, o teórico aponta a tecnologia como agregadora de novas ferramentas para a operação das ficções barrocas, como exemplo, a fotografia, o cinema, a realidade virtual, e as substâncias psicotrópicas:

La modernidad, y sobre todo la tecnología, agregan nuevos materiales, nuevos procedimientos al repertorio tradicional de las ficciones barrocas áureas, que Borges había innovado en sus figuras apenas. La fotografía se agrega al cuadro o al espejo, el cine al teatro, la realidad virtual al sueño, al doble tradicional se le agregan el robot y el clon, a la locura o el delirio de la fiebre los estados alterados producidos por el consumo de sustancias psicotrópicas¹⁴². (GAMERRO, 2010).

¹⁴¹ É bastante evidente que os quatro autores argentinos de ficções barrocas mais característicos não cultivam uma escrita barroca. Borges evoluciona do vanguardismo preenchido de modernismo de sua obra juvenil, a precisão de algo forçado e ainda fatigosa de um Quevedo, até a procura da soltura e a simplicidade do melhor Cervantes; parecido ideal se manifesta no ascetismo dândi de Bioy Casares, na simplicidade falsamente pueril de Silvina Ocampo e o coloquialismo de muitos contos de Cortázar. Em sua *Introdução à literatura fantástica*, Todorov disse que ao enfatizar o caráter literário (quer dizer, de fato com palavras) da literatura, tem que decair o gênero fantástico. O gênero fantástico, igual a ficção científica, tende a privilegiar as escritas simples ou, mais estritamente, referenciais. Como assinala lacónicamente Bioy Casares, “Ao conto fantástico o corresponde um estilo simples.” A arte (a retórica) clássica, escreve Severo Sarduy em “O barroco e o neobarroco”, persegue a utopia de um “dizer de tal maneira que o dito uma vez fica dito para sempre”. Estilo clássico, ficção barroca, parece ser a fórmula geral de nossos ‘quatro fantásticos’.

¹⁴² A modernidade, e sobretudo a tecnologia, agrega novos materiais, novos procedimentos ao repertório tradicional das ficções barrocas áureas, que Borges havia inovado em suas figuras apenas. A fotografia se agrega ao quadro ou ao espelho, o cinema ao teatro, a realidade virtual ao sonho, a dobra tradicional se agregam o robô e o clone, a loucura ou o delírio da febre os estados alterados produzidos pelo consumo de substâncias psicotrópicas.

Não obstante, para pensar o realismo mágico o autor recorre à ideia de Carpentier, de acordo com a qual os choques, os encontros, os acontecimentos surreais não pertencem a um mundo distinto, mas eles fazem parte de uma só realidade, neste caso não existe entrecruzamento de espaço tempo. Ainda que muitos críticos costumam classificar como uma mesma coisa, o fantástico e o realismo mágico:

Muchos críticos, sobre todo los no hispanoamericanos, suelen meter en la misma bolsa el género fantástico argentino con el realismo mágico de Carpentier, García Márquez y otros, y aun quienes no lo hacen no siempre aciertan con los criterios adecuados para diferenciarlos. El punto de partida, al menos, parece claro: el mundo del realismo mágico es fundamentalmente uno, no está escindido. Lo habitual y lo fantástico no se dan como el encuentro, choque o cruce de dos realidades distintas, sino que forman una sola realidad homogénea, inextricable: la del realismo mágico es una tela sin pliegues. Por eso, en su mundo, nunca hay sorpresa en la aparición de lo maravilloso o lo fantástico. No es una irrupción, es una rutina, un hábito. Además, no hay, en el sentido estricto, una problemática de la representación. Es el mundo el que es fantástico-maravilloso, y su representación literaria es directa y no problemática. En consonancia con el carácter no barroco de sus tramas, la escritura barroca suele ser norma en el realismo mágico¹⁴³. (GAMERRO, 2010).

Gamerro chama atenção tanto para as datas como para os lugares onde pode observar a presença das ficções barrocas, e aponta para Buenos Aires entre 1940 e 1960. Certamente, essas décadas foram marcadas pelo regime peronista na Argentina, e não seria realmente ao acaso o aparecimento das ficções barrocas nas obras. Por isso, o teórico explica que embora alguns acreditem que a diferença da literatura realista para as demais está no cerne de que ela retrata com verossimilhança a realidade, talvez se engane ao acreditar que as ficções barrocas ou o fantástico não abordam a realidade, pois ela pode não abordá-la tal como é, mas nas suas gretas e dobraduras abriga uma indagação profunda acerca do que se vive no referencial real, ou seja, tratando esse elementos como filosofia, como pensar aquela realidade:

¹⁴³ Muitos críticos, sobretudo os hispano-americanos, costumam colocar na mesma bolsa o gênero fantástico argentino com o realismo mágico de Carpentier, García Márquez e outros, e ainda quem não o faz nem sempre acertam com os critérios adequados para diferenciá-los. O ponto de partida, ao menos, parece claro: o mundo do realismo mágico é fundamentalmente um, não está extirpado. O habitual e o fantástico não se dão como o encontro, choque ou cruzamento de duas realidades distintas, mas que formam uma só realidade homogênea, inextricável: a do realismo mágico é uma tela sem dobras. Por isso, em seu mundo, nunca há surpresa na aparição do maravilhoso ou do fantástico. Não é uma irrupção, é uma rotina, um hábito. Além disso, não há, no sentido estrito, uma problemática da representação. É o mundo fantástico-maravilhoso, e sua representação literária é direta e não problemática. Em consonância com o caráter não barroco de suas tramas, a escrita barroca costuma ser norma no realismo mágico.

En este ensayo me he mantenido dentro de los límites descriptivos, sin intentar una interpretación de por qué estas ficciones barrocas aparecen en un momento y lugar determinados: en Buenos Aires, entre 1940 y 1960 principalmente. En el ensayo “Julio Cortázar, inventor del peronismo” arriesgo una hipótesis sobre un caso concreto: el del primer Cortázar durante el decenio peronista (1945-1955). Cierta crítica pseudoideologizante parte de la premisa, tan imbécil que ni siquiera vale la pena refutarla, de que la literatura fantástica, a diferencia de la realista, entraña una evasión de la realidad –cuando es evidente que se trata de una indagación más profunda en los pliegues de la realidad– y dictamina que, al escribirla, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar se habrían estado evadiendo o refugiando de las incómodas realidades de, por ejemplo, el peronismo. De manera más interesante, Andrés Avellaneda, en *El habla de la ideología*, plantea que la matriz ficcional de estos autores (claramente ya constituida cuando el peronismo era una inimaginable pesadilla futura) permite o induce a leer la irrupción del peronismo en términos del encuentro de dos realidades incompatibles, como la oposición de dos mundos o dos planos, uno real y otro simulado (“El simulacro” de Borges), uno de vigilia y otro de pesadilla (“El sueño del monstruo” de H. Bustos Domecq), uno de mundo y otro de teatro (“L’illusion comique” de Borges, “La banda” de Cortázar)¹⁴⁴. (GAMERRO, 2010).

A direção que aponta o teórico é que embora a escola barroca tenha trasladado da Espanha ao Caribe, e depois do Caribe ao Rio da Prata, o barroco permanece sendo operado:

A poco más de tres siglos de distancia, las dos grandes épocas de la literatura en lengua española se miran como en espejos enfrentados. Resulta una simplificación pensar que la semilla del barroco áureo germina únicamente en el Caribe, y que es hostil a su desarrollo el suelo pampeano: de un extremo a otro de la geografía de Hispanoamérica, seguimos siendo barrocos¹⁴⁵. (GAMERRO, 2010).

¹⁴⁴ Neste ensaio me mantive dentro dos limites descritivos, sem tentar uma interpretação de por que estas ficções barrocas aparecem em um momento e lugar determinados: em Buenos Aires, entre 1940 e 1960 principalmente. No ensaio “Julio Cortázar, inventor do peronismo” arrisco uma hipótese sobre um caso concreto: o do primeiro Cortázar durante o decênio peronista (1945-1955). Certa crítica pseudo ideologizante parte da premissa, tão imbecil que nem sequer vale a penas refutá-la, de que a literatura fantástica, a diferença da realista, implica uma evasão da realidade -quando é evidente que se trata de uma indagação mais profunda nas dobras da realidade- e delibera que, ao escrevê-la, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo e Cortázar estariam evadindo ou refugiando as incômodas realidades de, por exemplo, o peronismo. De maneira mais interessante, Andrés Avellaneda, em *A fala da ideologia*, propõe que a matriz ficcional destes autores (claramente já constituída quando o peronismo era um inimaginável pesadelo futuro) permite ou induz a ler a irrupção do peronismo nos termos do encontro de duas realidades incompatíveis, como a oposição de dois mundos ou dois planos, um real e outro simulado (“O simulacro” de Borges), um de vigília e outro de pesadelo (“O sonho do monstro” de H. Bustos Domecq), um de mundo e outro de teatro (“A ilusão cómica” de Borges, “A banda” de Cortázar).

¹⁴⁵ A pouco mais de três séculos de distância, as duas grandes épocas da literatura em língua espanhola se olham como em espelhos enfrentados. Resulta uma simplificação pensar que a semente do barroco áureo germina unicamente no Caribe, e que é hostil a seu desenvolvimento no solo pampeano: de um extremo a outro da geografia da hispano américa, seguimos sendo barrocos.

Em seguida Carlos Gamerro apresenta outros ensaios, os quais refletem sobre alguns escritores mencionados em *Ficciones Barrocas*, e as perspectivas de suas obras a partir da linha que foi construída. Dessa forma, em “Julio Cortázar, inventor del peronismo” o autor tenciona algumas das produções do escritor com a conjectura política da Argentina no século XX. No entanto, o crítico argentino aponta que, como explicado, a política perceptível em sua obra apresenta uma narrativa que transfigura fatos políticos, os quais podem ser lidos por meio das imagens criadas. Nesse sentido, há uma contestação da fala corrente de alguns críticos que afirmam haver fuga da realidade e uma defesa de que o tema está bastante presente:

Cortázar es el primero en percibir y construir el peronismo como lo *otro* por antonomasia; su mirada no intenta inscribir al peronismo en discursos previos, sino construir un discurso nuevo a partir de la irrupción del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje. El peronismo es lo que no puede decirse, por eso en su versión más memorable, “Casa tomada” se manifiesta únicamente como ruidos imprecisos y sordos, susurros ahogados. Cortázar es al peronismo lo que Kafka es al fascismo: no explora su política, sino su metafísica¹⁴⁶. (GAMERRO, 2010).

Assim, o que volta a debate é a questão da abordagem política dentro das obras dos quatro fantásticos, não existente para alguns críticos, e revelada nas imagens suscitadas nas obras por outras. Embora não seja o enfoque do trabalho, a percepção política que se considera é aquela capaz de trabalhar desde o subjetivo até os parâmetros sociais, e essas sim são encontradas tanto em Silvina, como em Bioy, Cortázar e Borges. Cabe ressaltar então o que se verá em Silvina no tópico seguinte, já que se trata de análises que ajudaram na progressão do trabalho, desde a origem do que se trata de barroco e suas formas de representações no texto literário, e depois em um de seus segmentos as ficções barrocas, suas características, como a dobradura, o duplo, o entrecruzamento de planos, os sonhos, a loucura, os espelhos, os reflexos, vozes e ecos, entre outras tantas que foram debatidas neste tópico. Além disso, é importante ressaltar a contextualização intelectual de Silvina, quem viveu sempre ao lado de grandes escritores e intelectuais, fato que certamente contribuiu para sua inspiração de como viver e perceber a vida como na produção de sua escrita.

Além disso, antes de pensar no panorama que Gamerro propõe sobre os três momentos de Silvina Ocampo, é preciso destacar que as ficções barrocas, pensadas pelo autor, condizem

¹⁴⁶ Cortázar é o primeiro a perceber e construir o peronismo como o *otro* por antonomásia; sua visão não tenta inscrever o peronismo em discursos prévios, mas construir um discurso novo a partir da irrupção do peronismo como refratário à compreensão do entendimento e da simbolização da linguagem. O peronismo é o que não se pode dizer, por isso, em sua versão mais memorável, “Casa tomada” se manifesta unicamente como ruídos imprecisos e surdos, sussurros afogados. Cortázar é ao peronismo o que Kafka é ao fascismo: não explora sua política, mas sua metafísica.

justamente com o modo como ele percebe o imaginário na literatura, as impressões do real, as atividades que decorrem na sociedade, ou seja, como os efeitos políticos e ativistas, comentados no subcapítulo seguinte, são aparentes seja na postura da escritora, seja no enredo de seus contos. E é justamente o que Eduardo Cesar Maia apresenta em seu artigo em debate acima, pois nele Maia apresenta como os intelectuais espanhóis percebiam e praticavam o imaginário junto com a filosofia. Em outras palavras, essa herança dos intelectuais espanhóis frutifica na América Latina por essa capacidade que se tem de lidar com o imaginário como parte das referências do real, e, mais especificamente neste caso, é preciso pensar em como essa influência atua na vida e na obra de Silvina Ocampo.

É precisamente o que fala Maia, o Humanismo espanhol atua com essa capacidade de exercer a filosofia associada com o imaginário, aquilo que parece impossível de se pensar no exercício acadêmico da disciplina filosófica após a modernidade e a imposição da racionalidade científica, resta com certa liberdade na cultura popular latino-americana e não só nela, mas também em seu meio artístico, cultural e intelectual. Essa característica presente em Cervantes, por exemplo, cristalina no Quixote, é a que se vê presente em Silvina e em seus contos. Como já mencionado, as escolhas da escritora estão muito além de uma consideração como loucura e *nonsense*, pois são conscientes. É preciso, neste caso, estar atento às imagens nos contos, e logo, percebendo essa atividade na vida privada da escritora, consequência de suas escolhas conscientes, cabe frisar, sobre a sua postura de vida. Neste caso, se trata do neo-humanismo, ou humanismo secular, de que fala Ferry, é a postura ética, é o *ethos* humanista que ela vive e pratica.

Nesse sentido, observa-se que o crítico Carlos Gamerro consegue tangenciar essa questão, mas é preciso analisar que o autor permanece com a leitura apenas no âmbito literário. Os estudos de Eduardo Cesar Maia contribuem com análises filosóficas sobre a influência espanhola no estilo ético e estético de vida e de escrita de Silvina Ocampo. Em outras palavras, explicamos e justificamos nossa abordagem do estilo de Silvina como despojado de duas das mais comuns classificações, uma no campo da teoria da literatura como escritora surrealista e *nonsense*. Para esse caso, concordamos com Carlos Gamerro e afirmamos que as características insólitas do estilo de Ocampo são herança das ficções barrocas espanholas. Já no campo da filosofia, também de acordo com Julián Marías e suas análises na obra *Cervantes, clave española* e com a tradição humanista espanhola resgatada por Eduardo Cesar Maia, defendemos que a escrita de Silvina, em consonância com seu pensamento revelado em tantas entrevistas, revela uma concepção da arte de pensar a vida, de fazer filosofia sempre em associação com o campo do imaginário e dos sentidos.

2.2 As ficções barrocas em Silvina Ocampo

No capítulo “Los tres momentos de Silvina Ocampo”, Gamerro se preocupa em apresentar as três fases mais notórias da escritora, suas características e desdobramentos. No entanto, devido à dificuldade ou pouco estudo acerca da escritora, o teórico confirma que quase não a trouxe para o livro, pois, como se observará, os caminhos turvos e as críticas do início foram cruciais para o desenvolvimento de sua narrativa:

Si bien en su formulación primera este libro se proponía elaborar una hipótesis unificada o al menos abarcadora sobre ‘los cuatro fantásticos’ (Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares y Cortázar), debo confesar que esta fue inicialmente elaborada a partir del triunvirato masculino únicamente, y que mis intentos por hacer entrar a Silvina Ocampo en las generales de su ley me dieron más de un dolor de cabeza; tantos, en realidad, que más de una vez estuve a punto de ceder ante la tentación de dejarla afuera. Hasta Bioy, sintomáticamente, la excluye de un conclave análogo, en un comentario hecho al pasar en el libro de conversaciones Palabra de Bioy: “A lo mejor tanto yo como Borges y Cortázar seamos culpables de una moda literaria, que es el género fantástico”. Silvina Ocampo ‘no encajaba’, y solamente una oscura intuición, que debo más a mis hábitos de autor de ficciones que a mi práctica crítica, me impidió imitar a su marido¹⁴⁷. (GAMERRO, 2010).

Assim, Gamerro começa a análise com a primeira publicação da escritora de 1937, em que, segundo ele, não é possível identificar as ficções barrocas, pois em apenas um conto, “Las dos casas de Olivos”, é possível reconhecer o fantástico. Além disso, o que fica evidente em *Viaje olvidado* é a perspectiva infantil, na qual estão inseridos:

Ninguno de los cuentos de su primer libro, *Viaje olvidado* (1937), puede, ni con la mejor de las buenas voluntades, caracterizarse como ficción barroca; y apenas uno, “Las dos casas de Olivos”, con no poca, de fantástico. Son cuentos breves, a veces no más que viñetas oníricas, de entre una y cuatro páginas como mucho. Lo que caracteriza a la gran mayoría de estos relatos es su perspectiva infantil; en al menos la mitad de los veintiocho cuentos, los niños

¹⁴⁷ Se bem em sua formulação primeira este livro se propunha elaborar uma hipótese unificada ou ao menos abarcadora sobre ‘os quatro fantástico’ (Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares e Cortázar), devo confessar que esta foi inicialmente elaborada a partir do triunvirato masculino unicamente, e que minhas tentativas por fazer entrar Silvina Ocampo nas generalizadas de sua lei me deram mais de uma dor de cabeça; tantos, em realidade, que mais de uma vez estive a ponto de ceder ante a tentação de deixá-la de fora. Até Bioy, sintomaticamente, a exclui de um conclave análogo, em um comentário feito ao passar no livro de conversações Palabra de Bioy: “Talvez tanto eu como Borges e Cortázar sejamos culpados de uma moda literária, que é o gênero fantástico”. Silvina Ocampo ‘não encaixava’, e somente uma escura intuição, que devo mais a meus hábitos de autor de ficções que a minha prática crítica, me impediu de imitar seu marido.

son a la vez protagonistas y detentadores del punto de vista; y cuando los protagonistas son adultos, lo que el relato pone de manifiesto es el niño que todavía los habita¹⁴⁸. (GAMERRO, 2010).

Entretanto, pensar e perceber a perspectiva infantil não significa sistematicamente que a linguagem é infantil. Significa um falso estilo imaturo e com muita força literária. Silvina Ocampo demonstra um domínio da retórica vanguardista, segundo Gamerro, com metáforas excepcionais:

Por supuesto, estos ejemplos ponen de manifiesto que Silvina Ocampo no identifica perspectiva infantil con lenguaje infantil: este estilo es falsamente pueril y altamente literario, con predominio sobre todo de la retórica vanguardista: metáforas siempre originales y sorprendentes, escandalosas personificaciones, metonimias rabiosas, sinestesias impúdicas son, lejos de alteraciones ocasionales, la sustancia misma de la que están hechos¹⁴⁹. (GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, Gamerro aponta a perspectiva da jornalista e escritora argentina Matilde Sánchez acerca da obra primeira de Silvina Ocampo, e, logo, argumenta que essa perspectiva infantil, a qual não muito trabalhada por outros escritores, revela outras interfaces como a ausência de corte entre o animado e o inanimado, animal e humano, masculino e feminino:

El mundo infantil de Ocampo es uno que prácticamente no ha sido visitado por la diferencia: “se tiene la impresión de que los personajes son cosas y las cosas personajes”, señala, con una intuición profunda que posiblemente sea fruto del rechazo, su hermana Victoria en su reseña del libro. No hay un corte entre lo inanimado y lo animado, ni entre lo animal y lo humano, ni entre niños y criados, ni –llamativamente– entre lo masculino y lo femenino: “[En los cuentos de Silvina Ocampo] el sexo no está determinado mientras el personaje tenga un oficio subalterno, sujeto a los excesos de las jerarquías”, apunta Matilde Sánchez¹⁵⁰. (GAMERRO, 2010).

¹⁴⁸ Nenhum dos contos de seu primeiro livro, *Viagem esquecida* (1937), pode, nem com a melhor das boas vontades, caracterizar-se como ficção barroca; e apenas um, “As duas casas de Olivos”, com não pouca, de fantástico. São contos breves, às vezes não mais que vinhetas oníricas, de entre uma e quatro páginas como muito. O que caracteriza a grande maioria destes relatos é sua perspectiva infantil; em ao menos a metade dos vinte e oito contos, as crianças são ao mesmo tempo protagonistas e detentores do ponto de vista; e quando os protagonistas são adultos, o que o relato coloca de manifesto é a criança que ainda os habita.

¹⁴⁹ Por suposto, estes exemplos colocam de manifesto que Silvina Ocampo não identifica perspectiva infantil com linguagem infantil: este estilo é falsamente pueril e altamente literário, com predomínio sobretudo da retórica vanguardista: metáforas sempre originais e surpreendentes, escandalosas personificações, metonímias raivosas, sinestesias insolentes são, longe de alterações ocasionais, a substância mesma de que estão feitos.

¹⁵⁰ O mundo infantil de Ocampo é um que praticamente não tinha sido visitado pela diferença: “se tem a impressão de que os personagens são coisas e das coisas personagem”, assinala, com uma intuição profunda que possivelmente seja fruto da rejeição, sua irmã Victória em sua resenha do livro. Não há um corte entre o inanimado e o animado, nem entre o animal e o humano, nem entre crianças e criados, nem -chamativamente- entre o masculino e o feminino: “[Nos contos de Silvina Ocampo] o sexo não está determinado enquanto o personagem tenha um ofício subalterno, sujeito aos excessos das hierarquias”, aponta Matilde Sánchez.

Ainda sobre o aspecto infantil, o autor recorre a uma frase de Picasso para argumentar acerca dos contos de Silvina, e de como neles existe uma atmosfera de desenho animado. Assim, demonstra como as estruturas da obra são concebidas pela emoção, pela imaginação livre:

Si hay un equivalente pictórico a esta primera serie de cuentos de Silvina Ocampo, este puede encontrarse en el mundo de los dibujos infantiles, un mundo cuyas proporciones no son establecidas por el ojo sino por el corazón, regido por el principio del placer y la imaginación triunfante, con objetos animados y animales dotados de características humanas, la ley de la gravedad suspendida; un mundo egocéntrico, de un ego extático y expansivo, y un superego todavía en espera. Si uno imaginara cualquiera de estos relatos llevados a la pantalla, naturalmente lo haría en forma de dibujos animados. Aunque más que a los dibujos infantiles de los niños, los relatos de Silvina remiten a la estilización de estos en la pintura modernista (cubismo, surrealismo, primitivismos varios). La frase de Picasso, “me llevó toda la vida aprender a pintar como un niño”, bien podría servirles de epígrafe. Sabemos que la formación inicial de Silvina Ocampo fue plástica, pero antes que el de sus maestros efectivos Léger y De Chirico, el ejemplo que viene a la mente es el de Chagall¹⁵¹. (GAMERRO, 2010).

A partir da noção de desenho infantil, esboçada por Picasso, como aquele que foge às regras de perspectiva, Gamerro elucida a relação da escritora com a gramática no que ele chama de primeira fase. O teórico recorre a Noemí Ulla e seu livro *Encuentros con Silvina Ocampo* para apresentar essa relação com a sintaxe, e como a escritora se vê trabalhando melhor com a intuição gramatical do que com o aprendizado da mesma de maneira forçada:

El dibujo aparece como modelo o desiderátum, además, por un motivo netamente formal: las reglas del dibujo son optativas, se puede dibujar (y todos los niños lo hacen) sin respetar las leyes de la perspectiva, o de la proporción; en cambio, no se puede hablar o escribir sin respetar las leyes gramaticales. Y a la Silvina de Viaje olvidado se la ve incómoda en la estrecha vestimenta de la sintaxis. Como le contaría más tarde a Noemí Ulla en el libro de conversaciones *Encuentros con Silvina Ocampo*: “[de niña] la sintaxis me parecía más bien despreciable. Esa sintaxis, la del español. Porque en francés me hicieron estudiar mucha gramática, y yo detestaba la gramática [...] En inglés no, como no me enseñaron gramática en inglés, yo me guiaba siempre

¹⁵¹ Se há um equivalente pictórico a esta primeira série de contos de Silvina Ocampo, este pode se encontrar no mundo dos desenhos infantis, um mundo cujas proporções não são estabelecidas pelo olho mas pelo coração, regido pelo princípio do prazer e da imaginação triunfante, com objetos animados e animais dotados de características humanas, a lei da gravidade suspendida; um mundo egocêntrico, de um ego extático e expansivo, e um superego ainda em espera. Se alguém imaginasse qualquer destes relatos levados ao quadro, naturalmente o faria em forma de desenhos animados. Ainda que mais que os desenhos infantis das crianças, os relatos de Silvina remetem a estilização destes na pintura modernista (cubismo, surrealismo, primitivismos varios). A frase de Picasso, “levei a vida toda para aprender a pintar como uma criança”, bem poderia servir de epígrafe. Sabemos que a formação inicial de Silvina Ocampo foi nas artes plásticas, mas antes dos seus professores efetivos Léger e De Chirico, o exemplo que vem à mente é de Chagall.

por la intuición. Cuando tenía que guiarme por leyes de gramática, no funcionaba. Yo necesitaba funcionar con la intuición”. “Como el soneto es una jaula para los versos, la sintaxis lo es para la prosa¹⁵².” (GAMERRO, 2010).

Para o autor, as leituras de Proust feitas pela escritora revelam que em seu primeiro livro a percepção não é acerca da lembrança, mas, sim, da tentativa de recuperar a visão que se tinha nela. Por isso, duas coisas associadas à escrita infantil, como a inocência e a nostalgia, não estão presentes na obra de Silvina:

El ‘viaje olvidado’ que da título a uno de los cuentos y al libro entero es el viaje hacia la infancia, que no es tanto el del recuerdo sino el del intento de recuperar la visión de mundo que se tenía entonces, de volver al tiempo perdido (no casualmente Silvina señala constantemente a Proust entre sus lecturas de cabecera). Dos cosas habitualmente asociadas con la escritura de la infancia están ausentes en la literatura de Silvina Ocampo: la inocencia y la nostalgia. La primera, porque es la crueldad y la perversión lo que define a sus “nenas terribles”. La segunda, porque la nostalgia presupone que el objeto anhelado se ha dado por perdido; y lo que llama la atención de los personajes de Ocampo, en cambio, es la peculiar ferocidad con que se lanzan en su busca: no se dan por vencidos, muestran ser capaces de todo para volver: “Quería acordarse del día en que había nacido y fruncía tanto las cejas que a cada instante las personas grandes la interrumpían para que desarrugara la frente. Por eso no podía nunca llegar hasta el recuerdo de su nacimiento¹⁵³.” (GAMERRO, 2010).

Entretanto, em publicações posteriores a *Viaje olvidado* o retorno à infância se dará de maneiras distintas, às vezes pelo fantástico, e às vezes não ocorrerá. Gamerro recorre a um exemplo do livro *La furia*, no conto “Los objetos”, para demonstrar de que forma esse regresso tem a perspectiva transformada:

¹⁵² O desenho aparece como modelo ou desiderato, além disso, por um motivo claramente formal: as regras do desenho são optativas, se pode desenhar (e todas as crianças o fazem) sem respeitar as leis da perspectiva, ou da proposição; em troca, não se pode falar ou escrever sem respeitar as leis gramaticais. E a Silvina de Viagem esquecida a observa com incômodo na estreita vestimenta da sintaxe. Como contaria mais tarde a Noemí Ulla no livro de conversações *Encontros com Silvina Ocampo*: “[de menina] a sintaxe me parecia mais desprezível. Essa sintaxe, a do espanhol. Porque em francês me fizeram estudar muita gramática, e eu detestava a gramática [...] Em inglês não, como não me ensinaram gramática em inglês, eu me guiava sempre pela intuição. Quando tinha que me guiar por leis de gramática, não funcionava. Eu necessitava trabalhar com a intuição”. “Como o soneto é uma jaula para os versos, a sintaxe o é para a prosa.”

¹⁵³ A ‘viagem esquecida’ que dá título a um dos contos e ao livro inteiro é a viagem até a infância, que não é tanto a da recordação mas da tentativa de recuperar a visão de mundo que se tinha então, de voltar ao tempo perdido (não casualmente Silvina assinala constantemente a Proust entre suas leituras de cabeceira). Duas coisas habitualmente associadas com a escrita da infância estão ausentes na literatura de Silvina Ocampo: a inocência e a nostalgia. A primeira, porque é a crueldade e a perversão o que define a suas “meninas terríveis”. A segunda, porque a nostalgia pressupõe que o objeto almejado é dado como perdido; e o que chama atenção dos personagens de Ocampo, em troca, é a peculiar ferocidade com que se lançam em sua procura: não se dão por vencidos, mostram ser capazes de tudo para voltar: “Querida lembrar do dia em que nasci e franzia tanto as sobrancelhas que a cada instante as pessoas grande a interrompiam para desmarcar a testa. Por isso não podia nunca chegar até a recordação de seu nascimento”.

En libros posteriores, este regreso a la infancia asumirá distintas formas, generalmente fantásticas, a la manera del “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier. En “Los objetos” (de *La furia*), Camila Ersky va recuperando los que perdió a lo largo de su vida, comenzando por los más recientes, como una pulsera de oro con una rosa de rubí que le regalaron para sus veinte años: “con la emoción que produciría a los santos el primer milagro, recogió el objeto”. Luego, “siguiendo un orden cronológico invertido”, recupera objetos cada vez más remotos, pero a medida que esto sucede “la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en un temor, en una preocupación” hasta cruzar el umbral que separa el mundo desencantado del adulto del mágico –y por mágico, tantas veces terrorífico– de la infancia: “Vio que los objetos tenían caras, esas caras horribles que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo. A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno¹⁵⁴.” (GAMERRO, 2010).

Além disso, o teórico percebe questões sociais em *Viaje olvidado* que são frequentes nos contos desta publicação. Nesse sentido, a escritora tenciona as relações entre os indivíduos que estão separados em camadas sociais, como também entre as relações de poder adulto/criança:

Central en muchos relatos de *Viaje olvidado* es el descubrimiento y la internalización de la diferencia social, tanto por parte de las futuras amas como de las futuras criadas. En “El Remanso” el conflicto no tiene solución: las dos hijas del cochero, Libia y Cándida, se ven, al dejar atrás la infancia, igualmente abandonadas por sus amigas, las hijas de los dueños: “El cariño que antes le enviaban, en forma de tarjeta postal, ahora se lo enviaban en forma de vestido y de sonrisa helada cuando estaban cerca. Ya no había palabras, ya no había gestos, si no era el abrazo de las mangas vacías de los vestidos envueltos que venían de regalo¹⁵⁵.” (GAMERRO, 2010).

Talvez um reflexo da crítica de Victoria Ocampo, na revista *Sur* N°35, de agosto de 1937, acerca de *Viaje olvidado* opere efeito nas mudanças de estilo da escritora, de acordo com o teórico, pois, além disso, esta primeira publicação se torna a mais difícil de se abordar ou

¹⁵⁴ Em livros posteriores, este regresso à infância assumirá distintas formas, geralmente fantásticas, como em “Viagem a semente” de Alejo Carpentier. Em “Os objetos” (de *A fúria*), Camila Ersky vai recuperando os que perdeu ao longo da vida, começando pelo mais recente, como uma pulseira de ouro com uma rosa de rubí que a presentearam em seus vinte anos: “com a emoção que produzira ao santos o primeiro milagre, recorreu o objeto”. Logo, “seguinto uma ordem cronológica invertida”, recupera objetos cada vez mais remotos, mas à medida que isso sucede “a felicidade que havia sentido no princípio se transformava em mal estar, em um temor, em uma preocupação” até cruzar o umbral que separa o mundo desencantado do adulto do mágico - e por mágico, tantas vezes terrorífico - da infância: “Viu que os objetos tinham caras, essas caras horríveis que se formam quando olhamos durante muito tempo. Através de uma soma de felicidades Camila Ersky havia entrado, por fim, no inferno.”

¹⁵⁵ Central em muitos relatos de *Viagem esquecida* é o descobrimento e a internalização da diferença social, tanto por parte das futuras amas como das futuras criadas. Em “O fim do mundo” o conflito não tem solução: as duas filhas do cocheiro, Libia e Cándida, se vem, ao deixar para trás a infância, igualmente abandonadas por suas amigas, as filhas dos donos: “O carinho que antes as enviavam, em forma de cartão postal, agora as enviavam em forma de vestido e de sorriso gelado quando estavam perto. Já não existiam palavras, já não havia gestos, se não era o abraço das mangas vazias dos vestidos envoltos que vinham de presente.”

encarar pela própria escritora, não por ser pior que as futuras, ou imatura e ingênua, mas talvez pelo próprio tema de retorno à infância, como passagem confusa e dolorosa para Silvina:

Muchos han visto en *Viaje olvidado* al libro más característico de Silvina Ocampo, el más puramente suyo. Hasta el fin de sus días la autora pareció tenerlo en menos, aunque no despectivamente, sino con confusión y dolor: lo que salta a la vista al leer sus comentarios es su perplejidad, la perplejidad de descubrir que algo que uno ha valorado y querido mucho no haya merecido el mismo aprecio por parte de los demás. El juicio negativo de Silvina sobre *Viaje olvidado* nunca es el suyo, sino el ajeno internalizado. La fábula de “La lección de dibujo”, evocativa de un momento análogo en *El principito* de Saint-Exupéry, captura parcialmente el momento de la incompreensión: “Mostraba a las personas mayores mis cuadros. Lo que me daba más trabajo era hacerles entender que las sombras no eran pelos y la luz hinchazón¹⁵⁶.” (GAMERRO, 2010).

Apesar disso, Silvina recebe outras críticas, como aponta Gamarro, a revista *El Hogar* publica a crítica de José Bianco, a qual é extremamente delicada e educada. Gamarro aponta na crítica de Bianco a excepcionalidade da escritora, que embora participasse do mesmo círculo literário, havia publicado algo muito diferente dos demais, diferença essa que possui características das vanguardas. Ainda em sua crítica, José Bianco responde a questão levantada pela irmã de Silvina, e conclui que nos relatos da escritora vive uma infância intacta:

Sintomáticamente, ambas olvidan la otra reseña publicada ese mismo año, en la revista *El Hogar*. En ella, el inteligente y exquisitamente sensible José Bianco realiza lo que puede caracterizarse como un caballeresco acto de desagravio: “Algunos [de los relatos] se acercan al surrealismo, pero en ellos predomina un elemento de autenticidad por lo general ausente en las obras de esta escuela literaria [...] Silvina Ocampo crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad. Esa atmósfera propicia a la magia surte efecto desde el primer relato”. Y luego, en respuesta implícita a la gran Victoria, agrega: “¿Es posible rescatar la infancia utilizando el lenguaje y el estilo de las personas mayores? [...] No lo creo. En el mejor de los casos solo se consigue mostrar la nostalgia del adulto ante su desaparición. En los relatos de Silvina Ocampo palpita la infancia intacta [...] Para ello se

¹⁵⁶ Muitos viram em *Viagem esquecida*, o livro mais característico de Silvina Ocampo, o mais puramente seu. Até o final de seus dias a autora parecia tê-lo em menos, ainda que não despectivamente, mas com confusão e dor: o que salta da vista ao ler seus comentários é sua perplexidade, a perplexidade de descobrir que algo que um valorizou e adorou muito não tenha merecido o mesmo apreço por parte dos demais. O juízo negativo de Silvina sobre *Viagem esquecida* nunca é o seu, mas um alheio internalizado. A fábula de “A lição do desenho”, evocativa de um momento análogo em *O pequeno príncipe* de Saint-Exupéry, captura parcialmente o momento da incompreensão: “Mostrava às pessoas mais velhas meus quadros. O que dava mais trabalho era fazê-los entender que as sombras não eram pelos e a luz inchaço”.

vale de giros astutos y risueños, de imágenes de una frescura encantadora¹⁵⁷.” (GAMERRO, 2010).

Aqui cabe mencionar fatores importantes, atrelados à publicação de *Viaje olvidado*, pois, pensando na temática que trabalha Silvina, ou seja, na infância, e na escolha técnica para o desenvolvimento narrativo, é preciso voltar às questões da vida privada da escritora. Pensando aqui em alguns elementos como a própria Silvina se chamar de *La etecetera de la familia*, o livro de Mariana Enríquez frisa no título “La hermana menor”. Fatos da vida de Silvina podem de alguma forma explicar essa questão.

É necessário então voltar à biografia de Silvina feita por Enríquez ou mesmo voltar à entrevista que cedeu a Noemí Ulla, e averiguar que a escritora era a filha mais nova entre seis irmãs. Nesse sentido, é de se pensar que depois de seis filhas, a atuação dos pais para com o cuidado ou a vigilância fosse menos rigorosa como talvez tenha sido com as mais velhas. Silvina relata por muitas vezes que passava muito tempo solta, brincando escondida nos horários em que os adultos se deitavam após o almoço. Em outros relatos, Silvina narra a relação que tinha com as babás, que era de maior intimidade.

No entanto, ainda sobre o desenvolvimento das fases da escritora, Gamerro chega ao que chama de segundo momento justo com a segunda publicação de Silvina, *Autobiografía de Irene*, de 1948. A partir da segunda publicação, o teórico apresenta as mudanças significativas na sua produção, como o fato de a temática não mais ser o retorno à infância. Dessa forma, com uma narrativa mais adulta e menos coloquial, *Autobiografía de Irene*, na perspectiva de Gamerro, é ficção barroca no seu sentido mais pleno:

Viaje olvidado es de 1937; la siguiente colección de relatos, *Autobiografía de Irene*, de 1948. El segundo libro no podría ser más diferente del primero: con aproximadamente la misma cantidad de páginas, este volumen incluye cinco cuentos apenas, uno de los cuales, “El impostor”, ocupa más de la mitad. Este, y el que da título al libro, son ficciones barrocas en el sentido más pleno; y todas las del libro son ficciones ‘adultas’, complejas construcciones intelectuales con puntos de vista más objetivos o impersonales, escritos en un lenguaje menos coloquial, severamente sujeto a la norma¹⁵⁸. (GAMERRO, 2010).

¹⁵⁷ Sintomaticamente, ambas esquecem a outra resenha publicada nesse mesmo ano, na revista *El hogar*. Nela, o inteligente e esquisitamente sensível José Bianco realiza o que pode caracterizar-se como um ato de cavalaria de reparação: “Alguns [~dos relatos] se aproxima do surrealismo, mas neles predomina um elemento de autenticidade em geral ausente nas obras desta escola literária [...] Silvina Ocampo cria uma atmosfera livre e poética onde a fantasia a magia surte efeito desde o primeiro relato.” E logo, em resposta implícita a grande Victoria Ocampo, acrescenta: “É possível resgatar a infância utilizando a linguagem e o estilo das pessoas mais velhas? [...] Não creio. No melhor dos casos só se consegue mostrar a nostalgia do adulto ante seu desaparecimento. Nos relatos de Silvina Ocampo palpita a infancia intacta [...] Para isso se vale de giros astutos e risonhos, de imagens de uma frescura encantadora.”

¹⁵⁸ *Viagem esquecida* é de 1937; a seguinte coleção de relatos, *Autobiografía de Irene*, de 1948. O segundo livro não poderia ser mais diferente do primeiro: com aproximadamente a mesma quantidade de páginas, este volume

No entanto, antes de pensar sobre o amadurecimento da escrita de Silvina, é preciso pensar para além das referências que tinha, como já mencionado, pensar sobre como ela via a si mesma, sendo este um fator importante quando se reflete que ela trabalha com o expressar. E, expressando, ela expõe seu imaginário, mas também a imagem que tem de si mesma.

Por isso, Enríquez relata a vida discreta de Silvina, embora não tão discreta, uma vez que permitiu que alguns amigos a fotografassem, além de seu marido. Apresenta o estilo da escritora, com suas roupas masculinas e as poucas joias, e os famosos óculos brancos que a marcaram. Neste caso, aparentemente a timidez e a crença de que era feia, por parte da escritora, se esvai.

No le gustaba que la fotografiasen, y sin embargo hay muchas fotos suyas. Muy joven, sentada en una silla de mimbre, con un collar de perlas, el pelo -la raya al costado que conservaría hasta el final-, los ojos muy claros: hermosísima. Tan hermosa como en una foto de 1925, en el jardín de Villa Ocampo: tiene poco más de veinte años, está tumbada sobre el pasto y se tapa la nariz y la boca con el pelo, que lleva muy largo. En fotos posteriores se ve mejor su cuerpo: las piernas, legendarias, de estrella de cine mudo; las curvas marcadas por sweaters ajustados y por trajes de baño. Y alrededor de los años cuarenta, ya los anteojos, de marco blanco como los de su hermana Victoria, que le van dando cada vez más el aspecto icónico de la Silvina Ocampo que retratarían Sara Facio y Pepe Fernández y también Bioy, ante quien posaba con reticencia. Silvina icono: con ropa de hombre, las camisas de su marido, las alpargatas y los pantalones marineros, pocas joyas, algunas pulseras enroscadas en su muñeca, una gargantilla que, dicen, no se sacaba nunca, ni para bañarse¹⁵⁹. (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 72)

Dessa forma, Enríquez apresenta, também, a fala de um amigo da escritora para o jornal *La Nación*, onde Hugo Beccacece comenta a relação de Silvina com a própria aparência:

quase não inclui cinco contos, um dos quais “O impostor”, ocupa mais da metade. Este, e o que dá título ao livro, são ficções barrocas no sentido mais pleno; e todas as do livro são ficções ‘adultas’, complexas construções intelectuais com pontos de vista mais objetivos ou impessoais, escritos em linguagem coloquial, severamente sujeito a norma.

¹⁵⁹Não gostava que a fotografassem, e no entanto há muitas fotos suas. Muito jovem, sentada em uma poltrona de vime, com um colar de pérolas, o cabelo - a listra ao lado que conservaria até o final -, os olhos muito claros: lindíssima. Tão linda como em uma foto de 1925, no jardim de Vila Ocampo: tem pouco mais de vinte anos, está curvada sobre o pasto e tampa o nariz e a boca com o cabelo, que é comprido. Em fotos posteriores se observa melhor seu corpo: as pernas, lendárias, de estrela de cinema mudo; as curvas marcadas por sweaters ajustados e por trajes de banho. E por volta dos anos quarenta, já de óculos, de armação branca como os de sua irmã Victoria, que vão dando cada vez mais o aspecto icônico de Silvina Ocampo que retratariam Sara Facio e Pepe Fernández e também Bioy, ante quem posava com reticência. Silvina ícone: com roupa de homem, as camisas de seu marido, as alpargatas e as calças de marinheiro, poucas joias, algumas pulseiras enroscadas no pulso, uma gargantilha que, dizem, não tirava nunca, nem para tomar banho.

Silvina se creía fea, dice Hugo Beccacece. Y escribe en 2011, para el suplemento <<ADN Cultura>>, de *La Nación*: <<Se quejaba de su boca que, con los años, según creía, se había vuelto obscena. Sus amigos José Bianco y Enrique Pezzoni, cuando hablaban en privado de la “fealdad” de Silvina, decían porque ellos habían caído en distintas oportunidades bajo su influjo. Era cierto que Silvina podía ser atractiva de un modo irresistible, pero había mujeres de una suerte de nacer en una familia donde había mujeres de una hermosura más convencional, casi clásica, como la de su hermana Victoria. Sin embargo, apenas uno la veía moverse y, sobre todo, cuando desplegaba sus juegos de seducción, en los que se mezclaban la gracia, el don de la réplica, el lirismo las asociaciones delirantes y la atención aplicada con que escuchaba a su futura presa como si no hubiera nada más importante en el mundo que la persona que la enfrentaba, uno comprendía que debía de ser difícil escapar de esas redes si ella decidía echarlas al agua. Además era de una delicadeza extrema. Esa mujer debía de acariciar con una suavidad y una precisión inolvidables¹⁶⁰. (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 73)

As duas fotos mais icônicas da escritora foram feitas em situações singulares, como destaca a biografista, sendo a primeira feita pela fotógrafa Sara Facio, quando ela teve que perseguir a escritora pela casa, como comenta, tentando tirar a foto. Já a segunda foto foi registrada por Pepe Fernández, amigo de Silvina. Com relação à segunda, Enríquez comenta que parece ser mais violenta, pois Silvina esconde o próprio rosto com as duas mãos, com um enquadramento mais fechado, como argumenta:

Hay dos fotos legendarias y en las dos se tapa la cara. La primera la tomó Sara Facio -la fotógrafa argentina que tomó fotos icónicas de muchos escritores, entre otras la célebre imagen de Julio Cortázar con el cigarrillo en la boca- en su estudio. Silvina no se dejaba retratar: tuvo que perseguirla hasta debajo de los muebles. Su vestido negro corto deja ver las fantásticas piernas. En esa foto extiende la mano hacia la cámara y tapa por completo su cara. Está descalza y se cubre el vientre con un brazo. No es un gesto de rechazo, ni siquiera de protección: sencillamente, la mano tapa la cara, como si detuviera la cámara. Sara Facio recuerda esa sesión: <<Se opuso terminantemente a ser retratada. Ella era fotoaficionada, de modo que no se molestó cuando vio que disparaba casi sin enfocar, sabía que las tomas no saldrían en esas condiciones: luz limitada y falta de precisión. No contaba con mi pericia en el uso de la Leica. Las fotos están. No son fotos especialmente recordables y de hecho nunca las

¹⁶⁰ Silvina se acreditava feia, disse Hugo Beccacece. E escreve em 2011, para o suplemento <<ADN Cultura>>, de *La Nación*: <<Se queixava de sua boca que, com os anos, segundo acreditava, havia se tornado obscena. Seus amigos José Bianco e Enrique Pezzoni, quando falavam em privado da “feiura” de Silvina, diziam porque eles haviam caído em distintas oportunidades através de sua influência. Era certo que Silvina podia ser atrativa de um modo irresistível, mas existiam mulheres de uma sorte de nascer em uma família onde havia mulheres de uma beleza mais convencional, quase clássica, como a de sua irmã Victoria. No entanto, apenas um a via se mover e, sobretudo, quando soltava seus jogos de sedução, nos que mesclavam a graça, o dom da réplica, o lirismo as associações delirantes e a atenção aplicada com que escutava a sua futura presa como se não houvesse nada mais importante no mundo que a pessoa que a enfrentava, algum compreendia que devia de ser difícil escapar dessas redes se ela dizia jogá-las na água. Além disso, era de uma delicadeza extrema. Essa mulher devia acariciar com uma suavidade e uma precisão inesquecíveis.

utilicé, pero dan idea de su naturalidad y simpatía cuando no posaba¹⁶¹.>>. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 74-75)

La otra foto legendaria se la tomó Pepe Fernández, su amigo, y es más violenta: Silvina usa las dos manos para taparse la cara y la cámara está mucho más cerca, un plano más cerrado, no se ve su cuerpo, se adivinan los anteojos blancos, que asoman puntiagudos. En esta foto sí parece estar diciendo basta, basta¹⁶². (ENRÍQUEZ, 2018, p. 75)

Mas, retornando ao ponto dos três momentos de Silvina, agora comentado sobre o segundo Gamerro, chama atenção para o tempo de intervalo entre a primeira e a segunda produção, que foi relativamente grande, entre 1937 e 1948. No entanto, o que poderia se considerar como um processo de digestão da recepção do primeiro, pode, na verdade, ter sido um momento de revisão de estilo, uma vez que, durante esse tempo, a escritora conheceu Borges e se casou com Casares, e ademais participou de produções em colaboração com os dois escritores, além da *Antología de la literatura fantástica* extremamente importante para o círculo literário da época:

¿Qué ha ocurrido entre uno y otro libro, además de la reseña antes mencionada? La biografía es elocuente: en 1934 Silvina había conocido a Adolfo Bioy Casares, quien en 1932 había conocido a Borges en casa de Victoria, y así se inicia la amistad tripartita más fecunda de la historia de la literatura argentina, la “trinidad divina” de nuestras letras, en palabras de Juan Rodolfo Wilcock. 1940 es el año clave: en él Silvina se casa con Bioy Casares, en él este publica *La invención de Morel*; en él ambos compilan, junto con Borges, la fundacional *Antología de la literatura fantástica*, en la cual son muchos los relatos o fragmentos que merecen la caracterización de ficción barroca. Luego ocurren *Ficciones* (1941/44) de Borges, la novela policial que Silvina y Bioy escriben juntos, *Los que aman, odian* (1946), y *La trama celeste* de Bioy, que es de 1948 pero sobre la cual venía trabajando desde 1943 al menos. Esta es la etapa que podemos caracterizar como del repliegue de Silvina, desde el cual opera a través de otros, desde la sombra, y planea su regreso. Como señala John King: “Durante estos años fue evolucionando la teoría y práctica de la literatura ‘fantástica’ que alcanzaría su culminación en el trabajo creativo de Borges a principios de los 40. Borges es el autor más conocido del período, pero argumentaremos que el desarrollo de estas teorías

¹⁶¹Há duas fotos lendárias e nas duas ela tampa o rosto. A primeira é de Sara Facio -a fotógrafa argentina que tirou fotos icônicas de muitos escritores, entre outras a célebre imagem de Julio Cortázar com o cigarro na boca- em seu estúdio. Silvina não se deixava retratar: tive que persegui-la até debaixo dos móveis. Seu vestido preto curto deixa ver as fantásticas pernas. Nessa foto estende a mão até a câmera e tampa por completo seu rosto. Está descalça e cobre o ventre com um braço. Não é um gesto de rejeição, nem sequer de proteção: simplesmente, a mão tampa o rosto, como se detivesse a câmera. Sara Facio lembra essa sessão <<Se opôs terminantemente de ser retratada. Ela era foto amadora, de modo que não se incomodou quando viu que disparava quase sem focar, sabia que as tomadas não saíam nessas condições: luz limitada e falta de precisão. Não contavam com minha perícia no uso da Leica. As fotos estão. Não são fotos especialmente recordadas e de fato nunca as utilizei, mas dão ideia de sua naturalidade e simpatia quando não posava.

¹⁶² A outra foto legendaria tirou Pepe Fernández, seu amigo, e é mais violenta: Silvina usa as duas mãos para tampar o rosto e a câmera está mais próxima, um plano mais fechado, não se vê seu corpo, se adivinham os óculos brancos, que são também pontiagudos. Nesta foto sim parece está dizendo basta, basta.

tuvo mucho de práctica grupal y que no habría que menoscabar la contribución de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y en menor grado la de José Bianco¹⁶³". (GAMERRO, 2010).

Gamerro observa também a presença da mística em Silvina. Apesar de não ser tema desta pesquisa, é importante comentar que a presença dessa instância na literatura da escritora argentina é também característica de uma herança humanista. Gamerro aponta influências de Borges nos contos de Silvina, mas ressalta que ela trabalha o tema de uma maneira peculiar. O estar 'no limite', nas palavras do teórico, proporciona o efeito de aproximação ao esoterismo. No entanto, em Silvina a mística está mais próxima aos inocentes, às crianças ou aos loucos, e não nos velhos sábios que alcançaram a iluminação:

"Fragmentos del libro invisible" sugiere que Silvina en algún momento llegó a tomarse en serio la clarividencia que Borges le achacaba. Le sucede a los mejores, la mística es la última tentación del arte, por algo Borges, en "La muralla y los libros", define al hecho estético como el 'más acá' de la mística. Pero él siempre tuvo claro de qué lado estaba, como evidencian sus cuentos 'en el límite': "El acercamiento a Almotásim", "Las ruinas circulares", "El Aleph" y "La escritura del Dios". El aura esotérica de Silvina, ese rol de sibila o maga que también le atribuía Wilcock, está más cerca del de los inocentes, los niños y los locos, que del de los sabios que han alcanzado la iluminación tras un largo camino, de ahí que cuando intenta remedar la perspectiva de estos, el resultado huele a New Age. El cuento incluye, nuevamente, motivos que parecen derivaciones borgeanas, y suenan a falso: Silvina hablando con voz impostada: "¿Somos el mero sueño de algún dios?". "Las moradas de nuestros ojos cerrados eran mundos luminosos donde existían flores, pájaros, rostros [...] Uno de mis discípulos descubrió en mi mano, al abrir los ojos, una hierba amarilla que nació en los dominios de la oscuridad [...] ¿Por qué no elegí un rostro, o aquel jardín con grutas azules, o aquel océano incendiado, para trasladarlos a este mundo¹⁶⁴?" (GAMERRO, 2010).

¹⁶³ O que aconteceu entre um e o outro livro, além da resenha antes mencionada? A biografia é eloquente: em 1934 Silvina havia conhecido a Adolfo Bioy Casares, quem em 1932 havia conhecido Borges na casa de Victoria, e assim se inicia a amizade tripartida mais fecunda da história da literatura argentina, a "trindade divina" de nossas letras, em palavras de Juan Rodolfo Wilcock. 1940 é o ano chave: nele Silvina se casa com Bioy Casares, nele se publica *A invenção de Morel*, nele ambos compilam juntos com Borges, a fundamental *Antologia da literatura fantástica*, na qual são muitos relatos ou fragmentos que merecem a caracterização de ficção barroca. Logo ocorrem *Ficções* (1941/1944) de Borges, a novela policial que Silvina e Bioy escrevem juntos, *Os que amam, odeiam* (1946), e *A trama celeste* de Bioy, que é de 1948 mas sobre a qual vinha trabalhando desde 1943 pelo menos. Esta é a etapa que podemos caracterizar como do recuo de Silvina, desde o qual opera através de outros, desde a sombra, e planeja seu retorno. Como assinala John King: "Durante estes anos foi evoluindo a teoria e a prática da literatura 'fantástica' que alcançaria sua culminação no trabalho criativo de Borges a princípio dos anos 40. Borges é o autor mais conhecido do período, mas argumentaremos que o desenvolvimento destas teorias teve muito mais de prática grupal e que não haveria que menosprezar a contribuição de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e em menor grau a de José Bianco".

¹⁶⁴ "Fragmentos do livro invisível" sugere que Silvina em algum momento chegou a levar a sério a clarividência que Borges usava contra ela. Acontece com os melhores, a mística é a última tentação da arte, por algo Borges, em "A muralha e os livros", define o feito como o 'mais aqui' da mística. Mas ele sempre teve claro de que lado estava, como evidenciam seus contos 'o limite': "A aproximação a Almotásim", "As ruínas circulares", "O Aleph" e "A escrita de Deus". A aura esotérica de Silvina, esse papel de sibila ou maga que também a atribuía Wilcock, está mais perto dos inocentes, das crianças e dos loucos, que dos sábios que alcançaram a iluminação depois de um longo caminho, assim que quando tenta remedar a perspectiva destes, o resultado cheira New Age. O conto inclui, novamente, motivos que aparecem derivações borgianas, e soam a falso: Silvina falando com engraçada;

Neste sentido, é interessante resgatar o que Hugo revela a Mariana Enríquez sobre a particularidade das vozes das Ocampo, e que acreditava que aquilo não era algo biológico e sim do mundo espiritual, considerando a importância da voz/eco para as ficções barrocas. Segundo ele, a voz de Silvina era oscilante, e além disso, carregava em sua personalidade algo que parecia contraditório. Para Hugo, Silvina não acreditava na imobilidade das coisas, para ela tudo fluía, assim como suas opiniões, ela levava algumas crenças e enquanto argumentava caminhava para o oposto daquilo que havia dito no começo.

_Era un juego continuo. Un juego en el que ella se manejaba con mucha seguridad, pero había una inseguridad de otro tipo sobre lo que ella misma pensaba. Todas las Ocampo tenían un problema con la voz, la de Silvina, particularmente, era una voz que vacilaba. Siempre me pareció algo de orden espiritual, más allá de que fuera orgánico. Silvina decía algo pero pensaba lo contrario de lo que te estaba diciendo; todo el tiempo oscilaba, era un pensamiento muy paradójico y contradictorio. Iba transformando sus opiniones lentamente hasta llegar a lo opuesto en una especie de metamorfosis que se iba operando rápidamente en el pensamiento de una manera muy fluida. Cuando llegabas al final, todo lo que había dicho parecía lo más normal, esos dos opuestos que ella había logrado conciliar. Silvina no creía en la fijeza de las cosas y de la identidad. De la propia desde ya; y supongo que de las ajenas tampoco. Ella no era loca: era su manera espontánea de sentir, pensar y ver el mundo¹⁶⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 123-124)

Segundo Gamerro em *Autobiografía de Irene*, o conto, existe uma tensão na sua circularidade, que não pode ser circular porque não volta ao início, mas, sucede ao infinito, ou seja, como ele mesmo explica, o relato A gera o relato A, e assim sucessivamente. Essa característica pode ser mais uma influência de Borges com Funes na relação passado e presente, só que neste caso a inversão se dá não pela imortalidade, mas de seguir vivendo sentindo medo de não morrer. Assim, é possível perceber muitas características das ficções barrocas, como os espelhos, os sonhos, e, além disso, a perspectiva infantil não deixa de estar presente no conto, segundo Gamerro ela está subordinada a da adulta:

“Somos o mero sonho de algum Deus?”. “As moradas de nossos olhos fechados eram mundos luminosos onde existiam flores, pássaros, rosto [...] Um dos meus discípulos descobriu em minha mão, ao abrir os olhos, uma erva amarela que nasceu nos domínios da escuridão [...] Por que não escolhi um rosto, ou aquele jardim com grutas azuis, ou aquele oceano incendiado, para transportá-los para este mundo?”.

¹⁶⁵ _Era um jogo contínuo. Um jogo em que ela se controlava com muita segurança, mas havia uma insegurança de outro tipo sobre o que ela mesmo pensava. Todas as Ocampo tinham um problema com a voz, a de Silvina, particularmente, era uma voz que vacilava. Sempre dizia algo mas pensava o contrário do que estava dizendo, todo o tempo oscilava, era um pensamento muito paradoxal e contraditório. Ia transformando suas opiniões lentamente até chegar ao oposto em uma espécie de metamorfose que ia se operando rapidamente no pensamento de uma maneira muito fluida. Quando chegava ao final, tudo que havia dito parecia o mais normal, esses dois opostos que ela havia conseguido conciliar. Silvina não acreditava na firmeza das coisas e da identidade. Da própria desde já. e supongo que das alheias taopouco. Ela não era louca: era sua maneira espontânea de sentir, pensar e ver o mundo.

A veces, confunde la previsión de una lámina con la de una cara verdadera, la de un diálogo novelesco con uno de la vida cotidiana. Estos recuerdos del porvenir ocupan de manera tan minuciosa el espacio de su ser que no puede sino vivir en el presente y en el futuro, y es incapaz de tener recuerdos: si bien es evidente la deuda con el Funes de Borges, la inversión de la fórmula (Funes vivía únicamente en el pasado y en el presente, era en consecuencia muy limitada su capacidad de anticipar y aun de pensar), lleva a una torsión que hace del cuento una reescritura, más que un refrito. Irene anhela el momento de su muerte porque al acercarse este irán desapareciendo las previsiones y podrá recordar. Pero al final se frustra su esperanza: aparece una desconocida que pretende escribir su vida, e Irene sabe lo que sucederá, prevé las palabras exactas con las que lo hará, que son las del cuento que hemos leído. El final del cuento repite el principio, generando una aparente circularidad infinita – aparente porque lo que se produce no es tanto una vuelta al principio sino una procesión infinita, una estructura en cascada: más que volverse sobre sí mismo, el relato A genera un relato A' que a su vez genera un relato A'', y así ad infinitum¹⁶⁶. (GAMERRO, 2010).

Na sequência, a análise compara uma característica de Silvina a outra de Bioy Casares, mas destaca, novamente, a peculiaridade da escritora argentina:

Irene queda así atrapada en esta representación que se repetirá infinitamente, como los personajes de *La invención de Morel*: solo que en su caso lo anhelado no era la inmortalidad sino su contrario: “Si por alguna maldición siguiera viviendo [...] me aflige solo el temor de no morir”. Reconocemos en este cuento los motivos y tópicos clásicos de la ficción barroca: espejos, sueños, la toma de representaciones por realidades, el carácter creador del juego infantil; todos incrustados en una arquitectura narrativa también barroca: la de esas paradojas o escándalos de la causalidad a los que conduce la adivinación del futuro. La perspectiva infantil no está ausente, pero está subordinada a la adulta, filtrada por ella: las de Irene no son percepciones de niño sino recuerdos de infancia¹⁶⁷. (GAMERRO, 2010).

¹⁶⁶ Às vezes, confunde a previsão de uma lâmina com a de uma cara verdadeira, a de um diálogo romanesco com um da vida cotidiana. Estas lembranças do porvir ocupam de maneira tão minuciosa o espaço de seu ser que não pode viver no presente e no futuro, e é incapaz de ter lembranças: se bem é evidente a dívida com Funes de Borges, a invenção da fórmula (Funes vivia unicamente no passado e no presente, era em consequência muito limitada sua capacidade de antecipar e ainda de pensar), leva a uma torção que faz do conto uma reescrita, mais que uma repetição. Irene anseia o momento de sua morte porque ao aproximar esta irão desaparecendo as previsões e poderia lembrar. Mas ao final sua esperança se frustra: aparece uma desconhecida que pretende escrever sua vida, e Irene sabe o que sucederá, prevê as palavras exatas com as que o fará, que são as do conto que lemos. O final do conto repete o início, gerando uma aparente circularidade infinita -aparente porque o que se produz não é tanto uma volta ao início mas uma procissão infinita, uma estrutura em cascata: mais que voltar-se sobre si mesmo, o relato A gera um relato A' que a sua vez gera um relato A'', e assim ad infinitum.

¹⁶⁷ Irene fica assim flagrada nessa representação que se repetirá infinitamente, como os personagens de *A invenção de Morel*: só que em seu caso o anseio não era a imortalidade mas seu contrário: “Se por alguma maldição seguirá vivendo [...] me aflige somente o temor de não morrer”. Reconhecemos neste conto os motivos e tópicos clássicos da ficção barroca: espelhos, sonhos, a tomada de representações por realidades, o caráter criador do jogo infantil; todos incrustados em uma arquitetura narrativa também barroca: a dessas paradoxais ou escândalos da causalidade aos que conduzem a adivinhação do futuro. A perspectiva infantil não está ausente, mas está subordinada a adulta, filtrada por ela: as de Irene não são percepções de criança mas lembranças da infância.

Gamerro argumenta que Silvina pode ter criado um novo subgênero para o gótico, chamado de *gótico pampeano*, uma vez que, a partir do conto “El impostor”, publicado primeiramente em etapas na revista *Sur*, em 1948, a escritora desenvolve no estilo a característica de engavetamento de sonhos e vigília, vigílias que resultaram em sonhos...

Assim, contrasta a fórmula das produções de Bioy com as de Silvina, demonstrando que a grande diferença é que Silvina não se preocupa em revelar os detalhes de forma minuciosa, por acreditar que o leitor é capaz de aprendê-las sozinho:

El ambiente gótico (podría argumentarse que Silvina crea, con este relato, un nuevo subgénero, el gótico pampeano), el encajonamiento de sueños que dan lugar a vigílias que luego resultan ser sueños que son copiados en una vigilia que quizás vuelva a revelarse como sueño, la multiplicación geométrica de las incertidumbres en las que tanto personajes como lectores terminan enredados sin remedio, evoca poderosamente a la novela *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), escrita en francés por el polaco Jan Potocki, [...] Pero con mayor fidelidad aún, la estructura, la lógica, el lenguaje de “El impostor” replican al dedillo la fórmula de las ficciones barrocas que Bioy Casares estaba escribiendo por aquella época: *La invención de Morel, Plan de evasión*, “La trama celeste”, “El perjurio de la nieve”: en cada una, la progresiva acumulación de misterios que lleva a un clímax de incompreensión, luego una explicación diáfana [...] que revela puntualmente la respuesta a cada una de las preguntas. Esta es la fórmula Bioy: trama barroca, a veces fantástica, y estructura policial [...] La diferencia fundamental es que Silvina se ahorra el trabajo de explicar minuciosamente todo lo sucedido, suponiendo que el lector podrá hacerlo por cuenta propia; así, a la habitual serie de enunciados unívocos de Bioy corresponde aquí una serie de preguntas orientadoras: “¿Por qué, suponiendo que esos relatos fueran sueños, Armando fingía ser otro personaje? ¿Fingía o realmente soñaba que era otro, y se veía desde afuera? [...] Armando Heredia, al suicidarse, ¿creyó matar a Luis Maidana, como creyó matar en su infancia a un personaje imaginario? [...] ¿Quiso, odió, asesinó a un ser imaginario¹⁶⁸?” (GAMERRO, 2010).

¹⁶⁸ No ambiente gótico (poderia se argumentar que Silvina cria, com este relato, um novo subgenero, o gótico pampeano), o escalonamento de sonhos que são lugar a vigílias que logo resultam ser sonhos que são copiados em uma vigília que talvez volte a se revelar como sonho, a multiplicação geométrica das incertezas em que tanto os personagens como leitores terminam entrelaçados sem remedio, evoca poderosamente o romance *O manuscrito encontrado em Zaragoza* (1804), escrita em frances pelo polaco Jan Potocki, [...] Mas com maior fidelidade ainda, a estrutura, a lógica, a linguagem de “O impostor” replicam a dedo a fórmula das ficções barrocas que Bioy Casares estava escrevendo por aquela época: *A invenção de Morel, Plano de escape*, “A trama celeste”, “O preconceito da neve”: em cada uma, a progressiva acumulação de mistérios que levam a um clímax de incompreensão, logo uma explicação transparente [...] que revela pontualmente a resposta a cada uma das perguntas. Esta é a fórmula Bioy: trama barroca, às vezes fantástica, e estrutura policial [...] A diferença fundamental é que Silvina se poupa do trabalho de explicar minuciosamente todo o sucedido, supondo que o leitor poderá fazê-lo por sua própria conta; assim, a habitual série de enunciados unívocos de Bioy corresponde aqui uma série de perguntas orientadas: “Por que, supondo que esses relatos foram sonhos, Armando fingia ser outro personagem?” Fingia ou realmente sonhava que era outro, e se via desde fora? [...] Armando Heredia, ao se suicidar, acreditou matar Luis Maidana, como acreditou matar em sua infância a um personagem imaginário? [...] Quis, odiou, assassinou a um ser imaginário?

Gamerro argumenta que o segundo momento de Silvina é caracterizado pelo total esquecimento do estilo de regresso à infância, com o que há enfrentamento da gramática, e uma semelhança com outros escritores de sua época. O autor recupera um trecho do livro *Encuentros con Silvina* para exemplificar como ela própria enxergava essa mudança. O mais interessante é como o teórico consegue demonstrar as funções que sua irmã e seu marido tiveram nesse momento:

Con “El impostor” Silvina toma distancia máxima de la estética de *Viaje olvidado*, constituyendo un texto largo, ambicioso, mirando a la gramática cara a cara, demostrándole al mundo que puede escribir como un adulto, es decir, como los otros [...] “El impostor” es un relato complejo, logrado, casi perfecto: pero no es suyo. Es un acto supremo de virtuosismo y ventriloquia. En ese sentido, quizás el título pueda leerse como una máscara de su autora, ‘la impostora’. Traicionándose, como Maidana traiciona a Heredia, Silvina acata el mandato familiar, y responde con un cuento ‘bien escrito’ al “¿se corregirá Silvina Ocampo?” de su hermana. Para hacerlo, se apoya en su marido, cuya tutela, a partir de ahora, será su escudo, y a veces, también, su cruz¹⁶⁹. (GAMERRO, 2010).

Sobre o papel do marido, Gamerro comenta:

En 1982 dirá la autora: “Sobre todo trato de evitar ciertas cosas que sé que no le gustarían, me diría: ‘¡Qué horror! ¿Cómo has puesto esto, Silvina?’. Y a mí, que me gusta eso que he puesto, voy poco a poco renunciando, porque le voy dando razón en lo que me dice, porque casi siempre tiene razón. Para él, naturalmente, escribo y suprimo lo que pienso que no le gustaría” (Encuentros con Silvina Ocampo). Victoria ha diagnosticado la enfermedad, Bioy ha ofrecido la cura. En el medio, Silvina se ha olvidado de su viaje. Ha encontrado remedio para su tortícolis cambiando de cabeza¹⁷⁰. (GAMERRO, 2010).

Embora as circunstâncias do segundo momento de Silvina Ocampo, o autor elucubra Eduardo González Lanuza, poeta espanhol, responsável por uma resenha na revista *Sur* N°175, de 1948, cuja crítica, acerca de *Epitáfio romano* e *Autobiografía de Irene*, infere que mesmo se

¹⁶⁹ Com “O impostor”, Silvina toma distância máxima da estética de *Viagem esquecida*, construindo um texto longo, ambicioso, observando a gramática cara a cara, demonstrando ao mundo que pode escrever como um adulto, quer dizer, como os outros [...] “O impostor” é um relato complexo, alcançado, quase perfeito: mas não é seu. É um ato supremo de virtuosismo e ventriloquia. Nesse sentido, talvez o título possa lê-lo como uma máscara de sua autora, ‘a impostora’. Traindo a si mesma, como Maidana trairia a Heredia, Silvina acata o mandato familiar, e responde com um conto ‘bem escrito’ ao “se corrigirá Silvina Ocampo?” de sua irmã. Para fazê-lo, se apoia em seu marido, cuja tutela, a partir de agora, será seu escudo, e às vezes, também, sua cruz.

¹⁷⁰ Em 1982 dirá a autora: “Sobretudo trato de evitar certas coisas que sei que não gostariam, me diria: ‘Que horror! Como colocou isso, Silvina!’. E para mim, que gosto disso que coloco, vou pouco a pouco renunciando, porque vou dando razão a isso que me diz, porque quase sempre tem razão. Para, ele, naturalmente, escrevo e suprimo o que penso que ele não gostaria” (Encontros com Silvina Ocampo). Victoria diagnosticou a doença, Bioy ofereceu a cura. E no meio, Silvina se esqueceu de sua viagem. Encontrou remédio para seu torcicolo mudando de cabeça.

houvesse ausência de elementos definitivos como a morte e o milagre, essas narrativas não perderiam seu encanto imaginário:

De la posibilidad de que el remedio haya podido resultar peor que la enfermedad se hace cargo la perceptiva reseña de Eduardo González Lanuza en *Sur* No 175 (1948), que tras detenerse en “Epitafio romano” y “Autobiografía de Irene”, concluye: “Podrían no suceder en estas narraciones las cosas definitivas que suceden: muertes, milagros, alucinaciones; no por ello perderían su ingrátido encanto oculto principalmente en el modo de contar, en ese no sé qué inasible pero tan irreductiblemente femenino. Hasta me atrevería a señalar, como único pecado de este hermoso libro, el afán de superar tan deliciosa fatalidad, construyendo con una deliberación que, aun cuando no carece de maestría, como sucede en ‘El impostor’, traba el vuelo de esa deliciosa aptitud para el libre juego inventivo de que tan generosamente dotada está la autora”. Al leerla, no es difícil imaginar a Silvina compartiendo las reflexiones de los protagonistas humanos de la fábula de La Fontaine “El molinero, el hijo y el asno¹⁷¹.” (GAMERRO, 2010).

Gamerro afirma que em *Autobiografía de Irene* aparecem as primeiras dobras da escritora, no entanto, reflète que nem todas são necessariamente ficções barrocas, ou necessariamente fantásticas, e que a irrupção das dobras pode sugerir o aparecimento de físsuras:

En *Autobiografía de Irene*, también, hacen su primera aparición los dobles característicos de su literatura, tantas veces, aunque no siempre, fantásticos; tantas veces, aunque no exclusivamente, femeninos: surgen en cuentos como “El impostor” y el que da título al libro; luego reaparecerán en “Nosotros”, “El vástago”, “La casa de azúcar” (La furia) [...] Si bien no todos ellos pueden caracterizarse como ficciones barrocas, pues no siempre el encuentro entre los dobles supone el cruce de distintos planos de realidad, o distintos planos espaciotemporales, la irrupción del doble suele ser índice de la aparición de una fisura, de una disyunción en un mundo hasta ese momento unificado. Y a diferencia del indoloro asombro metafísico del ‘Borges’ maduro ante el ‘Borges’ joven en “El otro”, Silvina nos devuelve a los aterradores dobles decimonónicos, siempre al borde de la escisión esquizofrénica o psicótica; al duelo a muerte entre un yo débil, un ello devorador, un superyó tiránico¹⁷². (GAMERRO, 2010).

¹⁷¹ Da possibilidade de que o remédio pode resultar pior que a doença se faz cargo a perspectiva resenha de Eduardo González Lanuza em *Sur* No 175 (1948), que depois de se deter em “Epitáfio romano” e “Autobiografía de Irene”, conclui: “Poderiam não suceder nestas narrativas as coisas definitivas que sucedem: mortes, milagres, alucinações; não por isso perderam seu ingrato encanto oculto principalmente neste modo de contar, nesse não sei quê indomável mas tão irreduzível feminino. Até me atreveria assinalar, como único pecado deste lindo livro, o desejo de superar tão deliciosa fatalidade, construindo com uma deliberação que, ainda quando não carece de maestria, como sucede em ‘O impostor’, trava o voo dessa deliciosa aptidão para o livre jogo inventivo de que tão generosamente dotada está a autora”. Ao le-la =, não é difícil imaginar Silvina compartilhando as reflexões dos protagonistas humanos da fábula de La Fontaine “O moinho, o filho e o burro.”

¹⁷² Em *Autobiografía de Irene*, também, fazem sua primeira aparição as dobras características de sua literatura, tantas vezes, ainda que não sempre, fantásticas; tantas vezes, ainda que não exclusivamente, femininos: surgem em contos como “O impostor” e o que dá título ao livro; logo reaparecem em “Nós”, “A haste”, “A casa de açúcar” (A Fúria) [...] Se bem não todos eles podem caracterizar como ficções barrocas, pois nem sempre o encontro entre as dobras supõem o cruzamento de planos distintos da realidade, ou distinto planos espaço-temporais, a irrupção da dobra costuma ser índice da aparição de uma fissura, de uma disjunção em um mundo até esse momento unificado. E a diferença do indoloro espanto metafísico do ‘Borges’ maduro ante o ‘Borges’ jovem em “O outro”,

Dessa forma, Gamarro concluí que de *Viaje olvidado* a *Autobiografía de Irene Silvina* assume duas posturas distintas em relação a sua escrita. Na segunda obra, obedece à instituição vigente, o estilo, os recursos de linguagem da época que eram aclamados, diferentemente do que havia produzido na primeira publicação. Embora, em sua essência, Silvina Ocampo nunca tenha abandonado, e pelo contrário, resistido sempre naquela de *Viaje olvidado*:

De modo análogo, la Silvina-una de *Viaje olvidado* se ha dividido en dos Silvinas: la que asume el lenguaje de la ley (adulto, masculino) y aquella otra (infantil, femenina) que han mandado callar y que cuando nadie la ve le saca la lengua a la gramática. “Para una mujer nacida a principios del siglo existían dos formas clásicas de situarse frente a la cultura mayor del hombre y las instituciones. La primera era arrogarse con toda naturalidad el lugar que podía estarle negado; la segunda, inmiscuirse en ella en forma subrepticia para cuestionar, en los términos propios de esa ley, la estructura mayor”, propone acertadamente Matilde Sánchez. Silvina terminará optando por la segunda, mientras que su hermana Victoria apostó siempre, no sin valor, a la primera: “A Victoria le gustaba pelearse. Yo, en cambio, hice desde chica todas las cosas que me prohibían. [...] Hice de todo a escondidas. A mí me gustaba esconderme. ‘La escondida’ es un juego precioso¹⁷³...” (GAMERRO, 2010).

Em 1959, com a publicação de *La furia*, o teórico percebe outro movimento da escritora, e nele é perceptível muitas características das ficções barrocas:

La furia (1959) incluye algunos de los relatos más logrados de la autora, como “La continuación”, “La casa de azúcar”, “Mimoso”, “Las fotografías”, “Los objetos”, “La furia”, “Carta perdida en un cajón”, “El vestido de terciopelo”, “Los sueños de Leopoldina”, “El castigo”, “El asco”, “El goce y la penitencia”, varios de los cuales pueden caracterizarse como ficciones barrocas¹⁷⁴. (GAMERRO, 2010).

No entanto, na terceira publicação, no terceiro momento de Silvina, Gamarro aponta para uma possível leitura feminista, quando a moda dos escritos femininos e ou feministas

Silvina nos devolve as assustadoras dobras decimonônicas, sempre a beira da cisão esquizofrênica ou psicopata; ao duelo a morte entre um eu, um ele devorador, um superior tirânico.

¹⁷³ De modo análogo, a Silvina-uma de *Viagem esquecida* se dividiu em duas Silvinas: a que assume a linguagem da lei (adulto, masculino) e aquela outra (infantil, feminina) que mandaram calar e que quando ninguém a vê ela tira a língua e a gramática. “Para uma mulher nascida no início do século existiam duas formas clássicas de se portar perante a cultura predominante do homem e das instituições. A primeira era atribuir-se com toda naturalidade o lugar que podia estar negado; a segunda, intrrometer-se nela em forma clandestina para questionar, em termos próprios dessa lei, a estrutura maior”, propõem acertadamente Matilde Sánchez. Silvina terminará optando pela segunda, enquanto sua irmã Victoria apostou sempre, não sem valor, na primeira: “A Victoria gostava de brigar. Eu, ao contrário, fiz desde criança todas as coisas que me proibiam. [...] Fiz de tudo às escondidas. Eu gostava de me esconder. ‘A escondida’ é um jogo precioso...”.

¹⁷⁴ A *fúria* (1959) inclui alguns relatos mais bem feitos da autora, como “A continuação”, “A casa de açúcar”, “As fotografias”, “Os objetos”, “A *fúria*”, “Carta perdida em um caixote”, “O vestido de veludo”, “Os sonhos de Leopoldina”, “O castigo”, “O asco”, “O gozo e a penitência”, vários dos quais podem caracterizar como ficções barrocas.

ganham força, e assim cita Patricia Nisbet Klingenberg como exemplo de uma pesquisadora que se arrisca nessa perspectiva. No entanto, aponta que o problema desse tipo de leitura é que como nas críticas marxistas e pós-coloniais, tende-se a partir das conclusões para se chegar a algum caminho:

En *La furia* aparece y abunda una clase de cuentos que se han vuelto proverbialmente ocampianos: historias de mujeres rivales que se odian, de venganzas femeninas ejercidas preferentemente sobre mujeres: el triunfo de la niña, la sirvienta, la fea, la despechada, la mosquita muerta, sobre la madre, la señora, la bella, la femme fatale o la mujer avasalladora, como “La casa de azúcar”, “La furia”, “Carta perdida en un cajón”, “El vestido de terciopelo” y “La boda”, una línea que sigue en Las invitadas, con “Rhadamanthos” y “La boda”. Estos cuentos son particularmente díscolos para quienes intentan una lectura feminista de la obra de Silvina Ocampo, como la que arriesga Patricia Nisbet Klingenberg en su *Fantasies of the Feminine*. El problema de mucha crítica feminista, como su madre la crítica marxista y su hermana la crítica poscolonial, es que parte de las conclusiones para llegar, al cabo de un largo pero predecible camino, hasta las premisas. En el caso de la crítica feminista esquemática, se debe demostrar que la autora construye imágenes positivas o afianzadoras (empowering) de la mujer, y realiza una crítica del patriarcado, porque es una mujer; y si se trata de un hombre, que construye imágenes estereotipadas, esencializadoras, y aun degradantes o discriminadoras, de lo femenino¹⁷⁵. (GAMERRO, 2010).

Para exemplificar essa problemática da leitura feminista que parte das conclusões, Gamerro argumenta sobre o conto *Carta perdida en un cajón*, no qual a escritora trabalha com personagens mulheres, ódio e vingança. Além disso, argumenta também que uma leitura feminista que procura uma verdade ao invés de partir dela, apresenta divergências como cita Matilde Sánchez *En los relatos de Silvina Ocampo*, onde diz que a vingança exhibe a estratégia feminina e o código superior dominante dos homens, em uma dupla crítica à lei e a armadilha:

Lo forzado de esta lectura se vuelve disparatado en el caso de “Carta perdida en un cajón”, el primer relato de Silvina donde palpita un odio visceral que amenaza desbordar la contención formal que era norma en los relatos anteriores, y en el cual es evidente para un lector, ya no desprejuiciado, porque ninguno lo es, pero para un lector en el cual los prejuicios no han tomado la

¹⁷⁵ Em *A fúria* aparece e abunda uma classe de contos que se voltam proverbialmente ocampianos: histórias de mulheres rivais que se odeiam, de vinganças femininas exercidas preferencialmente sobre mulheres: o triunfo da menina, da servente, da feia, da despeitada, da moca morta, sobre a mãe, a senhora, a bela, a femme fatale ou a mulher avassaladora, como “A casa de açúcar”, “A furia”, “Carta perdida em um caixote”, “O vestido de veludo” e “O casamento”, uma linha que segue em As convidadas, com “Rhadamanthos” e “O casamento”. Estes contos são particularmente rebeldes para quem tenta uma leitura feminista da obra de Silvina Ocampo, como a que arrisca Patricia Nisbet Klingenberg em sua *Fantasies of the Feminine*. O problema de muita crítica feminista, como sua mãe a crítica marxista e sua irmã a crítica póscolonial, é que parte das conclusões para chegar, ao final de um longo mas predizível caminho, até as premissas. Neste caso da crítica feminista esquemática, se deve demonstrar que a autora controí imagens do patriarcado, porque é uma mulher, e se se trata de um homem, que constroi imagens estereotipadas, essencializadoras, e ainda degradantes ou discriminadoras do feminino.

forma organizada de uma escola crítica, que o ódio da narradora por sua amiga se desenvolve em um mundo povoado, desde a infância em diante, unicamente por outras mulheres, e que o homem, quando aparece sobre o final, é apenas um apêndice, um instrumento de vergonha. Uma leitura feminista que vai em busca de sua verdade, ao invés de partir dela, se encontra ao contrário esboçada nesta atinada observação de Matilde Sánchez: “[Nos relatos de Silvina Ocampo] a vingança exhibe tanto a estratégia feminina como o código superior e dominante dos homens, em uma dupla crítica da lei e da armadilha”. Vinganças sem alianças, porque como assinala Adriana Astutti: “a escrita de Silvina Ocampo coloca a tradição em todos os mundos, rompendo toda cumplicidade”¹⁷⁶. (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, pensando nas questões de lugar de discurso, o autor, demonstrando simpatia imaginativa, percebe no perigo da crítica feminista o que aconteceria se já existisse uma escola crítica infantilista, ou seja, grande parte das produções de Silvina seria condenada, não pelo o que foi como recursos estilísticos ou construção narrativa, mas sim pelo ativismo:

Particularmente enojoso em el caso de estas escuelas críticas moralizantes es su previa toma de partido contra todo acto de ventriloquia literaria: nunca será válido que un hombre presente el punto de vista de la mujer, pues lo hará desde sus propios intereses y generará estereotipos o imágenes negativas, lo mismo que si un escritor burgués presenta personajes proletarios, o si un colonizador, así se trate del escurridizo Conrad, presenta retratos de los colonizados. La loable admonición de que cada sujeto se haga cargo de su propio discurso se confunde con la desacreditación previa y axiomática de todo aquel que ose intentar hacerse cargo del discurso del otro: la simpatía imaginativa queda proscripta¹⁷⁷. (GAMERRO, 2010).

Cabe ressaltar que quando se fala de ativismo, neste caso, é importante observar o contexto com o qual se trabalha. O contexto aristocrático bonaerense desse período não entende por ativismo algo positivo, pois observa nele a problemática do aprisionamento em

¹⁷⁶ O forçado dessa leitura se volta improvável no caso de “Carta perdida em um caixote”, o primeiro relato de Silvina onde palpita um ódio visceral que ameaça desbordar a contenção formal que era norma nos relatos anteriores, e no qual é evidente para um leitor, já sem preconceitos, porque ninguém o é, mas para um leitor no qual os preconceitos não tomam a forma organizada de uma escola crítica, que o ódio da narradora por sua amiga desenvolve em um mundo povoado, desde a infância adiante, unicamente por outras mulheres, e que o homem, quando aparece sobre o final, é apenas um apêndice, um instrumento de vergonha. Uma leitura feminista que vai em busca de sua verdade, ao invés de partir dela, se encontra ao contrário esboçada nesta atinada observação de Matilde Sánchez: “[Nos relatos de Silvina Ocampo] a vingança exhibe tanto a estratégia feminina como o código superior e dominante dos homens, em uma dupla crítica da lei e da armadilha”. Vinganças sem alianças, porque como assinala Adriana Astutti: “a escrita de Silvina Ocampo coloca a tradição em todos os mundos, rompendo toda cumplicidade”.

¹⁷⁷ Particularmente enojoso o caso destas escolas críticas moralizantes é sua prévia tomada de partido contra todo ato de ventriloquia literária: nunca será válido que um homem apresente o ponto de vista da mulher, pois o fará desde seus próprios interesses e gerará estereótipos ou imagens negativas, o mesmo que se um escritor burguês apresenta personagens proletários, ou se um colonizador, assim se trate do escorregadio Conrad, apresenta retratos dos colonizados, A louvável admoestação de que cada sujeito se faça cargo de seu próprio discurso se confunde com a desacreditação prévia e axiomática de todo aquele que ouse se fazer cargo do discurso do outro: a simpatia imaginativa fica proscrita.

coletivismos, o que está contra ao pensamento libertário influenciado pelo humanismo espanhol, como evidenciado com o Quixote.

Dessa forma, conclui que toda análise ou denúncia de controle tenderá a postular, de maneira marxista, a determinação na última instância, ou seja, na lógica última de toda dominação, no caso de Silvina dos adultos sobre as crianças. A crítica de Gamarro às imposições pós-modernas de abordagens ativistas, muito bem colocada, reforça nossa posição em relação a esse debate, ou seja, não há, na escritora argentina, uma intenção político-sociológica de denúncia ou alçar de bandeiras por supostos oprimidos. Se defendemos a tese de que Silvina tem *ethos* e estilo neo-humanista, claro está que não há engajamento por grupos minoritários, já que o humanista concebe toda a humanidade como uma.

Todo análisis o denuncia de un sistema de control tenderá a postular, a la manera marxista, una determinación en última instancia: la lógica última de toda dominación era, para Rodolfo Walsh, la de la burguesía sobre el proletariado; para Puig, la del macho sobre la hembra; para Silvina no sería arriesgado proponer que es la del adulto sobre el niño. Todas las otras –de los amos sobre los sirvientes, de los varones sobre las mujeres– son, sin perder su especificidad, figuras de esta¹⁷⁸. (GAMERRO, 2010).

Por conseguinte, no terceiro momento de Silvina sobre o qual argumenta Gamarro, *La furia* se torna a matriz das publicações posteriores e em todas estão presentes as ficções barrocas:

Los libros posteriores de Silvina incluyen muchos otros relatos famosos, como “Tales eran sus rostros”, “La cara en la palma”, “La gallina de membrillo”, “Las invitadas” (Las invitadas, 1961); [...] pero puede decirse que la matriz de todos estos libros está ya en *La furia*. La furia parece haber dado en la tecla, pues el libro siguiente, *Las invitadas*, se publica apenas dos años después. Entre aquellos cuentos que pueden caracterizarse como ficciones barrocas se destaca “Las invitadas”, relato en el cual un niño congrega para un cumpleaños solitario a siete amigas imaginarias que son también los pecados capitales. Las niñas no son enteramente imaginarias, pues son vistas por el adulto presente (la criada; como es habitual en Silvina Ocampo, esta es ‘cómplice’ del niño; es significativo que todo suceda en ausencia de los padres), y luego se vuelven por donde vinieron: el niño logró traerlas al mundo ‘real’ por un rato¹⁷⁹. (GAMERRO, 2010).

¹⁷⁸ Toda análise ou denúncia de um sistema de controle tenderá a postular, a maneira marxista, uma determinação em última instância: a lógica última de toda dominação era, para Rodolfo Walsh, a da burguesia sobre o proletariado; para Puig, a do macho sobre a fêmea; para Silvina não seria arriscado propor que é a do adulto sobre a criança. Todas as outras -dos amo sobre os serventes, dos varões sobre as mulheres- são, sem perder sua especificidade, figuras desta.

¹⁷⁹ Os livros posteriores de Silvina incluem muitos outros relatos famosos, como “Tai eram seus rostos”, “O rosto na palma”, “A galinha de marmelo”, “As convidadas” (As convidadas, 1961); [...] mas pode se dizer que a matriz de todos os livros está já em *A furia*. A fúria parece ter dado certo, pois o livro seguinte, *As convidadas* pública-se

Dessa forma, o teórico conclui, argumentando que pode ser tentador formular um desenvolvimento para Silvina, em termos dialéticos, aquela de que *Viaje olvidado* tem a sua antítese em *Autobiografía de Irene* e sua síntese em *La furia*:

Es tentador, entonces, formular la evolución de Silvina en términos dialécticos: a la tesis de *Viaje olvidado* sigue la antítesis de *Autobiografía de Irene*, y a esta la síntesis de *La furia*. *Viaje olvidado* presenta al niño en su mundo, en el espacio homogéneo de lo maravilloso, análogo en muchas maneras al del realismo mágico; *Autobiografía de Irene* transcurre entero en el mundo adulto; el espacio antes homogéneo se escinde, se estratifica, pasa a componerse de distintos planos que juegan a cruzarse, a barajarse, a intercambiar sus causalidades: se hacen posibles las ficciones barrocas, impensables en el mundo uno de *Viaje olvidado*. *La furia* y los libros posteriores alternan a veces las dos clases de ficciones, a veces las combinan. *Viaje olvidado* es un libro anterior a la ley, *Autobiografía de Irene* el libro de la sumisión a la ley: en *La furia* conviven la ley y la trampa; aparecen los cuentos de transgresión y venganza (la venganza no es posible cuando se acaba de recibir la ofensa, sino cuando se la ha cavilado¹⁸⁰). (GAMERRO, 2010).

Segundo Gamerro, existe uma tendência revisionista que aponta *Viaje olvidado* como o livro mais autêntico de Silvina. No entanto, ele refuta essa ideia, argumentando que existe uma diferença entre singularidade, o que viria a ser sua autenticidade, e identidade, sendo que esta é aquilo que o torna único e diferente, mas é também o que compartilha com seus colegas de geração. O crítico argentino prefere centrar-se naquilo que mais define Silvina como escritora, então, nesse caso, ele defende que tal obra não está entre aquelas que são características do estilo literário da autora:

Hay en la actualidad una tendencia revisionista que propone a *Viaje olvidado* como el libro de cuentos más auténtico de la autora, el más puramente ocampiano. Quizás lo sea: pero eso no lo convierte en el más característico, en el que mejor la define. Me explico: es frecuente el error, y no solo en los estudios literarios, de identificar, y confundir, singularidad e identidad. Lo que

anos depois. Entre aqueles contos que podem caracterizar-se como ficções barrocas se destaca “As convidadas”, relato no qual um menino reúne para o aniversário sozinho a sete amigas imaginárias que são também os pecados capitais. As meninas não são inteiramente imaginárias, pois são vistas pelo adulto presente (a criada; como é habitual em Silvina Ocampo, esta é 'cúmplice' do menino; é significativo que tudo aconteça na ausência dos pais), e logo voltam por onde vieram: o menino conseguiu trazê-las ao mundo ‘real’ por um momento.

¹⁸⁰ É tentador, então, formular a evolução de Silvina em termos dialéticos: a tese de *Viagem esquecida* apresenta a criança em seu mundo, no espaço homogéneo do maravilhoso, análogo em muitas maneiras ao do realismo mágico; *Autobiografía de Irene* transcorre inteiro no mundo adulto; o espaço antes homogéneo se rompe, se estratifica, passa a se compor de distintos planos que jogam a se cruzar, a abaixar, a trocar suas causalidades: se fazem possíveis as ficções barrocas, impensáveis no mundo um de *Viagem esquecida*. *A fúria* e os livros posteriores alternam as vezes as duas classes de ficção, às vezes as trocam. *Viagem esquecida* é um livro anterior a lei, *Autobiografía de Irene* o livro da submissão à lei: em *A fúria* convivem a lei e a armadilha; aparecem os contos de transgressão e vingança (a vingança não é possível quando se acaba de receber a ofensa, mas quando se tenha meditado).

nos distingue de los demás es, propiamente dicho, la singularidad; la identidad, en cambio, es la peculiar combinación de lo que nos distingue y de lo que nos asemeja. Así como la identidad de cada uno en su familia depende no solo de aquello que lo diferencia de sus parientes, sino de los rasgos que comparte con ellos, la identidad de un escritor resulta de lo que lo hace único y diferente, y también de lo que comparte con sus compañeros de generación, sus compatriotas, sus modelos e influencias. No somos únicamente lo que traemos al mundo; somos, también, nuestros encuentros con el mundo; lo que de él hacemos y lo que este hace de nosotros¹⁸¹. (GAMERRO, 2010).

Por fim, Gamerro aborda a literatura do escritor argentino Felisberto Hernández, sobre a qual argumenta que o mundo a partir da perspectiva da criança está fragmentado e o mundo dos adultos, por sua vez, é feito de totalidades ilusórias. O crítico argentino não concebe o estilo desse escritor como uma ficção barroca clássica. Porém, o interessante para nossa pesquisa é a explicação oferecida para a diferença entre os mundos infantil e adulto:

Estamos, a esta altura, en mejores condiciones para preguntarnos por qué en la obra de Felisberto la mirada del niño aparece, de modo contradictorio, a veces bajo el signo de la fragmentación y otras bajo el de la totalización. Y la respuesta parece ser que la contradicción corresponde menos a Felisberto que al aparato conceptual que le hemos encajado: el mundo del niño [...] es un mundo hecho de fragmentos, pero es un mundo. No puede de ninguna manera describirse como una totalidad, pero sí como un continuo. El mundo del adulto (una vez más, arquetípicamente) está hecho de totalidades ilusorias, divididas en planos netamente separados [...] No es tanto la totalidad, entonces, sino la unidad perdida, el objeto de la nostalgia¹⁸². (GAMERRO, 2010).

A explicação para o estilo de Felisberto Hernández coincide com nossa observação sobre a obra de Silvina no que tange à proposta de um *ethos* humanista secular. A nostalgia da unidade perdida e, na escritora argentina, o desejo de experienciá-la via imaginário são uma das questões da mística católica humanista. Porém, no caso de Silvina, a religação por meio da

¹⁸¹ Há na atualidade uma tendência revisionista que propõe a *Viagem esquecida* como olivro de contos mais autênticos da autora, o mais puramente ocampiano. Talvez o seja: mas isso não o converte no mais característico, no melhor que a define. Me explico: é frequente erro, e não só nos estudos literários, de identificar, e confundir, singularidade e identidade. O que nos distingue dos demais é, propiamente dito, a singularidade; a identidade, em troca, é a peculiar combinação do que nos distingue e do que nos assemelha. Assim como a identidade de cada um em sua família depende não só daquilo que o diferencia de seus parentes, mas dos traços que compartilha com eles; a identidade de um escritor resulta do que o faz único e diferente, e também do que compartilha com seus companheiros de geração, seus compatriotas, seus modelos e influências. Não somos unicamente o que trazemos ao mundo; somos, também, nossos encontros com o mundo; o que dele fazemos e o que este faz de nós.

¹⁸² Estamos, a esta altura, em condições melhores para perguntarmos por que na obra de Felisberto o olhar da criança aparece, de modo contraditório, às vezes sob o signo da fragmentação e outras sob o da totalização. E a resposta parece ser que a contradição corresponde menos a Felisberto que ao aparato conceitual que o encaixamos: o mundo da criança [...] é um mundo feito de fragmentos, mas é um mundo. Não pode de nenhuma maneira se descrever como uma totalidade, mas sim como um contínuo. O mundo do adulto (uma vez mais, arquetípicamente) está feito de totalidades ilusórias, divididas em planos claramente separados [...] Não é tanto a totalidade, então, mas a unidade perdida, o objeto da nostalgia.

sensação de comunhão com o todo não tem como sustentação a crença em um ser divino senão um interesse por tudo o que é humano, inclusive as sombras, a crueldade, o horror.

Es por esto que si hablamos de ficción barroca en la literatura de Felisberto Hernández, no podemos hacerlo según el modelo que hemos construido para dar cuenta de la obra de 'los cuatro fantásticos' y aun de Onetti. Sobre todo, deberemos abandonar la noción de pliegue. En el típico pliegue barroco, cada uno de los planos es una entidad con su propia lógica, sus espacios, objetos y habitantes, su temporalidad, su dinámica. Existe una jerarquía habitual o natural entre planos: preeminencia de la vigilia sobre el sueño, por ejemplo. Pero a veces se producen agujeros, dobleces y cruces que permiten que un elemento del sueño pase a la vigilia, que un hombre de carne y hueso descubra que no es más que un ser soñado, que la vigilia se revele como sueño y el sueño como vigilia, que la jerarquía se invierta y sea el sueño el que determine a la vigilia: en estas grietas se alojan, por estas desviaciones circulan, de estos escándalos dan cuenta, las ficciones barrocas. Pero aun así, aun en ellas, sueño y vigilia se postulan como dos órdenes separados, (relativamente) homogéneos, (relativamente) autónomos. El autor de ficciones barrocas mezcla estos planos en el sentido de barajar las cartas de un mazo. En la obra de Felisberto, la realidad es un continuo hecho de fragmentos, partes o pedazos, los cuales él mezcla, también, pero en el sentido de mezclar los ingredientes de una receta: mezcla retazos de sueño con retazos de vigilia, y no al azar, sino de manera deliberadamente arbitraria. El resultado es un universo donde las clasificaciones y las divisiones se han vuelto impracticables. Y si no hay cortes netos entre el orden animal y el humano, lo concreto y lo abstracto, la vista y el oído, el sueño y la vigilia, el mundo y sus representaciones, no se hace posible la ficción barroca clásica. Para esta la realidad es, sobre todo, una tela que puede plegarse. El mundo de Felisberto es en cambio sólido: y lo sólido no puede plegarse sin quebrarse —y ya sabemos lo que hará Felisberto con los pedazos. O, el mundo de Felisberto es en cambio líquido: y el líquido no hace pliegues sino ondas, que son demasiado efímeras para establecer puntos de cruce y de contacto¹⁸³. (GAMERRO, 2010).

¹⁸³ É por isso que se falamos de ficção barroca na literatura de Felisberto Hernández, não podemos fazê-lo segundo o modelo que fizemos construído para dar conta da obra dos 'quatro fantásticos' e ainda de Onetti. Sobretudo, deveremos abandonar a noção de dobra. Na típica dobradura barroca, cada um dos planos é uma uma entidade com sua própria lógica, seus espaços, objetos e habitantes, sua temporalidade, sua dinâmica. Existe uma hierarquia habitual ou natural entre planos: permanência da vigília sobre o sonho, por exemplo. Mas às vezes se produzem buracos, pregas e cruzamentos que permitem que um elemento do sonho passa a vigília, que um homem de carne e osso descubra que não é mais que um ser sonhado, que a vigília se revele como sonho e o sonho como vigília, que a hierarquia se inverta e seja o sonho o que determine a vigília: nestas gretas se alojam, por estes desvios circulam, destes escândalos dão conta, as ficções barrocas. Mas ainda assim, ainda nelas, sonho e vigília se postulam como duas ordens separadas, (relativamente) homogêneas, (relativamente) autônomas. O autor de ficções barrocas mescla estes planos no sentido de embaralhar as cartas de um maço. Na obra de Felisberto, a realidade é um contínuo feito de fragmentos, partes ou pedaços, os quais ele mescla, também, mas no sentido de mesclar ingredientes de uma receita: mescla retalhos de sonho com retalhos de vigília, e não ao azar, mas de maneira deliberadamente arbitrária. O resultado é um universo onde as classificações e as divisões se tornam impraticáveis. E se não há cortes claros entre a ordem animal e o humano, o concreto e o abstrato, o olho e o ouvido, o sonho e a vigília, o mundo e suas representações, não se faz possível a ficção barroca classica. Para essa realidade é, sobretudo, uma tela que pode se colar. O mundo de Felisberto é em troca sólido: e o sólido não pode dobrar sem quebrar - e já sabemos o que fará Felisberto com os pedaços. Ou, o mundo de Felisberto é em troca líquido: e o líquido não faz dobras sem ondas, que são demasiado efêmeras para estabelecer pontos de cruzamento e de contato.

Para além dessa questão, Silvina dialoga também com outros escritores, o que se faz necessário abordar, pois ela se forma enquanto escritora dividindo o espaço com outros grandes nomes, e compartilha, portanto, outras referências. A exemplo disso, a Noemí Ulla, Silvina falava sobre literatura, e segundo Enríquez, quem aponta um trecho de *Conversaciones*, Silvina falou de Clarice Lispector e Djuna Barnes, dizendo que gostaria de conhecê-las, entre outros.

Pero la que más habló de escritura con Silvina Ocampo fue Noemí Ulla, en sus *Conversaciones*. Le dijo: <<Mi vida no tiene nada que ver con lo que escribo.>> Le dijo que los actos más crueles de sus cuentos estaban tomados de la realidad, de las noticias o de cosas que le había contado. Le contó que escribía muchas horas seguidas, y que el trabajo la descansaba. Le contó sus mecanismos: <<A veces me meto en un cuento sin saber cómo va a terminar, me basta con una idea que me ha deslumbrado, un personaje que me ha gustado, una época, un país, cualquier cosa de ese tipo; pero otras veces pienso un cuento total. A veces lo armé casi en su totalidad y es peligroso porque vos lo tenés adentro tuyo y te parece que ya existe, que es un objeto sólido ya hecho, y es peligroso que lo cuentos o lo comentos -por lo menos a mi me sucede- porque después soy capaz de no escribirlo, porque ya vive fuera de uno.>> Le dijo que creía en la inspiración: <<Hay personas que dicen que no existe. Yo creo que existe. Uno la puede buscar desesperadamente. Si uno no está atento es capaz de perderla.>> Le contó que estaba escribiendo siempre: <<Cuando estoy inquieta por algo escribo poemas, porque no hay el problema del final y el principio. Escribo en papelitos y los pierdo, viciosamente. Cuando los encuentro, los publicaré. Los meto en cajones. Tengo como para hacer un libro de esos papelitos.>> No solía nombrar a los escritores que le gustaban, pero le habló de Clarice Lispector y Djuna Barnes: <<Ella vino a la feria del libro y quiso conocerme, yo no pude ir aquel día y lo sentí de verdad. Fueron unos amigos a Brasil y le dediqué unos libros para que se los llevaran a su casa. Era una mujer que tenía sentimientos que coincidía con los de una. Un poco caprichosa, mucha gracia. A mí me gustaba cómo escribía. Tenía esa cosa evanescente, que era su encanto. Leí una entrevista donde decía que no le interesaba tener una gran fama de escritora; le interesaba su casa. También me gustó mucho un libro de Djuna Barnes *El bosque de la noche*. Cuando Enrique Pezzoni fue a Estados Unidos le pedí que la viera, pero ella estaba en una casa sumamente destruida, le contestó desde adentro y él no la pudo ver. Yo quería saber qué había pasado con ella, esa era mi urgencia. Sus libros no estaban ni en París ni en Londres. Ni siquiera sabía quién era. No tuvo éxito de ninguna especie¹⁸⁴. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 171-172)

¹⁸⁴ Mas à quem mais falou de escrita com Silvina Ocampo foi Noemí Ulla, em *Conversações*. Disse a ela: <<Minha vida não tem nada a ver com o que escrevo.>> Disse a ela que os atos mais cruéis de seus contos estavam tomados da realidade, das notícias ou de coisas que a haviam contado. A contou que escrevia muitas horas seguidas, e que o trabalho a descansava. A contou seus mecanismos: <<As vezes me meto em um conto sem saber como vai terminar, me basta com uma ideia que me deslumbra, um personagem que gosto, um época, um país, qualquer coisa desse tipo; mas outras vezes penso um conto total. A vezes o arrei quase em sua totalidade e é perigoso porque você tem dentro de você e parece que já existe, que é um objeto sólido já feito, e é perigoso que o contém ou que o comente -pelo menos comigo acontece- porque depois que sou capaz de não escrevê-lo, porque já vive fora de alguém.>> A disse que acreditava na inspiração: <<Há pessoas que dizem que não existe. Eu creio que existe. Alguém pode procurar desesperadamente. Se alguém não está atento é capaz de perde-la.>> A contou que estava escrevendo sempre: <<Quando estou inquieta por algo escrevo poemas, porque não há o problema do final e do início. Escrevo em papeizinhos e os perco, viciosamente. Quando os encontrar, publicarei. Os meto em caixotes. Tenho como para fazer um livro desses papeizinhos.>> Não costumava nomear os escritores que gostava,

Além disso, Noemí pergunta em qual ocasião Silvina teria conhecido o escritor Octavio Paz, e ela responde que em Paris, embora já o conhecesse por referências entre amigos.

O.- Lo conocí en París, aunque ya lo conocía por referencias de amigos. Él vino a verme al hotel donde yo estaba, lo conocí bajando una escalera, él estaba esperando en el hall del hotel. Yo bajaba la escalera y miraba para abajo, buscándolo; supe que era él. Todo encuentro debe tener un significado. Nos hicimos muy amigos, es una persona muy encantadora. Borges lo ha reconocido. En su encanto interviene la música, me gusta mucho el acento mejicano, su manera de hablar era muy particular. Presentaba las cosas que decía con mucho encanto. En algún otro viaje nos hemos visto, teníamos casi la misma miopía y eso nos unía mucho. Nos citamos en una confitería. Yo estaba sentada en una confitería justo enfrente de otra donde él me esperaba. No nos vimos. Yo estaba enojada porque él no había llegado, y él, igual conmigo. Me dedicó un poema, yo otro, pero no sé si coincidieron las fechas en que nos los dedicamos¹⁸⁵. (ULLA, 2014)

E sobre Ítalo Calvino:

S. O.- Ítalo Calvino es un hombre impenetrable, no habla casi, es sumamente inteligente y observador. Tiene mucho sentido del humor. Su gravedad no parecería admitir eso, pero siempre tiene una cosa humorística. Conversar con él es muy difícil. Se ausenta. Dice su mujer que es muy difícil hablar con él. Inspira mucha simpatía cuando se lo conoce, pero él no hace nada para eso, parece muy frío. Sus cosas son muy estáticas, las cosas que escribe, pero es muy sensible. Cuando estuvo acá la mujer, hace unos meses, él le mandó un telegrama diciéndole: “Han florecido las flores que cuidábamos tanto.” Me pareció un gesto muy tierno... No tiene el carácter que tienen generalmente los italianos. Es muy discreto, muy introvertido¹⁸⁶. (ULLA, 2014)

mas falou de Clarice Lispector e Djuna Barnes: <<Ela veio a feira do livro e quis me conhecer, eu não pude ir aquele dia e senti muito de verdade. Foram uns amigos ao Brasil e dediquei uns livros para que os levassem a sua casa. Um pouco caprichosa, muito engraçada. Eu gostava de como escrevia. Tinha essa coisa evanescente, que era seu encanto. Li uma entrevista onde dizia que não lhe interessava ter uma grande fama de escritora; a interessava sua casa. Também gostei muito de um livro de Djuna Barnes *O bosque da noite*. Quando Enrique Pezzoni foi aos Estados Unidos pedi-lhe que a visitasse, mas ela estava em uma casa extremamente destruída, a respondi desde dentro e ele não pode vê-la. Eu queria saber o que havia passado com ela, essa era minha urgência. Seus livros não estavam nem em Paris nem em Londres. Nem sequer sabia quem era. Não teve êxito de nenhuma espécie.

¹⁸⁵ O. - O conheci em Paris, ainda que já o conhecia por referências de amigos. Ele veio me ver no hotel onde eu estava, o conheci descendo uma escada, ele estava esperando no hall do hotel. Eu descia as escadas e olhava para baixo, procurando; soube que era ele. Todo encontro deve ter um significado. Nos tornamos muito amigos, é uma pessoa muito encantadora. Borges reconheceu. Em seu encanto intervem a musica, eu gosto muito do sutaque mexicano, sua maneira de falar era muito particular. Apresentava as coisas que dizia com muito encanto. Em alguma outra viagem nos vimos, tínhamos quase a mesma miopia e isso nos unia muito. Marcamos um encontro em uma confeitaria. Eu estava sentada em uma confeitaria justo em frente de outra e ele me esperava. Não nos vimos. Eu estava enojada porque ele não havia chegado, e ele, igual comigo. Dedicou-me um poema, e eu outro, mas não sei se coincidirem as datas em que nos dedicamos.

¹⁸⁶ S. O.- Ítalo Calvino é um homem impenetrável, quase não fala, é extremamente inteligente e observador. Tem muito senso de humor. Sua gravidade não pareceria admitir isso, mas sempre tem uma coisa humorística. Conversar com ele é muito difícil. Se ausenta. Diz sua mulher que é muito difícil falar com ele. Inspira muita simpatia quando o conhece, mas ele não faz nada para isso, parece muito frio. Suas coisas são muito estáticas, as coisas que escreve, mas é muito sensível. Quando estive aqui sua mulher, faz uns meses, ele a mandou um telegrama dizendo-lhe: “Floresceram as flores que cuidávamos tanto.” Me pareceu um gesto muito terno... Não tem o caráter que tem geralmente os italianos. É muito discreto, muito introvertido.

Finalmente sobre Sartre: “N. U.- ¿A Sartre? S. O.- No, no lo conocí. Me gustaban mucho los cuentos de El muro, uno en que había unos papeles que volaban. El cuento “El muro” me gustaba mucho.” (ULLA, 2014).

Dessa forma, conhecendo um pouco mais sobre a intimidade da escritora, um pouco mais sobre as influências que recebeu, filosóficas ou artísticas literárias, conhecendo um pouco mais sobre seus relacionamentos, familiares e entre amigos, sabendo mais sobre suas referências em outras formas de expressão, é possível mergulhar profundamente em suas obras, e, perceber em cada detalhe a grandeza e genialidade de Silvina Ocampo.

2.3 Nos contos, as Ficções Barrocas

2.3.1 La calesita

O conto intitulado “La calesita” começa com a narradora protagonista descrevendo o dia e as suas filhas, as quais são da mesma altura e usam boinas de sol no estilo escocês. Essa descrição assume relevância no desenvolvimento da história, uma vez que, em seguida, a narradora conta não ser possível ver a cor dos cabelos das meninas, pois estão presos dentro da boina, nem ao menos seus olhos, porque estão cobertos pela sombra xadrez da boina. A falta de descrição precisa das filhas remete paradoxalmente à descrição precisa do brinquedo gir-gira, ou, mais adiante na história, da natureza que a cerca. Esses elementos podem ser considerados como o primeiro indício de que a narradora estima e se apega aos elementos concretos, neste caso referente à boina e ao brinquedo. Um estranhamento já se causa, tendo em vista que, em uma relação maternal, seria impossível uma mãe não conseguir descrever ou caracterizar as próprias filhas.

Em seguida, a narradora protagonista insiste em descrever a altura de suas filhas, e a estrutura corpórea delas, no entanto, o que chama a atenção é em como ela descobre esse dado: por apenas 20 centavos em uma farmácia, ou seja, não é através da própria observação e do contato com as filhas que ela percebe que ambas possuem a mesma altura e peso. A menção aos 20 centavos que ela usa na farmácia pode ser percebida como mais um indício do apego às questões concretas, pois o que ela conhece sobre as filhas não é oriundo de um convívio pleno e sim a partir de um dado científico, afinal, o que ela sabe das filhas? As suas estruturas corpóreas. Dessa forma, ela conta que essa descoberta, enfatizando ter sido na farmácia, enche-a de alegria como outras pequenas coisas também lhe produzem esse efeito, tais como as folhas

das árvores, verdes (vivo, opaco) ou azuis. Nesse sentido, o leitor poderia se perder e acreditar que a protagonista seja cega, mas isso se torna impossível quando ela revela as cores das folhas das árvores ou das boinas escocesas que suas filhas usam.

No parágrafo seguinte, a narradora conta que sai de casa e percebe uma manhã translúcida, com pássaros que atravessam os espaços nas árvores e teias de aranha nas roseiras, e revela que não lhes tem medo quando estão nas roseiras, senão dentro de casa, nos quartos. Neste trecho é possível perceber a visão infantil e inversa ao estilo do conto, uma vez que a narradora gosta de tudo em seus devidos lugares, no entanto o conto em si embaralha as referências. Além disso, a narradora apresenta o primeiro elemento de referência à circularidade tecida em tramas que se conectam: “Se diría que todo está tejido con hebras brillantísimas de seda¹⁸⁷.” (OCAMPO, 2006, p. 15). O comentário faz referência às teias de aranha, mas, em outra perspectiva, pode revelar como a relação com as filhas e os fatos estão interligados. Por conseguinte, a partir desses primeiros elementos, é possível esboçar uma reflexão em que, para a personagem, o seu lugar certo, a posição que deveria ocupar, é de criança e filha, não adulta e mãe, a qual está representada no conto.

Dessa forma, a narradora conta que, junto com suas filhas, ela sai para passear, explicando que o jardim não consegue mais comovê-las com assombro porque elas têm pernas leves como asas. “Salimos caminando juntas, abrimos el portón y salimos a pasear porque el jardín no nos alcanza para mover nuestro asombro, tenemos piernas ligeras como alas¹⁸⁸.” (OCAMPO, 2006, p. 15). Nesse sentido, a questão do assombro assume relevância, uma vez que a partir deste trecho pode-se compreender que o jardim, ou seja, a natureza que oferece a possibilidade de contemplação e de surpresas, uma instância que aguça o imaginário, não lhes parece absurda porque elas mesmas estão mergulhadas na fantasia.

A narradora, então, apresenta fatos interessantes durante essa saída, com relação a ações que unem as três personagens, como se suas filhas repetissem exatamente o que a mãe fazia na infância:

Las tres hemos nacido en la alta casa anaranjada que en los días de tormenta brilla entre los árboles madurando un color rojo. Las tres hemos jugado en el mismo jardín y estamos hermanadas por los mismos árboles. Las tres nos hemos escondido en el mismo invernáculo que contiene plantas prisioneras entre los vidrios rotos. Las tres hemos subido siempre con preferencia al tercer piso de la casa porque allí reinan las palanganas llenas de agua con lavandina, el azul, el agua jabonada, las planchas, las flores de estearina, la ropa tendida,

¹⁸⁷ Diria-se que tudo está tecido com fios brilhantes de seda.

¹⁸⁸ Saímos caminhando juntas, abrimos o portão e saímos passeando porque o jardim não nos alcança para mover nosso fascínio, temos pernas ligeiras como asas.

las viejas niñeras que duermen en un cuarto muy adornado de fotografías o de estampas con olor a sémola. Allí suben como al cielo las lavanderas cantando de tener las manos siempre en el agua. Allí suben las opulentas planchadoras con los ojos llenos de bienaventuranza¹⁸⁹. (OCAMPO, 2006, p. 15).

No início da citação acima, quando menciona alta, quer dizer, longe do chão, do terreno, do plano, da referência real, tudo propício para o imaginário. Mais adiante, cabe comentar que amadurecer, como já pode ser percebido em outros trechos, é uma questão ligada ao sofrimento, *una tormenta*. Além disso, a insistência em dizer *Las tres*, quando menciona a ela mesma e suas filhas reverbera a noção de como se as três ocupassem o mesmo lugar como se fossem exatamente iguais, e o tempo verbal no presente reforça também que a narradora não quer ser adulta. Assim, quando usa a expressão *hermanadas*, confirma que se sente irmã de suas filhas e não mãe. O que confirma em seguida, quando menciona as babás e as serviçais, espaço onde ela se sentia bem, afinal era onde ela é cuidada e não cuidadora.

Ao final há uma imagem importante para a plasticidade humana, quando a narradora menciona que as lavadeiras trabalham com as mãos sempre na água, e ela compartilha desse prazer com elas, porque suas mãos trabalham com a matéria fluida, ou seja, a que é fácil de ser moldada.

Outra questão, na citação acima, é quando menciona as plantas que crescem dentro de vidros e os rompem em seu crescimento, aludindo a ideia de plantas prisioneiras, como a narradora se sente, prisioneira. Sugere que a narradora não quer romper com o passado porque não quer assumir a vida adulta.

O parágrafo seguinte inicia com o que seria a sugestão de título que a escritora Silvina Ocampo aponta em uma de suas correções: o termo “Mis hijas”. Essa questão aponta para nossa percepção de que a mãe deseja ser filha, ora, o fato de o título não entrar, marca mais uma vez que a narradora não se percebe como mãe, não ocupa a posição que crê que deveria ocupar, pois a mãe se nega a sê-lo, por isso o marcador de mãe é retirado enfatizando que ela não se coloca no lugar em que é representada no conto. Nessa mesma passagem, há um trecho curioso, quando a narradora diz: “Mis hijas y yo tenemos los mismos secretos: sabemos el imposible

¹⁸⁹ Nós três nascemos na alta casa alaranjada que nos dias de tempestade brilha entre as árvores madurando uma cor roxa. Nós três jogamos no mesmo jardim e estamos germinadas pelas mesmas árvores. Nós três escondemos na mesma estufa que contém plantas prisioneiras entre os vidros quebrados. Nós três subimos sempre com preferência ao terceiro andar da casa, porque ali reinam as bacias cheias de água com lavanda, o azul, a água com sabão, as tábuas de passar, as flores de estearina, a roupa estendida, as velhas babás que dormem em um quarto muito enfeitado de fotografias ou de estampas com cheiro de sémola. Ali sobem como ao céu as lavadeiras cantando de ter as mãos sempre na água. Ali sobem as opulentas passadeiras com os olhos cheios de bem aventurança.

misterio de andar en triciclo sobre los caminos de piedra¹⁹⁰.” (OCAMPO, 2006, p. 15). Ou seja, a mãe e as filhas compartilham os mesmos segredos, sendo um deles o saber da impossibilidade de andar de triciclo sobre pedras. Quando a narradora revela que tem os mesmos segredos que as filhas, aponta para a insistência da personagem em se igualar às crianças. Além disso, a metáfora que faz Silvina quando menciona o triciclo sobre as pedras, pensando no andar brincando por caminhos difíceis, revela o teor infantil da mãe, e posteriormente, a questão do andar, do caminhar, o processo de desenvolvimento das fases da vida assume relevância. Basta pensar que na infância o imaginário tende a estar mais livre das amarras e censuras do mundo adulto, por isso se caminha com mais leveza, e, pela tese de Gamerro, percebe-se que a narradora sobrepõe o mundo imaginário às referências do real no conto. A circularidade de acontecimentos referente às três personagens é curiosa, e Gamerro explica em *Ficciones Barrocas*, acerca do conto *Autobiografía de Irene*, que, no entanto, cabe também a essa situação, que não necessariamente a circularidade diz respeito a um final que se encontra igual ao início, mas que também podem surgir em outro formato, como:

El final del cuento repite el principio, generando una aparente circularidad infinita –aparente porque lo que se produce no es tanto una vuelta al principio sino una procesión infinita, una estructura en cascada: más que volverse sobre sí mismo, el relato A genera un relato A' que a su vez genera un relato A'', y así ad infinitum¹⁹¹. (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, aparece pela primeira vez o termo *calesita* que está também no título; outro elemento que remete à circularidade dentro da história, tendo em vista que é o próprio movimento do gira-gira. É interessante pensar que as filhas conseguem fazer o brinquedo girar e a mãe não, metáfora genial para o fato de a narradora não querer girar a roda da vida para a maturidade. Nesse sentido, é interessante destacar também outros elementos presentes no brinquedo, o público infantil e a constância no movimento circular. Assim, a narradora conta que as três tinham um gira-gira, o qual ela ganhou de presente na infância. Ela apresenta as cores do gira-gira, em verde e vermelho, que também são cores do xadrez escocês, e, além disso, conta o número de assentos, são 4: “Las tres tenemos una calesita. Me la regalaron en mi infancia. Pintada de color verde y rojo, tenía, o más bien tiene aún, cuatro asientos que dan

¹⁹⁰ Minhas filhas e eu temos os mesmos segredos: sabemos o impossível mistério de andar em triciclo sobre os caminhos de pedra.

¹⁹¹ O final do conto repete o início, gerando uma aparente circularidade infinita -aparente porque o que se produz não é tanto uma volta ao início mas uma procissão infinita, uma estrutura em cascata: mais que se voltar a si mesmo, o relato A gera um relato A' que a sua vez gera um relato A'', e assim ad infinitum.

vueltas mediante un movimiento combinado de manubrios y pedales¹⁹².” (OCAMPO, 2006, p. 15 e 16). Quando a narradora relata que são 4 assentos, cabe a reflexão acerca da quarta posição, pois o conto apresenta três personagens, a mãe e as duas filhas, a falta da quarta posição pode remeter à posição de mãe que falta, pois a narradora se recusa a assumi-la.

A questão de o gira-gira ter quatro assentos, mas serem três personagens também deve ser levada em consideração, uma vez que a narradora conta que quando seu pai a presenteou com o brinquedo, ela subia para brincar, mas ele não funcionava. Porém, quando ela descia ele girava. O mesmo vai passar com suas filhas quando elas descobrem o brinquedo guardado em uma espécie de porão:

Mi alegría daba vueltas vertiginosas con música de muchos colores el día que desempaquetaron la calesita que mi padre había hecho venir de Alemania. Todavía me acuerdo como si fuese hoy: mi padre, el jardinero y un señor muy bajito con grandes bigotes blancos que estaba de visita, tuvieron que armarla entre los tres, mientras yo esperaba la sorpresa en el otro extremo del jardín. Llegaban volando los papeles que la envolvían porque era un día de viento y no un día tranquilo como este. No se mueve una sola hoja. Llegaban volando los papeles hasta que llegó el último desplegando túnicas y alas como un mensajero muy blanco. Entonces mi nombre empezó a llenar el jardín. Todo el mundo me llamaba. Pero yo no corrí, fui caminando con la cara encendida y me detuve cerca de los árboles de magnolia hasta que volvieron a llamarme¹⁹³. (OCAMPO, 2006, p. 16).

Na citação acima, é importante ressaltar a sinestesia logo no início “con música de muchos colores”, uma vez que revela a capacidade de fruição no imaginário que a criança tem. Sendo esse outro indicativo da insistência da narradora em ocupar esse lugar de criança. Mais adiante, a imagem que constrói Silvina dos papéis se tornando anjos reforça a ideia de ficção barroca, por meio da dobra (desplegar = desdobrar). Além disso, em seguida, quando a narradora relata que seu nome preenche o jardim, essa imagem demonstra que todos a chamavam quando criança, e ela pode se referir também ao seu sentimento saudoso de quando o jardim das brincadeiras era apenas dela.

¹⁹² As três temos um gira gira. Me presentearam na minha infância. Pintada de cor verde e roxo, tinha, ou melhor tem ainda, quatro assentos que são voltas mediante um movimento combinado de guidão e pedais.

¹⁹³ Minha alegria dava voltas vertiginosas com música de muitas cores no dia que desempacotaram o gira gira que meu pai havia feito vir da Alemanha. Todavía me lembro como se fosse hoje: meu pai, o jardineiro e um senhor muito baixinho com grande bigodes brancos que estava de visita, tiveram que armá-la entre os três, enquanto eu esperava a surpresa no outro extremo do jardim. Chegavam voando os papéis que a envolvia porque era um dia de vento e não um dia tranquilo como este. Não se move uma folha. Chegavam voando os papéis até que chegou o último descolando túnicas e asas como um mensageiro muito branco. Então meu nome começou a preencher o jardim. Todo mundo me chamava. Mas eu não corri, fui caminhando com o rosto flamejante e me detive perto das árvores de magnólia até que voltaram a me chamar.

Nesse trecho, a estrutura narrativa chama atenção quando ela mescla a fala sobre a recordação, e ao mesmo tempo sobre o passeio que faz com as filhas, especificamente em: “Llegaban volando los papeles que la envolvían porque era un día de viento y no un día tranquilo como este. No se mueve una sola hoja. Llegaban volando los papeles hasta que llegó el último desplegando túnicas y alas como un mensajero muy blanco¹⁹⁴.” (OCAMPO, 2006, p. 16). É possível perceber esse jogo de estrutura, quando no dia da lembrança os papéis que envolviam o presente voavam até ela, e, no entanto, no presente passeio como as folhas das árvores nem ao menos se movem, ou seja, um dia sem vento, ressaltando a ideia de que na vida adulta não há espaço para o imaginário como há na infância.

Em seguida, a narradora conta sobre sua relação com os presentes que recebe, segundo ela: “Los regalos me dolían en proporción a su tamaño, pero me acerqué buscando alivio; la calesita estaba frente a mis ojos, nunca tuve un juguete tan grande y complicado¹⁹⁵.” (OCAMPO, 2006, p. 16). Nesse sentido, é curioso pensar como um presente pode causar dor em quem recebe. Logo, a narradora resiste em subir no brinquedo, mas acaba cedendo e argumenta que aquele gira-gira não seria tão deslumbrante como os carrosséis de Paris. Nesse trecho a narradora conta que quando subia e tentava usar o brinquedo, os pedais estavam duros e não conseguia fazê-lo girar, então seu pai diz que vai passar óleo para tentar melhorar, mas mesmo passando não resolve, apenas quando a narradora protagonista sai do brinquedo que ele funciona. Outro trecho que faz referência à roda da vida, a resistência em fazê-lo girar é também a resistência em fazer girar a própria vida, por isso, quando abandona o brinquedo e ele gira sozinho é como se o tempo não parasse mesmo ela querendo que o tempo individual dela não corresse. A noção de fragilidade do brinquedo, que aparece também neste trecho, é curiosa, porque um brinquedo pesado, feito de ferro e preso ao chão deveria representar força, mas essa não é a impressão que tem a narradora: “La calesita parecía frágil y transparente como una lámina de papel, pero insistieron tanto que finalmente tuve que subir¹⁹⁶.” (OCAMPO, 2006, p. 16). A imagem em parecer frágil e transparente como uma lâmina faz referência à própria vida, em que é melhor ser criança a assumir seu mundo adulto, pois reconhece que a vida é bonita, mas também difícil e sofrida.

¹⁹⁴ Chegavam voando os papéis que a envolvia porque era um dia de vento e não um dia tranquilo como este. Não se move uma só folha. Chegavam voando os papéis até que chegou o último descolando túnicas e asas como um mensageiro muito branco.

¹⁹⁵ Os presentes me doíam em proporção a seu tamanho, mas meu aproximei procurando alívio; o gira-gira estava de frente aos meus olhos, nunca tive um brinquedo tão grande e complicado.

¹⁹⁶ O gira-gira parecia frágil e transparente como uma lâmina de papel, mas insistiram tanto que finalmente tive que subir.

No parágrafo seguinte, a narradora apresenta a descoberta do gira-gira por suas filhas. Como já mencionado, acontece a mesma coisa com elas, pois quando tentam usar o brinquedo ele não funciona. Nesse sentido, pensando no momento em que as três personagens sobem no brinquedo e no efeito cascata das ações, tal como bem analisa Gamerro, e levando em consideração a falsa circularidade, é interessante refletir sobre essa pausa de ciclo e sobre a busca de ambas para que o fizessem funcionar:

Hace pocos días que mis hijas descubrieron la vieja calesita arrumbada en un rincón del garaje. Enseguida quisieron andar en ella. El jardinero, ayudado por un peón, transportó la calesita al jardín mientras mis hijas echaban la cabeza para atrás haciendo gárgaras extrañas en signo de júbilo. “Una calesita, una calesita”, gritaban moviendo los brazos en forma de vuelos rápidos y de repetidos. Pero no la podían hacer andar. Igual que en mi infancia, recién cuando se bajaban de la calesita andaban en ella. Y pasaron muchos días subiendo y bajando desesperadamente, buscándole vueltas, músicas y caballos como si hubiesen calcado mis movimientos de entonces¹⁹⁷.” (OCAMPO, 2006, p. 17).

O final da citação é muito importante se consideramos a palavra calcar, imitar, pois neste trecho a mãe revela que acredita que as filhas a imitam, mas imitam suas ações do passado, como se as filhas fossem desdobramentos dela, ou seja, repetindo, questão importante para o livro, levando em consideração o título *Las repeticiones*.

Retomando o momento presente da história, a narradora conta que ao lembrar esses momentos com o brinquedo começa a andar mais devagar ainda, pois a percepção da repetição lhe causa impacto. O ritmo com que caminha a personagem é algo a ser levado em consideração, tendo em vista que quando ela recebe o presente ao invés de correr para vê-lo ela prefere caminhar. Sobre esse aspecto, cabe ressaltar que a narradora havia dito que quanto maior o presente, maior a dor, afinal, não seriam as filhas o maior presente que ela poderia ganhar? A dor a que se refere é a dor de romper com a sua infância, sendo mãe teria de abandonar o posto de criança. Antes suas pernas eram leves e rápidas e agora caminha devagar, a narradora sinaliza, então, que encara as filhas como um brinquedo, segue não admitindo que agora é adulta.

¹⁹⁷ Faz poucos dias que minhas filhas descobriram o velho gira-gira abandonado em algum lugar da garagem. Em seguida quiseram andar nele. O jardineiro, ajudado por um peão, transportou o gira gira ao jardim enquanto minhas filhas jogavam a cabeça para trás fazendo um gargarejo estranho em sinal de contentamento. “Um gira gira, um gira gira”, gritavam movendo os braços em forma de voos rápidos e repetidos. Mas não podiam fazê-la andar. Como na minha infância, recém quando se baixaram o gira-gira andavam nela. E passaram muitos dias subindo e descendo desesperadamente, procurando voltas, músicas e cavalos como se houvessem copiado meus movimentos de então.

Durante o passeio que faz com suas filhas, a narradora também observa alguns pontos da natureza e as suas cores. Nesse momento, é evidente a relevância das cores no enredo, e na personalidade da personagem. Dessa forma, a narradora conta que chegando à praça ela, para fazer as filhas correrem, diz “Tomen ese camino, yo tomaré éste. Veremos quién llega antes a la plaza¹⁹⁸”. (OCAMPO, 2006, p. 17). É curioso o fato de ela querer fazer suas filhas correrem, logo após mencionar que as lembranças fizeram com que ela andasse devagar, ou seja, o senso de movimento, seja circular ou não, está presente a todo o momento. No entanto, é preciso comentar acerca do caminho da corrida na brincadeira, quando a mãe diz que vai por outro caminho, que não o das filhas, revela que agora ela resolve encarar as filhas como filhas e ela como mãe, a diferença de caminhos significa que agora a mãe deixa de caminhar com as filhas (como criança), ela escolhe caminhar como mãe, assumindo sua posição no referencial real do conto.

Ainda neste parágrafo, tem-se um elemento interessante, quando as filhas correm na direção apontada pela mãe, e ela as perde de vista. Nesse momento, a narradora conta sobre seu desespero por perdê-las, aos gritos ela as procura, e nesse ponto a voz como recurso de proteção reaparece, a angústia toma conta de seus gritos. “Pero la cuadra se llena de gente. Las he perdido de vista. “¿Dónde están mis hijas?” Estoy cercada por mis propios gritos¹⁹⁹.” (OCAMPO, 2006, p. 17). Afinal, ela escuta o próprio grito, pois aceita que as meninas são suas filhas.

Na continuação, à procura de suas filhas, a narradora conta que a rua enche de meninas com gorros escoceses idênticos aos delas, então ela se dá conta de que não reconhece seus rostos porque nunca havia olhado para eles. No entanto, o ponto crucial é quando ela se questiona se está sonhando “Voy corriendo y mis llantos llenan la cuadra. Me parece que estoy soñando²⁰⁰.” (OCAMPO, 2006, p. 18). O sonho como elemento que tenta trazer o imaginário para o referencial do real, como explicação plausível, é também uma das características das ficções barrocas defendidas por Gamerro:

Otras modalidades de inmersión total, como la de los sueños, las proveen las formas extremas de la locura y el delirio de la fiebre, como sucede en “Isidoro Acevedo”, poema en el cual “la inventiva fiebre” le permite a un anciano militar, que muere de congestión pulmonar en su cama, soñarse la muerte que se merece, al frente de sus hombres en la batalla²⁰¹. (GAMERRO, 2010).

¹⁹⁸ Tomem esse caminho, eu tomarei este. Veremos quem chega antes na praça.

¹⁹⁹ Mas a quadra se preenchia de gente. Perdi elas de vista. “Onde estão minhas filhas? Estou cercada pelos meus próprios gritos.”

²⁰⁰ Vou correndo e meu choro preenchem a quadra. Parece que estou sonhando.

²⁰¹ Outras modalidades de imersão total, como a dos sonhos, as proveem as formas extremas da loucura e do delírio da febre, como acontece em “Isidoro Acevedo”, poema no qual “a inventiva febre” permite a um idoso

Nesse sentido, Gamerro aponta para as modalidades de imersão total do imaginário no referencial do real. Exemplificando com um poema de Silvina Ocampo, Isidoro Acevedo, no qual a febre permite a alucinação em um momento tão difícil para o personagem. Dessa forma, quando a narradora perde suas filhas e se desespera, ela entra em conflito com o delírio, outro elemento presente nas ficções barrocas, apontada na citação acima.

Assim, a narradora encerra o parágrafo caída em seu desespero e confusão mental: “Oigo que mis labios repiten una misma frase para apiadar a los transeúntes: ‘Mis hijas perdidas en la revolución española’, pero nadie me escucha, yo sola estoy conmovida por mis palabras. Se multiplican las chicas con gorritas de sol escocesas²⁰².” (OCAMPO, 2006, p. 18). Dessa forma, é interessante destacar que outras meninas com boinas iguais às de suas filhas continuam a aparecer, e ela não é capaz de reconhecê-las em nenhum rosto.

A narradora encerra o conto dizendo que perdeu as filhas para sempre, a desistência reaparece neste conto. Além disso, há um rompimento da circularidade que une as personagens, elas não se reencontram. “Las he perdido para siempre. Sólo recuerdo el color del género de las gorritas y la orfandad en que me dejaron. Era verde, blanco y azul con líneas finísimas de rojo y negro. Pero debajo de esas gorritas nunca conocí el rostro que llevaban²⁰³.” (OCAMPO, 2006, p. 18). E mais uma vez, a narradora nunca se diferenciou das filhas, ela quer ser criança como elas, e não sua mãe.

Por isso, cabe ressaltar que o fato de ela não encontrar suas filhas também a libera da obrigação de ser mãe, justamente no momento em que assumiu o lugar no qual era representada na história. O desfecho proposto por Silvina é intrigante, ora, quando a mãe se percebe mãe ela se liberta do peso com o qual encarava essa posição, no entanto, a libertação é decorrente do desaparecimento das filhas, ou seja, não se tem mais as filhas para seguir a dinâmica de mãe e filhas, para seguir o jogo do *doblo*.

militar, que morre de congestão pulmonar em sua cama, sonhar a morte que se merece, de frente aos seus homens na batalha.

²⁰² Escuto que meus lábios repetem uma mesma frase para compadecer os transeuntes: ‘Minhas filhas perdidas na revolução espanhola’, mas ninguém me escutava, eu sozinha estou comovida por minhas palavras. Se multiplicam as meninas com chapeuzinhos de sol escocesas.

²⁰³ Perdi elas para sempre. Só lembro da cor do género dos chapeuzinhos e da orfandade que me deixaram. Era verde, branco e azul com linhas finíssimas de roxo e preto. Mas debaixo desses chapeuzinhos nunca conheci o rosto que tinha.

2.3.2 Diálogos con un pañuelo

O conto em questão, trabalhado com o narrador em primeira pessoa, assemelha-se a um relato. A história narrada pela personagem conta sobre a vida de um homem sedutor e mulherengo. Nesse sentido, o parágrafo de abertura do enredo apresenta o que ficou na **memória** da narradora:

Cuántas veces estuve contigo, sin tocarte, sin verte casi. Alimentada por el fulgor de tu imagen, torturada por la incertidumbre de un posible encuentro. Te amaba en las fotografías, en las grabaciones de tu voz, dentro de mi imaginación. Ahí nos abrazábamos con naturalidad, sin vestiduras, sin cambios de movimientos ni de miembros, como el agua entra en la tierra con acuerdo perfecto. Después te vi, te toqué te besé y estuve sin ti. En un espejo, como Pao Yu, me agotaba en la contemplación de tu imagen, privada de ti, castigada por ti. Sólo me quedaba tu pañuelo. Te transformaste en pañuelo²⁰⁴. (OCAMPO, 2006, p. 40).

Na citação há uma imagem interessante que remete ao entrecruzamento de planos, do qual fala Gamerro, quando a narradora relata que eles se abraçaram como a água que entra na terra, uma combinação perfeita. E é possível perceber o *pliegue* quando ao final diz que se transformara em um *pañuelo*, lenço.

Dessa forma, os elementos iniciais que surgem neste parágrafo permitem a interpretação de que o rapaz em questão esteve presente por muitas vezes na memória da narradora, mas não necessariamente esteve presente em sua vida. Além disso, destacar a presença da ficção barroca, uma vez que ela sobrepõe o imaginário à realidade. Assim, algumas marcas que deixa a escritora como em “(...) dentro mi imaginación.” (OCAMPO, 2006, p. 40), incita pensar que além dos encontros entre eles terem acontecido ficticiamente, existe a possibilidade de que a narradora acrescenta outras coisas que nem mesmo aconteceram, ou seja, uma crítica ao amor romântico, sendo ele uma sobreposição do imaginário na vida real, pois ela se envolve com o personagem por ser romântica, e quando é descartada, segue sonhando com ele. No entanto, a narradora menciona um objeto que possivelmente era do personagem, um lenço que teria ficado

²⁰⁴ Quantas vezes estive contigo, sem te tocar, sem te ver. Alimentada pelo fulgor de sua imagem, torturada pela incerteza de um possível encontro. Te amava nas fotografias, nas gravações de sua voz, dentro de minha imaginação. Aí nos abraçamos com naturalidade, sem vestimentas, sem trocas de movimentos nem de membros, como a água entra na terra em acordo perfeito. Depois te vi, te toquei, te beijei e estive sem você. Em um espelho, como Pao Yu, me esgotava na contemplação de sua imagem, privada de você, castigada por você. Só me restava seu lenço. Te transformei neste lenço

com ela, e, assim, pela ausência indesejada do personagem, a narradora converte sua imagem física no objeto, no lenço. Neste trecho, ao final do parágrafo, tem-se a primeira menção ao título, *pañuelo* em espanhol pode-se traduzir por lenço. A personificação do objeto se dá, então, pelo sentimentalismo que a narradora desloca para ele, a forma como no imaginário recorre para não restar a ausência total.

No parágrafo seguinte, ainda nos artificios da memória, a narradora tenta recuperar imagens da época em que efetivamente encontrou com o personagem, embora não demonstre certeza na estação do ano, verão/primavera, nem ao menos nas flores que brindavam a cidade, e por isso, a questão temporal no conto é um tanto incerta, assim como o efeito do *pliegue* nas ficções barrocas, como explica Carlos Gamerro:

El recordar pasivo, el recordar mental, el recordar improductivo, el dejarse llevar a la deriva por el río de los recuerdos, es sentido como un riesgo; y este riesgo no es otro que el de la locura: “si me quedo mucho tiempo recordando estos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco. [...] Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente²⁰⁵.” (GAMERRO, 2010).

Nesta citação, o autor aponta que a diferença entre Felisberto Hernández, escritor uruguaio, e Silvina está na construção de mundos, dentro de suas obras, uma vez que Silvina experimenta várias possibilidades, Felisberto constrói um mundo incongruente ao nosso e coerente em si mesmo. No entanto, a semelhança entre eles é o entusiasmo memorialista. Nesse sentido, o entusiasmo memorialista de Silvina Ocampo, como marca Gamerro, não está solto apenas às memórias aleatórias, o recurso memorialista é, com efeito, uma estrutura para trânsito temporal nos contos, e, logo, como aponta o crítico e teórico “no es casual, entonces, que Proust fuera lectura de cabecera para ambos.” (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, é interessante recobrar o que a narradora aponta acerca do tempo:

El tiempo de la realidad se mezcla tanto en mi mente al tiempo imaginado que mi experiencia podría haber sucedido en cualquier época. Las mujeres se mezclan tanto en tus experiencias que tampoco recordarás precisiones referentes a una estación, al florecimiento de unos árboles, a la frescura o al calor del aire el día en que nos vimos. Tampoco existían para mí el frío ni el calor en ese momento²⁰⁶. (OCAMPO, 2006, p. 41).

²⁰⁵ O relembrar passivo, o relembrar mental, o relembrar improdutivo, o se deixar levar a deriva pelo rio das lembranças, é sentido como um ris; e este risco não é outro que o da loucura: “se fico muito tempo relembrando estes instantes do passado, nunca mais poderei sair deles e me tornarei louco. [...] Tenho que remar com todas as minhas forças até o presente.”

²⁰⁶ O tempo da realidade de mescla tanto em minha mente quanto o tempo imaginado que minha experiência poderia ter sucedido em qualquer época. As mulheres se mesclam tanto em suas experiências que tampouco

A partir deste trecho, no qual a narradora menciona o tempo da realidade e o tempo imaginado, é perspicaz mencionar que ela sabe que existem os dois, ou seja, sabe que existe o tempo imaginado, ainda que não saiba diferenciá-los. No entanto, pensando sobre a questão temporal é necessário comentar sobre o paralelo que a personagem faz entre os motivos de ela e ele não saberem ao certo que tempo fazia, pois no caso dela ocorre por causa do amor romântico, e no dele por causa da indiferença total. Por isso se faz relevante para a compreensão de que talvez não importasse ao certo qual lembrança corresponde com o referencial real da ficção, mas que elas existiram em algum plano.

No parágrafo seguinte, a narradora menciona o encontro que teve com o personagem, e neste encontro ela tenta dialogar com temas interessantes na tentativa de se esquivar do assédio sexual no qual ele insistia, para que talvez o interesse dele fosse além de sexo:

Nos citamos en la Plaza Irlanda, a las cinco de la tarde. Con familiaridad, inmediatamente me tomaste de la mano, del brazo, de la cintura, y en cuanto nos sentamos, quisiste besarme. Yo intentaba esquivar tus caricias. Traté de explicarte que sí me gustabas, no me gustaba la prisa con que pretendías seducirme [...] Te hablé de temas que podían interesarte, para que el diálogo nos alejara del amor, pero fue inútil. Inútilmente te expliqué mi situación, mi falta de libertad y de tiempo²⁰⁷. (OCAMPO, 2006, p. 41).

Na sequência deste relato, a narradora conta que logo depois deste momento, às oito da noite, ela se viu indo em direção à casa do personagem com ele, e logo, descreve o ambiente da casa como um lugar cheio de papéis e livros, e buscando não perder a naturalidade a narradora senta em sua cama.

De mi bolsillo pretendía sacar la polvera, mirar mi boca en el espejito, ponerme polvos, pero algo me paralizaba: tus ojos ardientes y a la vez fríos. Nada existía fuera de ellos, del fulgor que había en ellos. Te sentaste a mi lado y me quitaste la idea de mirarme en el espejito como si me quitaras la polvera, que no tenía en la mano, suavemente. Te fuiste apoyando sobre mí hasta que el peso de tu cuerpo sobre el mío me acostó. Quise abrazarte maternalmente, pero te incorporaste y me mantuviste a una cierta distancia de tu cuerpo,

recordará precisões referentes a uma estação, ao florescimento de algumas árvores, a frescura ou o calor do ar o dia em que nos vimos. Tampouco existiam para mim o frio nem o calor.

²⁰⁷ Nos encontramos na Praça Irlanda, às cinco da tarde. Com familiaridade, imediatamente pegou minha mão, do braço, da cintura, e enquanto nos sentamos, quis me beijar. Eu tentava esquivar suas carícias. Tratei de te explicar que gostava de você, que não gostava da pressa com que pretendia me seduzir [...] Te falei de temas que poderiam te interessar, para que o diálogo nos afastasse do amor, mas foi inútil. Inutilmente te expliquei minha situação, minha falta de liberdade e de tempo.

mirándome fijamente con tus ojos que me hipnotizaban, con cara de animal²⁰⁸.
(OCAMPO, 2006, p. 42).

Cabe comentar, a partir da citação acima, como o caráter imaginativo da escritora, onde no primeiro trecho quando menciona “De mi bolsillo pretendía sacar la polvera”, no desejo de copiar cenas clássicas de romances, nas quais a mulher dissimula tranquilidade ou indiferença. Além disso, mais adiante, é interessante pensar sobre o fragmento: “me quitaste la idea de mirarme en el espejito como si me quitaras la polvera”, onde o imaginário dela é tão forte que mesmo o gesto de passar pó-de-arroz olhando no espelho tenha sido só uma ideia, ele se aproxima, ela sente tanta atração que desiste de simular, mas sente como se ele realmente tivesse tirando o espelho imaginário de sua mão, e mais uma vez é possível observar a sobreposição do imaginário no real. Por outro lado, o fragmento que segue na citação faz-se relevante, pois quando menciona que se deitaram e o peso do corpo dele sobre o seu a fez despertar, pode ser encarado como uma metáfora para o seu despertar para o referencial real da ficção. Embora algumas outras marcações na citação corroborem para a percepção de que a personagem ainda insiste pelo romantismo, como no fragmento “quise abrazarte maternalmente”. Por conseguinte, o personagem segue sinalizando que não se trata de sentimento, como no fragmento “y me mantuviste a una cierta distancia”, e marca apenas o desejo sexual quando ela ressalta a imagem do olhar dele para ela se parecer a um olhar animalesco.

Porém, se o leitor observa que desde o início do encontro o personagem já demonstrava desejo sexual e a narradora insistia com o romantismo, fica claro que a confusão sobre a imagem do personagem é ela quem faz nas suas memórias, uma vez que, todas as vezes que ela menciona a sua postura no encontro, é de quem está buscando apenas sexo. A inocência da narradora é gratuita? Ou é o apagamento da culpa que sente? Mais adiante, ainda no mesmo parágrafo, quando a narradora menciona a sua atitude perante o ato que se desenvolve é possível levantar as questões sobre a inocência ou a culpa.

La lucha duró el tiempo que hubiera durado un breve acto de amor. Resistí apasionadamente, con ternura primero, con vehemencia, con indignación después cuando quisiste quitarme la falda, luego la blusa. Un recuerdo fatídico cruzó por mi mente: *Todo hombre es una bestia cuando pierde la ternura y*

²⁰⁸ Do meu bolso pretendia tirar o pó-de-arroz, olhar minha boca no espelhinho, passar o pó, mas algo me paralisava: seus olhos ardentes e ao mesmo tempo frios. Nada existia fora deles, do fulgor que havia neles. Você sentou ao meu lado e me tirou a ideia de olhar no espelhinho como se me tirasse o pó-de-arroz, que não tinha nas mãos, suavemente. Você foi apoiando sobre mim até que o peso do seu corpo sobre o meu me deitou. Quis te abraçar maternalmente, mas você se incorporou e me mantive a uma certa distância de seu corpo, me olhando fixamente com seus olhos que me hipnotizava, com cara de animal.

toda mujer es cobarde cuando se siente insegura. Te vi lejos, a mis pies, atareado con tu deseo, frente a mí como frente a un armario ordenado que en un instante se desordena por capricho. Te rechacé con vehemencia, te detuviste. “Bueno”, dijiste. Te pusiste de pie, te detuviste junto a la mesa. Te veía sin mirarte, y sentí pena, echada en la cama, como si no hubiera aceptado que un médico sagaz me hiciera una operación urgente para salvarme la vida, en el momento más cercano a la muerte²⁰⁹. (OCAMPO, 2006, p. 42 e 43).

Na citação acima há uma passagem importante, quando a narradora relata “como frente a un armario ordenado que en un instante se desordena por capricho”, pois nela é possível perceber que a personagem se compara, a partir dos olhos dele, a um armário organizado que de repente se desorganiza por um capricho, ou seja, o amor romântico mantinha a pureza dela, já o desejo sexual lhe retirou o autocontrole. Além disso, ao final, quando menciona que para se salvar da vida, no momento mais perto da morte, observa-se que ela sabe que tem desejo sexual, mas não quer admitir, pois prefere o amor romântico.

A forma como a narradora relata os primeiros acontecimentos do trecho aparenta que ela queria que acontecesse, porém sentia medo, talvez pela falta de experiência, no entanto, diz que toda mulher é covarde quando se sente insegura. Outro elemento que neste ponto faz-se importante destacar é o uso da segunda pessoa do singular, como se a narradora estivesse contando os acontecimentos para o personagem, ou até mesmo em carta, é curioso porque até então não há um interlocutor definido, se se pensa que ela está recobrando suas memórias, e nesse caso não está presencialmente com o personagem. A palavra que inaugura os fatos, luta, é uma excelente referência para a comparação à qual a narradora recorre naquele momento, como uma luta, a sua resistência também é um elemento curioso para o desenrolar do enredo. De fato, o que ela procurava, não encontrou, e da mesma forma o personagem.

O diálogo que segue à cena é de igual forma importante, pois o personagem revela que não se trata de estar apaixonado, e a narradora não corresponde, segundo ela “-Yo confundo las cosas - te dije.” (OCAMPO, 2006, p. 43), o que comprova que ela ainda é inexperiente e insiste com o amor romântico. Antes de ir embora, a narradora menciona que eles se beijam, e que levou com ela um de seus lenços. Dessa forma, o relato inicial de suas lembranças, quando a narradora menciona que o transformou em um lenço, adquire sentido agora, o lenço do qual ela fala era dele, e por isso a sua personificação.

²⁰⁹ A luta durou o tempo que tinha durado um breve ato de amor. Resisti apaixonadamente, com ternura primeiro, com veemência, com indignação depois quando quis me tirar a saia, logo a blusa. Uma lembrança fatídica cruzou minha mente: *Todo hombre es una besta cuando pierde a ternura e toda mujer es cobarde cuando se siente insegura.* Te vi longe, aos meus pés, ocupado com seu desejo, de frente a mim como de frente a um armário ordenado que em um instante se desordena por capricho. Te rejeitei com veemência, te detive. “Bom”, disse. Te coloquei de pé, te detive junta a mesa. Te via sem te olhar, e sentí pena, jogada na cama, como se não tivesse aceitado que um médico sagaz me fizesse uma operação urgente para me salvar a vida, no momento mais perto da morte.

O estado de confusão acerca de estar apaixonada pelo personagem pode ser verificado no trecho seguinte, quando a narradora menciona que: “A través de tantos besos diferentes, tal vez no distingas el mío en tu memoria. Yo, en cambio, no podré olvidarlo²¹⁰.” (OCAMPO, 2006, p. 43), fala de extrema delicadeza, pensando na forma com que Silvina opta por deixar evidente que realmente a personagem não poderá esquecê-lo, afinal ele foi o seu primeiro. Nesse sentido, a narradora revela que não houve mais encontros, e que passado um ano ela havia desenvolvido um carinho especial pelo lenço que tinha roubado. “Dormía con tu pañuelo sobre mi cara, lo llevaba conmigo a todas partes. Era blanco, de hilo, con rayitas azules y blancas muy finitas. Tenía en una punta dos iniciales. Pensé que un objeto puede volverse mágico si uno cree en él. Creí en él²¹¹.”(OCAMPO, 2006, p. 43). Neste trecho em questão, a personificação do objeto fica evidente, no entanto, é interessante refletir acerca do que a narradora considera como mágico. O efeito de magia que a narradora atribui ao lenço a afasta da condição de loucura.

Em seguida a narradora revela que agora “Hay que acostumbrarse a la voz de un pañuelo.” (OCAMPO, 2006, p. 44). O relato da personificação do objeto atinge a questão da voz, do diálogo. Nesse sentido, a descrição da voz é um tanto curiosa: “Llevando sobre mi pecho tu pañuelo, un día llegué a la plaza: estrujando vainillas el pañuelo me habló. Su voz me erizaba. Su voz de hilo susurraba, hablándome de ti²¹².” (OCAMPO, 2006, p. 44), nesse sentido, é interessante comentar a expressão “estrujando vainillas” que aparece no fragmento, pois *estrujando* significa apertar uma coisa macia até enrugá-la ou deformá-la, e o fato de a imagem ser com baunilha sugere que ela espreme o lenço para retirar algo doce, bom ou prazeroso do homem, uma vez que a personificação do lenço faz com que ela entre na consciência do homem. Assim, segue o diálogo entre a narradora e o lenço, no qual ele diz a ela que seu dono nunca volta a ver a mulher com quem teve uma experiência de amor. O lenço segue explicando: “- Porque huye de todo lo que es un hábito, una costumbre; dice que son harapos. Por lo menos, en lo que se refiere al amor. Y es tan meticuloso en sus convicciones que vive cada una de sus historias de amor a través de varias mujeres²¹³.” (OCAMPO, 2006, p. 44), já nesse fragmento

²¹⁰ A través de tantos beijos diferentes, talvez não diferencie o meu na sua memória.

²¹¹ Dormia com seu lenço sobre meu rosto, o levava comigo para todo lado. Era branco, de linha, com listras azuis e brancas muito finas. Tinha em uma ponta duas iniciais. Pensei que um objeto pode se tornar mágico se alguém acredita nele. Acreditei nele.

²¹² Levando sobre meu peito seu lenço, um dia cheguei na praça: espremendo baunilhas o lenço me falou. Sua voz me excitava. Sua voz de linha sussurrava, me falando de você.

²¹³ “-Porque foge de tudo o que é um hábito, um costume; disse que são trapos. Pelo menos, no que se refere ao amor. E é tão meticuloso em suas convicções que vive cada uma de suas histórias de amor através de várias mulheres.”

é importante destacar a construção genial que faz Silvina na linguagem do lenço, que usa a expressão “farrapos”, algo que faz parte de seu universo. Além disso, se observado essa construção dos diálogos com o lenço, que são até divertidos, é curioso pensar que o lenço não repete as palavras ou vocabulários de seu dono, mas que sua fala é produto da imaginação fértil da personagem. E assim, o lenço conta à narradora as diversas experiências que o personagem teve com outras mulheres.

Mais adiante no enredo, o diálogo entre a narradora e o lenço continua, ela revela a vontade de rever o personagem, ele contesta que ele nem a reconheceria “-No te reconocería. Se fijó poco en vos²¹⁴.” (OCAMPO, 2006, p. 45). A narradora sugere um disfarce para que ele realmente não a reconhecesse, pois ele não se encontraria com a mesma mulher mais de uma vez.

Dessa forma, a hipótese levantada anteriormente pela utilização da segunda pessoa, nesse momento assume outra, como a narradora está em posse do lenço, o uso da segunda pessoa seria com referência ao lenço ou ao personagem. Essa questão se resolve no parágrafo seguinte, quando a narradora, sob o disfarce, encontra o personagem. “Fui a verte a la oficina del diario donde trabajas y te dije que tenía un cuento para la edición de los domingos. Me dijiste que te lo llevara a tu casa. Me diste tu dirección. Al día siguiente me hiciste pasar a tu cuarto. No me resistí. Hicimos el amor²¹⁵.” (OCAMPO, 2006, p. 45). Nesse sentido, é possível perceber uma metalinguagem referente ao conto em questão, pois ele seria o conto que a narradora escreve como pretexto para encontrar o personagem, falando da história que ela viveu com ele, talvez por isso a semelhança com o relato. No entanto, esse tema é retomado no final do conto. Após o ato de amor, a narradora diz: “-No te quiero -te dije después, y me senté en la silla como una niña bien educada. No me habías reconocido-. Espero que leas mi cuento²¹⁶.” (OCAMPO, 2006, p. 45), a partir desse fragmento a personagem deixa de ser inocente e vira *la femme fatale*.

Dessa forma, a cena seguinte, na qual o personagem finalmente lê o conto, é interessante perceber a ironia na fala dele: “Te echaste en la cama. De vez en cuando me mirabas con tus ojos de animal. Leías mi cuento. Cuando llegaste a la última página, en un esfuerzo por hallar

²¹⁴ “-Não te reconheceria. Se concentrou pouco em você.”.

²¹⁵ “Fui te ver no escritório do jornal onde trabalha e te disse que tinha um conto para a edição dos domingos. Me disse que te levasse em casa. Me deu seu endereço. No dia seguinte me fez passar ao seu quarto. Não resisti. Fizemos amor.”

²¹⁶ “-Não te amo - te disse depois, e me sentei na cadeira como uma menina bem educada. Não havia me reconhecido. Espero que leia meu conto.”.

tu ternura, me acerqué²¹⁷.” (OCAMPO, 2006, p. 45 e 46). A narrativa realmente era sobre ele, e a proposta de que ela teria publicado um novo conto todos os domingos talvez se relacione com que ela escreveria as aventuras dele com outras mulheres, em hipótese.

No entanto, ele lhe responde: “-Me hiciste una mala jugada – exclamaste devolviéndome el cuento²¹⁸.” (OCAMPO, 2006, p. 46), ou seja, ela se vinga porque faz com que ele se encontre com a mesma mulher.

O fechamento do enredo conta com um elemento interessante, apesar do conto, o personagem não muda de postura e a dispensa como fez com as outras e com ela também na primeira vez. “Reíste: nunca comprendí si era de placer o de burla. Abriste la puerta para que me fuera con ese ademán tranquilo o implacable que tienen los médicos cuando esperan la próxima paciente²¹⁹.” (OCAMPO, 2006, p. 46).

É interessante recuperar um dos títulos sugeridos pela escritora Silvina Ocampo, *Dos horas*, pois ele enfatizava mais o tempo, e mais especificamente o tempo dos encontros do personagem, do que realmente *Diálogos con un pañuelo*, que enfatiza o aspecto insólito do próprio conto, característica indefectível nas obras da escritora. No entanto, assertivamente ou não, o leitor tem a possibilidade de escolher a ênfase dada para cada elemento. Outro aspecto interessante do título definitivo é que, assim como observamos na análise do conto “La calesita”, o gosto pela plasticidade humana, característica da ficção barroca, presente na preferência da narradora que não quer ser adulta pelo trabalho da lavadeira com a água por esta ser maleável está também na escolha da narradora deste conto quando ela escolhe dialogar com o lenço do mulhereço, pois se trata também de um material macio e moldável. Não por acaso é após a conversa imaginária com o lenço que a romântica tímida medrosa resolve se transformar em *femme fatale*.

Outro olhar que deve ser considerado a partir da análise deste conto é a questão da liberdade na vida proposta por Cervantes que reverbera como influência em Silvina, também credora dessa estética de vida. Ora, segundo Julián Marías, o amor para Cervantes nunca deve ser algo imposto, se for, ele rompe com a noção de liberdade, e por isso as chances de funcionar está fadada.

Es reveladora la insistencia de Cervantes, en muchos lugares de sus obras, en que los filtros, por ejemplo amorosos, pueden modificar la conducta de una

²¹⁷ “Saiu da cama. De vez em quando me olhava com seus olhos de animal. Lia meu conto. Quando chegou na última página, em um esforço por encontrar ternura, me aproximei.”

²¹⁸ “-Me fez uma mala jogada - exclamou devolvendo o conto.”

²¹⁹ “Você riu: nunca compreendi se era de prazer ou de zombaria. Abriu a porta para que me fosse com esse aceno tranquilo que tem os médicos quando esperam a próxima paciente.”

persona, pero nunca anular el libre albedrío. Podrán llegar hasta a enloquecer al que los recibe, pero su libertad queda exenta de su influjo. Incluso la idea del encantamiento, recibida de los libros de caballerías y que aparece constantemente en el Quijote, excluye expresamente su anulación del libre albedrío²²⁰. (MARIAS, 1990, p. 45)

Neste conto precisamente, a persistência da personagem em ser desejada pelo dono do lenço a leva a determinada loucura, alucinante talvez, mas cruzando com a possibilidade barroca que aponta Gamarro, mostra a liberdade que Silvina expõe em revelar que a mulher tem sim a vontade de ser desejada, e por ter o seu livre-arbítrio e estimar a sua própria liberdade está pronta para viver, de forma delirante, quando se observa sem tantos critérios, esse desejo unilateral, ou seja, que é experienciado apenas pelo lado dela. E, logo, a personagem é a única responsável por sua projeção imaginativa, por ser artífice de sua própria vida. Porém, sua ação é calculada, uma vez que se descobre vítima de uma sedução, resolve fazer o algoz passar pela mesma experiência. Aqui, temos uma mulher que assume seu desejo e se decide por realizá-lo independentemente de receber garantias de compromisso que venham a saciar cobranças sociais. O *ethos* humanista autodeterminado lhe proporciona consciência de sua escolha individual e de todo o preço que se há de pagar quando se opta por ser artífice da própria ventura.

²²⁰ É reveladora a insistência de Cervantes, em muitos lugares de suas obras, em que os filtros, por exemplo amorosos, podem modificar a conduta de uma pessoa, mas nunca anular o livre-arbítrio. Poderão chegar até a enlouquecer ao que os recebe, mas sua liberdade fica isenta de sua influência. Incluso a ideia do encantamento, recebida dos livros de cavalaria e que aparece constantemente em Quixote, exclui expressamente sua anulação do livre-arbítrio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como proposto no início deste trabalho, foram articuladas as noções teóricas sobre o humanismo secular e as ficções barrocas. Considerando o referencial bibliográfico, foi possível perceber dessa articulação, a concretização daquilo que se propôs acerca de Silvina Ocampo e das obras analisadas neste trabalho.

Nesse cenário, é pertinente retornar a algumas discussões travadas até então para que de fato se delimite o porquê das questões referentes à escritora e suas obras carregarem até então essa dificuldade de trabalho ou de classificação, como observado anteriormente, complexa e engenhosa.

Assim, em primeiro lugar, é fundamental pensar o caminho que se construiu até aqui. O estudo das correntes filosóficas pensando nos principais pilares que as fundamentam, como a noção de salvação após a morte. A construção do entendimento dos pensamentos filosóficos foi crucial para a compreensão daquilo que viria a se concretizar como influência intelectual em Silvina Ocampo. A sua formação enquanto artista, escritora e intelectual perpassa o limite de trabalhar o imaginário, pois é a partir da compreensão e uso completamente diferenciado do que até então se apresentava ao público, que a escritora se torna grande naquilo que o pensamento humano pode oferecer. A influência, então, do humanismo espanhol aqui se faz essencial na associação do pensamento filosófico à junção do uso do imaginário. Não por acaso se escuta com frequência que Silvina Ocampo não possui um bom trabalho. A dificuldade de compreender a proposta da autora é proposital, ela realmente não é fácil de se ler. Ela não é para ser fácil de entender. E a sua própria estrutura narrativa, como observado anteriormente, prega peças naqueles despercebidos, desavisados, desconhecidos do pensamento que ela cultiva e transpõe em seu trabalho. Sutil e leve, robusta e diferente, complexa e engenhosa.

Nesse sentido, é perceptível durante o trabalho ou durante as leituras bibliográficas a dificuldade que se encontra por parte dos leitores em compreender alguns temas polêmicos, exatamente por assim o serem. A questão política que envolve a escritora, bem como as questões ativistas sociais, não são de fácil apreensão. O que é complicado, pois, como visto, Silvina recebe inúmeros adjetivos como, por exemplo, elitista e desagradável, mas ao mesmo tempo nos deparamos com um movimento contraditório, pois dos mesmos lugares de que saem esses adjetivos, são neles que se originam a insistência de leituras feministas/ativistas. Ora, então seria necessário escolher, ou Silvina é elitista e soberba, riquinha e alienada, ou Silvina é comprometida com as pautas sociais do ativismo feminista.

A verdade é que, como visto anteriormente, não é necessário que se tenha uma postura acelerada e controversa para que seja considerada feminista ou não. Afinal esta não é nem uma questão para Silvina Ocampo, como é para sua irmã Victoria Ocampo. Silvina demonstra seu pensamento político e social, neste caso, pelo que se pode observar do humanismo secular. A liberdade do sujeito deve ser respeitada, por isso se em algum momento ela for violada, não está mais de acordo com esses preceitos. Agora, afinal de contas para estar de acordo ou em desacordo com o que vem sendo proposto por essas temáticas, necessita-se carregar consigo posturas que violam essa questão principal?

É neste sentido que a capacidade plástica se resolve em Silvina Ocampo. A escrita vivencia, pratica e discorre em suas obras, sobre a capacidade de autorreflexão, de poder reformular sem quebrar, sem romper o que é centralizador, ou seja, aquilo que a permite ter essa mobilidade sem necessariamente se voltar a uma esquizofrenia. Isso significa que estar diante de erros não significa ser simplesmente fatal, significa justamente poder contemplar, perceber, refazer, e como visto *ad infinitum*.

É assim que se torna possível compreender então de que forma Silvina articula o seu pensamento intelectual, suas ideias e crenças, em seu trabalho literário. O trabalho que desenvolve a escritora se encontra com uma extrema educação, delicadeza e refinamento. E todas aquelas críticas que recebeu desde *Viaje olvidado* confirmam que de onde elas partiram residia um certo apedutismo.

Assim, recuperando também aquilo que se observou do que Maia aborda como qualidade engenhosa, é aqui que se confirma também a genialidade da escritora enquanto aquela que usa das ferramentas da linguagem para propor o seu pensamento racional, relacionado a qualquer tema, ou melhor, a todos os temas que Silvina tenha abordado. É justamente pelo domínio da linguagem atrelado à sua capacidade imaginativa que se constrói sua singularidade. É no jogo da trama, na tecitura do texto, no jogo da linguagem que se percebem tanto essas influências do humanismo espanhol, do humanismo secular e por fim do que é proposto pelas ficções barrocas.

Por isso é importante ressaltar que durante os estudos teóricos de Gamerro, encontramos que o autor a classifica fora da primeira noção de barroco que propõe, as escritas barrocas. Para Gamerro, Silvina e os demais fantásticos se encontram apenas na noção das ficções barrocas. Mas como visto no primeiro capítulo, a partir dos estudos humanistas e observando as influências de Cervantes, como também aponta Julián Marías, encontramos em Silvina um jogo com a linguagem. Por isso, consideramos nesse caso que Silvina Ocampo opera as duas noções de barroco que apresenta Gamerro, o uso engenhoso da palavra como aponta Maia, ou seja,

uma em complemento à outra. No entanto, uma investigação mais profunda caberia a uma pesquisa futura, dando ênfase no aspecto da linguagem.

Vale ressaltar que essa questão não se limita à Silvina. Como visto anteriormente, essa questão que envolve o humanismo secular, e o espanhol, está presente também nas vidas de Borges e Bioy, que feliz ou infelizmente, amigos compartilhavam de questões pertinentes à intelectualidade que se construía na época. Considerando aquilo que se dispunha no século XX. Assim, também foi possível perceber como se construiu a crítica literária argentina, pensando no sentido de quem figurou o cenário intelectual, e quem depois estudou e redigiu essas críticas, considerando os aspectos políticos e sociais de cada época, considerando o pensamento coletivo de cada época, o que era pertinente e não censurado em cada época, quem era capaz de adentrar no pensamento em que os quatro fantásticos propuseram em seus trabalhos. Será que a recepção poderia ser diferente?

Não obstante, quando consideramos o percurso que Carlos Gamerro apresenta para chegar àquilo que nomeia como ficções barrocas, atestam-se as influências do humanismo espanhol sobre o quarteto fantástico e precisamente sobre Silvina. O interessante no que tange as ficções barrocas foi justamente pensar que certamente não haveria como alçar uma classificação para as obras desses escritores, mas, mais que isso, seria realmente necessário? O que se faz necessário, e que pode ser observado a partir do que se entende, então, pelas ficções barrocas é que elas ajudam a compreender a complexidade da estrutura narrativa que propõem esses escritores. Auxilia para desvendar aquilo que o autor gostaria que fosse desvendado. É a partir dessa compreensão, aqui em diálogo tanto com o humanismo secular quanto com as ficções barrocas, que o leitor pode ser capaz de participar da história que está ali no enredo.

Os objetivos deste trabalho circulavam em torno de explicar a complexidade dessas narrativas, de compreender o que delas se poderia desfrutar, aprender, contemplar. Por isso, compreender as ficções barrocas como suporte nesse processo é, como visto anteriormente, atravessar as películas das tramas propostas, aceitar o pacto ficcional. Assim, o que antes se pensou sobre se é fantástico ou ficção barroca, compreende-se que na verdade há possibilidade para os dois dentro do mesmo texto, mas que eles operam de maneiras e objetivos distintos. E a necessidade de classificar não é o ponto crucial, mas entender a operação de cada uma e suas possibilidades é o que levará o leitor à viagem do texto.

Assim, se faz evidente, como também observado anteriormente, que Silvina Ocampo utiliza das duas perspectivas centrais, trabalhadas na dissertação: humanismo secular e ficções barrocas. Quer dizer, o uso da sua racionalidade atrelada àquilo que o imaginário pode sugerir da maneira mais díspar, ou que de maneira proposital ou não cause incômodo na recepção dos

textos. Ora, isso se faz claro quando se compara a recepção da primeira e segunda publicação de Silvina, respectivamente *Viaje olvidado* e *Autobiografía de Irene*, e suas respectivas críticas.

Assim, quando Gamarro aponta para os três momentos de Silvina Ocampo, e traz a trajetória que a escritora constrói ao longo do seu amadurecimento literário, é evidente como também acontece a sua singularidade, aquilo que, mencionado no primeiro capítulo, a torna diferente dos demais, aqui não necessariamente carregando algo de positivo ou negativo, mas sendo tudo isso parte da sua singularidade.

Cabe ressaltar que os contos elencados para os estudos não estão contemplados nas obras analisadas nos três momentos de Silvina, mas como são uma junção de textos nunca publicados, e agora reunidos e publicados postumamente, foi necessário avaliar as datas de escrita de cada um, bem como aquilo que Silvina alterou ao longo do tempo em suas insistentes revisões e correções.

Outro ponto importante é pensar em cada conto isolado, os escolhidos para o estudo, cada um deles oferece uma sensação, uma possibilidade, todos eles dispõem de uma intuição, de um palpite, de uma noção. A Silvina sibila, e o jogo com a mística trazem também para os textos algum tipo de abalo, seja positivo ou não, isso a depender também de quem recebe. Exemplo: “Diálogos con un pañuelo” oferece algo de dor e superação; “La calesita”, angústia e libertação; “La conciencia”, passionalidade e empatia; “Silencio y Oscuridad”, contemplação e dúvida; “La mujer inmóvil”, medo e transformação. E, não necessariamente aquilo que se imaginaria como ápice como chave para o texto o é, ou melhor, o é para aquilo que está na superfície, mas uma vez que se atravessa para a profundidade, o efeito é o êxtase.

A partir desse trabalho, ou ainda dentro desse trabalho há em quê se aprofundar em diversos assuntos, como os próprios contextos históricos, ou as perspectivas vanguardistas, ou mais, a análise de contos dos livros dos três momentos de Silvina, como assinala Gamarro. Porém, entendendo os objetivos propostos e a limitação temporal estabelecida pelo próprio programa de mestrado, atendeu-se da melhor maneira possível àquilo que se pretendia com Silvina Ocampo e suas obras.

Por conseguinte, é possível que, a partir desses estudos, alguns temas como o esoterismo, a poesia, as artes plásticas, a estrutura narrativa e a análise gramatical das obras, ainda que a contragosto da escritora, possam ser pensados adiante. Como também, o enfoque às questões da pós-modernidade e como a sua contradição articula a sua também incoerência. Outros assuntos atrelados às teorias propostas neste trabalho também são viáveis e meritórias de um aprofundamento ou de um caminhar a mais por essas fendas.

O que realmente pode se concluir de fato é a abundância de obras que Silvina deixa, e mais precisamente a abundância de possibilidades que a partir delas se pode construir, se pode desfrutar, contemplar e aprender. A grandeza da escritora atravessa a pessoa fantástica que era em sua vida privada, com um extremo senso de humor, ela chega a seus textos e conseqüentemente chega para alguns leitores. E para aqueles leitores que recebem tudo isso, esses conseguem não ser hipnotizados pelo encantamento de Silvina, mas conseguem abismar-se nos planos dos referenciais reais e ficcionais com os quais a escritora nos presenteia. As possibilidades em Silvina Ocampo não se esgotam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.

BREGAZZI, Daniel Mielgo. *Montaigne: el cuidado del sí*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. 1949. Cuba. Pg.1 a 4 (Prólogo).

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra: 2006.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

COSTA LIMA, Luiz. *O redemunho do horror: nas margens do Ocidente*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle: o controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

DELLA MIRANDOLA, Pico. *Discurso da dignidade humana*. Disponível em: <https://archive.org/details/202684703GiovanniPicoDellaMirandolaDiscursoSobreADignidadeDoHomem/page/n21>. Acesso em: 10 set. 2018.

ESPOSITO, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2009a.

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

FERRY, Luc. *Aprender a viver: filosofia para os novos tempos*. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda, 2006.

GAMERRO, Carlos. *Ficciones barrocas: una lectura conjunta de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández*. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2014.

GONZÁLEZ, Ángel Poncela. Del bien trascendental al bien material: análisis del concepto de bondad en la teoría metafísica de Francisco Suárez. In: *Cauriensia: Revista anual de Ciências Eclesiásticas*. N.2, 2007, ps.237-257.

GONZÁLEZ, Ángel Poncela. Requisitos formales de la volición: posibilidad y límite para un régimen autónomo de la acción personal en la filosofía de Francisco Suárez. In: *Revista Española de Filosofía Medieval*. N.13, 2006, pp.111-125.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

JERICÓ BERMEJO, Ignacio. *La Escuela de Salamanca del siglo XVI: una pequeña introducción*. Madrid: Revista Agustiniiana, 2005.

MAIA, Eduardo Cesar. Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição humanista: literatura e retórica como formas de conhecimento. *A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura*, Aracaju, nº 10, pg. 62-72, 2017.

MAIA, Eduardo Cesar. ROARO, Jorge. Introducción. Una tradición plural y antidogmática: los caminos del Humanismo. *Disputatio*, Salamanca, nº 8, pg. 01-18, 2019.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1990.

MARÍAS, Julián. *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OCAMPO, Silvina. *Las repeticiones*. Buenos Aires: Lumen, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Salvador: Lial, 1967.

RICO, Francisco. *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Editorial Crítica, 2015.

RICO, Francisco. *Tiempos del Quijote*. Barcelona: Acantilado, 2012.

SAVATER, Fernando. *Humanismo impenitente*. Barcelona: Anagrama, 2006.

SUÁREZ, Francisco. *De Legibus*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

ULLA, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. 1ª Edição. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Leviatán, 2014.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998.

VILLAVISENCIO, Andrea. El cristianismo pagano de Silvina Ocampo. 2016. Tesis para optar por el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención a literatura hispánica - Facultad de Letras y Ciencias humanas - Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2016.

WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos*: estudos sobre a arte humanista. São Paulo: Edusp, 1997.

Universidade Federal de Uberlândia – UFU
Instituto de Letras e Linguística – ILEEL
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPLET
Amanda Queiroz Matar

**A PLASTICIDADE HUMANA E AS FICÇÕES BARROCAS: UM
ESTUDO DE LAS REPETICIONES DE SILVINA OCAMPO**

Uberlândia, 2022

Amanda Queiroz Matar

A PLASTICIDADE HUMANA E AS FICÇÕES BARROCAS: UM ESTUDO DE LAS REPETICIONES DE SILVINA OCAMPO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste

Uberlândia, 2022

A PLASTICIDADE HUMANA E AS FICÇÕES BARROCAS: UM ESTUDO DE LAS REPETICIONES DE SILVINA OCAMPO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Uberlândia, ___ de _____ de 2022.

Banca examinadora

Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste/UFU (Presidente)

Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva/UFU (Titular Interno)

Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas/UFMG (Titular Externo)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a magnânima Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste, minha querida orientadora, mas muito mais do que isso, uma fonte de inspiração profissional e uma eterna amiga. Nunca serei capaz de encontrar as palavras certas para dizer a sua fundamentalidade na minha vida. Exemplo de excelência profissional, exemplo de paixão pela literatura, exemplo de cuidado com os alunos. Obrigada minha querida! Obrigada por tudo! Obrigada por cada momento! Espero perpetuar todo conhecimento que me foi guardado.

Agradeço à banca examinadora, ao Prof. Dr. Marcus Vinícius de Freitas, a delicadeza e genialidade na correção e nas sugestões tão pertinentes ao meu trabalho. À Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, a excelência e cuidado com o meu trabalho, o seu refinamento e por todo conhecimento que me ensinou na disciplina de Seminários em Literatura Contemporânea: narrativas contemporâneas: contos, no mestrado. Agradeço a vocês dois, por aceitarem o meu convite e participarem desse momento tão importante em minha vida. Obrigada pela exigência e pela maestria para com o meu trabalho.

Agradeço a minha família. À minha mãe, Maria Ângela de Queiroz, quando confiou em mim lá atrás quando eu escolhi Letras no vestibular, quando confiou nos meus primeiros textos na adolescência, quando me apoiou, me incentivou e me suportou, acreditou, ainda sabendo dos desafios da docência. Obrigada mãe, por ser meu exemplo de luta, persistência, determinação e força. Agradeço mãe, quando você se orgulhou!

Aos meus irmãos Thiago Queiroz Matar e Bernardo Queiroz Matar quando não deixaram faltar meus estudos. Quando se agarraram a tudo para que eu pudesse ir para a escola e descobrir o que amo, a literatura. Agradeço por todo o esforço de vocês, por todas as vezes que deram um jeito de me buscar na escola, e todas as vezes que não me deixaram faltar com o básico da vida, os valores morais, que, como amigos, meus grandes amigos, souberam ensinar. Obrigada, por mesmo desconfiadamente, acreditarem nos meus sonhos, e lutarem comigo para que eles se realizassem.

À minha querida irmã Nádia Queiroz Matar, pelo companheirismo, obrigada por todas as conversas, pelos conselhos, por me ajudar a descobrir a mim mesma, obrigada por não me deixar desistir. A força que você carrega me inspira a carregar a minha também. Obrigada por acreditar, por me ouvir divagando literatura por aí. Obrigada por me ensinar tanto, ser humilde e ter coragem.

Agradeço em especial à minha avó Dunalva de Queiroz, também professora, por ser meu exemplo de fortaleza e elegância, por cuidar da minha vida como se cuida da vida de um filho. Ao meu tio Éderson Queiroz pelo exemplo de intelectualidade, e, muito além disso, meu maior exemplo de espiritualidade, de caminhar na vida com os pés descalços, abraçando a quem precisa de abraço. Obrigada tio! Obrigada pelos presentes, pelos primeiros livros que tive na vida!

Agradeço as minhas cunhadas, Anna Paula Marques da Silva Queiroz e Thamara de Oliveira Reducino Matar pelo apoio incondicional, por se divertirem comigo e minhas histórias com a literatura.

Agradeço à Ruth Rocha por escrever *Marcelo, marmelo, martelo e outras histórias* e apresentar para a Amanda de 8 anos a delícia de ler um livro.

Agradeço aos meus amigos. À Lais Vasconcelos de Corpa França, minha parceira na graduação, minha querida, meu exemplo para tentar o mestrado; ao Carlos Henrique Rodrigues Queiroz meu grande amigo, melhor amigo, que me escutou desde o primeiro dia que conversamos, que ouviu minha primeira ideia de projeto para o mestrado; à Andressa Santos minha companheira de mestrado que me acolheu e dividiu comigo as dores e as delícias da solidão na pesquisa; à Letícia Resende de Freitas por compartilhar os melhores e não tão melhores momentos profissionais e pessoais desde a graduação. Agradeço à Talita Gonçalves, colega de escola, leitora dos meus primeiros poemas. À Laura Oliveira Coradi, minha querida, parceira de tantos momentos especiais, obrigada por todas as oportunidades que colocou em minha vida, por todas as aventuras compartilhadas. Aos meus amigos, colegas e companheiros, sempre presentes, nunca distantes.

Agradeço também a todas as professoras de português, literatura e espanhol que passaram pela minha vida, cada uma mora em uma boa lembrança em mim, cada uma deixou um aprendizado, todas foram e são minhas eternas inspirações.

Agradeço aos meus professores de graduação. Obrigada a cada um que me fez um pouco melhor, que me ensinaram com paciência a ser paciente e saber ensinar. Por todas as aulas, até aquelas que pareciam menos interessantes. Por cada estágio, por cada aluno que cruzou o meu caminho. Agradeço, a vocês, meus queridos hispanistas, Carolina Afonso, Rosemira Mendes, Leandro Araujo, Heloísa Mendes, Ariel Novodvorski, por me apresentarem um oceano de experiências com novas culturas e linguagens que antes não imaginava ser possível.

Aos meus professores de mestrado que com delicadeza e elegância me ajudaram a escalar novos degraus no conhecimento literário. Obrigada por me ensinarem como a literatura me abraça, me desconforta, me leva de viagem. Obrigada por cada teoria, às vezes muito loucas, mas no referencial imaginário sempre possíveis.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários pela disponibilidade. Aos secretários e aos coordenadores por toda delicadeza com os alunos na mediação e resolução de problemas, pela dedicação em seus trabalhos que são fundamentais para que possamos concluir os cursos de mestrado e doutorado.

Ousar é perder o equilíbrio momentaneamente, não ousar é perder-se.
(Soren Kierkegaard)

Resumo

Nesta dissertação analisaram-se contos selecionados da obra, de publicação póstuma, *Las repeticiones* da escritora argentina Silvina Ocampo. A análise se fez à luz das teorias do humanismo secular, considerando as influências do humanismo espanhol e do Siglo de Oro, e tendo em vista o conceito de capacidade plástica, realizável pelo jogo da ficção, evidenciado tanto na obra como na postura de Silvina perante a vida. A análise dos contos também dispõe do suporte crítico e teórico do que Carlos Gamerro, teórico e romancista argentino, apresenta sobre a escrita e as ficções barrocas, ou seja, o jogo da ficção que apaga fronteiras entre o imaginário e as referências da realidade. Para Gamerro, Ocampo não tem estilo barroco em termos de linguagem, de acordo com a famosa classificação do barroco como jogo de palavras, mas, sim, no nível das ideias. O crítico argentino atribui a característica barroca de ficção a Cervantes e a Calderón de la Barca. Com isso, defende que escritores hispano-americanos comumente conhecidos como fantásticos – Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, – são, na verdade, autores de ficções, as quais constroem um jogo de estruturas narrativas, de personagens e do referencial de real universal. Não obstante, pretende-se demonstrar, ainda, como essas questões vigoram a partir da análise dos contos selecionados para o trabalho.

Palavras-chave: Silvina Ocampo; humanismo secular; plasticidade; ficção barroca; insólito.

Resumen

En esta disertación se analizaron los cuentos elegidos de la obra, de publicación póstuma, *Las repeticiones* de la escritora argentina Silvina Ocampo. El análisis se hizo a la luz de las teorías del humanismo secular, considerando los influjos del humanismo español y del Siglo de Oro, y teniendo en cuenta el concepto de capacidad plástica, posible por el juego de ficción, señalado en la obra y en la postura de Silvina en su vida. Los cuentos disponen, también, del aporte de lo que el crítico y teórico Carlos Gamerro, novelista argentino, presenta sobre las escrituras y ficciones barrocas, o sea, precisamente el juego de la ficción que borra las fronteras entre el imaginario y las referencias de la realidad. Así, para Gamerro, Ocampo no tiene el estilo barroco en términos de lenguaje, según la famosa clasificación del barroco como juego de palabras, sino en el nivel de las ideas. El crítico argentino designa la característica barroca de la ficción a Cervantes y a Calderón de la Barca. Con eso, explica que escritores hispanoamericanos conocidos como fantásticos - Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, entre otros - son en realidad escritores de ficciones en las cuales, así como la ficción barroca, construyen un juego de estructuras narrativas, de personajes y del referencial real universal. No obstante, se aspira demostrar, todavía, cómo esas cuestiones siguen vigentes desde el análisis de los cuentos elegidos para el trabajo.

Palabras Clave: Silvina Ocampo; humanismo secular; plasticidad; ficción barroca; insólito;

Abstract

In this dissertation, selected short stories from the posthumously published work *Las Repeticiones* by the Argentine writer Silvina Ocampo were analyzed. The analysis was made based on the theories of the secular humanism, considering the influences of Spanish humanism and the Siglo de Oro, also bearing in mind the concept of plastic capacity achievable through the game of fiction, evidenced not only in the work itself but also in Silvina's attitude towards life. The analysis of the short stories also has the critical and theoretical support of what Carlos Gamerro, Argentine theorist and novelist, presents about baroque writings and fictions, in other words the game of fiction that removes borders between the imaginary and the references of reality. For Gamerro, Ocampo does not have a baroque style in terms of language, according to the famous classification of baroque as a play on words, but rather at the level of ideas. The Argentine critic attributes the baroque character of fiction to Cervantes and Calderón de la Barca. Thus he defends that Hispanic-American writers commonly known as fantastic – Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, – are in fact fiction authors who build a game of narrative structures, characters and the universal real referential. Nevertheless, it is also intended to demonstrate how these issues prevail from the analysis of the short stories selected for the work.

Keywords: Silvina Ocampo; secular humanism; plasticity; baroque fiction; strange

Sumário

INTRODUÇÃO	11
1 A MULHER E A ESCULTURA NA FONTE: A PLASTICIDADE HUMANISTA EM SILVINA OCAMPO	16
1.1 O humanismo secular em Silvina Ocampo	17
1.2 A plasticidade humana	55
1.3 A teoria no conto	74
1.3.1 La mujer inmóvil	75
1.3.2 Silencio y Oscuridad	81
1.3.2 La conciencia	86
2 A NARRATIVA DE SILVINA E AS FICÇÕES BARROCAS	91
2.1 Barroco: escrita barroca e as ficções barrocas	93
2.2 As ficções barrocas em Silvina Ocampo	131
2.3.1 La calesita	156
2.3.2 Diálogos con un pañuelo	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	178

INTRODUÇÃO

A ideia para pesquisa deste trabalho surgiu a partir de uma reflexão, entre orientanda e orientadora, então aluna e professora, da disciplina *Siglo de Oro Español*, acerca da teoria do Barroco e da corrente Humanista, e posteriormente, na disciplina de Literatura Hispano-Americana Contemporânea, na problematização da escrita de Silvina Ocampo, devido à complexidade de sua narrativa. A percepção de questões como sonho e realidade ou vida e sonho, presentes no barroco espanhol e evidente nos contos da escritora argentina, bem como a secularização do Humanismo como fonte influenciadora na escritora, encontraram esteio na reflexão do crítico literário argentino Carlos Gamerro em seu livro *Ficciones Barrocas*.

Tendo em vista que o acervo das obras de Silvina Ocampo é escasso e de difícil acesso no Brasil, buscamos na internet informações e dados para a escolha do objeto que seria analisado. Dessa forma, ao receber um exemplar do livro *Las repeticiones*, publicação póstuma, organizada por Ernesto Montequin, tornou-se possível, a partir das leituras de imagens literárias suscitadas pela escritora em questão, delinear o caminho entre a crítica de ficções barrocas, debatida pelo teórico Carlos Gamerro, e a influência teórica do Humanismo Secular. Para além disso, e tendo em vista o contexto histórico-social no qual a escritora está inserida, século XX, também foi possível perceber sua articulação com a elite intelectual de vanguarda, com a qual dividia espaço.

A pesquisa inicial rendeu um pequeno artigo intitulado *A plasticidade humana e as ficções barrocas*, o qual foi apresentado em uma comunicação na Semana de Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro, em 2018. A escrita do artigo considerou uma primeira leitura do livro *Ficciones Barrocas* de Carlos Gamerro em diálogo com o conto “La mujer inmóvil”, presente no livro *Las repeticiones*, de Silvina Ocampo. Além disso, procuramos exemplificar as influências sobre a escritora, à luz do Humanismo, com trechos da obra *Don Quijote de la Mancha*. A apresentação do artigo na comunicação da Semana de Letras da UFTM recebeu críticas, uma vez que a comunicação foi alocada junto com trabalhos sobre escrita feminista, e, embora o trabalho seja sobre os textos de uma escritora, a análise do objeto não se referia a essa temática. Na ocasião, notamos certa resistência na aceitação de nossa proposta de leitura para os contos e o *ethos* de Silvina Ocampo. Apesar da consciência que temos de que pesquisas despojadas de propostas desconstrutivistas, pós-modernas, pós-estruturalistas ou de estudos culturais, ou seja, as de poder na universidade contemporânea, sofrem rejeição ou até mesmo incompreensão nesse meio, a indignação dos presentes diante de uma comunicação que se recusava a tratar uma escritora inovadora como feminista foi

intimidadora. Porém, para algo bom serviu, pois a aposta em nossa sensibilidade para um *ethos* que percebíamos como aristocrático guiou nossa pesquisa para a herança humanista em Ocampo. Em um primeiro momento, observamos, pelas biografias (da escritora, de Casares e de Borges) e pelas entrevistas, uma rejeição a coletivismos e a políticas populistas, fato que por si só já afasta a escritora de movimentos coletivistas ou de escritas nas quais haja alguma voz que possa ser lida em chave de política social. Em um segundo momento, a própria concepção de uma ética e uma estética humanistas seculares – deliberadas – em Silvina são suficientes para apartá-la de movimentos gerados por correntes ideológicas anti-humanistas. Como veremos sobre sua biografia ao longo desta dissertação, Silvina Ocampo, quem com apenas 17 anos estudou artes plásticas na Paris dos anos 20 e conviveu com Fernand Léger e Giorgio de Chirico, tinha sensibilidade estética e autodeterminação, qualidades que formam uma personalidade pouco afeita para uma vida gregária.

Contudo, à diferença de seu marido, Bioy Casares, e de seu amigo, Jorge Luis Borges; Ocampo, ainda que realmente uma aristocrata, dava a seus empregados o mesmo afeto destinado a seus familiares e amigos. Há vários relatos em suas biografias que marcam essa diferença entre ela e os escritores citados. Silvina era muito querida pelos serviçais da família. Enfatizamos essa característica da escritora porque sabemos das acusações – apressadas e injustas – que coletivistas fazem a não gregários, associando-os sempre a elitistas preconceituosos. Em nossas pesquisas sobre a raiz humanista dessa personalidade, encontramos em Montaigne uma semelhança. No livro *Montaigne: el cuidado de sí*, organizado por Daniel Mielgo Bregazzi, o próprio, na introdução, explica o porquê de o filósofo, pai do gênero ensaio, ser muitas vezes chamado de liberal, mas diferencia o termo de sua acepção política atual. Na explicação, o humanismo de Montaigne e o *Siglo de Oro*, em Quixote, muito se veem na escritora argentina. Primeiro sobre o *Siglo de Oro*:

Y también, a lo largo del Siglo de Oro español, los términos “liberal” y “liberalidad” serán empleados en infinidad de ocasiones como sinónimos de “desprendido” o “generoso”, como reflejo de la belleza del alma, de nobleza y buena voluntad. Los ejemplos que ilustra el *Quijote* son numerosísimos, siempre con idénticas connotaciones. Baste recordar que, para don Quijote (de quien Cervantes nos dice repetidas veces que “era liberal en todo extremo), la hermosura del alma “campea y se muestra en el entendimiento, en la honestidad, en el buen proceder, en la liberalidad y en la buena crianza¹”. (BREGAZZI, 2011, pp. 45-46).

¹ E também, ao longo do Século de Ouro espanhol, os termos “liberal” e “liberalidade” serão empregados em uma infinidade de ocasiões como sinónimos de “desprendido” ou “generoso”, como reflexo da beleza da alma, de nobreza e boa vontade. Os exemplos que o Quixote ilustra são numerosíssimos, sempre com idénticas conotações. Basta recordar que, para dom Quixote (de quem Cervantes nos diz repetidas vezes que “era liberal ao extremo”),

Sobre o Humanismo de Montaigne:

Es aquí donde ha de situarse el supuesto “liberalismo” de Montaigne, como el *sentimiento* de un erudito del siglo XVI, de “costumbres blandas, libres de toda acritud y aspereza”, un hombre dispuesto a experimentar con la vida y a reivindicar la valía del librepensador cosmopolita². (BREGAZZI, 2011, pp. 46-47).

Bregazzi cita, então, Montaigne, e mais uma vez a semelhança com Silvina nos chama a atenção:

Yo alabaría un alma con diversos planos, que sepa ponerse en tensión y desmontar, que esté bien allí donde la lleve su fortuna, que pueda charlar con el vecino sobre su construcción, su caza y su pleito, conversar gustosamente con el carpintero y el jardinero. Envidio a quienes saben acomodarse al menor de sus servidores y trabar conversación con sus propios criados³. (MONTAIGNE *apud* BREGAZZI, 2011, p. 47).

Assim, a elaboração do projeto contou com o aprofundamento de algumas questões, como a teoria do Humanismo e a crítica das ficções barrocas, pensando nos contos presentes na obra *Las repeticiones*.

Nesse sentido, algumas disciplinas ofertadas pela pós-graduação em Estudos Literários da UFU permitiram o aprofundamento em algumas áreas pouco abordadas na graduação de Letras, como a disciplina de Seminários em Literatura Contemporânea: narrativas contemporâneas: contos, ministrada pela Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, a qual contemplou desde os clássicos gregos até a literatura contemporânea, e, neste caso, foi fundamental a compreensão da história da narrativa. Além disso, as releituras de modo profícuo das obras centrais que dão suporte ao projeto foram cruciais para a apresentação do projeto no Seminário de Pesquisa em Literatura (SEPEL) no final de 2019, ocasião em que a avaliação da Profa. Dra. Maria José Cardoso Lemos, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), nos deu a certeza do caminho que pretendíamos percorrer.

a maravilha da alma “sobressai e se mostra no entendimento, na honestidade, no bom proceder, na liberalidade e na boa criação”.

² É aquí onde há de se situar o suposto “liberalismo” de Montaigne, como o *sentimiento* de um erudito do século XVI, de “costumes brandos, livres de toda acritude e aspereza”, um homem disposto a experimentar com a vida e a reivindicar a valia do livre-pensador cosmopolita.

³ Eu louvaria uma alma com diversos planos, que saiba pôr-se em tensão e desmontar, que esteja bem ali onde a leve sua fortuna, que possa conversar com o vizinho sobre sua construção, sua caça e seu pleito, conversar prazerosamente com o carpinteiro e o jardineiro. Invejo a quem sabe adaptar-se ao menor de seus servidores e travar conversa com seus próprios criados.

Ademais, no meio do ano de 2019, a participação no evento da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ARALIC) abriu horizontes para o desenvolvimento da pesquisa, tendo em vista o simpósio no qual participamos, o de Crítica Liberal. As sugestões dadas pelos participantes do simpósio, também pesquisadores da área, entre eles o Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas, foi de suma importância para o reconhecimento das referências bibliográficas escolhidas, pois elas auxiliariam o trabalho com o objeto literário.

A partir da formalização do projeto de pesquisa e da finalização das disciplinas exigidas no curso de mestrado, ficou direcionado o enfoque nos trabalhos de pesquisa. Dessa forma, a elaboração dos fichamentos dos textos-base foi iniciada. Primeiramente com o livro *Ficciones Barrocas* de Carlos Gamerro, em seguida com a bibliografia da escritora no livro *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* de Mariana Enriquez, e finalizado com o livro *Aprender a viver* de Luc Ferry, acrescentado com os artigos de Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho intitulados *Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição humanista: literatura e a retórica como formas de conhecimento* e *Introducción. Una tradición plural y antidogmática: los caminos del Humanismo*, este em coautoria com Jorge Roaro. Assim, pretendia-se ter um panorama geral do que será tratado nos capítulos desta dissertação.

Logo, a pesquisa pretende refletir sobre a capacidade plástica da vida humana, possível de ser efetivada pelo jogo da ficção. Tendo como objeto de análise os estudos hispânicos, a proposta se faz por um breve percurso histórico do *ethos* humanista, o qual, em um recorte, pode ser representado pelo *Discurso da dignidade do homem* de Pico della Mirandola e plasmado por Cervantes em Dom Quixote, até uma estética da existência mais contemporânea com sua influência na obra da escritora argentina Silvina Ocampo. Com esse percurso, pretende-se ainda discutir o insólito na narrativa de Ocampo como tributário do que o crítico argentino Carlos Gamerro denomina *ficciones barrocas*, ou seja, precisamente o jogo da ficção que apaga fronteiras entre o imaginário e as referências da realidade. Para Gamerro, o barroquismo de Ocampo não ocorre em termos de linguagem, de acordo com a famosa classificação do barroco como jogo de palavras, mas, sim, no nível das ideias. O crítico argentino atribui a característica barroca de ficção a Cervantes e a Calderón de la Barca. Com isso, explica que escritores hispano-americanos comumente conhecidos como fantásticos – Borges, Bioy Casares, Cortázar, Silvina Ocampo, entre outros – são, na verdade, autores de ficções as quais, assim como a ficção barroca, constroem um jogo de estruturas narrativas, de personagens e do referencial de real universal para apostar no potencial da plasticidade humana, o que muitos filósofos propõem como estética da existência, ou seja, fazer da própria vida uma obra de arte. Gamerro argumenta que, assim como Cervantes e Calderón, esses escritores,

destacando-se aqui nossa fonte primária, a escritora argentina Silvina Ocampo, têm “una adicción o afición al juego de intercambiar, plegar o mezclar los distintos planos de los que la realidad se compone⁴” (GAMERRO, 2010, p.7).

Assim, o objetivo deste trabalho consiste em analisar onde, em que medida e como as teorias e as críticas propostas lançam luz nos contos contemplados na obra *Las repeticiones*. Além disso, de acordo a pesquisa, os objetivos iniciais que foram propostos são: elaborar um estudo teórico-crítico sobre a narrativa de Silvina Ocampo tendo como fonte primária a obra *Las repeticiones*; analisar os contos de *Las repeticiones* de Silvina Ocampo sob a perspectiva da teoria de ficções barrocas; formular o conceito de uma estética da existência humanista secular em *Las repeticiones* em diálogo com a herança de Quixote.

Dessa forma, tendo finalizado a etapa inicial da pesquisa, foram trabalhadas as demais referências que deram um suporte mais robusto ao trabalho, como a leitura do livro *Meditações do Quixote* de José Ortega y Gasset, alguns capítulos do livro *Trilogia do Controle* de Luiz Costa Lima, além do *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes* de André Comte-Sponville, e *Cervantes Clave Española* de Julián Marías, entre outros. Assim, fundamental mencioná-las, uma vez que possibilitaram uma reflexão mais pertinente ao conceito de plasticidade, crucial para o desenvolvimento deste trabalho.

Dessa forma, os capítulos deste trabalho se dividem em: 1 *A mulher e a escultura na fonte: a plasticidade humanista em Silvina Ocampo*, o qual debate as questões filosóficas fundamentais para o desenvolvimento do trabalho, bem como as primeiras análises de contos relacionadas à teoria discorrida; 2 *A narrativa de Silvina Ocampo e as ficções barrocas*, que traz, além de perspectivas biográficas, o debate acerca do termo trabalhado por Carlos Gamerro – ficções barrocas – como essencial para demonstrar as características de engenhosidade e complexidade da escrita de Silvina. Neste capítulo, seguem as demais análises dos contos.

⁴ Um vício ou inclinação ao jogo de intercambiar, dobrar ou mesclar os distintos planos que compõem a realidade. (As traduções do espanhol para o português são nossas).

1 A MULHER E A ESCULTURA NA FONTE: A PLASTICIDADE HUMANISTA EM SILVINA OCAMPO

Operar magia é, simplesmente, casar o mundo.

(Pico della Mirandola)

Este capítulo analisa a herança humanista no estilo de Silvina Ocampo enquanto concepção do homem como dotado de plasticidade, e com direito a essa qualidade, na construção de uma vida bela para si. Discute-se ainda a diferença da escritora argentina para os filósofos humanistas, já que estes se baseavam na transcendência e ela, na imanência, fato considerado no objetivo do projeto deste trabalho, que é apontar semelhanças de Silvina com a filosofia humanista secular.

Além disso, pretende-se apresentar o conceito de humanismo secular a partir da discussão travada por Luc Ferry acerca das mudanças ocorridas na corrente humanista no decorrer da história da humanidade, tendo em vista o repertório do pensamento filosófico. Nesse sentido, o desalinhamento da racionalidade que se observa no humanismo secular é o ponto chave para o que se encontra em Silvina. Não necessariamente se trata da exclusão total da razão, mas o que sabiamente Andrea Villavisencio apresenta como cristianismo secular, proposta que aponta nas falhas da sociedade moderna as fendas que abrigam o esoterismo e o misticismo, elementos esses que transitam nas obras da escritora Silvina Ocampo.

No entanto, procura-se articular a análise acerca da noção de plasticidade, iniciada no projeto e desenvolvida neste trabalho de dissertação, como uma linha do humanismo que abraça o insólito, e que se pode observar no *ethos* dos personagens, algumas vezes como expansão do próprio *ethos* da escritora, e em algumas outras como o completo oposto daquilo que expõe ao público. Assim, cabe ressaltar que a plasticidade, na linha do humanismo, pode ser concebida como a educação do homem, e em educação pensa-se não só na sua polidez, mas também na sua formação intelectual e cultural, como ser que cultiva as heranças da tradição, incluídas as heranças populares.

Dessa forma, observaram-se nos contos “La mujer inmóvil”, “Silencio y Oscuridad” e “La consciencia” imagens que exemplificam e demonstram a teoria proposta para seu desenvolvimento.

1.1 O humanismo secular em Silvina Ocampo

Para adentrar no que se observa de humanismo secular em Silvina Ocampo é necessário compreender de onde vem essa corrente filosófica, por isso, busca-se na história da filosofia, em especial na corrente humanista dos séculos XIV e XV, a compreensão e a dimensão desse contexto para com os seus efeitos na humanidade. Assim, a trajetória da história da filosofia que constrói Luc Ferry, no livro *Aprender a viver*, é crucial para o entendimento deste conceito.

Na abertura do livro em questão há uma passagem interessante, na qual Ferry explica que aprender a viver significa aprender a não temer a morte, superar a vida cotidiana, como forma de introduzir o conteúdo filosófico que trabalha no livro. Dentro destes debates e das ideias filosóficas que circundam o pensamento durante a história da humanidade, encontra-se o tema da morte, ou da salvação. “Aprender a viver, aprender a não mais temer em vão as diferentes faces da morte, ou, simplesmente, a superar a banalidade da vida cotidiana, o tédio, o tempo que passa, já era o principal objetivo das escolas da Antiguidade grega.” (FERRY, 2012). É a partir desses temas que o autor procura aclarar as vertentes elegidas pelos grandes filósofos. No entanto, cabe ressaltar que essa passagem é fundamental quando se pensa no estilo de vida da escritora Silvina Ocampo e conseqüentemente nas temáticas de suas obras, as quais rompem com esse temor de diversas formas.

Nesse sentido, Luc Ferry elucubra Montaigne, Spinoza, Kant e Nietzsche para dar uma perspectiva dos filósofos perante o ser limitado. O temor à morte já se apresenta no adágio de Montaigne, no qual ele diz que “filosofar é aprender a morrer”. Assim o é na escritora argentina, uma vez que a ausência do medo da não salvação, ou de deixar de existir é o que faz muitos personagens criados por Ocampo atravessarem o desconhecido, o cruzamento de planos, característico das ficções barrocas.

O mesmo tema se encontra em Montaigne, no famoso adágio segundo o qual “filosofar é aprender a morrer”, e em Spinoza, com sua bela reflexão sobre o sábio, “que morre menos que o tolo”; em Kant, quando se pergunta “o que nos é permitido esperar”, e até em Nietzsche, que se aproxima, com seu pensamento sobre a “inocência do devir”, dos mais profundos elementos das doutrinas da salvação elaboradas na Antiguidade. (FERRY, 2012).

Assim, Mariana Enríquez recupera no livro *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*, uma característica sobre a escritora que reflete em seu *ethos* humanista, como a capacidade de discrição, algo que se aproxima do conceito do homem discreto, teorizado por

humanistas como Baltasar Gracián. Dessa forma, Enríquez começa o livro apresentando a infância da escritora e sua origem aristocrata.

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 travesura: 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>>. Ser el etcétera tiene sus ventajas. Su familia es de las más ricas y aristocráticas de la Argentina, y su padre, Manuel Ocampo, es un hombre riguroso y conservador. Pero los controles son más relajados con ella. Que, además, sabe esconderse. Silvina es secreta⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 9).

Nesta passagem, acerca das origens da escritora, fica evidente o poder social e intelectual de sua família e, logo, o dela. No entanto, essa riqueza intelectual não a impedia de experimentar outros modos de comportamento fora dos padrões aristocráticos, como é possível perceber na citação acima, o que reforça sua característica de complexa e, para usar outro termo caro para os humanistas espanhóis, engenhosa. Qualidade essa sobre a qual Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho argumenta no artigo *Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição humanista: literatura e a retórica como formas de conhecimento*.

Uma passagem que se deve destacar é quando Mariana Enríquez apresenta um comentário de Borges acerca da escritora, o qual confirma essa característica de complexa e engenhosa, sendo ela múltipla em si mesma. “Yo sospecho que para Silvina Ocampo, Silvina Ocampo es una de tantas personas con las que tiene que alterar durante su residencia en la tierra>>, escribió Borges sobre Silvina.” (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 66).

Dessa forma, a qualidade de engenhosa de Silvina Ocampo aparece também em suas obras, e é o que Eduardo César Maia explica nos humanistas como valor da metaforização da linguagem. Assim, o uso engenhoso da palavra, segundo ele, é uma forma de conhecimento fundamentado na capacidade de metaforização da linguagem. Nesse sentido, afirma que a palavra e o uso da retórica estão no cerne da tradição humanista:

O humanista valoriza o uso engenhoso da palavra como forma de conhecimento que se fundamenta na capacidade de metaforização da

⁵ Silvina sobe no cedro do parque à tarde, quando a família está dormindo. É verão e todas as janelas da casa estão fechadas, para que não entre o calor. Se os mais velhos soubessem que está lá, sentada sobre um galho, comendo torrões de açúcar com limão, mandariam descer e a castigariam. Ou talvez deixariam passar a travessura: Silvina é a mais nova de seis irmãs, seus pais estão cansados de criar filhas. Anos mais tarde, ela dirá que se sentia como <<a etcetera da família>>. Ser a etcetera tem suas vantagens. Sua família é das mais ricas e aristocráticas da Argentina, e seu pai, Manuel Ocampo, é um homem rigoroso e conservador. Porém, os controles são mais relaxados com ela. Que, ademais, sabe se esconder. Silvina é secreta.

linguagem, ou seja, na possibilidade de estabelecer linguisticamente relações analógicas entre as coisas que o homem percebe ao seu redor e suas necessidades vitais. O problema da palavra e de sua utilização pela retórica, portanto, está no cerne da tradição humanista. (MAIA, 2017).

A reflexão acerca do uso engenhoso da palavra e de seu valor como pensamento está posta por Maia em relação às considerações de escolas filosóficas ou mesmo de grandes e consagrados filósofos sobre o que é filosofia, pois muitos deles desconsideram o Humanismo enquanto filosofia concreta, por articular movimentos artísticos e literários. Essa questão, debatida posteriormente, em perspectiva com a percepção de Gamarro, apresenta-se como substrato para a narrativa insólita de escritores hispano-americanos, tributária do Humanismo Espanhol, afeito a pensar por imagens poéticas.

Assim, nos contos “Silencio y Oscuridad” e “La conciencia”, presentes em *Las repeticiones*, duas metáforas chamam a atenção e exemplificam o uso engenhoso da linguagem. No primeiro conto, por exemplo, a escritora articula as sensações físicas que o estado de silêncio e escuridão total causa nos personagens. A viagem ao interior individual, além de ser algo extremamente humanista, para aqueles que a permitem, é oriunda de uma metáfora incrível sobre o estado de reflexão do indivíduo. Além disso, em “La conciencia”, a escritora articula a figura de uma personagem com características que a associam à consciência, que é algo subjetivo. Neste caso, a metáfora está justamente na transfiguração ou personificação da consciência, a qual resulta na personagem Leticia.

Assim, voltando ao que Luc Ferry aponta como Humanismo, como aquela corrente que se agarra ao racionalismo e se afasta da metafísica, o homem se torna o centro das coisas. Por isso, Ferry aponta que essa filosofia não é senão a filosofia do sujeito, um humanismo, uma visão antropocentrista.

Parece-me que com essas poucas explicações você já pode perceber melhor em que sentido se diz que a filosofia moderna é uma filosofia do “sujeito”, um humanismo, e até mesmo um antropocentrismo, quer dizer, no sentido etimológico, uma visão do mundo que coloca o homem (anthropos, em grego) — e não o cosmos ou a divindade — no centro de tudo. (FERRY, 2012).

No entanto, para se chegar a este debate, no cerne do humanismo, os filósofos percorreram um grande caminho, alguns grandes nomes como Rousseau e Descartes foram responsáveis por pensar sobre o que de fato diferencia o homem do animal. E nesse sentido, Ferry aponta Rousseau como o grande responsável por propor uma distinção inédita, ainda que

possa se encontrar uma antecipação em Pico della Mirandola. Essa nova definição de humano permitirá a ocorrência de uma nova moral e até de uma nova doutrina de salvação.

Rousseau vai além dessas distinções clássicas, ao propor outra, até então inédita sob essa forma (embora se encontrem vez por outra, por exemplo, em Pico della Mirandola, no século XV, algumas antecipações). Ora, é essa nova definição do humano que vai se revelar verdadeiramente genial, no sentido em que vai possibilitar identificar o que, no homem, permite fundar uma nova moral, uma ética não mais “cósmica” ou religiosa, mas humanista — e até, por mais estranho que possa parecer, um pensamento inédito da salvação “acósmica” e “não atea”. (FERRY, 2012).

Assim, Ferry explica que Rousseau situa o homem na liberdade, nesse sentido a perfectibilidade abordada por ele significa em primeira instância a faculdade de se aperfeiçoar ao longo da vida. Assim, ao contrário do animal, o qual é guiado desde sua origem pelo instinto, perfeito de imediato desde o nascimento, fato que o limita em sua programação.

Digamos apenas, por ora, que essa “perfectibilidade” designa, numa primeira abordagem, a faculdade de se aperfeiçoar ao longo da vida, enquanto o animal, guiado desde a origem e de modo seguro pela natureza, como se dizia na época, pelo “instinto”, é, por assim dizer, perfeito “de imediato”, desde o nascimento. Observando-o objetivamente, constatamos que o animal é conduzido por um instinto infalível, comum à sua espécie, como por uma norma intangível, uma espécie de software do qual nunca pode desviar-se. É por isso que, num mesmo processo e por uma mesma razão, ele é simultaneamente privado de liberdade e da capacidade de se aperfeiçoar. Privado de liberdade porque está, por assim dizer, preso a seu programa, “programado” pela natureza de modo que esta lhe serve integralmente de cultura. Privado da capacidade de se aperfeiçoar porque, guiado por uma norma intangível, não pode evoluir indefinidamente e fica, de certo modo, limitado por essa naturalidade mesma. (FERRY, 2012).

Dessa forma, o homem será definido então, como explica Ferry, por sua liberdade, pela capacidade de se libertar do programa do instinto natural e logo por sua faculdade de ter história onde a evolução é indefinida. “O homem, ao contrário, vai se definir ao mesmo tempo por sua liberdade, por sua capacidade de se libertar do programa do instinto natural e, conseqüentemente, por sua faculdade de ter uma história cuja evolução é, a priori, indefinida.” (FERRY, 2012). Assim, uma das características da corrente humanista é a libertação do homem de seu instinto, e sua capacidade de se aperfeiçoar ao longo da vida.

No entanto, é interessante pensar no que Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho e Jorge Roaro abordam no artigo *Introducción. Una tradición plural y antidogmática: los caminos del Humanismo*, uma vez que explicam que os estudos mais recentes do Humanismo compartilham

a noção da tentativa de buscar uma definição fechada a um contexto histórico, o que não dá conta de um fenômeno plural e dinâmico, como a tradição humanista. Segundo eles,

Los estudios más recientes sobre el humanismo comparten la noción — desde una mirada tanto histórica como filológica— de que el intento de buscar una definición cerrada, unívoca y restringida a solamente un contexto histórico cultural específico no da cuenta de un fenómeno tan plural y dinámico como la tradición humanista, que recibió en diferentes épocas y contextos significaciones y valoraciones diversas en cada situación en que se presentó⁶. (MAIA, ROARO, 2019).

Assim, a primeira dificuldade que se encontra é com relação à origem recente do termo humanismo, e isso leva a uma interpretação retrospectiva a suas manifestações históricas anteriores. Logo, citam o historiador Alan Bullock, quem explica que esse termo era desconhecido tanto no mundo antigo quanto no Renascimento.

La primera dificultad que encontramos, por lo tanto, se relaciona al origen relativamente reciente del término humanismo, lo que ha llevado a lecturas e interpretaciones naturalmente retrospectivas de sus manifestaciones históricas anteriores. La palabra humanismo, según explica el historiador británico Alan Bullock en su panorámico estudio *The Humanist Tradition in the West* (1985), era una expresión desconocida tanto en el mundo antiguo como, también, en el Renacimiento⁷. (MAIA FILHO, ROARO, 2019).

Logo, é fundamental compreender a história das palavras humanista e humanidades, para além do humanismo. Nesse sentido, explicam que voltando ao mundo antigo, essas palavras de origem latina derivam de uma velha concepção grega, a *paideia*, que do grego *paides*, menino, expressa de maneira ampla a concepção helênica que condicionou todo o posterior pensamento de educação e formação cultural, ocidental.

Por lo tanto, es necesario, para bosquejar este pequeño y simplificado panorama genealógico de una tradición tan plural y compleja, considerar a la vez las historias de las palabras humanista y humanidades, además del ya mencionado término humanismo. Tal camino nos conduce directamente a los orígenes de esta concepción en la Antigüedad clásica, porque «la palabra

⁶ Os estudos mais recentes sobre o humanismo compartilham a noção – desde uma concepção tanto histórica quanto filológica – de que o intento de buscar uma definição fechada, unívoca e restrita a somente um contexto histórico cultural específico não dá conta de um fenômeno tão plural e dinâmico como a tradição humanista, que recebeu em diferentes épocas e contextos significações e valorações diversas em cada situação em que se apresentou.

⁷ A primeira dificuldade que encontramos, por tanto, se relaciona com a origem relativamente recente do termo humanismo, o que levou a leituras e interpretações naturalmente retrospectivas de suas manifestações históricas anteriores. A palavra humanismo, segundo explica o historiador britânico Alan Bullock em seu panorâmico estudo *The Humanist Tradition in the West* (1985), era uma expressão desconhecida tanto no mundo antigo como, também, no Renascimento.

latina humanitas, de la cual derivamos las nuestras, es a su vez la versión romana de una vieja idea griega» (Idem, Op. cit., p. 13). La referencia aquí se relaciona al término *paideia* (que deriva del griego *paides*, que significa niño), que expresa, de una manera más amplia, la concepción helénica, que luego condicionó todo el posterior pensamiento occidental, que tenemos de educación, de formación cultural⁸. (MAIA, ROARO, 2019).

Dessa forma, faz-se necessário elaborar questões que são oriundas do renascimento espanhol, e, para isso, a expressão “*obrar bien*” resulta em um excelente exemplo do que se pensa acerca de um *ethos* humanista, visto em *Don Quijote de la Mancha*.

No capítulo LXVI da segunda parte de *Don Quijote*, o cavaleiro andante e seu fiel escudeiro conversam sobre a sorte após a derrota do primeiro para o Caballero de la Blanca Luna, derrota que obriga Don Quijote a honrar sua palavra e se retirar da vida de cavaleiro durante um ano. Sancho Panza reflete sobre o infortúnio, o qual credita à Fortuna, “*mujer borracha y antojadiza, y sobre todo ciega, y, así, no ve lo que hace, ni sabe a quién derriba y a quién ensalza*”⁹. (CERVANTES, 2004, s.p.). Em resposta ao escudeiro, Don Quijote oferece uma das mais conhecidas reflexões da obra ao afirmar que “*cada uno es artífice de su ventura*”¹⁰ (CERVANTES, 2004, s.p.). O cavaleiro andante comenta que não há fortuna no mundo e que nada que nele sucede aparece ao acaso, pois tudo é da providência dos céus. Sobre a disputa com Blanca Luna, Quijote afirma que foi artífice de sua ventura e imprudente ao ignorar a realidade dos fatos, os quais anunciavam sua mínima chance de vitória. O diálogo suscita uma reflexão ética sobre o papel que cabe a cada um ao atuar na vida, o famoso conceito humanista de “*obrar bien*”, caro a Cervantes. Assim, se se concebem os fatos como resultantes de uma sorte caprichosa, como o faz Sancho, nada há de responsabilidade individual ou coletiva nas consequências de cada obra. Porém, ademais do papel de cada indivíduo nas decisões tomadas, Quijote também se refere ao obrar divino quando rechaça a ideia de sorte e comenta sobre a providência divina. A imagem do homem como artífice de sua ventura está relacionada à plasticidade humana defendida por Pico della Mirandola no *Discurso da dignidade do homem* quando Deus, em conversa com Adão, diz-lhe que o colocou no centro do mundo, à metade do caminho entre céu e terra, para que este pudesse observar e refletir sobre as duas instâncias de

⁸ Por tanto, é necessário, para esboçar este pequeno e simplificado panorama genealógico de uma tradição tão plural e complexa, considerar ao mesmo tempo as histórias das palavras humanista e humanidades, além do já mencionado termo humanismo. Tal caminho nos conduz diretamente às origens desta concepção na Antiguidade Clássica, porque «a palavra latina *humanitas*, da qual derivamos as nossas, é por sua vez a versão romana de uma velha ideia grega» (Idem, Op. cit., p. 13). A referência aqui se relaciona com o termo *paideia* (que deriva do grego *paides*, que significa criança), que expressa, de uma maneira mais ampla, a concepção helénica, que logo condicionou todo o posterior pensamento ocidental, que temos de educação, de formação cultural.

⁹ mulher embriagada e caprichosa, e sobretudo cega, e, assim, não vê o que faz, nem sabe a quem derruba e a quem exalta.

¹⁰ cada um é artífice de sua ventura.

maneira mais equilibrada. A imagem elaborada por Pico della Mirandola é justamente a do homem como escultor de si mesmo:

Coloquei-te no centro do mundo, para que possas observar mais facilmente tudo o que existe no universo. Nem celeste nem terreno, nem mortal nem imortal te criamos, a fim de que possas, como um livre e extraordinário escultor de ti mesmo, plasmar a tua própria forma tal como a preferires. (PICO DELLA MIRANDOLA, 2006, s.p.).

Nesse sentido, faz-se importante recuperar as questões de transição entre o contexto da filosofia dos gregos antigos ao cristianismo, pois nela está a questão do livre-arbítrio como bússola que guia as ações do homem, e posteriormente como essas ações estarão ligadas a um *ethos* que visa a ética perante a sociedade. Dessa forma, Ferry explica que não importam as qualidades que nos foram dadas, mas sim o que fazemos com elas. Assim, explica, também, que a transição dos gregos para o cristianismo remonta a aristocracia para a meritocracia. Logo, sai do mundo natural das desigualdades para entrar no mundo artificial.

Mas, no plano moral, essas desigualdades não têm nenhuma importância. Porque importa apenas o uso que fazemos das qualidades recebidas no início, não as qualidades em si. O que é moral ou imoral é a liberdade de escolha, o que os filósofos vão chamar de “livre-arbítrio”, e, de modo algum, os talentos da natureza enquanto tais. Esse ponto pode lhe parecer secundário ou evidente. Na verdade, é literalmente extraordinário na época, pois, com ele, é todo um mundo que oscila. Para falar com clareza: com o cristianismo, saímos do universo aristocrático para entrar no da “meritocracia”, quer dizer, num mundo que vai, inicialmente e antes de tudo, valorizar não as qualidades naturais da origem, mas o mérito que cada um desenvolve ao usá-las. Assim, saímos do mundo natural das desigualdades para entrar no mundo artificial, no sentido em que é construído por nós, da igualdade. Pois a dignidade dos seres humanos é a mesma para todos, quaisquer que sejam as desigualdades de fato, já que ela repousa, desde então, na liberdade e não mais nos talentos naturais. (FERRY, 2012).

Assim é que a partir de então o “livre-arbítrio” é posto no princípio de todo julgamento sobre a moralidade de um ato. (FERRY, 2012).

No entanto, cabe ressaltar outra característica de ou em Cervantes que está relacionada justamente com o livre-arbítrio, a liberdade. Julián Marías, filósofo espanhol, recupera pontos cruciais para entender o indivíduo que foi ou que é, como o autor menciona, Cervantes. Por isso, no livro *Cervantes Clave Española*, o autor propõe múltiplas reflexões sobre Miguel de Cervantes, as quais são possíveis de considerar a partir das obras por ele deixadas. Algumas dessas questões estão dirigidas ao que é ou foi o indivíduo espanhol e como Cervantes está associado à história da Espanha, tanto quanto a história da Espanha está associada ao escritor.

Além disso, Marías trata das *trajetórias*, termo que eleger para debater os caminhos da Espanha de antes, durante e depois de Cervantes.

La condición intrínseca de español es la trayectoria primaria y permanente de Cervantes, el cauce por el que transcurre su vida. Al intentar examinar las trayectorias más significativas, he elegido como título de este capítulo un verso que aparece muchas veces y también la misma idea en prosa; algo recurrente en la obra de Cervantes: «Tú mismo te has forjado tu ventura». Si la españolía es el cauce de todas las trayectorias, podemos decir que la libertad es la cualidad que tienen todas ellas, la forma de su consistencia. Y es también un carácter permanente, aunque no tiene esa realidad de encontrarse desde luego, de instalación; diríamos que a la libertad le pertenece más bien un carácter proyectivo: desde su condición primaria de español, Cervantes se proyecta hacia la libertad; o, si se prefiere, se proyecta libremente hacia todas las metas que van surgiendo en su vida¹¹. (MARÍAS, 1990, p. 45)

Com relação a essa leitura, a pesquisadora de literatura espanhola Prof^a Dr^a Karla Fernandes Cipreste, elabora uma reflexão acerca do pensamento de Marías com relação a obras de seu filho Javier Marías, também herdeiro do humanismo espanhol, quem cita Cervantes em passagens de suas obras. Assim, no ensaio intitulado *A morte e os enamoramentos: o homem como artífice de sua própria ventura*, a pesquisadora argumenta com relação à liberdade mencionada por Marías:

Mas voltando à questão da liberdade mencionada acima e a citação de Pico della Mirandola, é necessário averiguar como e por que a liberdade é um tema caro a Cervantes, precisamente presente no Quixote. Marías se refere à vida de aventuras de Cervantes, a qual o levou a lugares distantes de sua terra como a Itália e a África. Se sua vivência teve muitas trajetórias, sua condição de espanhol nunca deixou de ser o fundamento de seu ethos. Sabendo que cada experiência de vida fora da Espanha significou uma sorte distinta, Marías considera que a liberdade do escritor espanhol que o levou a ter tantas experiências foi a base de sua conduta, a qual semeou cada ventura. (CIPRESTE, 2020, p. 78)

Dessa forma, Marías argumenta que Cervantes deixa para além de suas obras uma herança para o indivíduo espanhol, e por isso, Espanha e Cervantes estão sempre interligados. Essa herança é justamente, pela sua forma e por sua consistência, a reverência pela liberdade, custe o que custar, para Cervantes, e posteriormente para os espanhóis, a liberdade deve ser

¹¹ A condição intrínseca de espanhol é a trajetória primária e permanente de Cervantes, o leito pelo qual sua vida transcorre. Ao tentar examinar as trajetórias mais significativas, escolhi como título deste capítulo um verso que aparece muitas vezes e também a mesma ideia em prosa; algo recorrente na obra de Cervantes: «Tu mesmo forjaste tua ventura». Se a *españolía* é o leito de todas as trajetórias, podemos dizer que a liberdade é a qualidade que têm todas elas, a forma de sua consistência. E é também um carácter permanente, ainda que não tenha essa realidade de se encontrar desde já, de instalação; diríamos que à liberdade lhe pertence mais bem um carácter projetivo: desde sua condição primária de espanhol, Cervantes se projeta em direção à liberdade; ou, se se prefiere, se projeta livremente em direção a todas as metas que vão surgindo em sua vida.

respeitada acima de todas as coisas. Além disso, cabe ressaltar que a Espanha foi um dos países mais cristãos da Europa, e desde marcos históricos como a Reconquista de grande parte do território após a invasão muçulmana, o laço cristão apenas se fortaleceu entre os espanhóis. Isso significa que o livre-arbítrio é de grande estima e aparece em dezenas de passagens pelas obras de Cervantes.

“Tú mismo te has forjado tu ventura”, frase recorrente nas obras de Cervantes. Nesse contexto, Julián Marías sugere que a liberdade é acompanhada da responsabilidade, ou seja, a sua condição de escolha livre é escoltada pelas consequências de suas ações e por isso quem optou pela trajetória que se apresenta por ela deve se responsabilizar no limite entre si e aquilo que transcorre ao outro.

Pero hay que tener en cuenta también el reverso, que sobreviene para él inmediatamente después de esa experiencia: la decisiva de los cinco años de cautiverio. Creo que rara vez se repara en lo que esto significó; al menos, la tendencia es a resbalar sobre esa cifra escalofriante: cinco años. Argel significó la pérdida brusca, inesperada, completa, de la libertad. No las pérdidas o restricciones parciales, que siempre existen, las limitaciones y presiones con las que hay que contar y que Cervantes conoció durante toda su vida. Argel fue la privación brutal, violenta, arbitraria, total de la libertad¹². (MARÍAS, 1990, p. 45)

Um ponto crucial para a compreensão desse apreço e reverência pela liberdade do sujeito se relaciona com a própria história de vida do escritor. É necessário comentar que Cervantes foi capturado na Batalha de Lepanto e viveu em cárcere por anos. Nesse momento lhe foi tomado aquilo que mais respeitava e estimava: a sua liberdade. O escritor enxergava a vida como liberdade, como afirma Julián “En posesión de ella o en forma de privación, Cervantes ve la vida como libertad.” (MARÍAS, 1990, p.45). Porém, não só reverenciava a liberdade, Cervantes a reivindicava, segundo Marías, notório em algumas passagens do Quixote:

Esto es, evidentemente, una prueba de gran valor; también de generosidad: reclama la responsabilidad, trata de exculpar a los compañeros de cautiverio que han querido escaparse con él. Pero tiene además un aspecto que me parece muy importante: la reivindicación de la libertad. El exponerse a pagar un precio altísimo, probablemente la vida, el decir «yo he sido», equivale a decir «yo

¹² Porém há que se ter em conta também o reverso, que sobrevém para ele imediatamente depois dessa experiência: a decisiva dos cinco anos de prisão. Creio que rara vez se repara no que isso significou; ao menos, a tendência é a esbarrar sobre essa cifra assustadora: cinco anos. Argel significou a perda brusca, inesperada, completa, da liberdade. Não as perdas ou restrições parciais, que sempre existem, as limitações e pressões com as quais há que se contar e que Cervantes conheceu durante toda a sua vida. Argel foi a privação brutal, violenta, arbitrária, total da liberdade.

ejerzo mi libertad pese a quien pese y cueste lo que cueste»¹³. (MARÍAS, 1990 p. 45)

Quer dizer, não era uma condição emplacada a apenas ele como indivíduo, mas a forma como pensava para cada sujeito que compunha a sociedade. A reivindicação corrobora pela visão de grande estima de Cervantes, a qual era batalhada custasse o preço que fosse. Nada poderia ser imposto contra sua própria vontade ou desejo.

Contudo, Marías repensa o apreço do espanhol acerca da liberdade para o momento atual, ou pelo menos para 1990, data da publicação do livro, quando, talvez, o sujeito espanhol tenha perdido por anos o vigor da reverência à liberdade. Porém, autores como Manuel Rivas e Manuel Vilas ainda consideram algumas regiões da Espanha como exemplo desse posicionamento perante a vida, como a Galícia.

Es interesante hasta qué punto coincide la visión de Cervantes con lo que el pensamiento actual, y muy especialmente el español, ha venido a descubrir con evidencia: que la libertad es la condición intrínseca de la vida humana, que es irrenunciable, porque si se renuncia a ella se lo hace libremente, ejerciendo esa misma libertad. Pueden las situaciones reales reducir angustiosamente la libertad, pero no anulan la condición libre del hombre, que mantiene mientras vive¹⁴. (MARÍAS, 1990, p. 45)

O ser espanhol hoje não necessariamente importa neste trabalho, mas o ser espanhol, a estética que esses sujeitos exerciam na vida, essa sim é fundamental, pois é uma influência em Silvina Ocampo enquanto indivíduo. Ver-se-á adiante que Silvina teve uma formação intelectual robusta, estudando pintura na França. Mas, para além disso, é crucial perceber como a herança que deixa Cervantes para as próximas gerações de espanhóis chega também aos intelectuais hispano-americanos, aqui precisamente aos intelectuais argentinos do século XX, como Silvina Ocampo.

Da mesma forma que Marías destaca que Cervantes se preocupava também com as responsabilidades de suas próprias ações, propõe que o escritor estava igualmente ciente das circunstâncias pelas quais, às vezes, a sorte ou má sorte interferiria no destino dos personagens.

¹³ Isto é, evidentemente, uma prova de grande valor; também de generosidade: reclama a responsabilidade, trata de exculpar os companheiros de prisão que quiseram fugir com ele. Porém tem ademais um aspecto que me parece muito importante: a reivindicação da liberdade. O expôr-se a pagar um preço altíssimo, provavelmente a vida, o dizer «fui eu», equivale a dizer «eu exerço minha liberdade doa a quem doer e custe o que custar»

¹⁴ É interessante até que ponto coincide a visão de Cervantes com o que o pensamento atual, e muito especialmente o espanhol, veio a descobrir com evidência: que a liberdade é a condição intrínseca da vida humana, que é irrenunciável, porque se se renuncia a ela se faz livremente, exercendo essa mesma liberdade. Podem as situações reais reduzirem angustiosamente a liberdade, mas não anulam a condição livre do homem, que mantém enquanto vive.

Porém, o importante nessa questão é perceber que para além da liberdade, Marías aponta o esforço e o ânimo como ferramentas fundamentais para enfrentar as possíveis circunstâncias.

Cervantes, naturalmente, no desconoce el influjo de las circunstancias; sabe que hay que contar con la buena o la mala suerte, con la envidia —todo el mundo tiene que contar con ella y si es español quizá un poco más—; con todo lo que limita y oprime la vida humana, con todas las tentaciones; pero cree que en medio de todo eso y a pesar de ello el hombre es libre y no puede dejar de serlo. Es responsable de sí mismo, es dueño; pero dueño ¿de qué? ¿De lo que ha resultado? No, no siempre; de lo que ha querido, lo que se ha propuesto, lo que ha intentado. «Podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible.» Podrán ponerlo todo al revés; podrá creer que ha vencido al caballero de los Espejos y resultará su vecino el bachiller Sansón Carrasco; podrá creer que está delante de Dulcinea y encontrar una moza carirredonda y chata, con un olor a ajos crudos que le encalabrinó y atosigó el alma —una de las cosas más tristes del Quijote—¹⁵. (MARÍAS, 1990, p. 49)

Ora, neste caso deve-se retomar a questão da Batalha de Lepanto e a Reconquista dos espanhóis, marco significativo, pois nele, e a partir da participação de Cervantes, a consciência acerca da necessidade de não desanimar quando as circunstâncias não estão favoráveis é crucial para retomar a liberdade, como aponta Marías, custe o que custar. Nesta ocasião, é importante comentar também outra frase recorrente de Cervantes, que aparece também em *Viaje del Parnaso*: “Con poco me contento, aunque deseo / mucho.” (MARÍAS, 1990, p. 48), esse é o legado, pois mesmo sabendo que não possui muito, ele deseja, e nesse desejo ele possibilita acreditar que essa liberdade pode ser reconquistada. É o que comenta Julián Marías e aqui se recorda “Reténgase esta última frase extraordinaria, una de las más profundas claves de esa persona que se llamó Miguel de Cervantes, que se pasó la vida lleno de deseos, contentándose con poco y haciendo que tuviese tal intensidad que valiese por todo lo deseado.” (MARÍAS, 1990, p. 48)

Assim, é perceptível que Silvina Ocampo também foi artífice de sua própria ventura, seja na sua vida privada, seja na vida dos personagens que constrói. A coragem e o entusiasmo também acompanham a escritora na vida privada, na sua postura com relação a seu casamento, que por sua vez não obedecia a tradição pensada ou imposta na época; seja nos seus

¹⁵ Cervantes, naturalmente, não desconhece a influência das circunstancias; sabe que há que contar com a boa ou a má sorte, com a inveja – todo mundo tem que contar com ela e se é espanhol talvez um pouco mais –; com tudo o que limita e oprime a vida humana, com todas as tentações; mas crê que em meio a tudo isso e apesar disso o homem é livre e não pode deixar de sê-lo. É responsável por si mesmo, é dono; mas dono de quê? Do que resultou? Não, nem sempre; do que quis, o que se propôs, o que tentou. «Podem os encantadores tirar-me a ventura, mas o esforço e o ânimo é impossível.» Podem revirar tudo; poderá crer que venceu o cavaleiro dos Espelhos e se revelará seu vizinho o instruído Sansón Carrasco; poderá crer que está diante de Dulcinea e encontrar uma moça da cara redonda e chata, com cheiro de alho cru que lhe enfeitiçou e envenenou a alma —uma das coisas mais tristes do Quixote —.

posicionamentos acerca de coletivismos, como o feminismo, cuja importância Silvina reconhece, embora não compactue com a trajetória das ativistas como o faz sua irmã Victoria Ocampo; seja com relação a seu posicionamento político de rejeição deliberada ao populista e totalitário peronismo, pois se colocava a favor da liberdade do homem e reconhecia a prisão que se tornaria para cada indivíduo que, obedecendo às medidas impostas por um governante, muitas vezes ou todas renunciaria sua própria vontade.

Além disso, cabe observar em que medida essa coragem e entusiasmo, heranças do humanismo espanhol, do Siglo de Oro espanhol, aparecem nos textos literários propostos para este trabalho.

Retomando o fundamento da moral, ela está na liberdade do homem. Logo, com o cristianismo, segundo Ferry, a humanidade irá adquirir uma nova forma, uma vez que o ideal de dignidade igual para os homens, já esteja inserido na sociedade, a ética irá assumir então uma nova conotação: “Com o cristianismo, porém, a ideia de humanidade adquire uma dimensão nova. Fundada na igual dignidade de todos os seres humanos, ela vai assumir uma conotação ética que não possuía antes.” (FERRY, 2012).

Nesse sentido, recuperando questões da filosofia no cristianismo, como aponta Ferry, é pertinente recuperar também a reflexão de Andrea Villavisencio acerca do cristianismo na sociedade moderna, uma vez que a aponta como secularizada, a partir da definição que traz de Vattimo:

Vattimo lo define así: “La secularización como hecho positivo significa que la disolución de las estructuras sagradas de la sociedad cristiana, el paso a una ética de la autonomía, al carácter laico del estado, a una literalidad menos rígida en la interpretación de los dogmas y preceptos, no debe ser entendida como una disminución o despedida del cristianismo, sino como una realización más plena de la verdad¹⁶ (1996: 50).” (VILLAVISENCIO, 2016, p. 4).

Além disso, a importância de se elucubrar esse cristianismo é justamente por ele estar localizado historicamente na sociedade moderna do século XX, tempo em que também viveu Ocampo. Essa concepção cristã permeia a narrativa da escritora. Ora, essa ideia, segundo explica Villavisencio, é a de que, atravessada pela concepção da morte de Deus de Nietzsche, resvala em uma nova configuração na sociedade. E, neste caso, Villavisencio procura

¹⁶ Vattimo o define assim: “A secularização como feito positivo significa que a dissolução das estruturas sagradas da sociedade cristã, a passagem para uma ética da autonomia, ao caráter laico do estado, a uma literalidade menos rígida na interpretação dos dogmas e preceitos, não deve ser entendida como uma diminuição ou despedida do cristianismo, senão como uma realização mais plena da verdade.

evidenciar: **“Sostengo que la narrativa de Ocampo apunta a desvelar el núcleo traumático del cristianismo, la falla, como aquel que sostiene hoy la experiencia divina¹⁷.”** (VILLAVISENCIO, 2016, p. 2, grifo da autora).

Esta idea tiene como base un hecho que no podemos pasar por alto: la muerte de Dios, tal como fue anunciada por Friedrich Nietzsche. Decir que Dios ha muerto no implica que el cristianismo haya dejado de estar vivo; más bien, se trata de encontrarnos con una experiencia cristiana que no está más fundamentada por un garante omnipotente. El nuevo sujeto que emerge con la modernidad es uno que trae consigo esta ausencia de seguridad. La lectura que hace Martin Heidegger de la frase de Nietzsche sostiene que la certeza que un garante nos ofrecía cae y con ella cae todo el universo filosófico metafísico en el cual se apoyaba el sujeto hasta ahora. Ante ello, surge la necesidad de dejar a un lado estos valores supremos (Dios, y el mundo suprasensible como verdad y objetivo) y afirmar un nuevo modo de valorar que realmente busque entender el mundo a partir de lo existente. Esta nueva posición es lo que Nietzsche llamará *la voluntad de poder*, la cual pretende abordar lo existente a partir de las posibilidades de la subjetividad y colocando ésta como su propio fundamento. Se trata de ser dueño y querer ser dueño de uno mismo, de la absoluta presencia; dicho de otro modo, ser conscientes de que el sujeto está únicamente en el pensar del sujeto, con su capacidad de crear y afirmar la vida, sin tener que recurrir a un Dios todo poderoso¹⁸. (VILLAVISENCIO, 2016, p. 4 e 5).

Nessa perspectiva, fica evidente que a separação de um contexto histórico do outro é algo complexo, e é possível encontrar muitas coisas de um em outro. Por isso, Eduardo Cesar Maia e Jorge Roaro explicam em seu artigo que Jakob Burckhardt foi o responsável por estabelecer a identificação direta entre Renascimento e Humanismo.

Fue el mencionado Jakob Burckhardt, en *La cultura del Renacimiento en Italia* (o, en su título original, *Die Kultur der Renaissance in Italien*), quien estableció definitivamente, teniendo en cuenta el éxito intelectual y la influencia universal de la obra, la identificación directa del Renacimiento con el humanismo, pero sin negar que podría clasificarse como humanista cualquier manifestación cultural de la historia que se relacione con el interés

¹⁷ Sustento que a narrativa de Ocampo aponta para desvelar o núcleo traumático do Cristianismo, a falha, como aquilo que, hoje, sustenta a experiência divina.

¹⁸ Esta ideia tem como base em fato que não podemos relevar: a morte de Deus, tal como foi anunciada por Friedrich Nietzsche. Dizer que Deus morreu não implica que o cristianismo tenha deixado de estar vivo; trata-se de nos encontrarmos com uma experiência cristã que não está mais fundamentada por uma garantia onipotente. O novo sujeito que emerge com a modernidade é um que traz consigo esta ausência de segurança. A leitura que Martin Heidegger faz da frase de Nietzsche sustenta que a certeza que um garantidor nos oferecia cai e come a cai todo o universo filosófico metafísico no qual se apoiava o sujeito até agora. Diante disso, surge a necessidade de deixar de lado esses valores supremos (Deus, e o mundo suprasensível como verdade e objetivo) e afirmar um novo modo de avaliar que realmente busque entender o mundo a partir do existente. Esta nova posição é o que Nietzsche chamará *a vontade de poder*, a qual pretende abordar o existente a partir das possibilidades da subjetividade e colocando esta como seu próprio fundamento. Trata-se de ser dono e querer ser dono de si mesmo, da absoluta presença; dito de outro modo, ser conscientes de que o sujeito está unicamente no pensar do sujeito, com sua capacidade de criar e afirmar a vida, sem ter que recorrer a um Deus todo poderoso.

y la revaloración del patrimonio espiritual, intelectual y artístico del mundo clásico¹⁹. (MAIA, ROARO, 2019).

No entanto, aprofundando na noção de perfectibilidade, Ferry argumenta que a perfectibilidade e a historicidade são uma consequência direta da liberdade definida pela possibilidade de afastamento da natureza. Nesse sentido, o jogo entre o ser real e o imaginário é também um devir-natureza em Silvina Ocampo, quer dizer, há uma possibilidade de ser um escape do “humano, demasiado humano” quando se pensa na condição da escritora de aristocrata com o *ethos* humanista secular.

Ora, esses poucos exemplos — poderíamos oferecer muitos outros e comentá-los longamente — já bastam para lhe mostrar como Rousseau tocou num ponto crucial ao falar de liberdade e de perfectibilidade, quer dizer, no fundo, de historicidade. De fato, como dar conta dessa diferença entre as pequenas tartarugas e os filhotes dos homens, se não se postula uma forma de liberdade, um afastamento possível em relação à norma natural que orienta em todos os aspectos os animais e, por assim dizer, a proibição que têm de variar? *O que faz com que a pequena tartaruga não possua nem história pessoal (educação) nem história política e cultural é que ela é desde o início e desde sempre guiada pelas regras da natureza, pelo instinto, e que lhe é impossível se afastar deles. O que, ao contrário, permite ao ser humano ter essa dupla historicidade é justamente o fato de que, estando em excesso em relação aos “programas” da natureza, pode evoluir indefinidamente, educar-se “ao longo da vida”, e entrar numa história da qual ninguém pode dizer hoje quando e onde acabará.* Em outras palavras, a perfectibilidade, a historicidade, como queira, é consequência direta de uma liberdade em si mesma definida como possibilidade de afastamento em relação à natureza. (FERRY, 2012).

Pensando na questão da transcendência defendida pelos filósofos humanistas, Ferry aponta Sartre que, ao negá-la, conclui que se o homem é livre, então não deve existir natureza humana, ou essência do homem, ou definição de humanidade, que preceda e determine sua existência. Nesse sentido, a existência do homem precede a sua essência. Ferry discorre sobre o pensamento sartreano e assevera que algo disso já se podia vislumbrar em Rousseau:

Segunda consequência: como diz Sartre — que sem saber repetia Rousseau —, se o homem é livre, então não existe “natureza humana”, “essência do homem”, definição de humanidade, que precederia e determinaria sua existência. Num pequeno livro que o aconselho a ler, *O Existencialismo É um Humanismo*, Sartre desenvolve essa ideia, afirmando (ele gostava muito de

¹⁹ Foi o mencionado Jakob Burckhardt, em *A cultura do Renascimento na Itália* (ou, no seu título original, *Die Kultur der Renaissance in Italien*), quem estabeleceu definitivamente, considerando o êxito intelectual e a influência universal da obra, a identificação direta do Renascimento com o humanismo, mas sem negar que se poderia classificar como humanista qualquer manifestação cultural da história que se relacione com o interesse e a revalorização do patrimônio espiritual, intelectual e artístico do mundo clássico.

usar o jargão filosófico) que, no homem, “a existência precede a essência”. De fato, por trás de uma aparência sofisticada, é exatamente a ideia de Rousseau, quase palavra por palavra. Os animais têm uma “essência” comum à espécie, que precede neles a existência individual: há uma “essência” do gato ou do pombo, um programa natural, o do instinto, de granívoro ou de carnívoro, e esse programa, essa “essência”, como queira, é tão perfeitamente comum a toda a espécie que determina a existência particular de cada indivíduo que a ela pertence e é por ela inteiramente determinada. Nenhum gato, nenhum pombo pode escapar dessa essência que o determina completamente e que, assim, suprime nele qualquer tipo de liberdade.” (FERRY, 2012).

Nesse sentido, a percepção da liberdade dos pobres por parte de Silvina ativa essa carência de uma essência natural, a qual a perfectibilidade nega, uma vez que a condição de aristocrata traz exigências de comportamento discreto, como seguia a escritora. Porém, se consideramos a dignidade do homem de Pico de la Mirandola, está permitido ao homem humanista oscilar entre a essência natural e a perfectibilidade, desde que esta prevaleça. Diante disso, cabe ressaltar que as acusações sobre o Humanismo como uma corrente censora dos afetos não se confirmam quando do exame dos textos de grandes humanistas, como Montaigne, quem já citamos e comentamos em nossa Introdução. Quando se recorda a criação menos rígida de Silvina, abre-se espaço para a consideração de que talvez precisamente por ter exercido mais o imaginário infantil ela apresente um estilo de ficção barroca nos termos postos por Gamarro. Essa analogia sobre os sentimentos de estranhamento exibidos por Silvina é destacada por Enríquez, quem apresenta trechos de entrevistas que Hugo Becacece, jornalista, escritor e diretor do jornal *La Nación*, fez com Silvina:

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 tragaban la nata tan repugnante. La pobreza me parecía divina. En ese entonces, cerca de San Isidro, vivían muchos chicos pobres. A mí me parecían tan superiores a los que nos visitaban, mucho más divertidos que mis primas²⁰. (ENRIQUEZ, 2018, pg. 12).

Enríquez questiona que, apesar de sua posição social, seus títulos, seu círculo de amigos, essas coisas não explicam o mistério acerca da escritora. Por isso, é importante ter em vista sua qualidade de engenhosa e complexa, pois, embora participando da aristocracia bonaerense, ela exibia sua ética e moral humanista secular, ao pautar sua vida nas três formas por meio das quais se constrói sentido para a existência, segundo Luc Ferry, teórico dessa corrente filosófica:

²⁰ Eu adorava servir-lhes chá com leite ou café com leite; algo que tivesse leite com nata. Eu achava a nata asquerosa, mas ficava curiosa para ver como os outros bebiam a nata tão repugnante. A pobreza me parecia divina. Naquela época, perto de San Isidro, viviam muitos meninos pobres. Eles me pareciam tão superiores aos que nos visitavam, muito mais divertidos que minhas primas.

a exigência do pensamento alargado, a sabedoria do amor e a experiência do luto. A primeira se refere ao exercício da empatia, ou seja, sair de si mesmo e se colocar no lugar do outro. A segunda forma se relaciona com a plasticidade humana, uma vez que propõe a capacidade de fazer da própria vida uma obra de arte, ou seja, fazer do homem um autodeterminado escultor de si mesmo. Já a terceira implica o enfrentamento do encobrimento da finitude da vida, o que significa manter a consciência da presença da morte, pois aquele que não se afasta da realidade dela se entrega mais profundamente ao presente e à partilha das experiências com o outro. Vejamos algumas características de Silvina, destacadas por Mariana Enríquez, as quais, uma vez mais, lembramos estar muito próximas do que Montaigne defendeu como necessárias para se considerar um *ethos* humanista:

Hermana de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares, amiga íntima de Jorge Luis Borges, una de las mujeres más ricas y extravagantes de la Argentina, una de las escritoras más talentosas y extrañas de la literatura en español: todos esos títulos no la explican, no la definen, no sirven para entender su misterio. Nunca trabajó por dinero - no lo necesitaba -, no participó de ningún tipo de actividad política (ni siquiera de política cultural), publicó su último libro cuatro años antes de morir (y escribió incluso cuando ya tenía los primeros síntomas de alzhéimer, con casi noventa años) y su vida social, siempre reducida, se fue haciendo nula con los años, algo casi inaudito en una mujer de su clase. El dinero le dio libertad pero nunca pareció demasiado constante de sus privilegios, que, puede decirse, apenas usó²¹. (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 13).

Assim, Ferry explicará que a ação desinteressada será verdadeiramente moral e humana, sendo ela a capacidade de resistir às tentações que nos expõem à liberdade, à boa vontade. O desprendimento de Silvina dos bens materiais está justamente no que fala Ferry acerca da ação desinteressada, pois sendo ela a faculdade de se libertar da lógica das tendências naturais, então ela se dissolve deste universo, ou pelo menos das posturas que a afastam de uma dignidade humana perante os outros sujeitos.

A ação verdadeiramente moral, a ação verdadeiramente “humana” (e é significativo que os dois termos comecem a se confundir) será, primeiramente e antes de tudo, a ação desinteressada, quer dizer, aquela que dá testemunho desse próprio do homem que é a liberdade entendida como faculdade de se

²¹ Irmã de Victoria Ocampo, esposa de Adolfo Bioy Casares, amiga íntima de Jorge Luis Borges, uma das mulheres mais ricas e extravagantes da Argentina, uma das escritoras mais talentosas e estranhas da literatura em espanhol: todos esses títulos não a explicam, não a definem, não servem para entender seu mistério. Nunca trabalhou por dinheiro - não necessitava -, não participou de nenhum tipo de atividade política (nem sequer de política cultural), publicou seu último livro quatro anos antes de morrer (e escreveu inclusive quando já tinha os primeiros sintomas de alzhéimer, com quase noventa anos) e sua vida social, sempre reduzida, foi se fazendo nula com os anos, algo quase inaudito em uma mulher de sua classe. O dinheiro lhe deu liberdade, mas nunca pareceu demasiado constante de seus privilégios, que, pode-se dizer, quase não usou.

libertar da lógica das tendências naturais. Porque é preciso reconhecer que estas nos levam sempre ao egoísmo. A capacidade de resistir às tentações às quais ele nos expõe é exatamente o que Kant chama de “boa vontade”, ponto em que ele vê o novo princípio de toda moralidade verdadeira. Enquanto minha natureza — já que sou também um animal — tende apenas à satisfação de meus interesses pessoais, tenho igualmente, pelo menos essa é a primeira hipótese da moral moderna, a possibilidade de escapar ao programa da natureza para admitir que podemos, às vezes, pôr de lado nosso “querido eu”, como diz Freud.” (FERRY, 2012).

Por isso, no Humanismo, a virtude e a ação desinteressada são inseparáveis, como aponta Ferry. E isso é perceptível em Silvina, quando ela, participante da sociedade intelectual e literária de Buenos Aires, ainda esboça sua herança da tradição humanista, e na sua discrição, procura o anonimato, perante a noção de famoso e público, para sua vida privada, por isso, não segue os padrões que seus colegas, e inclusive sua irmã Victoria Ocampo, demonstram na sociedade.

Esses exemplos e todos os que você possa imaginar numa perspectiva análoga apontam para a mesma ideia: do ponto de vista do humanismo nascente, virtude e ação desinteressada são inseparáveis. Ora, é apenas com base numa definição rousseuniana do homem que essa ligação ganha sentido. É preciso, de fato, poder agir livremente, sem ser programado por um código natural ou histórico, para aceder à esfera do desinteresse e da generosidade voluntária. (FERRY, 2012).

Assim, sobre a questão da aristocracia, Enríquez explica como o casal Silvina e Bioy lidavam com o financeiro, e com as pessoas de classes sociais diferentes. Para isso, a escritora biógrafa aponta a fala de Eduardo Paz Leston:

_Silvina era una persona a la que no le importaba nada la cuestión de las clases sociales, mezclaba a los Alvear con la hija del carnicero, literalmente. Cuando pintaron la casa, Silvina se fue a vivir a lo de Jovita, su ama de llaves, en Villa Urquiza. Muchos dicen que era avara, pero lo que pasaba era que tenía miedo de que Adolfo se gastara todo, porque él derrochaba terriblemente. Adolfo era igual que ella, no le importaba nada la cuestión aristocrática. Cuando estuvieron de vacaciones en Pau tuvieron que elegir entre ir a ver a unos parientes millonarios, los Domecq, u otro que era cocinero, y por supuesto se hicieron amigos del cocinero. Tanto Silvina como Victoria podían ser odiosas con gente que no les gustaba, pero no por cuestiones de clase, sino por cuestiones de caerle bien o mal. Victoria detestaba a los amateurs, los escritores que no se tomaban en serio el oficio. Y si eran de la oligarquía, peor. Eso sí, Silvina nunca entró en la cuestión política. Siempre fue antifascista y antiperonista, claro. Pero cuando eso iba a su obra era un desastre. El poema

antiperonista <<Testimonio para Marta>> es pésimo²². (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 120-121).

Mas, para além do que tange o aspecto aristocrático na economia, é pertinente abordar a formação intelectual da escritora, relatada por Enríquez em sua biografia e também por Noemí Ulla em *Encuentros con Silvina Ocampo*. Por isso, faz-se criterioso mencionar a formação de Silvina nas artes plásticas, pois antes mesmo de começar a escrever, antes mesmo de começar sua carreira como escritora, ela viveu na França para estudar pintura. Com relação à vida de artista plástica da escritora, Enríquez elucubra Ernesto Montequin, que foi o executor testamentário, por ser considerado um dos mais velhos especialistas em Silvina, para elucidar um pouco da jornada na pintura.

Ernesto Montequin, albacea de Silvina - nombrado por la familia después de su muerte es uno de los mayores especialistas sobre la autora, a pesar de que todavía no cumplió cincuenta años -, cuenta: <<Dejó de pintar en 1940, más o menos. Lo que se conservan son dibujos y unos pocos óleos, dibujos de juventud, muchos retratos, dibujos automáticos, formas fantásticas, animales, o personas que conocía; los hacía con birome, con marcadores, con lo que tenía a mano. Son retratos a mano alzada. La obra dispersa de este tipo es importante. Y hace tiempo que tenemos ganas de reunirla y hacer una muestra.>>²³. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 20)

Dessa forma, a trajetória de Silvina na aprendizagem das técnicas das artes plásticas é extremamente curiosa, uma vez que teve aulas com grandes nomes da Europa, como Giorgio de Chirico e Fernand Léger. No entanto, Enríquez aponta um momento importante que Noemí Ulla apresenta em *Encuentros con Silvina*, quando a escritora procurou por Picasso: “Entonces fue a buscar a Picasso. Pero él apenas entreabrió la puerta y le pidió que se fuera. Silvina insistió.

²² _Silvina era uma pessoa que não se importava de jeito nenhum com a questão das classes sociais, misturava os Alvear com a filha do açougueiro, literalmente. Quando pintaram a casa, Silvina foi morar na casa de Jovita, sua governanta, em Villa Urquiza. Muitos dizem que era avara, mas o que acontecia era que tinha medo de que Adolfo gastasse tudo, porque ele desperdiçava terrivelmente. Adolfo era igual a ela, não lhe importava nada a questão aristocrática. Quando estiveram de férias em Pau tiveram que escolher entre ir ver uns parentes milionários, os Domecq, ou outro que era cozinheiro, e claro que ficaram amigos do cozinheiro. Tanto Silvina quanto Victoria podiam ser odiosas com gente de quem não gostavam, mas não por questões de classe, senão por questões de irem ou não com a cara da pessoa. Victoria detestava os amateurs, os escritores que não levavam o ofício a sério. E se eram da oligarquia, pior. Isso sim, Silvina nunca entrou na questão política. Sempre foi antifascista e antiperonista, claro. Porém, quando isso ia para sua obra era um desastre. O poema antiperonista <<Testimonio para Marta>> é péssimo.

²³ Ernesto Montequin, testamenteiro de Silvina - nomeado pela família depois de sua morte é um dos maiores especialistas sobre a autora, apesar de ainda não ter nem cinquenta anos -, conta: <<Deixou de pintar em 1940, mais ou menos. O que se conservam são desenhos e uns poucos óleos, desenhos de juventude, muitos retratos, desenhos automáticos, formas fantásticas, animais, ou pessoas que ela conhecia; desenhava com caneta, com marcadores, com o que tinha à mão. São retratos sem esboço. A obra dispersa deste tipo é importante. E faz tempo que temos vontade de reuni-la para fazer uma mostra.

<<Lo fui a ver mil veces pero no quiso tomarme como alumna; creo que a él no le gustaba dar clase>>, le contó a Noemí Ulla.”(ENRÍQUEZ, 2018, p. 21).

Nas artes plásticas o mistério e o estranho também acompanharam a escritora. Não poderia ser diferente, em *Conversaciones con María Esther Vázquez*, Horácio Butler argumenta sobre a sua personalidade:

Conversaciones con María Esther Vázquez- una larga entrevista en forma de libro publicada en 2001 por el Ministerio de Cultura de Argentina-, el artista recordaba a Silvina: <<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. Era una mujer extraña y sensual, muy atractiva y distante²⁴. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 22)

Além disso, Horácio Butler conta que Silvina, junto com outros 27 artistas e intelectuais argentinos, assinou uma carta aberta, chamada de Manifesto, designada para Atilio Chiappori, na época diretor do Museu Nacional de Belas Artes:

La carta abierta se llamó <<Manifiesto>> y estaba dirigida a Atilio Chiappori, entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes, que un año antes había escrito un artículo en el que rechazaba dura y abiertamente las tendencias del arte moderno. El manifiesto firmado por Silvina Ocampo decía: << Es necesario que sepa Ud., como director de nuestro Museo Nacional, que no hay ya galería en los países cuyo espíritu se ha impuesto al mundo contemporáneo que no tenga salas enteras destinadas a la pintura que su ignorancia pretende condenar. Es usted responsable, por el momento, de nuestro patrimonio artístico y en sus manos está el enriquecerlo inteligentemente o el persistir en su lamentable estado actual de mediocridad²⁵.>> (ENRÍQUEZ, 2018, p. 23).

Ressaltamos a importância que a arte e a cultura ocupavam na vida particular de Silvina, em sua formação humana, e também em sua atuação como pessoa pública, para reforçarmos seu caráter humanista. Nossa escritora não se envolvia com ativismos e coletivismos políticos,

²⁴ *Conversaciones con María Esther Vázquez*- uma longa entrevista em forma de livro publicada em 2001 pelo Ministério de Cultura de Argentina-, o artista recordava Silvina: <<Era atraente nela aquele encanto misterioso, quase reticente, das mulheres voltadas para si mesmas, ensimesmadas no descobrimento de sua própria natureza. Ademais, sendo muito inteligente e sem preconceitos, se detinha sobre as coisas como se as estivesse vendo pela primeira vez. Era uma mulher estranha e sensual, muito atraente e distante.

²⁵ A carta aberta se chamou <<Manifiesto>> e foi escrita para Atilio Chiappori, então diretor do Museu Nacional de Bellas Artes, que um ano antes havia escrito um artigo no qual rechaçava dura e abertamente as tendências da arte moderna. O manifesto assinado por Silvina Ocampo dizia: << É necessário que o senhor saiba, como diretor de nosso Museu Nacional, que já não há galeria nos países nos quais o espírito contemporâneo se impôs que não tenha salas inteiras destinadas à pintura que sua ignorância pretende condenar. O senhor é responsável, neste momento, por nosso patrimônio artístico e em suas mãos está enriquecê-lo inteligentemente ou persistir em seu lamentável estado atual de mediocridade.

mas de forma alguma pode ser acusada de alienada, pois tinha muita consciência social e, mais, uma concepção de educação do espírito humano muito mais profunda e libertária (no sentido humanista defendido por Bregazzi em nossa Introdução) do que qualquer pauta progressista imperante na contemporaneidade.

Sobre a influência da pintura no estilo da escritora, uma análise de Enríquez é pertinente: “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 verdaderos²⁶.” (ENRÍQUEZ, 2018, p. 25).

Ainda sobre a experiência de Silvina com as artes plásticas, Noemí reflete sobre as influências dos professores de pintura que a escritora teve na época em que viveu na França, quando ela revela que, sim, houve algumas influências do Impressionismo, mas com uma rejeição posterior a Renoir. Nesse movimento de experimentação, Ocampo se mostra sempre aberta à autorreflexão, ou seja, outra característica humanista, a de uma formação sempre em construção. No processo de escrita, isso se revela também quando Noemí comenta que a escritora escrevia contra si mesma, ou a favor de si mesma, em um processo de exercício ou de investigação sobre si. Ainda sobre a escrita sob a influência da pintura, a escritora defende que se devem abandonar as coisas antes que elas nos abandonem, reflexão belíssima sobre o trabalho de escrever quando este se torna mecânico e perde o encantamento.

Yo escribo en contra de mí o a favor de mí, en contra de mi tendencia para escribir. Creo que uno se repite todo el tiempo y hay que evitar eso. Es nocivo también escribir en contra de la tendencia de uno. Nunca sé bien qué hacer. Pensé una frasecita: “si no fuera por nuestros imitadores, no evolucionaríamos”. A veces hay personas que tienen la mala idea de imitar y, en eso, uno ve sus defectos, y es cuando uno puede corregirse. Hay que abandonar las cosas antes de que las cosas te abandonen, como cuando se llega a hacer las cosas mecánicamente, por recuerdo, por costumbre. Después de haber trabajado mucho, hay personas que se instalan en una manera de escribir, como si no necesitaran plantearse un nuevo problema. Cuando estudié pintura en París, y busqué maestros, conocí a Roi, que tenía una técnica. Aunque no era un gran pintor, pero sí maestro, me dijo que cada vez que uno empezaba una obra, un cuadro, debía ser como la primera vez que uno pintara. Me di cuenta de que tenía razón. Ese hombre –pienso– se sentía aprisionado dentro de su pintura, que era chiquita, mezquina. Tal vez él hubiera deseado cumplir lo que decía. Yo no lo respetaba como pintor ni como intelectual, pero retuve esa frase, y me quedó ese consejo²⁷. (ULLA, 2014)

²⁶ Ali está a disposição de objetos estranhos, quase sinistros, no espaço, uma das influências da pintura na obra literária de Silvina; e também seu distanciamiento do realismo, sua preferência pelas máscaras mais que pelos homens verdadeiros.

²⁷ Eu escrevo contra mim ou a favor de mim, contra minha tendência para escrever. Creio que a gente se repete o tempo todo e é preciso evitar isso. É nocivo também escrever contra a própria tendência. Nunca sei bem o que

Ainda sobre as impressões estéticas da escritora, o gosto pelo visual a acompanhou desde a infância. Como relata Enríquez, Silvina se maravilhava também com as esculturas. O que é interessante observar, também, pois o tema das esculturas está presente em alguns contos da escritora como veremos em “La mujer inmóvil”. Sobre os gostos de Silvina para decoração, Enríquez aponta algo peculiar:

Silvina también decoró a su gusto Rincón Viejo: como le gustaban mucho las estatuas - incluso dejó de visitar a su hermana Victoria en San Isidoro, la mansión que Victoria había heredado, cuando se enteró de que ella, <<en un ataque de modernismo>>, había eliminado las dos mujeres de mármol que flanqueaban la escalera principal de la mansión-, se hizo traer desde Adrogué, un suburbio de Buenos Aires, una decena de estatuas que encontró en el jardín de una casa abandonada: las había visto durante un paseo con Borges. Llegaron a la estancia algo rotas por el traqueteo del viaje y ellas las restauró todo lo que pudo. Decoran la galería de la estancia hasta hoy -al menos, ahí estaban todavía según las últimas fotografías de Rincón Viejo que se conocen²⁸. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 37).

Silvina comenta sua paixão por esculturas e apresenta um relato de quando era criança e ficava encantada, assistindo ao movimento do vento no mármore em uma estátua de um menino que ficava no jardim de inverno, rodeado de espelhos. Essa paixão aparece no conto “La mujer inmóvil”, no qual a personagem se transforma em uma estátua presa a uma fonte de água no jardim. Nesse sentido, é curioso pensar tanto no material do qual é feita a estátua – muitas vezes no mármore – e o fato de que ela está imobilizada, ainda que esboce uma leveza:

S. O.- La estatua que vi en aquella casa me pareció que era la que está en Barrancas, y que llegó después. Siempre me impresionaron las estatuas. Una, donde yo pasé mi infancia, en la casa natal; me impresionaba esa estatua por el movimiento del viento en el mármol. Se trataba de un chico. El jardín de

fazer. Pensei em uma frasezinha: “se não fosse por nossos imitadores, não evoluiríamos”. Às vezes há pessoas que têm a má ideia de imitar e, nisso, vê seus defeitos, e é quando pode corrigir-se. É preciso abandonar as coisas antes que as coisas te abandonem, como quando se chega a fazer as coisas mecanicamente, de memória, por costume. Depois de ter trabalhado muito, há pessoas que se instalam numa maneira de escrever, como se não necessitassem propor-se um novo problema. Quando estudei pintura em Paris, e procurei professores, conheci Roi, que tinha uma técnica. Ainda que não era um grande pintor, mas sim professor, me disse que cada vez que alguém começava uma obra, um quadro, devia ser como a primeira vez que pintava. Percebi que ele tinha razão. Aquele homem – penso – se sentia aprisionado dentro de sua pintura, que era minúscula, mesquinha. Talvez ele tivesse desejado cumprir o que dizia. Eu não o respeitava como pintor nem como intelectual, mas retive essa frase, e me restou esse conselho.

²⁸ Silvina também decorou do seu jeito o Rincón Viejo: como gostava muito de estátuas - inclusive deixou de visitar sua irmã Victoria em San Isidoro, a mansão que Victoria herdou, quando se enterou de que ela, <<em um ataque de modernismo>>, havia eliminado as duas mulheres de mármore que ladeavam a escada principal da mansão-, ela trouxe de Adrogué, um subúrbio de Buenos Aires, uma dezena de estátuas que encontrou no jardim de uma casa abandonada: as tinha visto durante um passeio com Borges. Chegaram à estância um pouco quebradas por causa do atrito durante a viagem e ela as restaurou em tudo o que pôde. Decoram a galeria da estância até hoje -pelo menos, lá estavam ainda segundo as últimas fotografias de Rincón Viejo que se conhecem.

invierno estaba todo rodeado de espejos, la estatua estaba a un costado. Había una luz muy fuerte; en esa casa había una claraboya²⁹. (ULLA, 2014)

Além disso, o gosto por outras expressões artísticas também está relatado por Enríquez e por Noemí, e revela algo sobre a sensibilidade estética da escritora. Ademais, seu ecletismo demonstra como se difere em personalidade de Bioy e Borges, por exemplo, e, se bem observado, revela também a origem e o cultivo do bom humor de Silvina. Nesta entrevista, School recorda com Enríquez o gosto musical de Silvina:

Me acuerdo de que le encantaba Brahms, se conocía todo: tocaban una nota y ella ya reconocía si era Brahms. Pero era muy eclética. En los sesenta le gustaba Bessie Smith. En los ochenta, me contaron, le gustaba Tina Turner, seguramente por influencia de su hija. También le gustaban Gardel y Piazzolla. Schumann también le gustaba mucho, Chopin... En eso era muy diferente a Bioy y Borges, que eran unos negados para la música, no tenían ni idea, tampoco les interesaba³⁰. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 108)

Assim, é possível pensar no panorama de formação estética que tinha Silvina, pensar sobre suas referências, sobre as origens da sua produção artística literária e sobre as múltiplas ferramentas de expressão que podia explorar. O apreço pelo visual, neste caso, a acompanha na escrita, pois nos contos é possível observar a quantidade de elementos visuais que trabalha, e que são necessários na construção imagética da leitura.

Noemí Ulla relata algo curioso sobre o lado imaginativo de Silvina, quem leva na bagagem todas essas referências. Questionada sobre a sua imaginação, sobre o quanto era imaginativa, Silvina contesta que tinha consciência disso, que tudo a impressionava muito, alguns temas até mais, como a morte, por exemplo: “Claro. La imaginación me carcomía, las cosas me impresionaban mucho. Yo las estudiaba, las memorizaba, les agregaba cosas. Con la muerte, por ejemplo. La muerte me persiguió muchísimo³¹.” (ULLA, 2014)

Dessa forma, ainda é preciso mencionar sobre a sua formação escolar, pensando ainda no que tange a sua formação aristocrata. Nesse sentido, Noemí debate com Silvina, em

²⁹ A estátua que vi naquela casa me pareceu que era a que está em Barrancas, e que chegou depois. As estátuas sempre me impressionaram. Uma, onde eu passei minha infância, na casa natal; me impressionava essa estátua pelo movimento do vento no mármore. Tratava-se de um menino. O jardim de inverno estava todo rodeado de espelhos, a estátua estava em um canto. Havia uma luz muito forte; nessa casa havia uma claraboia.

³⁰ Me lembro de que ela adorava Brahms, conhecia tudo dele: tocavam uma nota e ela já reconhecia se era Brahms. Porém, era bem eclética. Nos sessenta gostava de Bessie Smith. Nos oitenta, me contaram, gostava de Tina Turner, seguramente por influência de sua filha. Gostava também de Gardel e Piazzolla. Adorava Schumann também, Chopin... Nisso era muito diferente de Bioy e Borges, que eram uma negação para a música, não tinham nem ideia sobre, tampouco se interessavam.

³¹ Claro. A imaginação me carcomia, as coisas me impressionavam muito. Eu as estudava, as memorizava, lhes agregava coisas. Com a morte, por exemplo. A morte me perseguiu muitíssimo.

entrevista, a questão da linguagem, uma vez que ela era bilíngue, cresceu aprendendo, além do espanhol, inglês e francês. Talvez por isso, a escritora jogue tanto com a estrutura linguística, usando referências também desses outros idiomas: “Silvina Ocampo el texto inglés y el texto francés son los que operan subterráneamente en su singular construcción, que a pesar de querer castellanizar, conserva sin embargo vestigios de inusuales particularidades³².” (ULLA, 2014)

Ainda sobre a condição da escritora de poliglota, Noemí argumenta que o inglês seria então o que remete a temas amorosos, o francês à amizade e o espanhol às coisas épicas, e é quando Silvina diz que cada idioma deve ter sua especialidade: “Somos un invento siempre, queda mejor así. Cada minuto somos un invento. Y cada idioma debe tener su especialidad. No sé cuál es la del japonés, el vuelo³³.” (ULLA, 2014).

Essa formação erudita de Silvina diz muito sobre seu *ethos* humanista, as referências intelectuais éticas e estéticas mencionadas e suas reflexões e escolhas próprias revelam a constituição consistente de seu caráter autodeterminado e também afeito a fazer laços afetivos com vários tipos de comunidades sociais. Voltamos, portanto, ao que Ferry argumenta sobre as três palavras que definem a moral moderna, o “dever”, como explica o autor, são a liberdade, virtude da ação desinteressada, e, a preocupação com o interesse geral:

Liberdade, virtude da ação desinteressada (“boa vontade”), preocupação com o interesse geral: eis as três palavras-chave que definem as modernas morais do dever — do “dever”, justamente, porque elas nos ordenam uma resistência, até mesmo um combate contra a naturalidade ou animalidade em nós. (FERRY, 2012).

Dessa forma, a definição de moralidade segundo Kant, se expressará na forma de ordens indiscutíveis, ou no vocabulário filosófico sob os imperativos categóricos.

Por isso a definição moderna da moralidade vai, segundo Kant, se expressar daí em diante sob forma de ordens indiscutíveis ou, para empregar seu vocabulário, de imperativos categóricos. Dado que não se trata mais de imitar a natureza, de tomá-la como modelo, mas quase sempre de combatê-la e especialmente de lutar contra o egoísmo natural em nós, é claro que a realização do bem, do interesse geral, não é mais evidente, que ela esbarra, ao contrário, em resistências. Daí seu caráter imperativo. (FERRY, 2012).

Ferry aponta que a ação desinteressada e a universalidade se reúnem na definição de perfectibilidade. Logo, distanciando-se do particular, é na direção do universal que, para o

³² Silvina Ocampo o texto inglês e o texto francês são os que operam subteraneamente em sua singular construção, que apesar de querer castelhanizar, conserva, contudo, vestígios de inusuais particularidades.

³³ Somos un invento siempre, fica melhor assim. Cada minuto somos un invento. E cada idioma debe ter sua especialidade. Não sei qual é a do japonês, o voo.

reconhecimento do outro, eleva-se. Nesse sentido, o sujeito de *ethos* humanista não se encaixará na sociedade contemporânea, pelo menos em teoria, tendo em vista que esta descentraliza o indivíduo, o desconstrói, deixa-o sem pilares e conseqüentemente remonta à esquizofrenia social, tendo em vista a falta de apoio teórico ou apego a algo que o possa levá-lo a perfectibilidade. Por isso, o ativismo contemporâneo rechaça a ideia do universal, e persiste na experiência individual, contemplando o particular, mas, esquece que apenas levando a ação desinteressada é que se afasta do egoísmo da sua própria condição, que é o que se vê na biografia de Silvina, principalmente quando se trata de questões políticas, e da postura da escritora perante o governo peronista.

Os dois momentos da ética moderna — a intenção desinteressada e a universalidade do fim escolhido — se reúnem, assim, na definição do homem como “perfectibilidade”. É nela que eles encontram a fonte última: pois a liberdade significa, antes de tudo, a capacidade de agir além da determinação dos interesses “naturais”, quer dizer, particulares. Distanciando-nos do particular, é na direção do universal, portanto, para o reconhecimento do outro, que nos elevamos. (FERRY, 2012).

Dessa forma, Ferry explica que se se ouve apenas a sua natureza é no caminho do egoísmo que se direciona. Esse é o caso da militância pós-moderna, a qual impõe vivências acerca dos problemas cotidianos como pauta de discussões particulares, não levadas ao universal. Nesse sentido, o *ethos* humanista de Silvina, que observa o outro, o outro sujeito com suas demandas e vivências, percebe a problemática social como um todo, e, afastando-se de uma postura aristocrática, pretende tratar esses sujeitos de forma igual e quiçá imparcial.

E em nós, as coisas são, se possível, piores ainda: se atendo à minha natureza, é contínua e fortemente o egoísmo que fala em mim, que me ordena seguir meus interesses em detrimento do interesse dos outros. Como poderia eu por um instante imaginar conseguir alcançar o bem comum, o interesse geral, se é apenas minha natureza que me contento em ouvir? A verdade é que, para ela, os outros sempre podem esperar... (FERRY, 2012).

Assim, Kant designa essa coerência inventada e produzida pela vontade livre dos seres humanos como reinos dos fins, justamente porque agora os seres humanos são tratados como fins e não mais como meios. Logo, a questão se torna imanente porque não transcende ao homem, e é assim que se vê Silvina Ocampo.

Essa “segunda natureza”, essa coerência inventada e produzida pela vontade livre dos seres humanos em nome de valores comuns, Kant designa “reino dos fins”. Por que essa formulação? Simplesmente porque nesse “novo mundo”,

mundo da vontade e não mais da natureza, os seres humanos serão, enfim, tratados como “fins” e não mais como meios; como seres de dignidade absoluta que não poderiam ser usados para a realização de objetivos pretensamente superiores. No mundo antigo, no Todo cósmico, o humano não era senão um átomo entre outros, um fragmento de uma realidade muito superior a ele. Agora ele se torna o centro do universo, o ser por excelência digno de respeito absoluto. (FERRY, 2012).

Por isso, com relação a questões políticas, a escritora manteve a sua característica de discreta, embora esboçasse suas preferências, como afirma Mariana Enríquez, quem também aponta a relação de Silvina com seus empregados, atitudes que a distanciava do comportamento aristocrata bonaerense, mas a aproximava da corrente humanista secular, sobretudo em relação ao pilar do pensamento alargado, ou seja, a abertura para o outro. O reconhecimento do sujeito, sem considerar classe social, e a compreensão do valor individual de cada um, principalmente o intelectual, faziam parte de sua personalidade. No entanto, isso não a condicionava a apoiar pautas políticas populistas, as quais, a final, tinham o objetivo do controle de massas por governos populistas autoritários, isso ela considerava bem.

Silvina no ama solamente a los mendigos. Ama a los sirvientes de la casa. Ama a las niñeras, a las costureras, a las planchadoras, a los cocineros que viven en las dependencias de servicio del último piso. Ama a los trabajadores y a los pobres. Nunca, toda su vida, ese amor se transformará en algún tipo de conciencia política o de acción social concreta³⁴. (ENRIQUEZ, 2018, p. 11).

O último comentário de Enríquez chama a atenção por se tratar de um juízo de valor da biógrafa. Cabe ao leitor da biografia lançar a questão sobre o que ela considera consciência política e ação social concreta. Quem tem como ideologia política o ativismo pós-moderno de esquerda pode pensar (não deveria pré-julgar) que somente atos revolucionários coletivos demonstram consciências políticas. Porém, as atitudes e concepções éticas e estéticas de Silvina Ocampo mencionadas aqui atestam não só sua visão aguda de macropolíticas, o que se pode constatar em sua crítica ao populismo de Perón e à visão tacanha do diretor do Museu de Bellas Artes, como também seu olhar sensível para demandas das microesferas, perceptível no tratamento delicado e atencioso dispensado aos serviços das propriedades de sua família.

Quanto à visão precisa de Silvina contra o populismo demagógico de Perón, o poema “Testimonio para Marta” causou desconforto em certo setor da sociedade argentina, principalmente para os integrantes da revista *Contorno*, os quais estavam cansados do que

³⁴ Silvina não ama somente os mendigos. Ama os serviços da casa. Ama as babás, as costureiras, as passeadeiras, os cozinheiros que vivem nas dependências do serviço do último andar. Ama os trabalhadores e os pobres. Nunca, em toda a sua vida, esse amor se transformará em algum tipo de consciência política ou de ação social concreta.

consideravam escritores ricos e suas espiritualidades. Segundo Enríquez, o poema antiperonista incomodou, e os integrantes da revista *Contorno*, embora não demonstrando condutas pró-peronismo, também apresentaram cautela com o conteúdo:

El poema causó cierto revuelo en el ambiente cultural argentino. La revista *Contorno*, fundada en 1953 por Ismael Viñas, e integrada por jóvenes críticos como Juan José Sebreli, Carlos Correas, Oscar Masotta y David Viñas, que interpelaban a la literatura de escritores ricos, respetables y cultos, se burló de la <<hemorragia de espiritualidad>> de *Sur*, y especialmente de <<Testimonio para Marta>>: <<Por más conmovido que tuviéramos el ánimo, por más levantado que estuviese nuestro pundonor moral, nos cortaríamos las manos antes que suscribir, por ejemplo, la poesía de Silvina Ocampo.>> Y hay que decir que *Contorno* estaba bien lejos de ser una publicación peronista³⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 128).

Se é fato que um biógrafo não deve ser defensor fanático do biografado, também o é que, por outro lado, deve se esforçar por compreender e respeitar sua alma. Enríquez endossa a crítica dos integrantes da revista acreditando dar-lhe mais valor ao retirar dela o peso do fanatismo peronista. Porém, não era necessário ser apenas peronista para se alinhar às políticas populistas adotadas por aquele governo. O discurso que segue, mais um juízo de valor de quem acredita deter o único conhecimento para o caso, inspira, na verdade, a contra-argumentação, a qual vamos inserir posteriormente:

Silvina Ocampo, a pesar de su insistencia en la fascinación por los pobres y trabajadores, jamás trató de entender qué significaba el peronismo para los millones de marginados y explotados. Como toda su clase, decidió que era una forma local de fascismo que debía ser combatida. <<Testimonio para Marta>> es su poema antiperonista más conocido, pero antes había publicado otro, en el número de noviembre de 1945 de la revista *Antinazi*. Se llama <<Esta primavera de 1945, en Buenos Aires>>³⁶ (ENRÍQUEZ, 2018, p. 128).

Apesar de não ser o foco desta pesquisa, cabe contestar a autora sobre a forma impositiva com que julga Silvina por discordar de que o peronismo era bom para os marginalizados. Resulta bastante injusta a insinuação de que o peronismo foi bom para os

³⁵ O poema causou certo alvoroço no ambiente cultural argentino. A revista *Contorno*, fundada em 1953 por Ismael Viñas, e integrada por jovens críticos como Juan José Sebreli, Carlos Correas, Oscar Masotta e David Viñas, que interpelavam a literatura de escritores ricos, respeitáveis e cultos, zombou da <<hemorragia de espiritualidade>> de *Sur*, e especialmente de <<Testimonio para Marta>>: <<Por mais comovido que nosso ánimo estivesse, por mais alto que nosso moral estivesse, cortaríamos nossas mãos antes de subscrever, por exemplo, a poesia de Silvina Ocampo.>> E há que se dizer que *Contorno* estava bem longe de ser uma publicação peronista.

³⁶ Silvina Ocampo, apesar de sua insistência na fascinação pelos pobres e trabalhadores, jamais tratou de entender o que significava o peronismo para os milhões de marginalizados e explorados. Como toda sua classe, decidiu que era uma forma local de fascismo que devia ser combatida. <<Testimonio para Marta>> é seu poema antiperonista mais conhecido, mas antes havia publicado outro, no número de novembro de 1945 da revista *Antinazi*. Se chama <<Esta primavera de 1945, em Buenos Aires.

pobres e que Silvina não procurou entender isso. A autora acaba por sugerir que a escritora argentina era alienada e elitista. Em primeiro lugar, Enríquez deixa escapar seu viés ideológico ao impor que a concepção de que o populismo é uma linha do fascismo decorre apenas de posições sociais privilegiadas. Em outras palavras, a biógrafa reduz uma análise política e filosófica, historicamente guiada, a um mero preconceito de classe, estratégia mais que conhecida de certo setor ativista para silenciar o debate e a livre circulação de ideias. Silvina não decidiu que o peronismo era uma forma local de fascismo, Silvina era uma mulher culta, estudada, ela tinha essa postura diante do fato a partir de suas leituras e de sua vivência no meio intelectual, ou seja, ela apenas discordava de Enríquez e isso não deveria ser problema para a biógrafa, já que esta também se pretende intelectual. Talvez aqui se faça bem clara a diferença entre um intelectual humanista – Silvina – e um pós-moderno ativista, a biógrafa em questão. Fica evidente, então, que ser ou não peronista, como no caso dos integrantes da revista, não faz muita diferença para aceitar as críticas anti-peronistas. Em defesa de Silvina e do pensamento humanista liberal, podemos dizer que a biografada sempre demonstrou perspicácia nas visões políticas e sua sagacidade pode ser defendida precisamente por sua rejeição ao populismo peronista. A História tem mostrado quem tinha razão.

Além do cenário político anterior, Enríquez aponta o medo de Silvina, mais nitidamente, de que acontecesse algo com ela ou com Bioy. Em uma confusão que ela faz ao receber um quadro com um retrato de seu marido fica claro seu pavor, oriundo do conhecimento acerca das medidas que um governo autoritário era capaz de tomar com opositores, mais uma característica que a aproxima do humanismo secular, não o medo, mas a consciência política que demonstra.

De Descanso de caminantes se desprende que sí estaba enterado de amenazas, y que estaba apabullado por el miedo de Silvina. Cuenta que una noche encontró <<a Silvina muy extraña: parecía feliz de que yo hubiera vuelto pero asustada, como si quisiera ocultarme algo y no pudiera, por los nervios y la angustia que la dominaban. Finalmente me confesó que había ocurrido un hecho sumamente desagradable. Las explicaciones nada claras dejaron entrever que había recibido una amenaza contra mí. Era aquella época de peronismo en el poder, diariamente nos informábamos de secuestros y frecuentes recibíamos (aun nosotros, que nunca participamos de un gobierno ni teníamos figuración política) amenazas telefónicas, anónimas siempre. Por fin Silvina accedió a mostrarme lo que había llegado a casa>>. Se trataba de algo perfectamente inocente: un retrato de Bioy pintado por Carolina Muchnik que sobre la cabeza tenía una tira roja: Silvina, paranoica, lo había interpretado como un cuchillo ensangrentado o una mancha de sangre. <<Me costó mucho convencerla de que era un retrato, que la autora estaba orgullosa de haberlo pintado y que me lo enviaba amistosamente, de regalo. De lo que no pude convencerla fue de que ese objeto no tenía por qué traer mala suerte. Dijo que no podía soportar ese tristísimo retrato; que pintaría encima cualquier cosa. Le prohibí que lo hiciera. Dijo entonces que pintaría algo en el reverso de la tela,

para que si alguien lo veía contra una pared no lo diera vuelta. Le prohibí que lo hiciera³⁷.>> (ENRIQUEZ, 2018, pp. 134-135).

Com relação ao movimento feminista, neste sentido, Silvina mantinha uma postura distante, não se envolvia na militância como sua irmã Victoria, segundo Enríquez. Não obstante, tendo a consciência humanista, não se considerar feminista por ser livre é saber como os coletivismos se tornam prisões. Essa consciência e a consequente renúncia à moral de rebanho revelam seu *ethos* humanista. Logo, em diversas entrevistas, questionada pelo assunto, mantinha respostas pontuais, como apresenta Enríquez neste trecho:

Otro punto de distancia entre Silvina y la política fue su posición frente al feminismo. Victoria, su hermana, fue una pionera del feminismo latinoamericano. Silvina tenía una posición más distanciada, que en entrevistas solía plantear como superadora. El feminismo parecía resultarle algo ajeno: ella había sido, siempre, una mujer libre. Le dijo a Noemí Ulla: <<Si me lo explicaran contestaría que soy feminista en esto sí y en esto no. No me gusta la posición que adoptan porque me parece que perjudican, es como si pretendieran ser menos de lo que son. En el fondo, no conviene luchar contra las injusticias de una manera que no sea completamente justa.>> María Moreno le preguntó cuál fue su actitud ante el otorgamiento del voto femenino en Argentina, conseguido durante el peronismo, y propulsado por Eva Perón. Le dijo: <<Confieso que no me acuerdo. Me pareció tan natural, tan evidente, tan justo, que no juzgué que requería una actitud especial.>> Y cuando quiso saber su opinión sobre las feministas: <<Mi opinión es un aplauso que me hace doler las manos.>> Esther Cross, escritora, que conoció a Silvina cuando ya era anciana y trabajó en libros de conversaciones con Bioy Casares, recuerda que tuvo una charla con la directora de cine María Luisa Bemberg, amiga de Victoria Ocampo, que quería dirigir un documental sobre Bioy: <<Contó de las peleas entre las hermanas, que eran terribles, aunque por lo que contaba era Victoria la que la atacaba, se ofendía porque Silvina no quería ir a sus reuniones, esas cosas. Y también dijo -no me olvido más- que una vez, hablando de feminismo, Victoria dijo adelante de todo el mundo que era una vergüenza que su hermana no militara y dijo: “Silvina es una pelotuda.” Bemberg contó eso dándole la razón a Victoria y las pelotudas eran obviamente ellas dos. ¡Más feminista y hippie que Silvina Ocampo no hubo ni habrá! Lo que no se bancaban es que hacía la suya. En todo hacía la suya.

³⁷ De *Descanso de caminantes* se deprende que sim estava inteirado das ameaças, e que estava apavorado por causa do medo de Silvina. Conta que uma noite encontrou <<Silvina muito estranha: parecia feliz porque eu tinha voltado, mas assustada, como se quisesse ocultar algo de mim e não pudesse, por causa dos nervos e da angústia que a dominavam. Finalmente me confessou que tinha ocorrido um fato sumamente desagradável. As explicações nada claras deixaram entrever que tinha recebido uma ameaça contra mim. Era aquela época de peronismo no poder, diariamente nos informávamos de sequestros e frequentemente recebíamos (inclusive nós, que nunca participamos de um governo nem tínhamos representação política) ameaças telefônicas, anônimas sempre. Por fim Silvina consentiu me mostrar o que tinha chegado a casa>>. Tratava-se de algo perfeitamente inocente: um retrato de Bioy pintado por Carolina Muchnik que sobre a cabeça tinha uma tira vermelha: Silvina, paranoica, tinha interpretado como uma faca ensanguentada ou uma mancha de sangue. <<Custei a convencê-la que era um retrato, que a autora estava orgulhosa de tê-lo pintado e que tinha enviado amistosamente, de presente. Do que não pude convencê-la foi de que aquele objeto não tinha por que trazer má sorte. Disse que não podia suportar aquele tristíssimo retrato; que pintaria em cima qualquer coisa. Proibi que o fizesse Disse então que pintaria algo no reverso da tela, para que se alguém o visse contra uma parede não o virasse. Proibi que o fizesse.

Como escribía y cómo vivía. No podían agarrarla³⁸. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 135-136).

Assim, Ferry explicará que a posição política que ocupa um humanista nada tem a ver com uma posição centrista, mas sim com a perfeição. Nesse sentido, ele vai argumentar acerca da justa medida como intermediário dos extremos, ou seja, para realizar a destinação pessoal com perfeição, ela deve se situar em uma posição mediana.

Mesmo que o mundo aristocrático não exclua certo uso da vontade, só um dom natural pode indicar o caminho a ser seguido e eliminar as dificuldades que o cobrem. Tal é também a razão pela qual a virtude ou a excelência (essas palavras são aqui sinônimas) se define, como eu disse antes com o exemplo do olho, como uma “justa medida”, um intermediário entre os extremos. Se se trata de realizar com perfeição nossa destinação natural, é claro que ela só pode se situar numa posição mediana: assim, por exemplo, a coragem que se situa entre a covardia e a temeridade, ou a boa visão, entre a miopia e a presbiopia, de modo que, no caso, a justa medida não tem nada a ver com uma posição “centrista” ou moderada, mas, ao contrário, com a perfeição. (FERRY, 2012).

Dessa forma, pensar a democracia como ela é hoje pede a retomada da noção de igualdade, tendo em vista que essa qualidade está pensada em um universo não igualitário, uma vez que a virtude não se encontra mais na natureza, mas na liberdade, então todos os seres se equivalem, e a democracia se impõe.

Sobre a igualdade serei breve, pois já lhe disse o essencial. Caso se identifique a virtude aos talentos naturais, então, com efeito, nem todos os seres se equivalem. Nessa perspectiva, é normal que se construa um mundo aristocrático, quer dizer, um universo fundamentalmente não igualitário, que

³⁸ Outro ponto de distância entre Silvina e a política foi sua posição frente ao feminismo. Victoria, sua irmã, foi uma pioneira do feminismo latino-americano. Silvina tinha uma posição mais distanciada, que em entrevistas costumava propor como superadora. O feminismo parecia resultar-lhe um pouco alheio: ela tinha sido, sempre, uma mulher livre. Disse a Noemí Ulla: <<Se me explicassem contestaria que sou feminista nisto sim e nisto não. Não gosto da posição que adotam porque me parece que prejudicam, é como se pretendessem ser menos do que são. No fundo, não convém lutar contra as injustiças de uma maneira que não seja completamente justa.>> María Moreno lhe perguntou qual foi sua atitude diante da outorga do voto feminino na Argentina, conseguido durante o peronismo, e propulsado por Eva Perón. Lhe respondeu: <<Confesso que não me lembro. Me pareceu tão natural, tão evidente, tão justo, que não julguei que requeria uma atitude especial.>> E quando quis saber sua opinião sobre as feministas: <<Minha opinião é um aplauso que me faz doer as mãos.>> Esther Cross, escritora, que conheceu Silvina quando já era anciana e trabalhou em livros de conversas com Bioy Casares, recorda que teve uma conversa com a diretora de cinema María Luisa Bemberg, amiga de Victoria Ocampo, que queria dirigir um documentário sobre Bioy: <<Contou sobre as brigas entre as irmãs, que eram terríveis, ainda que pelo que contava era Victoria quem a atacava, se ofendia porque Silvina não queria ir a suas reuniões, essas coisas. E também disse -não me esqueço mais- que uma vez, falando de feminismo, Victoria disse diante de todo mundo que era uma vergonha que sua irmã não militasse e disse: “Silvina é uma idiota.” Bemberg contou isso dando-lhe razão a Victoria e as idiotas eram obviamente as duas. ¡Mais feminista e hippie que Silvina Ocampo não houve nem haverá! O que não aceitavam é que ela era ela mesma. Em tudo o que fazia era ela mesma. Como escrevia e como vivia. Não podiam prendê-la.

postula não apenas uma hierarquia natural dos seres, mas que também insiste em fazer com que os melhores fiquem “no alto”, e os menos bons, “embaixo”. Se, ao contrário, situa-se a virtude não mais na natureza, mas na liberdade, então todos os seres se equivalem, e a democracia se impõe. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, é importante debater sobre a construção do todo, tendo em vista a construção das partes que o formam de maneira individual. Se o todo só é possível a partir da junção das partes, por que não se deveria considerá-las, antes, de maneira individual, e só depois pensar na dimensão do todo constituinte. Assim, Ferry explica que o holismo para os antigos é justamente considerar o todo mais importante que as partes, no entanto, depois da transição para os modernos, essa relação se inverte, apenas o indivíduo conta.

O individualismo é consequência desse raciocínio. Para os Antigos, o Todo, o cosmos, é infinitamente mais importante do que suas partes, do que os indivíduos que o compõem. É o que se chama de “holismo” — que vem do grego holos, que quer dizer “tudo”. Para os Modernos, a relação se inverte: o Todo não tem mais nada de sagrado, já que para eles não existe cosmos divino e harmonioso no seio do qual seria necessário encontrar um lugar a se inserir. Apenas o indivíduo conta, de tal modo que, a rigor, uma desordem é melhor do que uma injustiça. Não se tem mais o direito de sacrificar os indivíduos para proteger o Todo, pois o Todo não é nada mais do que a soma dos indivíduos, uma construção ideal na qual cada ser humano, porque é “um fim em si”, não pode mais ser tratado como um simples meio.” (FERRY, 2012).

Por isso, a noção de pensamento alargado de Kant é crucial para se ponderar tanto na perfectibilidade, na liberdade do homem, mas também na sua capacidade de se impulsionar adiante, se se considera a aquisição de novos saberes. Assim, Ferry explica que o pensamento alargado de Kant é o contrário do pensamento limitado, pois consegue se libertar da situação particular. Nesse sentido, deve-se considerar também que o pensamento alargado se relaciona com a libertação do homem, mas também com a compreensão do outro, e, assim faz-se possível também, a reflexão acerca dos devires dos personagens de *Silvina*, pois estariam eles livres e tangentes à compreensão dos outros?

É Kant, na linha de Rousseau, quem lança pela primeira vez a ideia crucial de “pensamento alargado” como sentido da vida humana. O pensamento alargado, para ele, é o contrário do espírito limitado, é o pensamento que consegue se libertar da situação particular de origem para se elevar até a compreensão do outro. (FERRY, 2012).

Desprendendo-se das particularidades iniciais, entra-se, pois, em mais humanidade. Ao aprender uma outra língua, você pode não apenas comunicar-se com um número maior de seres humanos, mas ainda descobre, por meio da linguagem, outras ideias, outras formas de humor, outras modalidades de relação com o outro e com o mundo. Você alarga a visão e afasta os limites

naturais do espírito atado à sua própria comunidade — que é o arquétipo do espírito limitado. (FERRY, 2012).

No conto “La conciencia” a personagem Leticia, como já mencionado, consciência transfigurada em pessoa, atua com o pensamento alargado quando vê o criminoso e consegue dar a ele, com um olhar, o despertar. Ora, se o devir da personagem abrange a compreensão do outro ela atua certamente, também, como sua consciência.

Na reflexão acerca da noção de democracia, apresentada por Ferry, levando em consideração os pensamentos dos filósofos da época, é importante destacar outros filósofos que Ferry aloca como pós-modernos, mas, no entanto, podem estar situados como modernos, dependendo do ponto de vista do leitor. Nesse caso, aponta Nietzsche como responsável pela ruptura com os ídolos, e, nesse sentido, é possível identificar essa ruptura de Nietzsche no prefácio de *Ecce Homo*, no qual reafirma a crença no progresso, na difusão das ciências. Essa seria a crença sem Deus, ou de “ídolos”, como nomeia Nietzsche, que se pretende desconstruir.

No prefácio de *Ecce Homo*, um de seus raros livros em forma de confissões, Nietzsche descreveu sua atitude filosófica em termos que marcam perfeitamente a ruptura que estabelece com o humanismo moderno. Este afirmava reiteradamente sua crença no progresso, sua convicção de que a difusão das ciências e das técnicas iria produzir dias melhores, que a história e a política deveriam ser guiadas por um ideal, ou utopia, que permitiria tornar a humanidade mais respeitosa em relação a si mesma etc. Temos aqui exatamente o tipo de crença, de religiosidade sem Deus ou, como diz Nietzsche em seu vocabulário bastante peculiar, de “ídolos”, que ele pretende desconstruir, “filosofando com um martelo”. (FERRY, 2012).

Ferry explica que a proposta de Nietzsche não era pensar em uma nova configuração de mundo, mas sim pensar na democracia como um espaço envolto por ilusões religiosas, entre outras, uma vez que pensa a democracia como uma forma degenerada de organização política. Dessa forma, Ferry conta que Nietzsche aborda essa temática em seu livro *Além do bem e do mal*. Assim, se se pensa na democracia populista ver-se-á em Gomerro como a política revolucionária entranhada no contexto latino-americano ressoa em algumas literaturas, mas que, no entanto, não são encontradas em Silvina, como tampouco em Borges e Bioy Casares.

Não se trata, pois, de reconstituir um mundo humano, um “reino dos fins” onde os homens seriam finalmente iguais em dignidade como Kant e os republicanos queriam. Na opinião dos pós-modernos, a democracia, qualquer que seja o conteúdo que lhe dermos, não é senão uma nova ilusão religiosa entre outras, e mesmo uma das piores, já que ela se dissimula frequentemente sob a aparência de uma ruptura com o mundo religioso, habitualmente declarando-se “laica”. Nietzsche retoma esse tema, e do modo mais claro possível, como, exemplo entre muitos, na passagem de seu livro intitulado

Além do Bem e do Mal: <<Nós que reivindicamos uma outra fé, nós que consideramos a tendência democrática não apenas como uma forma degenerada da organização política, mas como uma forma decadente e diminuída da humanidade que ela reduz à mediocridade e cujo valor ela diminui, onde depositaremos nossas esperanças?>> (FERRY, 2012).

No que tange o panorama político, Carlos Gamerro aponta uma citação de Echevarría na qual ele evidencia a noção de que ainda que se perceba o país com maior amplitude política revolucionária, a literatura produzida por seus escritores está distante do que se pode considerar uma literatura revolucionária. Ainda, destaca como a globalização e a questão migratória na Argentina refletirão em alguns aspectos de sua literatura.

La capital utópica de este nuevo neobarroco inmigratorio-mediático de los noventa ya no es La Habana sino Miami. Los neobarrocos globalizados se inspiraron en parte en la literatura, como los neobarrocos de los ochenta, pero mucho más en los medios masivos; y pudieron hacerlo sin gran dificultad porque la literatura argentina tenía, y tiene la suerte de disponer de un prisma para refractar la luz del cine y la televisión y convertirla en literatura; el nombre de ese prisma es Puig³⁹. (GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, a questão complexa da globalização, uma vez que ela está em processo, é um ponto preponderante no desenvolvimento do pensamento intelectual do mundo. Por isso, a relação dela com a estrutura de poder vigente, a democracia, sofre alguns desajustes quando influenciada por determinadas correntes, econômicas ou sociais. Assim, Ferry explica que Heidegger encontra a compreensão de que a globalização liberal trai sua promessa fundamental, a qual poder-se-ia em coletivo fazer história ou participar dela, interferir no destino para levá-lo a um lugar melhor.

O que é certo, porém, e que Heidegger leva a compreender, é que a globalização liberal está traindo uma das promessas fundamentais da democracia: aquela segundo a qual poderíamos, coletivamente, fazer nossa história ou participar dela, interferir em nosso destino para tentar dirigi-lo rumo ao melhor. Ora, o universo no qual entramos não apenas nos escapa, mas se revela desprovido de sentido, na dupla acepção do termo: simultaneamente privado de significado e de direção. (FERRY, 2012).

Não obstante, deve-se refletir acerca da noção de progresso associada à globalização, quando se pensa na literatura revolucionária, oriunda do processo migratório na Argentina no

³⁹ A capital utópica deste novo neobarroco imigratório-midiático dos noventa já não é La Habana senão Miami. Os neobarrocos globalizados se inspiraram em parte na literatura, como os neobarrocos dos oitenta, mas muito mais nos meios massivos; e puderam fazê-lo sem grande dificuldade porque a literatura argentina tinha, e tem a sorte de dispor de um prisma para refratar a luz do cinema e a televisão e convertê-la em literatura; o nome desse prisma é Puig.

século XX. Por isso, na nova perspectiva da globalização a noção de progresso muda, o que antes era de se inspirar em ideais transcendentais passa agora a se restringir ao resultado mecânico da livre concorrência.

Nessa nova perspectiva, a da concorrência generalizada — que hoje chamamos de “globalização” —, a noção de progresso muda totalmente de significado: em vez de se inspirar em ideais transcendentais, o progresso, ou mais exatamente o *movimento* das sociedades, vai pouco a pouco se restringir a ser apenas o resultado mecânico da livre concorrência entre seus diferentes componentes. (FERRY, 2012).

Logo, o debate entre a literatura universal e a literatura local reflete na globalização, como aquela responsável pelo progresso, também intelectual. Assim, Ferry aponta que diferentemente do folclore a literatura universal se dirige a toda a humanidade, cita Goethe que se referia como literatura mundial *Weltliteratur*. Nesse sentido, a literatura universal não suprime a local, ou seja, suas características podem estar associadas dentro da obra.

No entanto, é verdade que o próprio à grande obra, diferentemente do folclore, é que ela não está presa a um “povo” em particular. Ela se eleva ao universal ou, melhor dizendo, mesmo que a palavra provoque medo, ela se dirige potencialmente a toda a humanidade. É o que Goethe chamava, referindo-se aos livros, de “literatura mundial” (*Weltliteratur*). A ideia de “globalização” não estava absolutamente associada em seu espírito à de uniformidade: o acesso da obra a um patamar mundial não se obtém ultrajando-se as características de sua origem, mas aceitando-se o fato de que ela parte delas e delas se nutre para *transfigurá-las* no espaço da arte. Para fazer delas algo diferente do simples folclore. (FERRY, 2012).

Silvina Ocampo, que era fluente em inglês, francês e espanhol, está inserida neste contexto, no qual a literatura local é um elemento que completa a universal, uma vez que suas obras apresentam uma linguagem extremamente argentina, mas tratam temáticas universais. Dessa forma, Enríquez aponta a admiração de Ernesto Schoo pela obra da escritora, quem a compara com Borges. Porém, para Ernesto, ela estaria ainda melhor, tendo em vista que demonstra uma paixão enquanto Borges seria mais racional. Além disso, Ernesto Schoo elogia o ouvido e a escuta de Silvina para a linguagem oral dos argentinos, fato que, segundo ele, provavelmente influenciou Manuel Puig. Neste trecho, cabe notar quando Ernesto Schoo fala que a escritora poderia inventar o mundo mais fantástico possível que ainda seria argentina, ou seja, poderia Silvina deslocar os universos das histórias para qualquer lugar do mundo do referencial real ou mesmo mundos fictícios, que ainda seria argentina, poderia Silvina trabalhar o mais universal possível, que ainda se reconheceria na sua linguagem a Argentina.

_La admiraba profundamente. Había leído a sus cuentos y poemas y me parecía un fenómeno incomparable con cualquier otra literatura. Era un ser rarísimo y con una literatura que no se parece a nadie. Muchos dicen: <<Es Borges con falda.>> Para mí es más interesante que Borges porque tiene pasión, tiene amor. Borges es muy cerebral. Y Silvina nunca deja de ser argentina, qué lindo eso. Puede inventar el mundo más fantástico y siempre es argentina. Y la oreja que tenía para el lenguaje común es extraordinaria. Hay cuentos que son una maravilla de observación. Con Manuel Puig eran muy amigos y creo que Silvina fue una influencia para él: tenían un oído muy parecido⁴⁰. (ENRIQUEZ, 2018, p. 107).

Por isso, Ferry ressalta a questão da humanização do homem no humanismo, pois ela é a liberdade como faculdade de deslocar-se da condição particular para alcançar a universalidade.

É também nesse ponto que eu gostaria que você observasse e avaliasse a profundidade das raízes intelectuais do humanismo: a noção de “pensamento alargado” dá seguimento à “perfectibilidade” que vimos em Rousseau. Ele encontrava nela o próprio do humano, por oposição ao animal. Ambas supõem, de fato, a ideia de liberdade entendida como a faculdade de arrancar-se da condição particular para aceder a uma maior universalidade, para entrar numa história individual ou coletiva — de um lado, a da educação, de outro, a da cultura e da política — no curso da qual se efetua o que poderíamos chamar de humanização do humano. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, Ferry aborda a questão da literatura universal e local. Tendo em vista que a presença das questões locais não exclui que ela possa ser também universal.

Nenhuma rejeição, nenhuma renúncia às peculiaridades da origem. Apenas um distanciamento, uma ampliação (e é significativo que o próprio Naipaul utilize o termo) que permite percebê-las de outra perspectiva, menos imersa, menos egocêntrica — por isso a obra de Naipaul, longe de permanecer, como o artesanato local, apenas no registro folclórico, pôde elevar-se ao nível de “literatura mundial”. Quero dizer que ela não está limitada ao público dos “naturais” de Trinidad, nem mesmo ao dos ex-colonizados, porque o itinerário que ela descreve não é apenas particular: ele possui um significado humano universal que, para além da particularidade da trajetória, pode comover e levar a refletir todos os seres humanos. (FERRY, 2012).

⁴⁰ Eu a admirava profundamente. Havia lido seus contos e poemas e me parecia um fenômeno incomparável com qualquer outra literatura. Era um ser raríssimo e com uma literatura que não se parece com ninguém. Muitos dizem: <<É Borges de saia.>> Para mim é mais interessante que Borges porque tem paixão, tem amor. Borges é muito cerebral. E Silvina nunca deixa de ser argentina, que lindo isso. Pode inventar o mundo mais fantástico e sempre é argentina. E o ouvido que tinha para a linguagem comum é extraordinário. Há contos que são uma maravilha para observar. Com Manuel Puig eram muito amigos e creio que Silvina foi uma influência para ele: tinham um ouvido muito parecido.

Assim, para a interrogativa acerca do que torna uma obra grandiosa, Ferry explica bem que é o que há de singular nela. Ser particular ou universal não alcança essa questão, mas a singularidade dela, o que a torna única, sim.

O mesmo acontece com todas as grandes obras e até com os grandes monumentos da história: pode-se ser francês, católico, e, no entanto, profundamente deslumbrado pelo templo de Angkor, pela mesquita de Kairouan, por uma tela de Vermeer ou uma caligrafia chinesa... Porque eles se elevaram ao nível supremo da “singularidade”, porque aceitaram não mais se prender ao particular que formava, como para qualquer homem, a situação inicial, nem a um universal abstrato, desencarnado, como, por exemplo, o de uma fórmula química ou matemática. A obra de arte digna do nome não é nem o artesanato local nem o universal descarnado e inosso que o resultado de uma pesquisa científica pura representa. E é isso, essa singularidade, essa individualidade nem apenas particular, nem inteiramente universal, que amamos nela. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, Ferry explica por que a noção de singularidade está associada à do pensamento alargado.

Com isso você também vê por qual viés a noção de singularidade pode se ligar diretamente ao ideal do pensamento alargado: *afastando-me de mim mesmo para compreender o outro, alargando o campo de minhas experiências, eu me singularizo, já que ultrapasso ao mesmo tempo o particular de minha condição de origem para aceder, se não à universalidade, pelo menos ao reconhecimento cada vez maior e mais rico das possibilidades que são da humanidade inteira.* (FERRY, 2012).

A singularidade, explica Ferry, é um processo de construção, e por isso é insubstituível.

E essa singularidade, você deve imaginar, não é dada no nascimento. Ela se constrói de mil maneiras, sem que tenhamos sempre consciência, longe disso. Ela se forja ao longo da existência, da experiência, e é exatamente por isso que é insubstituível. Todos os recém-nascidos se parecem. Como gatinhos. São adoráveis, é claro, mas é com a idade de um mês, com o surgimento do primeiro sorriso, que o filhote do homem começa a se tornar *humanamente* amável. Pois é nesse momento que ele entra numa história propriamente humana, a da relação com outrem. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, Ferry aponta três elementos de reflexão para que se possa pensar o humanismo não metafísico, com relação à problemática da sabedoria. Esses elementos dizem respeito à exigência do pensamento alargado, a sabedoria do amor e a experiência do luto: “Gostaria, para terminar, de lhe propor três elementos de reflexão sobre o modo como o humanismo não metafísico pode hoje reinvestir na problemática da sabedoria: eles dizem

respeito à exigência do pensamento alargado, à sabedoria do amor e à experiência do luto.” (FERRY, 2012).

Além disso, Ferry explica que para tomar consciência de si é preciso situar-se à distância de si mesmo, ou seja, somente em uma posição de afastamento de si é quando se pode propor uma análise para o próprio julgamento. Essa tomada de consciência de si mesmo é característica do barroco, se se considera o pensamento que guiava a moral naquela época:

É o que exige a autorreflexão de que falávamos há pouco: para que se tome consciência de si, é preciso situar-se a *distância de si mesmo*. Onde o espírito limitado permanece envisgado em sua comunidade de origem a ponto de julgar que ela é a única possível ou, pelo menos, a única boa e legítima, o espírito alargado consegue, assumindo tanto quanto possível o ponto de vista de outrem, contemplar o mundo como espectador interessado e benevolente. Aceitando descentrar sua perspectiva inicial e arrancar-se ao círculo do egocentrismo, ele pode penetrar nos costumes e nos valores diferentes dos seus; em seguida, ao se voltar para si mesmo, tomar consciência de si de modo distanciado, menos dogmático, e com isso enriquecer suas próprias ideias. (FERRY, 2012).

Por isso, a capacidade de fruição dos personagens de Silvina, como também a de se transformarem em outras coisas, animais, objetos, pessoas, colocam-nos em devir. Assim, Ferry explica que a fórmula de esperar é desejar sem fruir, é situar-se na falta daquilo que se gostaria de ser, é também desejar sem saber:

A fórmula pode ser comentada da seguinte maneira: esperar é, antes de tudo, *desejar sem fruir*, já que, por definição, é claro que não possuímos os objetos de nossas esperanças. Esperar enriquecer, ser jovem, ter boa saúde etc. certamente não é já tê-lo. É situar-se na falta do que gostaríamos de ser ou possuir. Mas é também *desejar sem saber*: se soubéssemos quando e como os objetos de nossas esperanças iriam se realizar, nós nos contentaríamos, sem dúvida, em *aguardá-los*, o que, se as palavras têm sentido, é muito diferente. Enfim, é *desejar sem poder*, visto que, ainda por comprovação, se tivéssemos a capacidade ou o poder de atualizar nossas aspirações, de realizá-las aqui e agora, não nos privaríamos delas. Limitar-nos-íamos a agir, sem passar pelo atalho da esperança. (FERRY, 2012).

Após o debate materialista do mundo da técnica, do qual fala Heidegger, e que neste trabalho não se faz relevante para debate, Ferry argumenta que prefere, então, se engajar na via do Humanismo, o qual possui a coragem de assumir o problema da transcendência, a ficar à margem de um materialismo secularizado, pois nele a problemática da metafísica é ignorada.

Assim, pensar a transcendência na imanência se torna um recurso frutífero, pois nele vê-se também o humanismo secular, com o qual, acreditamos, a obra de Silvina Ocampo coincide:

Eis por que, levando tudo isso em consideração, prefiro me engajar na via de um humanismo que tenha a coragem de assumir plenamente o problema da transcendência. Pois, no fundo, é disso que se trata: da incapacidade lógica em que nos encontramos de evitar a questão da liberdade tal como aparece em Rousseau e Kant — quer dizer, da ideia de que existe em nós algo que é como um excesso em relação à natureza e à história. (FERRY, 2012).

Por isso, ponderar a transcendência na imanência apenas se torna possível de ser efetivada no humanismo secular, no qual se encontra a flexibilização da imanência. Assim, Ferry reflete se a questão para o Humanismo contemporâneo ou secular consiste na transcendência em nós e fora de nós, a da liberdade e a dos valores, não estando sujeitos à genealogia e à desconstrução materialista.

Donde a questão fundamental do humanismo contemporâneo: como pensar a transcendência sob suas duas formas, em nós (a da liberdade) e fora de nós (a dos valores), sem ficar sujeito à genealogia e à desconstrução materialistas? Ou ainda — é a mesma questão formulada de outra forma —, como pensar um humanismo que esteja, por fim, desembaraçado das ilusões metafísicas que ele ainda carregava consigo na origem, por ocasião do nascimento da filosofia moderna? (FERRY, 2012).

Dessa forma, Ferry explica ainda, que é no indivíduo que tudo acontece, imanência, embora tudo aconteça como se fosse imposto, transcendência.

É também pela recusa ao fechamento, pela rejeição de todas as formas de “saber absoluto”, que essa transcendência de terceiro tipo se revela como uma “transcendência na imanência”, só ela passível de conferir um significado rigoroso à experiência humana que tenta descrever e considerar o humanismo liberto das ilusões da metafísica. É “em mim”, em meu pensamento ou em minha sensibilidade que a transcendência dos valores se manifesta. Embora situadas em mim (imanência), tudo acontece como se elas se impusessem (transcendência), apesar de tudo, à minha subjetividade, como se viessem de outra parte. (FERRY, 2012).

O Humanismo de que fala Ferry, aquele não metafísico, procura assumir sem nunca alcançar, por lucidez e não por impotência.

Há mesmo uma transcendência dos valores, e é essa abertura que o humanismo não metafísico, contrariamente ao materialismo que pretende tudo explicar e tudo reduzir, quer assumir — sem, aliás, nunca alcançar. Não por

impotência, mas por lucidez, porque a experiência é incontestável, e nenhum materialismo consegue verdadeiramente dar conta dela. (FERRY, 2012).

Nesse sentido, esse novo humanismo para o qual aponta Ferry, vai procurar a autorreflexão, e, ao contrário do que era feito desde Descartes, aplica-se a si mesmo o espírito crítico. Dessa forma, ver-se-á em Gamero, no capítulo 2 deste trabalho, como a herança do Humanismo resvala no Barroco, que por sua vez, ao se disseminar pela América Latina, adquire outras formas, mas sempre dando luz a essa concepção de ponderar a reflexão sobre si mesmo, debruçar-se sobre a construção de um *ethos* que revela essa influência humanista.

Eis também por que a *theoria* humanista vai se revelar, por excelência, uma teoria do conhecimento centrado na consciência de si ou, para usar a linguagem da filosofia contemporânea, na “autorreflexão”. Ao contrário do materialismo, sobre o qual lhe disse por que ele nunca consegue pensar seu próprio pensamento, o humanismo contemporâneo vai fazer de tudo para tentar refletir sobre o significado de suas próprias afirmações, para tomar consciência delas, criticá-las, avaliá-las. O espírito crítico que caracterizava a filosofia moderna a partir de Descartes vai dar um passo além: em vez de se aplicar apenas aos outros, ele vai finalmente aplicar-se a si mesmo. (FERRY, 2012).

A terceira etapa, das quais fala Ferry, sobre o humanismo pós-nietzschiano está relacionada com a autocrítica e a autorreflexão. Ela aparece depois da Segunda Guerra Mundial, tendo em vista os crimes terríveis que ocorreram. Ora, como já mencionado, não seria possível viver sob a luz de um Humanismo como dos séculos XVII e XVIII depois de tantos acontecimentos, trágicos ou não.

Uma terceira etapa vem questionar tudo de novo, mas ao mesmo tempo completar a segunda: a da autocrítica ou da autorreflexão que caracteriza no mais alto grau o humanismo contemporâneo e pós-nietzschiano. Ela só aparece, de fato, após a Segunda Guerra Mundial, quando começamos a nos interrogar sobre os malefícios potenciais de uma ciência de algum modo responsável pelos terríveis crimes de guerra, representados pelo lançamento de duas bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki. Continuará em todos os campos onde as consequências da ciência podem ter implicações morais e políticas, notadamente no campo da ecologia e da bioética. (FERRY, 2012).

Por isso, tendo em vista essa capacidade de refletir sobre os aspectos da vida, é importante ressaltar um momento da vida da escritora, o qual apresenta Mariana Enriquez: quando após a adoção da filha de Bioy Casares, chamada Marta, Silvina experimenta um universo antes desconhecido, a maternidade. Dessa forma, Enríquez destaca um momento em que o casal estava na França e, sem ajudantes para cuidar da menina, Silvina se desesperou ao

lidar com aquelas novidades, enfatizando seu espírito humanista em relação ao conhecimento, ao lamentar que não lhe sobrava tempo para a contemplação de nada nem de ninguém (importante destacar o gosto que ela, como humanista, tinha por contemplar inclusive pessoas).

En septiembre de 1954 Silvina le escribe a su hermana Angélica, desde Francia: <<No encontramos niñera... Hace un siglo que no lavo mi ropa y muchos días que no me baño porque no hay tiempo -y hay un solo baño. Estoy horrible y temo que mi organismo se haya acostumbrado. Tengo el pelo color ratón y áspero, la cara medio colorada, las manos paspadas, todo me enloquece. No tengo ni un minuto para dedicarme a la contemplación de nada ni de nadie. Es horrible⁴¹>>. (ENRIQUEZ, 2018, p. 86).

Neste sentido, é importante destacar que, a partir do conto “Silencio y Oscuridad”, Silvina reforça essa noção acerca da busca do estado de contemplação, do autoconhecimento, da meditação no que diz respeito à viagem para dentro do ser, e conseqüentemente o valor que a figura da escritora coloca sobre essa postura humanista, a qual valoriza essas questões.

1.2 A plasticidade humana

Como apresentado nos objetivos desta dissertação, dois temas nos interessam, o primeiro sobre a plasticidade humana proposta pela ética humanista e plasmada por Cervantes no Quixote e a reverberação dessa ética na *Estética da existência*, a qual inspira uma leitura para os contos da escritora argentina Silvina Ocampo; e o segundo, discutir o insólito na narrativa de Ocampo como tributário do que o crítico argentino Carlos Gamerro denomina *ficciones barrocas*, ou seja, justamente o jogo da ficção que apaga fronteiras entre o imaginário e as referências da realidade, a ser visto no segundo capítulo.

Como a fonte primária do projeto pertence à literatura hispânica contemporânea, analisa-se a influência dessa concepção da capacidade plástica do ser humano na narrativa selecionada e compara-se o respaldo filosófico do Humanismo, tendo em consideração a diferença da proposta secular. Considerando-se os tempos atuais, posteriores à morte de Deus nietzschiana, uma proposta desta investigação está respaldada também na diferença da plasticidade em Silvina Ocampo em comparação com Cervantes. Se por um lado os humanistas

⁴¹ Em setembro de 1954 Silvina escreve para sua irmã Angélica, da França: <<Não conseguimos uma babá... Faz um século que não lavo minha roupa e muitos dias que não tomo um banho porque não dá tempo – e só tem um banheiro. Estou horrível e temo que meu organismo tenha se acostumado. Meu cabelo está áspero e com cor de rato, meu rosto meio vermelho, as mãos irritadas, tudo me enloquece. Não tenho nem um minuto para me dedicar à contemplação de nada nem de ninguém. É horrível.

do *Siglo de Oro* se pautam nos preceitos cristãos, como o admirado escritor de Dom Quixote, por outro, alguns escritores contemporâneos como Ocampo se desvinculam da fé cristã e apostam em uma existência ética e estética construída por e para o homem, ou mesmo no cristianismo secularizado como aponta a pesquisadora Andrea Villavisencio.

Assim, o termo plasticidade reflete o que é recorrente nestes contextos, ou seja, sobre como o homem é dono de seu destino e de seu *ethos*, com liberdade para ser autodeterminado. Esta proposta no caso da narrativa de Ocampo está na figura feminina que transforma a vida pacata em algo estranho e insólito em relação a seu referencial da realidade, no conto “La mujer inmóvil”, da mesma maneira que ocorre no Quixote quando o personagem central decide adentrar em uma ficção por rejeitar a realidade que o cerca. Assim, observa-se a ocorrência destes conceitos em alguns contos presentes na compilação de *Las repeticiones*, como em “Silencio y Oscuridad” y “La conciencia”, da escritora em questão.

Sob a perspectiva crítica da pesquisa, observa-se a plasticidade humana nos contos de Silvina Ocampo com a proposta de que há influência da ética humanista representada, por exemplo, pelo *Discurso da dignidade do homem*, de Pico Della Mirandola, e da narrativa cervantina pela forma como a plasticidade foi plasmada por Cervantes no personagem de Dom Quixote. Nesse sentido, a leitura é de que essa ética da autodeterminação está presente nas escolhas que as personagens de Ocampo fazem por um estilo de vida considerado absurdo em relação às referências da realidade. A semelhança com Quixote reside no fato de que o fidalgo de vida cômoda prefere viver na ficção que tece para si, também insólita, a seguir uma vida pacata e de certa forma medíocre. Ainda de acordo com a abordagem crítica, discute-se como a ética da plasticidade humana, presente na filosofia humanista de filósofos como Pico Della Mirandola, é similar à *Estética da Existência* frequentemente proposta pela filosofia contemporânea. Para tal abordagem, não são ignoradas as diferenças de contexto histórico entre o Humanismo e a contemporaneidade. Uma delas é justamente a diferença entre a base cristã da primeira e o advento da modernidade filosófica baseada na morte de Deus nietzschiana. Sendo assim, se a plasticidade humana barroca está condicionada pela vontade do ser divino cristão, a contemporânea está feita por e para o homem.

A imagem suscitada pelo termo plasticidade, evidenciado no título deste trabalho, revela de imediato a noção de plástico, como algo capaz de ser moldado ou modelado, como algo que é capaz de fazer um reparo estético, capaz de ser deformado sem se romper, algo artificial. Alguns destes significados de plástico são o que a partir da noção de plasticidade debate-se acerca da obra de Silvina Ocampo. Logo, propõe-se refletir acerca dessas ocorrências para os

termos plástico e plasticidade, mencionados acima, como forma de ponderar essa imagem na obra e vida de Silvina Ocampo.

Encarando a plasticidade também como braço do Humanismo secular torna-se possível pensá-lo como a linha que permitirá a presença do insólito dentro da corrente. Por isso, os significados apresentados acima auxiliam na percepção da imagem que a plasticidade conota quando se interligam as noções da corrente humanista secular com o *ethos* da escritora e a presença dela nos contos analisados.

Nesse sentido, entender a plasticidade como a capacidade de se moldar e modular é o que se observa nos devires dos personagens de Silvina, quando esses, inseridos em contextos múltiplos, conseguem atravessar o desconhecido e aceitar o estranho como se fosse corrente, algo de que fala Alejo Carpentier sobre o real maravilhoso, ideia a qual, independentemente das influências humanistas ou barrocas, também explica de alguma maneira muito do que se faz na literatura latino-americana.

Carpentier propõe, no prólogo da ficção *El reino de este mundo*, que no contexto hispano-americano o insólito se apresenta de maneira natural, ou seja, a possibilidade de ocorrer o absurdo no plano lógico de uma realidade. Para ele o maravilhoso acontece de forma evidente quando surge uma alteração da realidade, exemplificando essa situação com a crença, uma fé, um milagre, para os quais Carpentier crê que o maravilhoso só é possível se nele se acredita:

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe⁴². (CARPENTIER, 1949, p.2).

Tendo em vista esse conceito de Carpentier, torna-se difícil enquadrar a escrita de Ocampo apenas nessas classificações do fantástico, uma vez que em seus contos o deslocamento da realidade é encarado com estranheza pelos personagens, ou seja, não é uma realidade deslocada, mas aceita de forma natural. Assim, a proposta das ficções barrocas de Gamero resulta em uma conjuntura mais adequada à narrativa de Ocampo.

⁴² o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé.

Não obstante, o reparo estético mencionado anteriormente diz respeito não neste caso a cirurgias plásticas de forma concreta, mas a partir dessa metáfora é o que a escritora propõe estruturalmente na sua narrativa dos contos. A estética não é necessariamente confrontada com o belo, e por isso as influências do barroco espanhol foram cruciais nas análises dos contos, uma vez que essa estética de não confrontação com o belo suscita outras sensações a partir de padrões pouco evidenciados na literatura argentina no século XX. Dessa forma, cabe ressaltar o estranhamento que a primeira publicação de Silvina, *Viaje Olvidado*, na revista *Sur*, causou tanto na receptividade dos leitores, quanto dos críticos e integrantes da própria revista.

Essa característica de estranha ou engenhosa relacionada principalmente à linguagem escolhida por Silvina para compor suas obras conecta a personalidade da escritora à dos personagens. Ora, como visto anteriormente, a sua qualidade de complexa e engenhosa não se restringe apenas à sua imagem:

Pero aquí lo que importa es el rol de Silvina en esta lucha. Y, según Podlubne, el tironeo al que seguramente se vio sometida, explícita o implícitamente, dio lugar a su narrativa, anómala, inclasificable, imposible de ubicar en los bandos en lucha. Afirma en *Escritores de Sur*: «Silvina Ocampo abrió una alternativa suplementaria al antagonismo entre las morales literarias de *Sur*; su singularidad dejó en suspenso los criterios dominantes en la revista. La de Ocampo es una de las narrativas más excepcionales que se desencadenó en la revista. Impensada e inadvertidamente, la escritura de *Viaje olvidado* se resolvió no solo al margen del ideal de escribir bien que caracterizó al humanismo literario de *Sur*, sino también al imperativo de construir tramas perfectas, que definió el formalismo borgeano⁴³». (ENRÍQUEZ, 2018, p. 43).

Nesse sentido, cabe ressaltar que a relação entre as irmãs Ocampo no círculo literário da época é um ponto crucial para a compreensão da escrita plástica e engenhosa de Silvina. Por isso, a resenha crítica sobre o primeiro livro de Silvina – *Viaje olvidado* –, publicada na revista *Sur* por Victoria Ocampo, é relevante também no que tange a visão dos escritores sobre uma estética diferente, possivelmente uma estética deformada, se se pensa na estrutura comum que se usava. Assim, seria de certa forma estranho não ter nenhuma crítica negativa a *Viaje Olvidado* tendo em vista a relação de parentesco entre as duas, e, para, além disso, o gosto e o estilo de Victoria, já conhecido entre a sociedade.

⁴³ Porém aquí o que importa é o rol de Silvina nesta luta. E, segundo Podlubne, a sacudida à qual seguramente se viu submetida, explícita ou implícitamente, deu lugar à sua narrativa, anômala, inclassificável, impossível de enquadrar nos bandos em disputa. Afirma em *Escritores de Sur*: «Silvina Ocampo abriu uma alternativa suplementar ao antagonismo entre as morais literárias de *Sur*; sua singularidade deixou em suspensão os critérios dominantes na revista. A de Ocampo é uma das narrativas mais excepcionais que se desencadeou na revista. Impensada e inadvertidamente, a escrita de *Viaje olvidado* se resolveu não só à margem do ideal de escrever bem que caracterizou o humanismo literário de *Sur*, mas também do imperativo de construir tramas perfeitas, que o formalismo borgeano definiu.

Victoria Ocampo fue severa en esa primera reseña de *Viaje olvidado*, pero también fue extrañamente certera. <<Una persona disfrazada de sí misma>>, dice de Silvina, y tiene razón, porque los cuentos de *Viaje olvidado* son recuerdos reinventados. Escribe el crítico y editor Enrique Pezzoni en su texto de 1984 <<Orden fantástico, orden social>>: <<Reinventar el recuerdo 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 desconcierta y le hace decir que Silvina aparecía en ellos como un simulacro de sí misma.>> En << Cielo de claraboyas>>, el cuento que abre el libro, una niña asiste al crimen de otra; lo ve a través de las claraboyas del techo de la casa de su tía; la asesina es una persona mayor, con botitas negras de institutriz. <<Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio.>> Ya aparece alguna de las constantes en la narrativa de Silvina Ocampo: la guerra entre adultos y niños, las casas -hay una verdadera obsesión por las casas en su obra, la casa como último refugio y también como el lugar que, cuando se vuelve enemigo, es el más peligroso de todos-; el gusto por el detalle y esa crueldad que solían señalarle con ensañada insistencia y que a ella le llamaba la atención, quizá porque no le parecía <<crueldad>>, quizá porque le parecía juego, exageración⁴⁴. (ENRIQUEZ, 2018, pp. 54-55).

Dessa forma, outra maneira de observar a plasticidade em Silvina e suas obras está na fala de Ernesto Leston, quando Enríquez revela, em uma comparação, os estilos de Borges e Silvina. Por isso, cabe ressaltar que Leston aponta para as diferenças entre os escritores, como o aspecto estético, o qual, embora fosse motivo de desgosto em Borges em relação à Silvina, ainda lhe rendia elogios do amigo e escritor argentino:

— 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. En la reseña sobre *Enumeración de la patria* es tan exagerado que es sospecho. 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

⁴⁴ Victoria Ocampo foi severa nessa primeira resenha de *Viaje olvidado*, mas também foi estranhamente certa. <<Uma pessoa disfarçada de si mesma>>, diz sobre Silvina, e com razão, porque os contos de *Viaje olvidado* são lembranças reinventadas. O crítico e editor Enrique Pezzoni escreve no seu texto de 1984 <<Ordem fantástica, ordem social>>: <<Reinventar a lembrança permite a Silvina Ocampo reinventar sua própria identidade em cada uma de suas criações literárias e esta autoimagem distorcida de Silvina que Victoria encontra nos contos de sua irmã desconcierta e lhe faz dizer que Silvina aparecia neles como um simulacro de si mesma.>> Em << Cielo de claraboyas>>, o conto que abre o livro, uma menina assiste ao crime de outra; o vê através das claraboias do teto da casa de sua tia; a assassina é uma pessoa mais velha, com botinhas negras de preceptora. <<Devagarzinho foi se desenhando no vidro uma cabeça partida em duas, uma cabeça onde floresciam cachos de sangue amarrados com laços. A mancha crescia. De um rachado do vidro começaram a cair largas e espessas gotas petrificadas como soldadinhos de chuva sobre os azulejos do quintal.>> Já aparece alguma das constantes na narrativa de Silvina Ocampo: a guerra entre adultos e crianças, as casas -há uma verdadeira obsessão pelas casas em sua obra, a casa como último refúgio e também como o lugar que, quando se torna inimigo, é o mais perigoso de todos-; o gosto pelo detalhe e essa crueldade que costumavam marcá-la com enfurecida insistência e que chamavam sua atenção, talvez porque não lhe parecia <<crueldade>>, talvez porque lhe parecia jogo, exagero.

manera de Borges. Pero ya después, con los cuentos de *La furia y Las invitadas*, Silvina escritora, creo yo, no le gustaba para nada⁴⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 121-122).

No entanto, antes de dar seguimento à discussão plástica, é interessante e necessário observar, a partir da biografia feita por Mariana Enríquez e dos trechos da entrevista que fez Noemí, os relatos sobre o início do processo de produção literária de Silvina, e, ainda, refletir sobre a amizade entre o trio Silvina, Bioy e Borges, uma vez que Silvina inicia sua carreira após se casar com Casares, e depois de se tornar amiga de Borges.

Assim, Enríquez aponta em *Memórias*, de Bioy, o relato de quando Silvina se dedicou à escrita, assim como ele, e a parceria iniciada com Borges:

Adolfo Bioy Casares, en sus *Memorias*, asegura que fue en Rincón Viejo donde Silvina se alejó del dibujo y de la pintura y se puso a escribir. Es posible que haya escrito en la estancia los cuentos de *Viaje olvidado*, su primer libro. También fue en la estancia donde ella convenció a Bioy de dedicarse por completo a ser escritor: para ella era la mejor profesión del mundo y le insistió a su marido para que abandonara Derecho, carrera que no le gustaba y lo tenía angustiado. También en la estancia se hizo firme e indisoluble la amistad con Borges: a mediados de los años treinta, en el comedor de Rincón Viejo, con la chimenea encendida y tomando cacao hecho con agua, Borges y Bioy redactaron juntos un folleto científico sobre los beneficios de la leche cuajada y el yogur para La Martona, la empresa lechera familiar de lo Bioy. Fue su primer trabajo conjunto. Para Borges, el empleo significaba un ingreso de dinero que le venía muy bien; él no era riquísimo como sus amigos. Para Bioy era un favor familiar. La colaboración fue apenas la primera: no pararon más. Ni de visitarse, ni de leerse, ni de escribir o editar juntos⁴⁶. (ENRIQUEZ, 2018, p. 36)

Com relação à amizade de Borges e Silvina, Enríquez aponta a fala da própria escritora para Noemí Ulla, e conta como e quando o conheceu.

⁴⁵ Borges não gostava nada dos poemas. Certos contos o escandalizavam. A liberdade de Silvina como escritora lhe era insuportável. Porém, ao mesmo tempo os elogios eram desmedidos. Na resenha sobre *Enumeración de la patria* é tão exagerado que é suspeito. Borges admirava escritores na medida em que os via como discípulos e Silvina não era sua discípula. *Viaje olvidado* não o agradava, mas, sim, *Autobiografía de Irene*, porque tem tramas fechadas, à maneira de Borges. Porém, já depois, com os contos de *La furia e Las invitadas*, da Silvina escritora, creio eu, ele não gostava de jeito nenhum.

⁴⁶ Adolfo Bioy Casares, em suas *Memorias*, assegura que foi em Rincón Viejo onde Silvina se distanciou do desenho e da pintura e começou a escrever. É possível que tenha escrito na estancia os contos de *Viaje olvidado*, seu primeiro livro. Também foi na estancia onde ela convenceu Bioy a se dedicar por completo a ser escritor: para ela era a melhor profissão do mundo e insistiu com seu marido para que abandonasse o Direito, carreira que da qual ele não gostava e o deixava angustiado. Na estancia também a amizade com Borges ficou firme e indissolúvel: em meados dos anos trinta, na sala de jantar de Rincón Viejo, com a chaminé acesa e tomando chocolate quente Borges e Bioy redigiram juntos um folheto científico sobre os benefícios da coalhada e do iogurte para La Martona, a empresa leiteira familiar de Bioy. Foi seu primeiro trabalho conjunto. Para Borges, o emprego significava um ingresso de dinheiro que lhe ajudava; ele não era riquíssimo como seus amigos. Para Bioy era um favor familiar. A colaboração foi apenas a primeira: não pararam mais. Nem de se visitar, nem de se lerem, nem de escreverem ou editarem juntos.

Silvina dio varias versiones acerca de cómo o cuándo conoció a Borges. Una primera versión de ese encuentro fue típicamente vaga: <<Me parece que lo conozco desde siempre, como ocurre con lo que se ama. Tenía bigotes y grandes ojos sorprendidos. Hace mucho que lo conozco, pero mucho más que lo quiero. Cenar con Borges es una de las costumbres más agradables de mi vida. Me permite creer que yo lo conozco más que mis otros amigos porque la hora de la cena es más que nada la hora de la conversación.>> A Noemí Ulla le dio otra, más precisa: <<No estamos de acuerdo sobre cómo nos conocimos. Él recuerda una cosa y yo otra. Es que uno no conoce a las personas la primera vez que las ve, a veces no les presta atención. Cuando uno se fija en una persona, recién ahí la conoce. Me fijé en Borges en lo de Alfonso Reyes, cuando me pidieron que hiciera un retrato de él para un cuadernillo, un dibujo. Él ya era conocido pero no daba conferencias, no hablaba en público, se moría de vergüenza. Creo que yo no había publicado todavía. Él era muy tímido e inspiraba más timidez aún. Inmediatamente sentimos mucha simpatía⁴⁷.>> (ENRÍQUEZ, 2018, p. 59)

Além disso, a biografista apresenta alguns detalhes dos jantares entre Silvina, Casares e Borges, e como neles surgiam ideias e conversas acerca de trabalhos, leituras, discussões e até mesmo brincadeiras. Ela destaca a postura de cada um nos jantares, e isso revela um pouco da personalidade de cada um: “Una vez que empezaban a comer, los dueños de casa hablaban muy poco. Bioy se limitaba a hacer una pregunta a Borges; Silvina Ocampo guardaba silencio, un poco por higiene (para que no le entrara aire en la boca, decía) y otro por comodidad. Borges hablaba sin parar⁴⁸.” (ENRÍQUEZ, 2018, p. 60).

A célebre frase de Silvina, “de qué se reirán estos idiotas”, é recuperada em um trecho por Enríquez, quem elucubra, no documentário *Las dependencias*, a fala de Bioy, em busca de algo que a explicasse. No entanto, na percepção de Bioy, não poderia ter relação com ciúmes, uma vez que Borges e Silvina se gostavam, ele então acreditava que era como uma forma piadista que ela dizia.

Bioy Casares, el más cercano, el menos objetivo y al mismo tiempo el más autorizado, tiene su propia opinión sobre a qué se refería Silvina cuando decía <<De qué se reirán estos idiotas>>. Explica en *Las dependencias*: <<Siempre

⁴⁷ Silvina deu várias versões sobre como ou quando conheceu Borges. Uma primeira versão desse encontro foi tipicamente vaga: <<Me parece que o conheço desde sempre, como ocorre com o que se ama. Tinha bigodes e grandes olhos surpresos. Faz muito que o conheço, mas muito mais que o amo. Jantar com Borges é um dos costumes mais agradáveis de minha vida. Me permite acreditar que eu o conheço mais que meus outros amigos porque a hora do jantar é nada mais que a hora da conversa.>> A Noemí Ulla lhe deu outra, mais precisa: <<Não estamos de acordo sobre como nos conhecemos. Ele lembra uma coisa e eu outra. É que a gente não conhece as pessoas na primeira vez que as vemos, às vezes não lhes prestamos atenção. Quando a gente presta atenção em uma pessoa, é justamente quando a conhecemos. Prestei atenção em Borges na casa de Alfonso Reyes, quando me pediram para fazer um retrato dele para um caderninho, um desenho. Ele já era conhecido, mas não dava palestras, não falava em público, morria de vergonha. Creio que eu não tinha publicado ainda. Ele era muito tímido e inspirava mais timidez ainda. Inmediatamente tivemos muita simpatia

⁴⁸ Uma vez que começaram a comer, os donos da cada falavam muito pouco. Bioy se limitava a fazer uma pergunta a Borges; Silvina Ocampo fazia silêncio, um pouco por higiene (para que não lhe entrasse ar na boca, dizia) e outro por comodidade. Borges falava sem parar.

pasaba y salía con eso de “idiotas, de qué se están riendo”. Pero no era agresivo, era una especie de comentario risueño. Yo no creo que hubiera nada de celos. Estábamos comiendo y no estaba apartada. Yo creo que Borges la quería muchísimo y que la admiraba realmente a Silvina>>. Y si bien Silvina no hablaba mucho en las comidas, ni participaba de los duelos de ingenio de su esposo y Borges, cuando opinaba en general lo hacía para defender a los escritores que le gustaban. Bioy lo consigna en sus diarios de forma bastante seca⁴⁹. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 61)

Enríquez destaca algumas discussões literárias que Bioy relata em *Borges*, entre a esposa e o amigo. Algumas críticas de Borges não eram compatíveis com os gostos da escritora:

Borges: “¿Quién es un poeta mayor? Silvina: “Words-Baudelaire.” >> 29 de septiembre de 1975: <<Borges: “¿La fama de Baudelaire? La cursilería gusta. Qué triste llenar la literatura de almohadones y muebles y mostrar la maldad como meritoria. Baudelaire es la piedra de toque para saber si una persona es un imbécil. Si admira a Baudelaire, es un imbécil.” Silvina protesta.>> 31 de julio, 1971. <<Borges> Tal vez Proust tuviera mala memoria. A lo mejor tenía que asesorarse con parientes que recordaban las cosas mejor que él. Su capacidad literaria le permitió hacer creer que todo lo que estaba contando eran recuerdos; dio a su tema el encanto de la memoria.” Bioy: “Decís que en Proust la memoria es un género literario, como las aventuras en otros.” Silvina se enojó mucho⁵⁰>>.” (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 61).

A autora relata os passeios que Silvina e Borges faziam a bairros mais distantes. Além disso, destaca quando levavam a estes lugares outros escritores. Aponta também a ponte Alsina, a qual era um marco para os dois. Fala sobre a sujeira e a pobreza desse bairro, e o que lhes chama a atenção nesta paisagem, discutindo o porquê de irem a este lugar:

Cuando eran jóvenes, Silvina y Borges compartían caminatas por los barrios de Buenos Aires. Él le decía: <<Esta noche tenemos que perdernos.>> Llegaban hasta el puente de Constitución, al sur; en ese barrio Silvina ubicó uno de sus mejores cuentos, <<La casa de azúcar>>. Contaba Silvina: <<Durante años nos hemos paseado por uno de los lugares más sucios y lóbregos de Buenos Aires: el puente Alsina. Caminábamos por las calles llenas de barro y de piedras. Allí llevábamos a escritores amigos. No había nada en el mundo como ese puente. A veces por el camino, una vez cruzado el puente, como una especie de sueño,

⁴⁹ Bioy Casares, o mais próximo, o menos objetivo e ao mesmo tempo o mais autorizado, tem sua própria opinião sobre a que se referia Silvina quando dizia <<De que se riem estes idiotas>>. Explica em *Las dependencias*: <<Sempre entrava e saía com isso de “idiotas, do que estão rindo”. Porém, não era agressivo, era uma espécie de comentário risonho. Eu não creio que houvesse nada de ciúmes. Estávamos almoçando e não estava afastada. Eu creio que Borges gostava demais dela e que a admirava de verdade.>>. E se bem que Silvina não falava muito enquanto comia, nem participava dos duelos de engenhosidade de seu esposo e Borges, quando opinava em geral o fazia para defender os escritores dos quais gostava. Bioy registra isso em seus diários de forma bastante seca.

⁵⁰ Borges: “¿Quem é um poeta maior? Silvina: “Words-Baudelaire.” >> 29 de septiembre de 1975: <<Borges: “¿A fama de Baudelaire? A pieguice adora. Que triste encher a literatura de almofadas e móveis e mostrar a maldade como meritória. Baudelaire é a pedra de toque para saber se uma pessoa é um imbecil. Se admira Baudelaire, é um imbecil.” Silvina protesta.>> 31 de julio, 1971. <<Borges> Talvez Proust tivesse má memória. Talvez tivesse que assessorar-se com parentes que recordavam as coisas melhor que ele. Sua capacidade literária lhe permitiu fazer crer que tudo o que estava contando eran recordações; deu a seu tema o encanto da memória.” Bioy: “Você está dizendo que em Proust a memória é um gênero literário, como as aventuras em outros.” Silvina se irritou muito.

encontrábamos caballos, vacas perdidas, como en el campo más lejano. “Aquí tienen el puente Alsina”, decía Borges cuando nos acercábamos a los escombros, la basura y la pestilencia del agua.>> ¿Por qué recordaría Silvina particularmente estos paseos por barrios casi suburbanos entonces, lejanos, tristes? A lo mejor porque era el momento en el que compartían esa sensibilidad límite, cuando hubo atisbo de complicidad. Cuando lo sintió más cerca⁵¹. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 64-65)

Chama a atenção o insólito do passeio em si, principalmente ao se ter em conta que era feito com Borges, sendo ele tão aristocrático, e, mais, de elementos citados como as vacas perdidas, pois tudo recorda a ambientação e os elementos utilizados por Silvina em seus contos.

Com relação à morte de Borges, Enríquez recupera um trecho do diário de Bioy, em que relata a última conversa que tiveram Silvina, ele e Borges. A despedida é emocionante, triste e elegante. E, por sua vez, é interessante observar a personalidade de cada um e o relacionamento que mantiveram até o fim:

El 12 de mayo de 1986, según consigna Bioy en su diario, Silvina tuvo su última conversación con Borges, por teléfono: <<A eso de las nueve cuando íbamos a tomar el desayuno, llamó el teléfono. Silvina atendió. Pronto comprendí que hablaba con María Kodama. Silvina le preguntó cuándo volvían; María no contestó a esa pregunta. Silvina habló también con Borges y volvió a preguntar cuándo vuelven. Me dio el teléfono y hablé con María. Le comuniqué noticias de poca importancia sobre derechos de autor (una cortesía para no hablar de temas patéticos). Me dijo que Borges no estaba muy bien, que oía mal y que le hablara en voz alta. Apareció la voz de Borges y le pregunté cómo estaba. “Regular, nomás”, respondió. “Estoy deseando verte”, le dije. Con una voz extraña, me contestó: “No voy a volver nunca más.” La comunicación se cortó. Silvina me dijo: “Estaba llorando.” Creo que sí. Creo que llamó para despedirse⁵².>> (ENRIQUEZ, 2018, p. 65).

⁵¹ Quando eram jovens, Silvina e Borges compartilhavam caminhadas pelos bairros de Buenos Aires. Ele lhe dizia: <<Esta noite temos que nos perder.>> Chegavam na ponte Constitución, ao sul; nesse bairro Silvina ambientou um de seus melhores contos, <<La casa de azúcar>>. Contava Silvina: <<Durante anos paseamos por um dos lugares mais sujos e lúgubres de Buenos Aires: a ponte Alsina. Caminhávamos pelas ruas cheias de barro e de pedras. Para lá levávamos escritores amigos. Não havia nada no mundo como essa ponte. Às vezes pelo caminho, uma vez atravessada a ponte, como uma espécie de sonho, encontrávamos cavalos, vacas perdidas, como no campo mais distante. “Aquí está a ponte Alsina”, dizia Borges quando nos aproximávamos dos escombros, o lixo e a pestilência da água.>> ¿Por que Silvina recordaria particularmente estes passeios por bairros quase suburbanos então, distantes, tristes? Talvez porque era o momento no qual compartilhavam essa sensibilidade limite, quando houve indício de cumplicidade. Quando o sentiu mais próximo.

⁵² Em 12 de mayo de 1986, segundo declara Bioy em seu diário, Silvina teve sua última conversa com Borges, por telefone: <<Mais ou menos às nove quando íamos tomar o café, tocou o telefone. Silvina atendeu. De imediato compreendi que ela falava com María Kodama. Silvina lhe perguntou quando voltavam; María não contestou essa pergunta. Silvina falou com Borges também e voltou a perguntar quando voltaríamos. Me deu o telefone e falei com María. Dei-lhe notícias de pouca importância sobre direitos autorais (uma cortesia para não falar de temas patéticos). Me falou que Borges não estava muito bem, que ouvia mal e que lhe falasse em voz alta. Apareceu a voz de Borges e lhe perguntei como estava. “Regular, nada mais”, respondeu. “Estou com vontade de te ver”, lhe disse. Com uma voz estranha, me contestou: “Não vou voltar nunca mais.” A ligação caiu. Silvina me disse: “Estava chorando.” Creio que sim. Creio que ligou para se despedir.

Por conseguinte, adentrando no que tange a escrita de Silvina, é necessário recuperar, além do relacionamento que tinha com Bioy e Borges, os meios com os quais se disseminavam os trabalhos dos escritores. Neste caso, para além da influência borgeana, Enríquez aponta a revista *Sur* como outra fonte influente para a remodelação da escritora. Os debates correntes da época como ferramentas fundamentais para o processo literário, dos quais a escritora não deixava de participar:

Pero *Autobiografía de Irene* es, sin duda, un libro influenciado no solo por Borges, sino por los debates sobre literatura que se daban en el seno de la revista *Sur* y a los que Silvina Ocampo no era ajena aunque, como casi todo en su vida, prefería mantenerse en la sombra. Detrás de una cortina pero alerta, escuchando, absorbiendo todo⁵³. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 68)

Assim, devido à sua importância, Enríquez destaca a relevância da revista *Sur*, criada por Victoria Ocampo, na literatura e no círculo literário da época na Argentina. Importante também, pois foi o principal veículo de formação de escritores, incluindo Silvina, lugar onde é visível o amadurecimento tanto da escritora como de outros que dela também participaram.

A Silvina Ocampo se suele incluir en el <<Grupo Sur>> porque desde ahí, desde la revista de su hermana y luego desde la editorial Sur, dio a conocer su literatura. Pero *Sur* no era solo una revista que editaba literatura: era una tribuna de disputa cultural. Y en ese sentido el lugar dentro de la revista de Silvina, en relación con los debates estéticos y políticos que allí se jugaban, no era central sino más bien, y quizá intencionalmente, secundario. Periférico. Escribe la crítica Judith Podlubne en su libro *Escritores de Sur* (Beatriz Viterbo, 2011): <<*Sur* fue un banco de pruebas, vehículo privilegiado y agente activo de la operación que Borges, Bioy, Silvina Ocampo y Pepe Bianco desplegaron para correr del centro de la escena una poética de la novela y una idea de centro de la literatura que subordinaba la dimensión estética a los imperativos morales, representada por Eduardo Mallea y compartida, entre otros, por Victoria Ocampo... En *Sur* convivieron y polemizaron, de un modo casi siempre implícito y asordinado, dos morales literarias antagónicas, cuyos valores principales informaron, de manera particular en cada caso, las distintas poéticas narrativas y ensayísticas, de sus escritores. Una moral humanista, defendida por Victoria Ocampo, Eduardo Mallea y Guillermo de Torre, en estrecha sintonía con el debate de ideas que atraviesa la revista desde mediados de los años 30 y una moral formalista con la que se identifican Borges, Bioy y su grupo de seguidores, sobre todo desde los 40⁵⁴.>>. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 42-43)

⁵³ Porém *Autobiografía de Irene* é, sem dúvida, um livro influenciado não só por Borges, mas também pelos debates sobre literatura que se davam no seio da revista *Sur* e aos quais Silvina Ocampo não era alheia ainda que, como quase tudo em sua vida, preferia se manter à sombra. Atrás de uma cortina, mas alerta, escutando, absorvendo tudo.

⁵⁴ Costuma-se incluir Silvina Ocampo no <<Grupo Sur>> porque a partir dessa revista, a revista de sua irmã e depois a partir da editora Sur, conheceu a literatura. Porém, *Sur* não era só uma revista que editava literatura: era um tribunal de disputa cultural. E nesse sentido o lugar da Silvina dentro da revista, em relação aos debates estéticos e políticos que lá se travavam, não era central senão mais, e talvez intencionalmente, secundário.

Além disso, ainda sobre a Silvina escritora, Enríquez aponta que ela produziu, além dos contos, muita poesia, e que curiosamente seus poemas são muito diferentes dos contos. A diferença está no sentido de que acompanham o estilo da época, obedecem à estrutura poética:

Todavía, claro, está buscando su voz. Y también la busca en otro terreno, el de la poesía. Pero lo que ocurre con sus poemas es rarísimo. Su poesía es tan diferente -salvo excepciones- a sus cuentos que parece dictada por otra personalidad, proveniente de una mujer que más ordenada, menos despeinada, extraña pero correcta. Son muy sobrios y rígidos, por ejemplo, los poemas de *Enumeración de la patria* (1942), libro que incluye un poema fundacional que una vez le recitó a Bioy Casares cuando ambos estaban paseando en auto; él, asombrado, adivinó que eran de ella y le dijo que era <<una gran poeta>>⁵⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 56)

Dialogando sobre as diferenças da prosa e da poesia, Silvina diz a Noemí que a poesia é algo muito mais íntimo daquilo que se escreve, mas que, no entanto, ela deve ser muito trabalhada para além da inspiração. Fato esse que se comprova nos poemas da escritora, cheios de métrica, estruturalmente racional e bem executado: “O.- La poesía es mucho más íntima que algo escrito en prosa. Te podrá salir un poema por casualidad al principio, pero hay que trabajar mucho. La prosa es distinta⁵⁶.” (ULLA, 2014).

Outra reflexão que Enríquez faz é acerca da busca narrativa de Ocampo, a qual se assemelha à de Bioy, aqui fazendo um paralelo entre a produção de ambos os escritores, como considerando a literatura um objeto artificial, que um bom escritor deve articular com eficiência. Tendo em vista os três momentos de Silvina Ocampo, dos quais fala o teórico Carlos Gamerro, como veremos no próximo capítulo, passaria, segundo o juízo de Enríquez, mais uma década para que Ocampo alcançasse trabalhar com a elegância e o excesso, com o distanciamento e a intensidade:

Periférico. Escreve a crítica Judith Podlubne em seu livro *Escritores de Sur* (Beatriz Viterbo, 2011): <<Sur foi um banco de provas, veículo privilegiado e agente ativo da operação que Borges, Bioy, Silvina Ocampo e Pepe Bianco desdobraram para correr do centro da cena uma poética da novela e uma ideia de centro da literatura que subordinava a dimensão estética aos imperativos morais, representada por Eduardo Mallea e compartilhada, entre outros, por Victoria Ocampo... Em *Sur* conviveram e polemizaram, de um modo quase sempre implícito e silenciado, duas morais literárias antagônicas, cujos valores principais informaram, de maneira particular em cada caso, as distintas poéticas narrativas e ensaísticas, de seus escritores. Uma moral humanista, defendida por Victoria Ocampo, Eduardo Mallea e Guillermo de Torre, em estreita sintonia com o debate de ideias que atravessa a revista desde meados dos anos 30 e uma moral formalista com a qual se identificam Borges, Bioy e seu grupo de seguidores, sobretudo desde os 40.

⁵⁵ Ainda, claro, está buscando sua voz. E também a busca em outro terreno, o da poesia. Porém, o que ocorre com seus poemas é raríssimo. Sua poesia é tão diferente -salvo exceções- de seus contos que parece ditada por outra personalidade, proveniente de uma mulher mais organizada, menos descabelada, estranha, mas correta. São muito sóbrios e rígidos, por exemplo, os poemas de *Enumeración de la patria* (1942), livro que inclui um poema fundacional que uma vez ela recitou para Bioy Casares quando ambos estavam passeando de carro; ele, assombrado, adivinhou que eram dela e lhe disse que ela era <<uma grande poeta>>.

⁵⁶ A poesia é muito mais íntima que algo escrito em prosa. No principio pode sair ao acaso um poema de você, mas é preciso trabalhar muito. A prosa é distinta.

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. Haría falta otra década para que Silvina Ocampo encontrara esos cuentos que estaba buscando, cuentos capaces de mezclar la elegancia y el exceso, el distanciamiento y la intensidad, esa crueldad inocente⁵⁷. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 69).

Mariana Enríquez destaca también a sensibilidade de Silvina, registrada inclusive por seus amigos. Segundo a biógrafa, essa sensibilidade é espiritual. Sendo assim a classificação dos três escritores fantásticos: Borges como gênio, Casares com a inteligência e Silvina como uma sibila:

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 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 ella⁵⁸.>>. (ENRIQUEZ, 2018, p. 72)

Enríquez conta como era a relação de Silvina com seus textos, e é perceptível o carinho e amor que a escritora tinha por eles:

También, cuenta, era muy secreta con la escritura. <<Decía: “Soy como los animales, escondo lo que más me gusta.” Por eso también retenía antes de publicar, tenía una sensación de mucha posesión y de pérdida cuando algo era publicado. De hecho, en los viajes a Europa solía llevarse los manuscritos en la valija. Su relación de posesión con la escritura era física. Le costaba entregar

⁵⁷ A busca narrativa de Ocampo se identifica neste ponto com a ideia bioycasareana de que a literatura é um objeto artificial, um sistema de convenções que o bom escritor deve manejar com eficácia, e adere transitoriamente à lógica compositiva que distingue as <<obras de imaginação raciocinada>> para Bioy. Passaria uma década para que Silvina Ocampo encontrasse esses contos que estava buscando, contos capazes de mesclar a elegância e o excesso, o distanciamiento e a intensidade, essa crueldade inocente.

⁵⁸ Certamente, ela tinha uma aura de profetisa. Seus amigos sentiam isso e punham por escrito. J. R. Wilcock, com quem escreveu uma peça teatral, *Los traidores*, em 1956, anotou: <<Borges representava o gênio total, ocioso preguiçoso, Bioy Casares a inteligência ativa, Silvina Ocampo era entre eles dois a sibila, a maga que lhes recordava em cada movimento e em cada palavra (suas) a singularidade e o mistério do universo.>> O próprio Borges certifica seu dom de vidência: <<Nos vê como se estivéssemos em um cristal. Tentar enganá-la é inútil... Silvina Ocampo possui uma virtude que se atribuí comumente aos Antigos dos povos orientais e não a nossos contemporâneos. Esta é a clarividência: mais de uma vez e não sem débil apreensão, eu a percebi nela.

un original; incluso pedía a las editoriales que se lo devolvieran⁵⁹. (ENRIQUEZ, 2018, p. 165).

Não obstante, Enríquez aponta a perspectiva de Judith Podlubne, pesquisadora argentina das obras da escritora, sobre a falta de sensibilidade na leitura de suas obras. Comenta o possível erro que Victoria Ocampo comete em sua crítica e pondera que, tendo em vista uma produção que parte de 1937 e chega até os anos 80, ela se desenvolverá junto com a crítica literária argentina. Nesse sentido, é primordial refletir sobre o incômodo que a estética que Silvina opera causa, e, o porquê desse desconforto. Ora, é em *Viaje Olvidado* que a escritora lança seu estilo de narrativa, o qual, embora tenha apresentado modificações e ajustes ao longo do tempo, é o que a torna singular, ou seja, grandiosa, como associa Ferry a essas qualidades. Assim, embora *Viaje Olvidado* não seja o objeto deste estudo, ele foi crucial para o entendimento da construção narrativa da escritora e das modificações estéticas durante seus anos de publicações, uma vez que, ver-se-á no capítulo 2, há três momentos de Silvina e seu amadurecimento na escrita literária:

_Hay que tener en cuenta que Silvina publica su primer libro de relatos en 1937 y el último en 1988. Es decir, su narrativa recorre prácticamente el desarrollo de la crítica literaria argentina a lo largo del siglo XX y hay que leer sus desencuentros (y también sus encuentros) en el marco de esas modulaciones. Se me hace imposible conjeturar causas simples y unívocas para ese itinerario de distancias y acercamientos. Pero hay un momento inicial (y potente) de ese desencuentro que es el que se lee en la reseña de Victoria Ocampo a *Viaje olvidado*. Me parece que Victoria Ocampo se equivoca con mucha inteligencia en ese texto. La irritación que el libro le produce la vuelve muy sagaz en la lectura. Señala como defectos los que, podría decirse, serán los valores que inventa la narrativa de Silvina Ocampo y a partir de los cuales exige ser leída. Ese primer libro no solo es reseñado en *Sur*. José Bianco se ocupa extensamente del libro en la página <<Libros y autores de idioma español>> que editaba para *El hogar*, y Oscar Bietti publicó una nota en la sección <<Letras argentinas>> de *Nosotros*. A estos comentarios hay que sumarles el pequeño ensayo <<La literatura del Dudar del Arte>> que Macedonio Fernández dedicó a la autora en el último número de *Destiempo* (diciembre de 1937)⁶⁰. (ENRÍQUEZ, 2018, p. 161).

⁵⁹ Também, conta, era muito discreta com seus escritos. <<Dizia: “Sou como os animais, escondo aquilo de que mais gosto.” Por isso também retinha antes de publicar, tinha uma sensação de muita posse e de perda quando algo era publicado. De fato, nas viagens à Europa costumava levar os manuscritos na bagagem de mão. Sua relação de posse com seus escritos era física. Doía nela entregar um original; inclusive ela pedia às editoras que o devolvessem a ela.

⁶⁰ Há que se considerar que Silvina publica seu primeiro livro de relatos em 1937 e o último em 1988. Ou seja, sua narrativa percorre praticamente o desenvolvimento da crítica literária argentina ao longo do século XX e é necessário ler seus desencontros (e também seus encontros) no contexto dessas modulagens. Faz-se impossível, para mim, conjeturar causas simples e unívocas para esse itinerário de distâncias e aproximações. Porém, há um momento inicial (e potente) desse desencontro que é o que se lê na resenha de Victoria Ocampo para *Viaje olvidado*. Creio que Victoria Ocampo se equivoca com muita inteligência nesse texto. A irritação que o livro lhe

No entanto quando se pensa acerca da plasticidade como algo capaz de se deformar sem se romper, além de reforçar a ideia de artificial, pois apenas algo artificial pode ir se moldando, adaptando-se às demandas, está posta a qualidade do que é capaz de se moldar, deformar, reformar, sem se romper. A faculdade plástica em não se romper elucubra a noção humanista de autorreflexão, pois, tendo em vista as adaptações necessárias para atender a alguma demanda, isso ocorre sem a necessidade de destruição do mundo ao redor para remodelá-lo, à força, de acordo com uma vontade individual de gozo egoísta (proposta pós-moderna desconstrutivista). Ao contrário, faz-se na proposta da contemplação de si, das autocríticas possíveis em um *ethos* humanista secular, e avança sem se desfazer, mas se reinventando a partir de sua essência. Portanto, ao contrário da proposta desconstrutivista pós-moderna, Silvina aposta na plasticidade, mas mantém um centro de identificação sólido.

Nesse sentido, o devir na escrita de Silvina se diferencia do devir deleuziano justamente por afirmar a importância de uma identidade como um centro, questão percebida pela plasticidade em seus contos. Dessa forma, propõe-se um recorte da estética da existência nietzschiana e nela a reflexão sobre as noções apresentadas por Nietzsche, demonstrando como elas se conectam com a vida de Silvina. Cabe ressaltar que esse recorte é necessário, pois não é tudo o que desenvolve Nietzsche que suscita um diálogo com Silvina, mas alguns pontos cruciais, que inclusive demonstram como as influências humanistas na escritora se apresentam e como as mudanças intelectuais e o seu avanço corroboraram para uma nova formulação de um humanismo, o secular. Dessa forma, tendo em vista também a capacidade dessa corrente filosófica em se reestruturar, reformar, refazer, observando as mudanças do mundo, ela também revela em seu cerne uma estética de plasticidade.

Por isso, Ferry explica que para Nietzsche qualquer estrutura, religiosa, de direita, esquerda, conservadora, progressista, espiritual, material, entre outras, possui a mesma estrutura e finalidade, uma vez que elas partem de uma base teológica, pois inventam sempre um além melhor do que este, neste mundo. Nesse sentido, é possível verificar como a ruptura com o transcendente se dá em Nietzsche:

provoca faz com que ela se torne sagaz na leitura. Aponta como defeitos os que, se poderia dizer, serão os valores que a narrativa de Silvina Ocampo inventa e a partir dos quais exige ser lida. Esse primeiro livro não recebe resenha apenas de *Sur*. José Bianco se ocupa extensamente do livro na página <<Libros y autores de idioma español>> que editava para *El hogar*, e Oscar Bietti publicou uma nota na seção <<Letras argentinas>> de *Nosotros*. A estes comentários há que se somar o pequeno ensaio <<La literatura del Dudar del Arte>> que Macedonio Fernández dedicou à autora no último número de *Destiempo* (dezembro de 1937).

Nietzsche pensa que todos os ideais, explicitamente religiosos ou não, de direita ou de esquerda, conservadores ou progressistas, espiritualistas ou materialistas, possuem a mesma estrutura, a mesma finalidade: fundamentalmente eles partem, como lhe expliquei, de uma estrutura teológica, já que se trata sempre de inventar um além melhor do que este mundo, de imaginar valores pretensamente *superiores e exteriores à vida* ou, no jargão dos filósofos, de valores “transcendentes”. Ora, para Nietzsche, tal invenção é sempre secretamente, é claro, motivada por “más intenções”. *Seu verdadeiro objetivo não é ajudar a humanidade, mas apenas conseguir julgar e finalmente condenar a própria vida, negar o verdadeiro real em nome de falsas realidades, em lugar de assumi-la e aceitá-la tal como é.* (FERRY, 2012, grifo do autor).

Assim, o debate que trava Ferry pretende explicar a diferença entre o homem teórico e o artista, pois ao contrário do filósofo ou do cientista, ele enuncia valores sem discutir, é aquele que abre perspectivas de vida, capaz de inventar novos mundos, modelá-los:

Ao contrário do “homem teórico”, o filósofo ou cientista aos quais acabamos de nos referir, o artista é por excelência aquele que enuncia valores sem discutir, aquele que nos abre “perspectivas de vida”, que inventa mundos novos sem necessidade de demonstrar a legitimidade do que propõe, *menos ainda de prová-la pela refutação de outras obras que precederam a sua.* Como aristocrata, o gênio *ordena sem argumentar contra qualquer um ou qualquer coisa* — observe que é por isso que Nietzsche declara que “o que precisa ser demonstrado para ser acreditável não vale grande coisa”... (FERRY, 2012).

Pensando no artista da linguagem, Ferry aponta a diferença entre o uso científico dela e o uso artístico, em que de um lado a linguagem é apenas um instrumento, um meio, e de outro, pelo lado da arte, a linguagem se torna um fim em si mesma, relacionando-as às questões das forças reativas e ativas, as quais apresenta Nietzsche:

De um lado, o modelo socrático e reativo que, pelo diálogo, busca a verdade e, para tanto, se opõe às diversas faces da ignorância, da estupidez ou da má-fé. De outro, o discurso sofisticado sobre o qual eu lhe dizia há pouco que não visa *absolutamente à verdade, mas simplesmente procura seduzir, persuadir, produzir efeitos quase físicos sobre um auditório que deve, pelo simples poder das palavras, ser levado à adesão.* O primeiro registro é o da filosofia e da ciência: a linguagem é apenas um instrumento a serviço de uma realidade mais elevada que ela, a Verdade inteligível e democrática que se imporá, um dia ou outro, a cada um. O segundo é o da arte, da poesia: as palavras não são mais simples meios, mas fins em si; elas valem por si mesmas, já que produzem efeitos estéticos — quer dizer, de acordo com a etimologia (aisthesis é a palavra grega que designa a sensação), *sensíveis, quase corporais* — sobre aqueles que são capazes de distingui-los. (FERRY, 2012).

Faz-se necessário neste instante observar o debate sobre linguagem e suas formas, pensando na plasticidade, seja no seu sentido de elaboração estética ou na sua capacidade de moldar-se de acordo com a demanda, tendo em vista que é ela o corpo da arte analisada, e sendo ela também o material ao qual se recorre neste trabalho. Por isso, o debate acerca do uso da linguagem é ressaltado quando Eduardo Cesar Maia Filho, professor de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco, cita o filósofo catalão Ferrater Mora, quem fala sobre o humanismo invocado pelo Renascimento italiano, o qual, segundo ele, consistiu-se em uma imitação do estilo literário e da forma de pensar de Cícero. Além disso, Eduardo Cesar Maia fala sobre como a recepção dessa relação próxima com a literatura e a retórica desautorizou o Humanismo enquanto corrente filosófica. Vê-se, neste caso, o debate entre a linguagem de cunho científico, sem possibilidade de metáforas, e de outro lado a linguagem artística, como dizia Ferry, capaz neste caso de trabalhar com os sentidos conotativos, incorporar as metáforas, ou seja, a linguagem retórica era duramente criticada pelos homens científicos:

Segundo Ferrater Mora, o humanismo invocado pelo Renascimento italiano, em grande medida, consistiu “en un estudio e imitación del estilo literario y de la forma de pensar de Cicerón. (MORA, 1965, p. 876). Essa relação próxima com a literatura e a retórica fez com que o humanismo fosse muitas vezes negado como tradição filosófica consistente. O Idealismo e o Racionalismo, correntes hegemônicas da modernidade filosófica, foram os maiores adversários da ideia de que o humanismo pode ter uma significação filosófica e de que a retórica seja um instrumento especulativo válido. (MAIA, 2017).

Eduardo argumenta que embora houvesse essa questão com relação ao uso da palavra, em contrapartida outros filósofos criticavam o uso exclusivamente racionalista dela. Assim, destaca Nietzsche como demolidor da concepção ontológica e metafísica da filosofia e da linguagem, e por isso também se observa sua influência em Silvina, pois embora a escritora não fosse estritamente racionalista, carregava em si alguns traços do racionalismo, mas acima de tudo rompeu diretamente como a estética de linguagem utilizada na época, remodelou aquilo que era feito, demoliu como Nietzsche os pontos que enrijecem a escrita e deu a ela uma nova personalidade, e, nesse ponto, deu a ela até a capacidade de admitir o fantástico. Segundo Eduardo, Nietzsche demonstrou a impossibilidade de delimitar uma fronteira entre o uso metafórico e uso literal das palavras. Além disso, explica que o ceticismo linguístico do filósofo alemão surge da constatação de que as palavras não podem captar a essência das coisas, sendo assim, arte e retórica:

A crítica ao uso exclusivamente racionalista das palavras aparece em filósofos diversos, de épocas e correntes as mais variadas. Entre eles, Friedrich Nietzsche merece destaque pela demolição das concepções ontológica e metafísica da filosofia e da linguagem. Filólogo de formação, Nietzsche demonstrou a impossibilidade de delimitar uma fronteira clara entre o uso literal e o emprego metafórico das palavras. Na terceira parte do seu *Assim falou Zaratustra*, colocou na boca do profeta a seguinte indagação: “Não foram os nomes e os sons dados às coisas para o homem se recrear com elas?”. E rematou ele mesmo: “Falar é uma bela loucura: falando, baila o homem sobre todas as coisas” (NIETZSCHE, 2002, p. 346). Dado que nenhum tipo de linguagem pode abarcar a realidade que nomeia, conclui Nietzsche que qualquer linguagem é essencialmente metafórica, e mais [...] Para ele, pois, conhecer é trabalhar com metáforas favoritas, uma imitação que já não se experimenta como tal – conhecer, poderíamos inferir, é estabelecer convenções sobre as palavras que usamos. O ceticismo linguístico de Nietzsche surge da constatação de que as palavras não podem captar as coisas em sua essência e verdade, e que, portanto, toda linguagem é, ao mesmo tempo, arte e retórica. (MAIA, 2017)

Eduardo Cesar Maia recorre a uma citação de Nietzsche, feita por Santiago Guervós:

<<Não são as coisas – escreve o jovem Nietzsche no seu Curso de retórica – que penetram na consciência, mas a maneira em que nós estamos ante elas [...]. Nunca se capta a essência plena das coisas. Nossas expressões verbais nunca esperam que nossa percepção e nossa experiência tenham procurado um conhecimento exaustivo, e de qualquer modo respeitável, sobre a coisa>> (NIETZSCHE apud GUERVÓS in: MAIA, 2017).

Por isso, a partir do debate entre os tipos de linguagem, Eduardo Cesar Maia afirma que os poetas compreenderam antes que os filósofos a impossibilidade de uma mimese absoluta. “Sem entrar no mérito dessa questão, o que se pode afirmar, de fato, é que os poetas se deram conta antes dos filósofos da impossibilidade de uma mimese absoluta.” (MAIA, 2017).

Alguns filósofos tratam, então, do contexto da linguagem, ou mais bem da retórica como argumenta Eduardo, e, como alternativa ao racionalismo metafísico, ele elucubra o filósofo José Ortega, para quem o sentido das palavras não se encontra estático e imutável, mas pendente do momento e do contexto em que foram proferidas. Cesar Maia cita o filósofo espanhol:

El idioma o lengua es, pues, un texto que para ser entendido, necesita siempre de ilustraciones. Estas ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla: realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. El sentido real de una palabra no es el que tiene en el diccionario, sino el que tiene en el instante. ¡Tras veinticinco siglos de adiestrarnos la mente para contemplar la realidad sub specie aeternitatis, tenemos que comenzar de nuevo y forjarnos una técnica intelectual que nos

permita verla sub specie instantis⁶¹! (ORTEGA Y GASSET apud MAIA, 2017).

Assim, em busca de reflexão para a questão da linguagem, Eduardo Cesar Maia recorre a Ernesto Grassi, filósofo italiano, quem propõe uma visão particular. Por isso, explica que Grassi teria ido contra seu mestre Heidegger, anti-humanista, pois acreditava que ele havia encontrado apenas um lado possível da problemática, a platônica:

Grassi defendeu uma perspectiva inovadora e se opôs ao anti-humanismo declarado de seu professor Martin Heidegger. O filósofo alemão considerava o humanismo um movimento meramente literário, filológico e retórico, sem qualquer alcance especulativo, e que recaía numa antropologia neoplatônica (metafísica), a qual teria sido completamente superada pelo mesmo Heidegger em *Sein und Zeit* (1927). O pensador italiano, por sua vez, sem desprezar as críticas que seu tutor alemão havia lançado sobre o projeto racionalista e metafísico da filosofia ocidental, mostrou que Heidegger só havia entendido parcialmente o alcance do humanismo, pois o havia observado exclusivamente em uma de suas raízes: a platônica. Grassi, após revisar detidamente uma série de pensadores que sempre foram deixados à margem da filosofia “oficial”, defendeu a revalorização estritamente filosófica do pensamento humanista latino – muitas vezes considerado somente a partir de um ponto de vista literário e retórico. (MAIA, 2017).

No entanto, refletindo acerca da finalidade, Ferry discorda da interpretação de Heidegger sobre Nietzsche, sobre a aposta daquele em que este veio a ser o primeiro filósofo a destruir a noção de finalidade, como pensador da técnica. No entanto, não em conformidade com a interpretação de Heidegger, mas a partir dela, pensa-se que Nietzsche instaura uma nova perspectiva para a filosofia, na qual reside não o pensador da técnica, mas aquele responsável pela amplitude e conhecimento de um *ethos*, uma moral que poderia se aplicar nos indivíduos:

Podemos, por fim, ler Nietzsche como aquele que acompanha o nascimento de um mundo novo, aquele no qual as noções de sentido e de ideal vão desaparecer em proveito apenas da lógica da vontade de poder [...] Com o grande estilo, de fato, o único critério que subsiste ainda para definir a vida boa é o critério da intensidade, da força pela força, em detrimento de todos os ideais superiores. (FERRY, 2012).

⁶¹ O idioma ou língua é, pois, um texto que para ser entendido, necessita sempre de ilustrações. Estas ilustrações consistem na realidade vivente e vivida desde a qual o homem fala: realidade por essência instável, fugitiva, que chega e se vai para não voltar. O sentido real de uma palavra não é o que tem no dicionário, senão o que tem no instante. Após vinte e cinco séculos de adestrarem nossa mente para contemplarmos a realidade *sub specie aeternitatis*, temos que começar de novo e forjarmos uma técnica intelectual que nos permita vê-la *sub specie instantes*.

Dessa forma, Ferry explica que os pensamentos de Nietzsche abriram margem para muitos caminhos e por isso voltar atrás, restaurar ideias, não pode ser considerado como algo positivo, tendo em vista que seria ignorar o tempo e suas mudanças. Essa concepção do não regresso é o que acompanha a teoria do humanismo secular, ou seja, recupera-se aquilo que ainda seja possível e inspirador na corrente, mas de uma forma apta para dialogar com as referências do real no qual se encontra, neste caso dos séculos XX e XIX:

Então, eu lhe direi simplesmente o seguinte: a desconstrução dos ídolos da metafísica revelou coisas demais para que não a levemos em consideração. Não me parece nem possível nem desejável voltar atrás. As “voltas a” não têm sentido. Se as posições anteriores eram tão fiáveis e tão convincentes, nunca teriam passado pelos rigores da crítica, nunca teriam deixado de ser oportunas. A vontade de restaurar paraísos perdidos se origina sempre da falta de sentido histórico [...] Os problemas a serem resolvidos pelas democracias não são mais os do século XVIII: os comunitarismos não são mais os mesmos, as aspirações mudaram, nossas relações com as autoridades e nossos modos de consumo também; novos direitos e novos atores políticos (as minorias étnicas, as mulheres, os jovens...) surgiram, e de nada serve fechar os olhos a isso. (FERRY, 2012).

A reflexão de Ferry em relação à sua proposta para o Humanismo Secular inspira algumas considerações acerca da crítica contemporânea à literatura de Silvina. Tal como já mencionado, na Introdução, o episódio do evento em um congresso universitário – quando impuseram à pesquisa de uma terceira, ignorando todo o percurso, todos os esforços e toda a epistemologia trilhados, o ativismo feminista como única possibilidade de recorte para análise da obra da escritora argentina – evidenciaram-se desafios, alguns pareciam óbvios, como o anacronismo, outros nem tanto, como a ausência de um conhecimento menos fragmentado que sirva de substrato para a compreensão de todo um contexto histórico e filosófico, sobretudo para a compreensão de que não há como considerar aquilo que está deliberadamente identificado como liberal-conservador-humanista-erudito-aristocrático com as pautas ativistas-progressistas-desconstrutivistas e pós-modernas. Ao longo de todas as análises da biografia de Silvina e de seu estilo literário, o que fica para se notar por discernimento e sensibilidade é sua postura consciente a favor do indivíduo e contra coletivismos, revoluções, pensamentos de massas, moral de rebanho, populismos. Sofisticada, erudita, elegante, sensível e autodeterminada, Silvina se esforçou, trabalhou sobre si mesma em busca de seu próprio estilo, seguramente consciente da dificuldade dessa jornada, uma vez que tinha como interlocutores os já consagrados Bioy Casares e Jorge Luís Borges. Porém, ela jamais copiou o estilo de ambos, ao ponto de ter o reconhecimento de sua diferença por eles mesmos. Sofrendo uma cobrança radical de sua irmã mais velha, jamais se dobrou a isso, mas sem apelar para

hostilidade de quem desrespeita a individualidade alheia apenas pelo capricho de sustentar opiniões ou impor ideologias. Sua história de vida demonstra que ela estava muito acima dessas questões pequenas que, alçadas como nobres por incautos ou ressentidos, destroem as relações privadas. Demonstra, também, sua real defesa do livre-pensar, do cuidado de si e da estética da existência. Vivendo em um continente permanentemente dominado por populismos de caudilhos, coronéis, ressentidos e oportunistas de burocracias estatais à esquerda e à direita, é compreensível que ela seja tão incompreendida a ponto de ser apressadamente tachada de feminista, ou de escritora *non sense*, ou de aristocrata alienada. Porém, Silvina é muito maior que isso. Chavões, ativismos, ressentimentos não dão conta de sua personalidade nem de seu estilo literário. Saber de Silvina exige debruçar-se sobre seus textos, sobre sua história de vida, buscar suas filiações filosóficas e artísticas, assim como o silêncio e a contemplação, ou seja, educar-se para o *ethos* humanista como respeito ao que ela foi e ainda é.

1.3 A teoria no conto

Pensar a leitura dos contos observando as características apresentadas e debatidas acima revela um olhar interessante acerca de Silvina e suas composições. Nesta ocasião, entender que a leitura com uma perspectiva do feminismo não cabe dentro das análises, seja pelos temas, seja pelas estruturas. Em outras palavras, pela postura da escritora esta abordagem se dedica à possibilidade de pensar uma crítica e uma teoria que realmente dialoguem com sua obra.

Nesse sentido, reservou-se esse espaço para apresentar a análise de três contos que foram cruciais para pensar a teoria apresentada neste capítulo, ou seja, a herança humanista, a postura humanista secular e a plasticidade humana. Por isso, também no delinear dos enredos que se apresentam a seguir, buscou-se onde e como se observam as questões mencionadas.

Assim, pensar em revelar o conto em doses homeopáticas é o que debilita a sua força como revela Silvina em *Encuentros con Silvina Ocampo*, pois em uma passagem interessante quando Noemí Ulla questiona como se dá a relação que ela estabelece com as palavras, e ela diz que é como algo ilícito, o qual não há que mostrar, é íntimo: “Algo íntimo. Por ejemplo, uno quiere estar en el cuento, estar a solas con el cuento, para saborearlo y, sobre todo, para darse a él. Si lo distribuís, suavemente, pierde su fuerza⁶².” (ULLA, 2014).

⁶² Algo íntimo. Por exemplo, a gente quer estar no conto, estar a sós com o conto, para saboreá-lo e, sobretudo, para dar-se a ele. Se o distribuíres, ele perde sua força, suavemente.

1.3.1 La mujer inmóvil

O conto inicia com a narradora personagem (em primeira pessoa) descrevendo duas casas: aquela em que vive e a de seus avós. Além disso, ela descreve o caminho que percorre para atravessar de uma a outra. Nesse sentido, é importante observar que a narradora personagem destaca que na quinta pela qual ela passa durante o trajeto há muitos ladrões; já no beco, vivem alguns vagabundos:

Las dos casas y los dos jardines se daban la mano sobre la barranca, cerca del río. Una era la casa donde yo había nacido, la otra era la casa de mis abuelos. Para cruzar de una casa a la otra, había que atravesar una pequeña quinta abandonada que parecía contener tantos ladrones como árboles, luego un callejón de tierra donde vivían pobres vagabundos entre grandes fogatas de hojas de eucaliptos⁶³. (OCAMPO, 2006, p.11).

Dessa forma, a narradora personagem conta que, todos os dias, ia de sua casa para a casa de seus avós, depois das aulas de piano, e que no trajeto atravessava, além da quinta, um beco com pobres vagabundos e árvores. “Todos los días después de estudiar piano yo iba corriendo hasta la casa de mis abuelos.” (OCAMPO, 2006, p. 12) É interessante pensar na noção de pobres vagabundos, apontada pela narradora personagem, uma vez que é uma visão construída por ela com relação às pessoas que habitavam aquele beco.

A descrição da casa dos avós e da quinta assume relevância para que o leitor tenha em vista que aquele é um lugar conhecido, já que por ali ela passava todos os dias e lá ela estava depois das aulas de piano. A narradora personagem destaca então componentes da casa dos avós, como cadeiras solenes e um baú ou arca com bombons nos quartos. Em seguida descreve como era a quinta, e nesse caso, não é possível saber se está falando da quinta abandonada que ela atravessa para chegar à casa dos avós, ou da quinta dos avós. No entanto, a narradora encerra o parágrafo dizendo que para além daquelas coisas havia outras, mas ela não tinha tempo para enumerar. Assim, a noção de ter tempo fica em suspensão, assim como aponta Gamarro, para elementos que não possuem um determinado lugar. A suspensão reflete algo importante: por que a personagem não teria tempo de enumerar os objetos? Porque ela ia para casa dos avós.

⁶³ As duas casas e os jardins davam-se as mãos sobre o barranco, perto do rio. Uma era a casa onde eu havia nascido, a outra era a casa de meus avós. Para trançar de uma casa para a outra, tinha que atravessar uma pequena quinta abandonada que parecia conter tantos ladrões como árvores, depois beco de terra onde viviam pobres vagabundos entre grandes fogueiras de folhas de eucaliptos.

No entanto, dando essa mesma volta no tempo, a narradora personagem não terá como enumerar mais os elementos, quando se encontrar perdida, no momento em que o conhecido devém desconhecido.

Assim como fazia todos os dias, a menina vai para a casa dos avós, mas dessa vez se perde ao atravessar o grande beco. Ela diz procurar pelas colunas da casa velha, elementos por ela conhecidos. Nesse momento aparece um homem estranho, embora ao passar pelo caminho todos os dias ela conhecesse as árvores e os vagabundos que ali ficavam, e nesse momento é quando os elementos desconhecidos surgem e marcam seu estado de perdida. O estranho formalmente pergunta o que a menina procura ali, ela responde que a casa de seus avós, mas então ele diz que ali eles não vivem e nunca viveram antes. A questão que fica desse fragmento é se o homem estranho tinha realmente como saber sobre o passado da casa dos avós. Dessa forma ele aponta para a mescla no referencial de realidade com o imaginário, assim como aponta Gamerro como uma das características das ficções barrocas.

Una vez, al pasar a la otra quinta, perdida en el medio del callejón yo buscaba desesperadamente las columnas de entrada de la casa vieja. Un hombre que venía caminando me miró sorprendido y me preguntó: “Señorita ¿qué busca usted?” “Busco la casa de mis abuelos.” “Aquí no viven ni han vivido nunca sus abuelos⁶⁴.” (OCAMPO, 2006, p.12).

Quando a narradora-personagem descreve os vagabundos, ela conta que alguns estudavam as folhas das árvores, e outros falavam sozinhos, o que é fundamental, ao final, quando ela se questiona algumas coisas, e diz que as árvores não podem contestar-lhe nada porque ela já está em uma casa de leilões. “Algunos, durante el día, estudiaban minuciosamente las hojas de los árboles, y hablaban solos.” (OCAMPO, 2006, p.12). Nesse sentido, é importante observar que no início da história a narradora-personagem considera que os pobres vagabundos conversavam sozinhos, o mesmo estado no qual ela se encontra ao final, quando as árvores, ou as outras plantas das quais ela ouvia falar, não lhe contestam. Ela se encontra então na mesma situação que ela descrevia dos vagabundos. A noção de conversar sozinho pode denominar, no senso comum, sintomas da loucura, mas a loucura evidenciada por Gamerro aponta em outra direção. Se se considera o apagamento da fronteira do referencial de real, a noção de loucura assume outras perspectivas, também características das ficções barrocas, tese de Gamerro. Segundo ele, isso se dá uma vez que o cruzamento de planos se faz por causas naturais, como nesse conto. Assim, esses elementos, como o sonho e a loucura, introduzem a sensação de

⁶⁴ Uma vez, ao passar para a outra quinta, perdida no meio do beco, eu procurava desesperadamente pelas colunas da entrada da casa velha. Um homem que vinha caminhando me olhou surpreendido e me perguntou: “Senhorita ¿o que você está procurando?” “A casa dos meus avós.” “Aquí seus avós não moram e nem moraram nunca”.

fantástico. Porém, o crítico argentino também aponta para as diferenças entre os gêneros fantástico e de ficção barroca:

Haciendo nuevamente, eso sí, la salvedad de que la trama barroca puede darse tanto en las obras estrictamente fantásticas como las no fantásticas. Es de todos modos comprensible que a todas se les haya aplicado el rótulo general de género fantástico, porque aun cuando el cruzamiento de planos de realidad se dé por causas naturales, como sueños, locura, drogas, etc., la dominancia de estructuras barrocas introduce la sensación de lo fantástico⁶⁵. (GAMERRO, 2010).

Porém, antes disso, a narradora conta não procurar mais a casa dos avós, mas, sim, o desejo de regressar à sua, o medo e o desespero tomam conta, e aos gritos ela diz que quer voltar para sua casa. Seu medo maior era que lhe faltasse força para continuar gritando, uma vez que esses gritos eram o que a mantinha protegida. Nesse parágrafo é importante chamar a atenção para outros componentes que ela descreve, como o céu que se escurece, a presença do barulho de tambores e o medo. No entanto, o fato de se agarrar aos gritos, como forma de se sentir protegida, como ela mesma afirma, também faz referência às características que Gamero aponta nas ficções barrocas. O autor, para exemplificar essa condição, recupera um trecho do conto “La vida clandestina”, mas a reflexão serve para este também, uma vez que os gritos, a voz e o eco correspondem ou fazem relação com a angústia. Neste caso, o medo que a narradora personagem sente, transfigurado em angústia, se revela em sua voz, quando grita, pelo desejo de estar em sua casa, o lugar conhecido, ou seja, diante de uma situação inusitada, rodeada de elementos que lhe são estranhos e desprovida dos referenciais do real, a narradora-protagonista se conforta com sua voz, talvez o único elemento verdadeiramente conhecido por ela mesma, sua única esperança de que o estranho e o inóspito não dominassem tudo o que até então era sua vida comum:

El cuento “La vida clandestina” es especialmente original, menos por su estructura que por la inclusión de pliegues barrocos poco frecuentes: el primero es el equivalente sonoro del pliegue reflejo/objeto: el pliegue voz/eco: “Cuando grito, no es con mis palabras, ni con mi voz, que el eco responde”, dice el protagonista. El relato incluye la característica angustia barroca ante la posibilidad de que las representaciones usurpen el lugar de lo real⁶⁶. (GAMERRO, 2010).

⁶⁵ Fazendo novamente, isso sim, a exceção de que a trama barroca pode se dar tanto nas obras estritamente fantásticas quanto nas não fantásticas. É de qualquer forma compreensível que a todas se tenha aplicado o rótulo geral de gênero fantástico, porque inclusive quando o cruzamento de planos de realidade se dê por causas naturais, como sonhos, loucura, drogas, etc., a predominância de estruturas barrocas introduz a sensação do fantástico.

⁶⁶ O conto “La vida clandestina” é especialmente original, menos por sua estrutura que pela inclusão de dobras barrocas pouco frequentes: a primeira é a equivalente sonora da dobra reflexo/objeto: a dobra voz/eco: “Quando

O medo do horror da usurpação de sua vida frequente faz com que ela já não pergunte mais nem pela casa dos avós, senão pela sua. A cena descrita apresenta características visuais muito parecidas com os quadros surrealistas de Salvador Dalí, inclusive com a sinestesia do som de tambores e a visão de uma inusitada lagosta. A imagem onírica também se caracteriza mais pelo estilo de ficção barroca:

Ya no buscaba más la casa de mis abuelos. De repente tuve miedo y empecé a gritar: “Quiero volver a mi casa. Quiero volver a mi casa.”. Alcé los ojos y en el cielo parecía que se había volcado un gran tintero de tinta negra, y lejos, en el horizonte, se levantaba un extraño clamor de tambores de lata para ahuyentar langosta. Nubes oscuras con bordes rojos cubrían el cielo. Yo gritaba: “Quiero volver a mi casa”, y un gran dolor me apretaba la garganta. En ese grito estaba encerrado el sufrimiento que me protegía. Tenía miedo del momento en que los gritos llegaran a faltarme⁶⁷. (OCAMPO, 2006, p.12).

O que se pode notar é que os gritos são o último sinal de que ela ainda é humana. Assim, chega à desistência, caída no chão no silêncio, conta a narradora personagem. Junto ao silêncio, ela se encontra imóvel, sem poder se mexer. “Y de pronto, caída ya en el silencio, me oí decir: ‘Es demasiado tarde’.” (OCAMPO, 2006, p.12). A desistência como um marco para o apagamento da fronteira do imaginário é o que aponta Gamerro a respeito das ficções barrocas. Tendo em vista que a partir deste trecho aparece pela primeira vez a condição de imóvel, que remete ao título, condição importante para a compreensão da desistência de continuar buscando o lugar do conhecido e a permissão de ficar no **entre**, a ponte que une os dois universos, como o jogo de *doble* que aponta Gamerro.

A personagem narra, então, a presença de um peixe em seus braços, o qual soltava água pela boca, água que molhava o seu rosto, peito e – uma surpresa – sua cauda de escamas. Nesse momento é possível perceber elementos que a tornaram uma escultura de sereia em alguma fonte, imagem inclusive sugerida pela imobilidade mencionada no título do conto. Além disso, é importante destacar o primeiro elemento que a caracteriza como uma sereia escultura de fonte, o peixe molhava a sua cauda de escamas. “De la boca del pescado subían y luego caían lluvias

grito, não é com minhas palavras, nem com minha voz que o eco responde”, diz o protagonista. O relato inclui a característica angústia barroca diante da possibilidade de que as representações usurpem o lugar do real.

⁶⁷ Já não procurava mais pela casa de meus avós. De repente tive medo e comecei gritar: “Quero voltar para minha casa. Quero voltar para minha casa.”. Levantei os olhos e no céu parecia que tinha um grande tinteiro de tinta negra tinha virado, e longe, no horizonte, se levantava um estranho clamor de tambores de lata para afugentar lagosta. Nuvens escuras com bordas vermelhas cobriam o céu. Eu gritava: “Quero voltar para minha casa”, e uma dor muito grande apertava minha garganta. Nesse grito estava encerrado o sofrimento que me protegia. Tinha medo do momento em que não conseguisse mais gritar.

de agua, que me bañaban el rostro, el pecho y la cola festoneada de escamas.” (OCAMPO, 2006, p.13).

O conto é encerrado com ela ouvindo vozes de seres em devir-planta que contam de que espécie são, mas, estando eles atrás dela, ela não consegue vê-los, está imóvel. Então questiona às árvores se ela se acostumará a ser sereia de fonte, se ela conservaria bem a postura de estátua. Porém, já não pode receber respostas por estar em uma casa de leilão. Nesse sentido, é importante observar o questionamento que ela faz a si mesma, se ela conseguiria manter a postura de estátua. Bem, se ela realmente estivesse petrificada ou congelada, não haveria essa dificuldade, o que nos faz perceber, na leitura, que é uma condição que ela se atribui, aceita e na qual insiste em permanecer. Curioso, pois paradoxalmente oposto ao desejo inicial de quando se encontra perdida. Dessa forma, a qualidade de estar imóvel, de ser uma mulher imóvel, seria do campo do fantástico se ela realmente se transformasse ou se transfigurasse naquela imagem, no entanto, nesse caso, ela não se transforma, mas acredita e aceita esse imaginário, que não é real (no sentido de que ela não é uma estátua de verdade), no referencial real. Nesse sentido, a naturalidade do insólito nesse conto se dilucida pela noção desenvolvida por Carpentier sobre o tema:

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe⁶⁸. (CARPENTIER, 1949, p.2).

Como sugerido anteriormente, outro ponto crucial para a história é o fato de que as árvores não lhe contestam por que, de repente, a narradora já está em uma casa de leilões.

“Soy de la familia de las onagrarias, como la fucsia y la onagra”, decía una voz detrás de mí y otra le contestaba: “Soy de la familia de las aceríneas”. “Soy decandria”, dijo otra. Yo no podía darme vuelta y dije en voz alta: “¿Me acostumbraré a ser sirena de una fuente con la cabellera tan suelta y con tantos pescados deslizándose entre mis piernas? ¿Conservaré bien mi postura de

⁶⁸ o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inabitual ou singularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de “estado limite”. Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé.

estatua?” Pero los árboles no me contestaron porque ya estaba en una casa de remates⁶⁹. (OCAMPO, 2006, p.13).

A noção de plasticidade possível no conto refere-se à possibilidade de escolha do estado no qual a narradora personagem irá permanecer. A contestação da rigidez que procura impedir o exercício do imaginário está também na flora escolhida por cada voz que ressoa na narradora. A primeira citada, *prímula (onagrarias)*, é muito utilizada para amenizar distúrbios femininos como tensão pré-menstrual e cisto no ovário. As *aceríneas*, angiospermas dicotiledônias, são hermafroditas, assim como as flores da decandria, terceira citada no texto. Pela sequência, a narradora ouve primeiro o nome daquela que mais se conecta ao universo feminino, a que cura sintomas exclusivos da realidade fisiológica da mulher, e que são incômodos. Na sequência, citam-se plantas hermafroditas, ou seja, que se apresentam como ambíguas ou justamente como o entrelugar na classificação por sexo. Dessa forma, a flora mencionada e a construção de uma imagem de estátua, de sereia, feita pela narradora personagem, elucubram a noção de homem como o escultor de si mesmo, apresentada por Pico della Mirandola:

Coloquei-te no centro do mundo, para que possas observar mais facilmente tudo o que existe no universo. Nem celeste nem terreno, nem mortal nem imortal te criamos, a fim de que possas, como um livre e extraordinário escultor de ti mesmo, plasmar a tua própria forma tal como a preferires. (PICO DELLA MIRANDOLA, 2006, s.p.).

Nesse sentido, é possível perceber a herança da ética humanista na escritora Silvina Ocampo. A imagem do homem como artífice de sua ventura está relacionada à plasticidade humana defendida por Pico della Mirandola no *Discurso da dignidade do homem* quando Deus, em conversa com Adão, diz-lhe que o colocou no centro do mundo, à metade do caminho entre céu e terra, para que este pudesse observar e refletir sobre as duas instâncias de maneira mais equilibrada.

É interessante pensar no paralelo, quando no conto a narradora-personagem se esculpe como estátua, tendo em vista a possibilidade de escolha, ainda que no referencial de real ela não seja uma. Da mesma forma que Deus esculpe Adão, como no trecho anterior de Pico della Mirandola, ela se faz estátua. Além disso, o estado de Adão como mediador entre dois lugares,

⁶⁹ “Sou da família dos onagros, como a fúcsia e a onagra”, dizia uma voz atrás de mim e outra lhe contestava: “Sou da família das aceríneas”. “Sou decandria”, disse outra. Eu não podia me virar e falei em voz alta “Me acostumarei a ser sereia de uma fonte com a cabeleira toda solta e com tantos peixes se deslizando entre minhas pernas? Conservarei bem minha postura de estátua?” Porém, as árvores não me responderam porque eu já estava em uma casa de leilões.

céu e terra, também corrobora como paralelo no controle, quando a narradora personagem fica no lugar **entre**, lugar suspenso.

O desfecho do conto, quando a narradora-personagem em seu devir estátua, tem como destino uma casa de leilões, soa-nos como uma comicidade debochada da escritora, uma ironia em relação às classificações de seu estilo como *non sense*. Aquele objeto excêntrico aos olhos alheios, que na verdade se trata apenas de uma referência do real deliberadamente transfigurada em escultura, em arte, em estética, é uma raridade.

1.3.2 Silencio y Oscuridad

O conto intitulado “Silencio y Oscuridad” trabalha com a perspectiva da possibilidade do todo e do nada. Essa questão se dá no enredo pelo espetáculo teatral que recebe o mesmo nome do título. Por isso, o narrador abre o relato, descrevendo elementos da casa de espetáculos e também de seu público:

En letras luminosas se veía anunciado en el frente del edificio: SILENCIO Y OSCURIDAD. El cartel llamaba la atención. La entrada no estaba permitida a los mayores de cincuenta años, el espectáculo podía deprimirlos o causarles un infarto. A los menores de catorce tampoco les estaba permitida la entrada, podían protestar lanzando petardos, hacer bulla y molestar al público. En la sala celeste y fresca, sentados sobre mullidas butacas, los espectadores cerraban los ojos siguiendo las instrucciones que se repetía en la entrada del teatro; luego, siempre de acuerdo a las instrucciones, para que la impresión no fuera demasiado fuerte al abrir los ojos, echaban la cabeza hacia atrás para contemplar lo que no veían desde hacía tiempo, la absoluta oscuridad, y para oír lo que también hacía tiempo que no habían oído, el silencio total⁷⁰. (OCAMPO, 2006, p. 50).

É interessante destacar o fenômeno do *doblo* do qual fala Gamerro e também a pesquisadora Noemí Ulla, cuja análise no livro de entrevista *Encuentros con Silvina Ocampo* ilumina diversos contos de Ocampo. Esse termo, marcado nos escritos de Silvina, corresponde, por exemplo, às marcas de dois irmãos escritores em um mesmo conto, ou, à dupla

⁷⁰ Em letras luminosas via-se anunciado na fachada do edifício: SILENCIO Y OSCURIDAD. O cartaz chamava a atenção. A entrada não estava permitida aos maiores de cinquenta anos, o espetáculo podia deprimi-los ou causar-lhes um infarto. Aos menores de catorze tampouco estava permitida a entrada, podiam protestar lançando petardos, fazer troça e incomodar o público. Na sala celeste e fresca, sentados sobre poltronas fofas, os espectadores fechavam os olhos seguindo as instruções que se repetiam na entrada do teatro; depois, sempre de acordo com as instruções, para que a impressão não fosse demasiado forte ao abrir os olhos, jogavam a cabeça para trás para contemplar o que não viam fazia tempo, a absoluta escuridão, e para ouvir o que também fazia tempo que não tinham ouvido, o silêncio total.

personalidade do personagem que não se crê sendo ele mesmo ou sendo duas pessoas diferentes. No entanto, o que ocorre no conto é o *doble* marcado pela antítese relacionada com os dois estados necessários: silêncio e escuridão. Neste caso, o paradoxo que o personagem enfrenta entre se calar e contemplar o silêncio e, ao mesmo tempo, encerrar a visão ao nada, como forma de contemplação interior.

Nesse sentido, compreende-se o título como algo que além de capturar a atenção do leitor, provoca instantaneamente sensações dos cinco sentidos, como tato, olfato, visão, audição e paladar, uma vez que toda a construção do enredo favorece essa contemplação. Assim, no decorrer da narrativa, cada vez mais se articulam essas sensações. Dessa maneira, o leitor é capaz de acompanhar as sensações dos personagens à medida que o texto vai sendo processado. Essa construção narrativa de *montaje*, como argumenta Gamarro, é característica também dos textos de Silvina.

Dessa forma, após as especificidades de idade permitida para assistir ao espetáculo, entre 14-50 anos, o narrador informa os processos indicados para assistir. No entanto, só se pode compreender o porquê de as pessoas acima de 50 anos serem proibidas, e por que o espetáculo pode deixá-las deprimidas, uma vez que o espetáculo na escuridão e silêncio total proporciona uma viagem para si mesmo, ou, quiçá, para a própria vida. Neste trecho, também é possível perceber que para chegar ao silêncio e à escuridão total o espetáculo passa por processos para os quais há instruções que os espectadores devem seguir.

Por isso, no parágrafo seguinte o narrador apresenta os diferentes graus de silêncio e de escuridão, e o porquê da necessidade das instruções:

Hay diferentes grados de silencio como hay diferentes grados de oscuridad. Todo estaba calculado para no impresionar demasiado bruscamente al público. Había habido suicidios. En el primer momento se oía el canto infinitesimal de los grillos que iba disminuyendo paulatinamente hasta que el oído se habituara de nuevo a oírlo surgir del fondo aterrador del silencio. Luego se oía el susurro más sutil de las hojas, que iba creciendo y decreciendo hasta llegar a las escalas cromáticas del viento. Después se oía el susurro de una falda de seda, y por último, antes de llegar al abismo del silencio, el rumor de alfileres caídos sobre un piso de mosaico. Los técnicos del silencio y de la oscuridad se las habían ingeniado para inventar ruidos análogos al silencio para llegar por fin, gradualmente, al silencio. Una lluvia finísima de vidrios rotos sobre algodón sirvió para esos fines durante un tiempo, pero sin resultado satisfactorio; un crujir lejano de papeles de seda parecía mejor, pero tampoco dio resultado; a veces los primeros inventos son los mejores⁷¹. (OCAMPO, 2006, p. 50 e 51).

⁷¹ Há diferentes graus de silêncio como há diferentes graus de escuridão. Tudo estava calculado para não impressionar demasiado bruscamente o público. Tinha havido suicídios. No primeiro momento se ouvia o canto infinitesimal dos grilos que ia diminuindo paulatinamente até que o ouvido se habituasse de novo a ouvi-lo surgir

O informe de que já havia tido suicídios também justifica a questão de o indivíduo não poder ser submetido de imediato ao silêncio e à escuridão. Além disso, tendo em vista que o desenvolvimento tecnológico possibilitou mais barulho e luminosidade, e que a sociedade está envolta e envolvida nesse universo, já não era possível se deparar com o silêncio e a escuridão dos antigos. Por isso, o barulho e a luminosidade eram retirados gradualmente, como explica o narrador, fazendo com que o público pudesse ir se acostumando com o nada.

Dessa forma, pode-se evidenciar uma crítica por parte da escritora Silvina Ocampo para a sociedade moderna, a qual, inserida em novas tecnologias, já não se lembra como seria ter um tempo para si, navegar na sua própria imaginação, refletir acerca dos seus sentimentos, dos acontecimentos de sua própria vida. Assim, o *ethos* humanista que se propõe em Silvina aparece neste conto, tendo em vista a crítica às falhas da sociedade moderna, apontadas por Andrea Villavisencio, acerca da herança da morte de Deus proposta por Nietzsche e argumentada por Heidegger:

Esta idea tiene como base un hecho que no podemos pasar por alto: la muerte de Dios, tal como fue anunciada por Friedrich Nietzsche. Decir que Dios ha muerto no implica que el cristianismo haya dejado de estar vivo; más bien, se trata de encontrarnos con una experiencia cristiana que no está más fundamentada por un garante omnipotente. El nuevo sujeto que emerge con la modernidad es uno que trae consigo esta ausencia de seguridad. La lectura que hace Martin Heidegger de la frase de Nietzsche sostiene que la certeza que un garante nos ofrecía cae y con ella cae todo el universo filosófico metafísico en el cual se apoyaba el sujeto hasta ahora. Ante ello, surge la necesidad de dejar a un lado estos valores supremos (Dios, y el mundo suprasensible como verdad y objetivo) y afirmar un nuevo modo de valorar que realmente busque entender el mundo a partir de lo existente. Esta nueva posición es lo que Nietzsche llamará *la voluntad de poder*, la cual pretende abordar lo existente a partir de las posibilidades de la subjetividad y colocando ésta como su propio fundamento. Se trata de ser dueño y querer ser dueño de uno mismo, de la absoluta presencia; dicho de otro modo, ser conscientes de que el sujeto está únicamente en el pensar del sujeto, con su capacidad de crear y afirmar la vida, sin tener que recurrir a un Dios todo poderoso⁷². (VILLAVISENCIO, 2016, p. 4 e 5).

do fundo aterrorizante do silêncio. Depois se ouvia o sussurro mais sutil das folhas, que ia crescendo e decrescendo até chegar às escalas cromáticas do vento. Depois se ouvia o sussurro de uma saia de seda, e por último, antes de chegar ao abismo do silêncio, o rumor de alfinetes caídos sobre um chão de mosaico. Os técnicos do silêncio e da escuridão tinham tramado isso de inventar ruídos análogos ao silêncio para chegar por fim, gradualmente, ao silêncio. Uma chuva finíssima de vidros quebrados sobre algodão serviu para esses fins durante um tempo, mas sem resultado satisfatório; um crepitar distante de papéis de seda parecia melhor, mas tampouco deu resultado; às vezes os primeiros inventos são os melhores.

⁷² Esta ideia tem como base um fato que não podemos ignorar: a morte de Deus, tal como foi anunciada por Friedrich Nietzsche. Dizer que Deus está morto não implica que o cristianismo tenha deixado de estar vivo; ou melhor, trata-se de nos encontrarmos com uma experiência cristã que não está mais fundamentada por uma garantia onipotente. O novo sujeito que emerge com a modernidade é aquele que traz consigo esta ausência de segurança.

Nesse sentido, deve-se compreender que no caso de Silvina, o seu *ethos* humanista, herança do humanismo, situado em seu contexto como humanismo secular, como explica Ferry, está deslocado da razão única e pura, para o entendimento do homem. Por isso, Villavisencio observa e argumenta acerca das falhas da modernidade na sociedade bonaerense, pois o fato de Deus estar morto não significa que o cristianismo deixa de existir, e de fato, quando a sociedade se afasta da concepção de religião, no cristianismo secular que aponta Villavisencio, como novo substituto para crença da sociedade, ela aponta também como a presença da mística passa a ser aceita em determinadas circunstâncias. Este é outro tema abordado por Silvina em alguns contos, como “La oración”, “La divina” e “El pecado mortal”.

Eis também por que a *theoria* humanista vai se revelar, por excelência, uma teoria do conhecimento centrado na consciência de si ou, para usar a linguagem da filosofia contemporânea, na “autorreflexão”. Ao contrário do materialismo, sobre o qual lhe disse por que ele nunca consegue pensar seu próprio pensamento, o humanismo contemporâneo vai fazer de tudo para tentar refletir sobre o significado de suas próprias afirmações, para tomar consciência delas, criticá-las, avaliá-las. O espírito crítico que caracterizava a filosofia moderna a partir de Descartes vai dar um passo além: em vez de se aplicar apenas aos outros, ele vai finalmente aplicar-se a si mesmo. (FERRY, 2012).

Por isso, observando pelo lado da história da filosofia, Ferry argumenta com relação às duas tendências do mundo contemporâneo, no qual se insere Silvina, século XX e XXI, uma delas corresponde ao debate de Villavisencio, pois advoga pela humanização do divino. Assim, um exemplo apresentado por Ferry consiste na Declaração dos Direitos do Homem, que não passa de um cristianismo secularizado:

De um lado, uma tendência à *humanização do divino*. Para lhe dar um exemplo, poderíamos dizer que nossa grande Declaração dos Direitos do Homem não é nada mais — e Nietzsche também percebeu isso muito bem — do que um cristianismo “secularizado” — quer dizer, uma retomada do conteúdo da religião cristã sem que a crença em Deus seja por isso uma obrigação. (FERRY, 2012).

A leitura que Martin Heidegger faz da frase de Nietzsche sustenta que a certeza que um fiador nos oferecia cai e com ela cai todo o universo filosófico metafísico no qual se apoiava o sujeito até então. Diante disso, surge a necessidade de deixar de lado estes valores supremos (Deus, e o mundo suprassensível como verdade e objetivo) e afirmar um novo modo de avaliar que realmente busque entender o mundo a partir do existente. Esta nova posição é o que Nietzsche chamará *a vontade de poder*, a qual pretende abordar o existente a partir das possibilidades da subjetividade e colocando esta como seu próprio fundamento. Trata-se de ser dono e querer ser dono de si mesmo, da absoluta presença; dito de outro modo, ser conscientes de que o sujeito está unicamente no pensar do sujeito, com sua capacidade de criar e afirmar a vida, sem ter que recorrer a um Deus todo poderoso.

No entanto, o que é interessante para este caso, do conto “Silencio y Oscuridad”, é pensar como a plasticidade se apresenta na sociedade, a qual, ao acompanhar processos de modernização, em suas falhas, ignora propostas humanistas, como a valorização da reflexão e da autorreflexão, do tempo para si, e da apreciação do interior de cada um, a tal ponto que quando submetidos a uma experiência que lhes proporciona esses elementos, acontecem tragédias como infartos, suicídios e até mesmo a resistência à contemplação da arte, que nada mais é que sair de si via imaginário para, ao mesmo tempo, concentrar-se em si mesmo.

Assim, o narrador segue o enredo apontando que na entrada do teatro havia uma exposição de **mapas** (a necessidade de existir algo que nos guie até mesmo dentro de nós mesmos) nos quais era possível observar quando e onde tiveram o silêncio e a escuridão em seu mais alto grau. Outra questão interessante de se observar neste trecho é como a escritora utiliza de recursos como o oximoro em escutar o silêncio, para metaforizar a sensação da ausência de som, na estrutura na narrativa:

En la entrada del teatro, en unos enormes mapas del mundo se veía trazados en colores los sitios donde el silencio podía oírse mejor y en qué años se modificaba de acuerdo a las estadísticas. Otros mapas indicaban los lugares en que podía obtenerse la oscuridad más perfecta, con fechas históricas hasta su extinción⁷³. (OCAMPO, 2006, p. 51).

Logo, o narrador aponta que grande parte das pessoas não queria prestigiar o espetáculo, razão que volta na noção da plasticidade da sociedade em questão, a qual se nega a desfrutar de uma intensa reflexão. Neste trecho é possível evidenciar como a escritora percebe a sociedade bonaerense, e como ela dá importância ao desafio da contemplação de si mesmo.

Mucha gente no quería ir a ver este espectáculo tan importante y tan a la moda. Algunos decían que era inmoral gastar tanto para no ver nada; otros, que no convenía acostumbrarse a lo que hacía tanto tiempo habían perdido; otros, los más estúpidos, exclamaban: “Volvemos al tiempo del cinematógrafo”⁷⁴. (OCAMPO, 2006, p. 51).

Dessa forma, no fechamento da narrativa, o narrador apresenta brevemente a história de Clinamen, quem gostaria de ir ao espetáculo para compreender se amava mesmo seu noivo, e é interessante recuperar o trecho no qual ela fala que o mundo se tornou agressivo para os

⁷³ Na entrada do teatro, em uns mapas do mundo enormes se viam traçados em cores os lugares onde se podia ouvir melhor o silêncio e em que anos se modificavam de acordo com as estatísticas. Outros mapas indicavam os lugares em que se podia obter a escuridão mais perfeita, com datas históricas até sua extinção.

⁷⁴ Muita gente não queria ir ver este espetáculo tão importante e tão na moda. Alguns diziam que era imoral gastar tanto para não ver nada; outros, que não convinha se acostumar ao que tinham perdido há tanto tempo; outros, os mais estúpidos, exclamavam: “Voltamos ao tempo do cinematógrafo”.

apaixonados, pois ele reflete na discussão anterior, no desenvolvimento progressivo e do esquecimento do poder do intelecto. “Quería ir con su novio para saber si realmente lo amaba. ‘El mundo se ha vuelto agresivo para los enamorados’, exclamaba vistiéndose con una minifalda. La luz pasa a través de las puertas, el ruido atraviesa cualquier distancia.” (OCAMPO, 2006, p. 52).

No entanto, o companheiro da personagem não a leva para o espetáculo, e o parágrafo de fechamento é curioso, pois por não ir ao espetáculo, Clinamen nunca mais teve a oportunidade de centrar-se em si mesma e refletir sobre suas escolhas, ela foi atravessada pelo desenvolvimento progressivo da sociedade. “‘Sólo en la oscuridad y en el silencio antiguos sabré decirte si te quiero’, dijo Clinamen a su novio. Pero el novio de Clinamen sabía que todo lo que su novia hacía lo hacía por timidez. No la llevó al teatro del *silencio* y de la *oscuridad* y nunca supieron que se amaban.” (OCAMPO, 2006, p. 52).

Além disso, é necessário colocar atenção ao nome dado à personagem, Clinamen, uma vez que esse nome faz referência à teoria filosófica de Lucrecio, a qual diz que quando os átomos são lançados ao vazio, sofrem um desvio imprevisível e se chocam, criando um novo mundo. Nesse sentido, é possível perceber que é fundamentalmente simbólico para o enredo, por causa da noção de vazio que perturba e desconfigura para depois criar outras possibilidades.

É curioso pensar acerca do desejo de Clinamen de ir ao espetáculo de silêncio e escuridão, onde seria lançada ao vazio, em paralelo com a simbologia de nome, que configura uma criação de outro mundo, nessas circunstâncias. O fato de seu noivo não querer ir ao teatro também corresponde talvez ao medo, de, nesse novo mundo, Clinamen descobrir que realmente o amava, ou não, uma vez que lançada ao vazio algo poderia mudar.

No entanto, tendo em vista a conjugação do verbo amar: “(...) y nunca supieron que se amaban”, a escritora revela um aspecto afirmativo, ou seja, se Clinamen e seu noivo tivessem ido contemplar o silêncio e a escuridão, teriam descoberto que, sim, se amavam. Porém, por não terem ido, nunca o souberam. Fica evidente que a falta de oportunidade de contemplação de si mesmo, a ausência inclusive de confrontação de si, ou seja, a impossibilidade do trabalho sobre si e da conseqüente autodeterminação, para alguém que ao menos esboça uma consciência ou um desejo por isso, debilitam a potência da entrega do amor.

1.3.2 La conciencia

O conto "La conciencia" narra a história de uma garota chamada Proserpina, a qual é vítima de outro personagem que não recebe um nome. Antes de iniciar a análise, cabe ressaltar o significado do nome da personagem, quem, não por acaso, também é uma vítima. Proserpina na mitologia romana é uma Deusa filha de Júpiter que é raptada por Plutão, quem a obriga a se casar com ele. Assim, não por acaso também, a Proserpina do conto é vítima de um crime passional.

Esse elemento da mitologia romana elucida a formação intelectual da escritora Silvina Ocampo, quem cultiva, além das questões populares, a herança humanista de sua formação. O alcance da mitologia romana, como a associação da Deusa Proserpina, revela o que Ferry aponta como a reconstrução do Humanismo, tendo em vista que o contexto histórico não é o mesmo, e, logo, não há como vivenciar o humanismo sem devidas alterações no século XX. Por isso, o humanismo contemporâneo, argumentado por Ferry, desalinhado ao racionalismo, prevê novos horizontes para tais influências.

A abertura do conto descreve o espaço e as pessoas que nele estão presentes, são três personagens envolvidos no enredo. Nesse sentido, a descrição do espaço atravessa a estação do ano, verão, o horário pós-almoço, quando as pessoas estão fazendo a *siesta*, e embora não havendo ninguém além dos três, o personagem insiste em fechar a porta, ou seja, esses elementos auxiliam na construção imagética de um ambiente tranquilo, quente, sonolento, vazio, e, ainda, a insistência em manter as portas fechadas corrobora para a caracterização do ato, que devia ser escondido:

Miró a todos lados. No necesitaba cerrar las puertas, pero las cerró cuidadosamente. Estaba solo en la casa. No había nadie salvo Leticia, que dormía profundamente en su silla de ruedas, él y su víctima. Era la hora de la siesta, los mosquiteros estaban recogidos. Enero, con calor, chicharras y benteveos en la orilla del río, se expandía en el exiguo jardín. Tal vez en un camino vecino ardía una fogata. Nadie vendría a esas horas. Nadie hasta la noche⁷⁵. (OCAMPO, 2006, p. 58).

Ainda neste parágrafo, no trecho seguinte, o narrador relata a aproximação, do personagem sem nome, de Proserpina, explicando que o faz com cuidado, como se não quisesse acordá-la. No entanto, a personagem já está quase morta, com os efeitos dos narcóticos que ele aplicara, então, ele corta uma mecha de seu cabelo e de sua saia, e a beija com devoção. Neste

⁷⁵ Olhou para todos os lados. Não necessitava fechar as portas, mas as fechou cuidadosamente. Estava só na casa. Não havia ninguém salvo Leticia, que dormia profundamente em sua cadeira de rodas, ele e sua vítima. Era a hora da sesta, os mosquiteiros estavam recolhidos. Janeiro, com calor, cigarras e bem-te-vis na beira do rio, se expandia no exíguo jardim. Talvez em um caminho vizinho ardesse uma fogueira. Ninguém viria a essas horas. Ninguém até a noite.

trecho, Silvina consegue um feito extraordinário quando ainda constrói um clima de suspense, tendo em vista que a personagem já faleceu, justificado pela sensação de medo e de suspense, onde o amor obsessivo fica evidente nesta cena:

En puntillas se acercó a la camita donde dormía Proserpina. La miró, la besó un rato. Con devoción tomó una tijera, le cortó un mechón de pelo, ese pelo que había adorado y trenzado con tantos inconvenientes. Le cortó un pedacito de esa falda celeste que lo fascinaba y que tantas veces había lavado y planchado a escondidas. El narcótico ya estaba surtiendo su efecto: Proserpina no abriría más sus ojos azules. Trémulo de emoción, trató delicadamente de abrirle los párpados muertos para contemplar el iris tan parecido a los más preciosos pisapapeles de vidrio que coleccionaba el doctor Quiroga⁷⁶. (OCAMPO, 2006, pp. 58 e 59).

O trecho em que o narrador aponta o uso de narcótico como algo que levaria Proserpina à morte deve ser levado em consideração, tendo em vista que embora não a quisesse viva, também não iria prover a dor ou o sofrimento. Além disso, o uso da palavra profanada, no trecho seguinte, também suscita o contraste entre profano e divino, e assim como o nome da personagem elucida a Deusa, a visão que o assassino tem dela também é de divina, alguém que não pode ser profanada, e por isso é melhor que não esteja viva para isso.

No trecho seguinte, ao final do parágrafo, o narrador revela o sentimento de posse acerca de Proserpina, e é interessante como a vida da personagem torna-se posse, propriedade do personagem, em consequência de um sentimento que ele julga ser amor: “Alguna vez quisieron arrebatarle esa vida que era su propiedad, ya que el amor vuelve nuestras las cosas. Mejor era matar a Proserpina que perderla. Antes de verla profanada por otras caricias, asfixiada por otros brazos torpes, prefería verla descuartizada.” (OCAMPO, 2006, p. 59).

No parágrafo seguinte o narrador aponta características da personalidade do personagem sem nome, como o fato de colecionar facas. Além disso, há outros elementos importantes para a construção imagética do personagem, e também da sua relação com Proserpina, o fato de sua faca estar escondida embaixo do tapete sugere que ele não era um estranho, possivelmente era alguém da casa, ou que tinha acesso a ela com facilidade. Além disso, ainda neste trecho, o narrador revela que o personagem fecha as cortinas, do mesmo modo que fecha as portas, estimula a impressão da intenção de ocultar o que irá acontecer da

⁷⁶ Na ponta dos pés se aproximou da caminha onde Proserpina dormia. Olhou para ela, beijou-a rapidinho. Com devoção pegou uma tesoura, cortou uma mecha de seu cabelo, aquele cabelo que tinha adorado e trançado com tantos inconvenientes. Cortou-lhe um pedacinho daquela saia celeste que lhe fascinava e que tantas vezes havia lavado e passado às escondidas. O narcótico já estava surtindo efeito: Proserpina não abriria mais seus olhos azuis. Trémulo de emoção, tratou delicadamente de abrir-lhe as pálpebras mortas para contemplar a íris tão parecida com os mais preciosos pesa-papéis de vidro que o doutor Quiroga colecionava.

vista de outros: Hacía un año que era coleccionista de cuchillos. Tomó uno de sus predilectos, que había escondido debajo de la alfombra. Era el cuchillo que le regaló Cholo, el carnicero, con quien mantenía pláticas sobre fútbol y truco. Antes de probarlo en el cuello de la víctima, cerró cautelosamente las persianas⁷⁷. (OCAMPO, 2006, p. 59).

As imagens que surgem na continuação do trecho anterior são interessantes, pois embora fizesse o que fez, não queria ver, sequer ele, dono da ação horrenda, não queria ver. “No quería verla más, sólo quería aspirar su perfume de agua colonia en la boca en forma de corazón, en las mejillas sonrosadas, en las orejas perfectas, en el pelo rizado y en la cinta celeste anudada como para una caja de bombones que lo retenía⁷⁸.” (OCAMPO, 2006, p. 59).

Além da questão do espaço, o tempo é mencionado, e aqui não o tempo em que se passa a história, mas de quando o personagem conheceu Proserpina. “¿Cuándo la conoció? El tiempo no contaba para él. Desde aquel día en que lo fotografiaron junto a ella en el jardín se había enamorado. No pudo disimularlo.” (OCAMPO, 2006, p. 59). No momento da foto, o narrador revela que ele estava junto dela, fato que sugere que a foto era dela e não de um casal, e, logo, nesse ponto cabe a reflexão que de até então não há menção nenhuma acerca de que alguma vez eles foram um casal.

Assim, quando o narrador revela que o personagem pega uma de suas facas preferidas, que está na gaveta do escritório de seu pai, também reforça que o personagem seria alguém da casa. Em seguida, se ajoelha perto de Proserpina, e neste instante entra a participação de Leticia na narrativa: “Leticia en ese momento abrió un ojo, sin despertarse abrió el otro. No distinguía el sueño de la vigilia. No le servían los ojos, como no le servían la garganta ni las ruedas de la silla, ya que no tenía voz ni movimiento en los brazos. ¿Hubiera podido evitar el crimen? Más de lo que hizo no pudo⁷⁹”. (OCAMPO, 2006, p. 59 e 60). O narrador revela a impotência de Leticia em impedir o crime, devido à falta de movimentos, da fala e dos sentidos. No entanto, a passagem que aborda o sonho e a vigília é crucial para perceber as ficções barrocas no conto, tendo em vista que este estado entre os dois não permite a certeza, mas permite a alucinação. Por isso, o uso engenhoso da palavra, ao qual Silvina recorre no diálogo seguinte, é espetacular para a associação do título ao enredo e aos personagens. Com os olhos, Leticia pergunta: “-

⁷⁷ Fazia um ano que era colecionador de facas. Pegou uma de suas prediletas, que havia escondido debaixo do tapete. Era a faca que lhe presenteou Cholo, o açougueiro, com quem mantinha conversas sobre futebol e truco. Antes de testá-la no pescoço da vítima, fechou cautelosamente as persianas.

⁷⁸ Não queria vê-la mais, só queria aspirar seu perfume de água de colônia na boca em forma de coração, nas bochechas rosadas, nas orelhas perfeitas, no cabelo cacheado e na fita celeste amarrada como para uma caixa de bombons que o retinha.

⁷⁹ Leticia nesse momento abriu um olho, sem se despertar abriu o outro. Não distinguia o sonho da vigília. Não lhe serviam os olhos, como não lhe serviam a garganta nem as rodas da cadeira, já que não tinha voz nem o movimento nos braços. Teria podido evitar o crime? Mais do que fez não pôde.

¿Qué haces, hijo mío?” (OCAMPO, 2006, p. 60). Nesse sentido, a metaforização da voz que sai pelos olhos, única via de comunicação de Leticia, é extremamente simbólica.

Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho fala sobre a retórica como cerne da tradição humanista, e nesse caso é possível observar outro elemento que liga a escritora a esta corrente. Além disso, a metaforização da fala pelos olhos remete a outra argumentação do crítico, quando ele afirma que:

O humanista valoriza o uso engenhoso da palavra como forma de conhecimento que se fundamenta na capacidade de metaforização da linguagem, ou seja, na possibilidade de estabelecer linguisticamente relações analógicas entre as coisas que o homem percebe ao seu redor e suas necessidades vitais. O problema da palavra e de sua utilização pela retórica, portanto, está no cerne da tradição humanista. (MAIA, 2017).

O ato criminoso se inicia e o narrador revela que: “Una luz como un sueño envolvía el cuarto cuando brilló la hoja del cuchillo. Temblando se acercó a Proserpina para anestésiarla; la miró en los ojos y comenzó la operación.” (OCAMPO, 2006, p. 60). Nesse trecho, o fato de o narrador ressaltar que a luz que invadia o quarto era como um sonho é interessante, tendo em vista a tentativa de atenuar o acontecimento cruel que viria em seguida.

O canto dos bem-te-vis de fora da casa era tão agudo que dava frio, conta o narrador, e se tem em vista que era verão, o oximoro assume relevância. Aqui, cabe ressaltar que os bem-te-vis são considerados de mau agouro pelos hispanos, assim, quando a escritora destaca esse elemento pode-se considerar como um prelúdio do horror. A questão da descrição do canto também deve ser considerada na construção do clima, da sensação, da impressão da história, pois, ao revelar o canto do bem-te-vi como sendo um canto frio, e articulando esse canto frio com a noção de mau agouro, é possível associá-lo com o canto da morte. Além disso, é interessante pensar sobre a sinestesia (frio se sente através do tato / canto se ouve), característica das ficções barrocas.

Em seguida, o narrador revela a operação que o personagem sem nome faz em Proserpina, primeiro amputa seu braço direito, onde continha o anel de compromisso; depois a cabeça. Quando ele vai amputar o braço esquerdo é interrompido: “Luego fue el turno del brazo izquierdo. Cuando estaba en medio de la operación, tocaron el timbre. Se acercó a la puerta, aterrado. De la tienda Los Angelitos traían un paquete para su madre. Abrió, tomó el paquete, firmó el recibo y volvió a cerrar la puerta.” (OCAMPO, 2006, p. 60). A interrupção confirma que esse personagem sem nome é o filho de Leticia, considerando que ela o chama de filho anteriormente, e agora a encomenda sendo para a sua mãe.

No entanto, o elemento interessante é revelado a seguir: “Leticia se había despertado, era como la conciencia: se despertaba en los momentos más incómodos. En cada lágrima que derramaba estaban impresos sus ojos.” (OCAMPO, 2006, p. 60 e 61). Assim, é possível perceber a analogia com o título do conto, Leticia era como a consciência, que desperta nos momentos mais incômodos, que não fala com a voz, que não pode mover-se por conta própria, que é a mãe daquele que toma as atitudes. O nome Leticia, não por acaso significa a mulher alegre, a consciência tenta evitar o mal.

Nesse sentido, as imagens mais marcantes no conto não giram em torno do ato criminoso em si, senão de Leticia, quem, como consciência, tem a capacidade de se horrorizar com o ato violento. A voz e o olhar são imagens importantes e reveladoras no conto. A sintaxe que anuncia a consciência e as lágrimas é dúbia e sugere que o consciente e o pranto pela dor são também do assassino. Portanto, aquela que está desprovida do exercício íntegro de seus sentidos é uma imagem espelhada do filho, o qual está no uso pleno de seus sentidos, mas nada pode enxergar devido à cegueira do ciúme possessivo e da loucura. Uma vez mais, o tema humanista da importância de que os sentidos estejam penderes do uso da razão se confirma em Silvina.

2 A NARRATIVA DE SILVINA E AS FICÇÕES BARROCAS

He inventado esta oración: Dios mío, haced que todo lo que yo imaginé sea cierto, y lo que no pueda yo imaginar no llegue nunca a serlo. Haced que yo, como los santos, desprecie la realidad.

(Silvina Ocampo)

Este capítulo se alinha com a teoria de Carlos Gamerro, intelectual argentino, para defender o estilo da escritora argentina como mais uma ficção barroca do que uma escrita fantástica. Assim, nele consta um percurso histórico em busca da origem do barroco espanhol, analisando os caminhos que ele tomou ao deslocar-se para América Latina e principalmente os seus desdobramentos na região do Rio da Prata, questões essas evidenciadas nas obras dos quatro escritores que o teórico aborda no livro *Ficciones Barrocas*: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar.

Nesse sentido, recupera-se o barroco espanhol e as obras com influência deste período como as de Calderón de la Barca e Miguel de Cervantes, assim como debatido no capítulo anterior, eles, sob influência também desta escola, possuem elementos que auxiliam a análise das ficções barrocas na obra de Silvina. Além disso, cabe ressaltar que Gamarro evidencia Góngora e Quevedo como exemplos para a análise barroca que propõe, no intuito de transparecer a teoria que sugere no livro.

Ainda neste capítulo, analisa-se a transposição de território do barroco espanhol para os territórios latino-americanos, e neste percurso histórico, Gamarro aponta exemplos do Caribe e examina como a escola se desdobrou neste cenário novo, nesta cultura nova, sob a influência de outros aspectos sociais, e para isso recupera Lezama Lima e Severo Sarduy. Por conseguinte, deslocando ainda mais este movimento, o teórico desembarca no Rio da Prata, onde finalmente encontra os escritores que carregam as influências deste barroco, mas demonstra como ele se reconstitui a partir de outra paisagem e de outra perspectiva de mundo, vista pelos escritores já mencionados.

Procuramos analisar também o que o teórico chama de *Los tres momentos de Silvina Ocampo*, averiguando as operações das ficções barrocas no desenvolvimento de suas obras. Neste tópico, Gamarro faz um percurso desde a primeira publicação da escritora até a última, feita em vida, e levanta três que carregam características importantes no que tange o desenvolvimento narrativo da escritora. Cabe ressaltar que a obra que se analisa neste trabalho não está contemplada no livro de Gamarro, portanto é a partir da noção que ele constrói acerca das obras anteriores de Silvina que iremos propor as análises em *Las repeticiones*. Por isso, ainda neste capítulo, apresenta-se a análise dos contos “La calesita” e “Diálogos con un pañuelo” como forma de refletir, a partir das imagens suscitadas pela escritora, de que maneira as ficções barrocas operam no texto literário.

No entanto, empreender-se-á aqui um debate a mais. A partir da percepção da crítica que faz Carlos Gamarro à literatura mencionada e às teorias que propõe, é necessário retomar outro contexto, como já referido, a escola barroca espanhola. Porém, para além disso, será preciso aprofundar-se nos efeitos dessa influência sobre os escritores argentinos, principalmente no que tange a construção do Humanismo e a como ele é percebido pelos intelectuais espanhóis em comparação com os demais. Por isso, neste capítulo foi necessário revisar os estudos do Prof^o Dr^o Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho, para averiguar de que forma se estabelece a filosofia humanista no Siglo de Oro, ou melhor, como os escritores e intelectuais da época entendiam a filosofia e a literatura, e assim perceber de que forma esse contexto chegou como influência para os argentinos do século XX. Quer dizer, existe algo para

além da percepção literária que suplementa a proposta das ficções barrocas de Gamero? É o que, por fim, pretende responder este capítulo.

2.1 Barroco: escrita barroca e as ficções barrocas

Neste capítulo concentra-se o debate acerca do livro *Ficciones Barrocas* de Carlos Gamero (2010), no qual o autor, teórico e crítico literário procura lançar luz sobre escritores argentinos do século XX cujas genialidades dificultam classificações que os caracterizem por completo ou de forma mais abrangente.

Assim, Carlos Gamero recorre a outra grande escola literária, como se evidenciará posteriormente, que é a fonte na qual se inspiram esses escritores. O barroco espanhol, neste caso, possui extrema relevância para se compreenderem as operações feitas pelo teórico. É determinante recuperar o trecho no qual Gamero aponta a definição de barroco, pois é onde mora a base para discussão teórica deste trabalho:

En la literatura del Siglo de Oro español había dos maneras de ser barroco. La primera corresponde a lo que habitualmente designamos con el adjetivo de ‘barroco’: lo desmesurado, lo frondoso, lo recargado, lo excesivo: un exceso, sobre todo, de los medios en relación con los fines, del lenguaje y los recursos de estilo en relación con lo que designan. Este es un barroco que se manifiesta principalmente en el nivel de la frase, que se engalana, se pavonea, y enriquece de vocablos exóticos, de subordinadas, se retuerce sobre sí misma y se enreda⁸⁰. (GAMERRO, 2010).

Neste sentido, compreende-se também a necessidade de abordar o Siglo de Oro espanhol, pois nele está o barroco ao qual se dedica a análise deste trabalho. Por conseguinte, observa-se nos textos de Cervantes em *Don Quijote* a presença do barroco, quer seja na estrutura do texto, como se observa nas Escrituras Barrocas, quer seja nas Ficções Barrocas que se explicará posteriormente.

Mas antes é meritório abordar, então, o debate sobre esse momento na Espanha, tendo em vista que a escola barroca se relaciona justamente com o Humanismo, o Siglo de Oro. E, como observado no capítulo anterior, com Julián Marías, a hispanidade, pelo menos a antiga, possui uma característica, evidente no exemplo de Cervantes, de postura perante a vida, seja no

⁸⁰ Na literatura do Século de Ouro espanhol havia duas maneiras de ser barroco. A primeira corresponde ao que habitualmente designamos com o adjetivo de ‘barroco’: o desmesurado, o frondoso, o carregado, o excessivo: um excesso, sobretudo, dos meios em relação com os fins, da linguagem e dos recursos de estilo em relação com o que designam. Este é um barroco que se manifesta principalmente no nível da frase, que se enfeita, se exhibe, e enriquece de vocábulos exóticos, de subordinadas, se retorcer sobre si mesma e se enreda.

que tange à ética, à moral e a uma estética de existência, a qual reverberou na cultura hispano-americana. Assim, é preciso apresentar algumas nuances do Humanismo, as dificuldades ou adversidades que algumas linhas dessa corrente filosófica passam perante os intelectuais da época de forma geral. Eduardo Cesar Maia explica que, em linhas menores, a filosofia da época tende a se esquivar do movimento humanista por considerá-lo mais próximo da arte e da literatura, ou seja, a filosofia cartesiana prestigia a capacidade de apresentar o pensamento de forma racional, e, neste caso, a arte e a literatura a esboçam de duas formas: ou muito figurativas ou demasiado metafóricas, o que seria prejudicial para o pensamento filosófico cartesiano. Vejamos:

Nesse sentido, uma maneira interessante e elucidativa de tentar compreender o lugar marginal da tradição humanista dentro da história da filosofia no Ocidente é aventurar-se a demarcar as diferenças fundamentais entre escolas e tradições filosóficas distintas a partir do problema da palavra ou de como cada uma das várias correntes teóricas entendia o funcionamento da linguagem e seu papel no ato de conhecer. Desde suas origens na Antiguidade, o projeto maior da filosofia, seu fim último – pelo menos em seu viés racionalista –, relacionava-se com a ideia de que a natureza essencial de tudo que existe podia ser apreendida intelectualmente pela razão e pela linguagem humanas. (MAIA, 2017)

É por isso que Maia aborda o debate sobre o problema da palavra, o problema da retórica humanista, pois são elas que vão ou de encontro com ou um pouco além do pensamento filosófico racionalista. Porém, é nelas também que reside a excelência da literatura de alguns escritores, e aqui cabe destacar em específico a de Cervantes e de Silvina Ocampo. Em todo caso, é necessário cuidar para não acontecer anacronismos, uma vez que Maia explica os rumos da filosofia racionalista e suas apreensões do pensamento. Em contrapartida, contextualiza a Modernidade, a qual herda em certa medida os métodos cartesianos, e comenta como o conhecimento deve ser buscado na percepção de Espinosa, por exemplo:

Pode-se dizer que, na Modernidade, os métodos foram modificados, mas os fins não se distanciaram tanto da visão racionalista clássica. O emblema filosófico de um dos principais pensadores modernos, Baruch Espinosa, não deixa dúvidas: o conhecimento deve ser buscado *sub specie aeternitatis* (sob a perspectiva da eternidade). O foco da filosofia se volta para a mente e o conhecimento racionalista do mundo, baseado na noção cartesiana de que a razão é nossa única e exclusiva via de acesso a um mundo que, de outro modo, seria inacessível, e que a realidade não é senão aquilo que nossas ideias podem representar desse mundo em nosso pensamento. (MAIA, 2017)

Então, sob a perspectiva da eternidade, como aponta Espinosa, o conhecimento deve ser buscado. É preciso ressaltar que o foco da filosofia, então, como citado acima, se volta para a noção cartesiana de que a razão é a via de acesso ao mundo. Não seria possível acessar o mundo por outra via? Para responder a essa pergunta foi preciso orientar a partir do que Ortega y Gasset chama de *sub specie instantis*. Nesse sentido, Maia explica que no pensamento maduro do filósofo espanhol José Ortega y Gasset, o verdadeiro sentido da palavra também não é aquele que se encontra estático e imutável no dicionário, senão aquele que está no instante, ou seja, o sentido da palavra é aquele que corresponde àquela circunstância, situação, época, sociedade, é aquela que suscita a imagem naquele que lê.

Por isso, aqui se identifica o porquê da filosofia cartesiana excluir ou descartar o Humanismo como escola filosófica, pois pratica outras instâncias da linguagem, possibilita outros efeitos e considera outros elementos da vida como fonte e participante da sua trajetória de forma geral. Ou seja, para além das vias de pensamento racional, o Humanismo possibilita as sensações que só são possíveis por meio dos registros artísticos ou literários.

Todavia ainda é necessário averiguar de que forma Gamero constrói a sua percepção sobre o barroco e posteriormente sobre as escritas e as ficções barrocas, compreendendo de forma mais eficiente o porquê da necessidade de recorrer à análise de Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho sobre o Humanismo espanhol como um suplemento para o aporte teórico-crítico sobre a ficção de Silvina Ocampo.

Assim, Gamero aponta para duas possibilidades que o barroco apresenta, como já mencionado: as escrituras e as ficções barrocas. A primeira delas, denominada por ele como “Escrituras Barrocas”, consiste do exuberante, do exagero, do carregado, que se pode observar no nível da frase. Assim, para exemplificar estas Escrituras Barrocas, o autor aponta dois grandes nomes da poesia espanhola: Góngora e Quevedo.

Portanto, para compreender a dinâmica do que apresenta como proposta, recupera trechos de Góngora, e pede atenção para alguns elementos que vão caracterizar a poesia como barroca, neste caso especificamente como Escrituras Barrocas. Os elementos aos quais se refere Gamero como características são: o ritmo, a sintaxe, e as figuras retóricas, que vão aparecer sobremaneira nas obras de Góngora:

Pero lo propiamente gongorino son esos tapices verbales en los cuales la frondosidad de los motivos impide ver la figura, donde los referentes se ocultan en la selva de palabras, donde la belleza de la figura está menos en su forma intrínseca que en el proceso de aprehensión, en el esfuerzo de encontrarla, como esas figuras escondidas en la complejidad de un cuadro de

otro tema: no nos importa si estas son bellas, la belleza está en el proceso de su ocultación y su develamiento⁸¹. (GAMERRO, 2010).

Com relação à questão do referente, Gamerro aponta em Góngora a ocultação dele na textura verbal, ainda que mantenha sua presença estável, ou seja, o referente neste caso está escondido por trás das palavras presentes na obra. A descrição que Góngora faz não apresenta nitidamente o objeto que se quer visto, por trás das palavras é preciso pensar no processo de desvelamento. Ao contrário de Góngora, Quevedo utiliza o referente como evidente e reconhecível pelas próprias palavras na obra. Dessa forma, ainda dentro da perspectiva do barroco no nível da frase, Quevedo apresenta outra forma de executá-la, desvelando-a abertamente, pois mostra o que tem que ser visto:

“La grandeza de Quevedo es verbal”, afirma Borges em su “Quevedo” (*Otras inquisiciones*). “Juzgarlo un filósofo, un teólogo o un hombre de Estado es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido” y agrega: “las mejores piezas de Quevedo son [...] objetos verbales, puros e independientes”⁸². (GAMERRO, 2010).

A segunda possibilidade de barroco, que aponta Gamerro, é denominada por ele como *Ficciones Barrocas*, que não se encontra mais no nível da frase como nas *Escrituras Barrocas*, e sim na macroestrutura, ou seja, na estrutura narrativa, na construção de personagens e na construção de um universo referencial. “Para encontrarlo hay que subir de nivel: a los personajes, las estructuras narrativas, la construcción de un universo referencial” (GAMERRO, 2010). Por conseguinte, é a possibilidade do ser barroco com maior relevância para o debate teórico deste trabalho, pois nas Ficcões Barrocas moram habilidades excepcionais de Silvina Ocampo, ou pelo menos através delas explica-se sua genialidade textual, na percepção do autor.

Por isso, exemplificando as Ficcões Barrocas, Gamerro apresenta Cervantes, embora reconheça que nele também se observa em suas estruturas frasais, subordinadas e simetrias que são características da primeira noção, as Escrituras Barrocas. No entanto, ainda que enquadradas em sistemas retóricos fixos, pensando na respiração do espanhol. E, logo, outra

⁸¹ Porém, o propriamente gongorino são essas tapeçarias verbais nas quais a frondosidade dos motivos impede de se ver a figura, onde os referentes se ocultam na selva de palavras, onde a beleza da figura está menos em sua forma intrínseca que no processo de apreensão, no esforço de encontra-la, como essas figuras escondidas na complexidade de um quadro de outro tema: não nos importa se estas são belas, a beleza está no processo de sua ocultação e seu desvelamento.

⁸² “A grandeza de Quevedo é verbal”, afirma Borges em seu su “Quevedo” (*Otras inquisiciones*). “Julgá-lo um filósofo, um teólogo ou um homem de Estado é um erro que podem consentir os títulos de suas obras, não o conteúdo” e acrescenta: “as melhores peças de Quevedo são [...] objetos verbais, puros e independentes”

característica que Gamerro aponta em Cervantes é a devoção ao referencial, e é isso que se mostra importante na compreensão do universo referencial que constrói o autor de Quixote:

Poco importa si se trata de un ente realista, como la moza asturiana, o del *locus amoenus* garcilasiano: el grado de referencialidad del lenguaje es siempre alto, independientemente del grado de realidad del objeto. El ideal de Cervantes es la frase que se ajusta a su referente como un guante y termina creando la ilusión de que es en este, y no en aquella, donde reside la plenitud de la vida. Como señala Borges en “La supersticiosa ética del lector”: “basta revisar unos párrafos del *Quijote* para sentir que Cervantes no era estilista (a lo menos en la presente acepción acústico-decorativa de la palabra) y que le interesaba demasiado los destinos de Quijote y Sancho para dejarse distraer por su propia voz”. Todo el *Quijote*, de hecho, es una larga advertencia sobre los peligros de considerar las palabras (sobre todo, las de los libros) como más reales que las cosas mismas⁸³ (GAMERRO, 2010).

Segundo Gamerro, o que é característico do barroco é seu vício ou inclinação ao jogo de intercambiar, dobrar ou mesclar os distintos planos que compõem a realidade, assim a realidade barroca não é apenas a oposição senão por sua hiper-realidade, complexa e inquieta, auto contraditória e inconsistente, a superposição de planos, os seus entrecruzamentos, e desdobramentos. Dessa forma, na perspectiva do autor, Deleuze sugere que o barroco é ao mesmo tempo oposição e encontro, e propõe a figura da dobra, não sendo ela uma simples oposição binária, senão, a partir dos entrecruzamentos, os pontos do cruzamento e suas continuidades “la intercambiabilidad: el hombre barroco es el hombre que no sabe en qué plano está (si vive o sueña, si lo que hace es acción o actuación, si ve o imagina, si es persona o personaje.)” (GAMERRO, 2010).

Essa questão revelou-se como fundamental no processo de análise dos contos de Silvina, uma vez que é exatamente o que ocorre com os personagens por ela criados. Ora, o jogo da dobra apresenta, como explica Gamerro, não a dobra sobre universos diferentes, mas sim a sobreposição do mesmo, e nessa suspensão se dá o jogo, talvez daquilo que imprime a sensação do fantástico, mas não necessariamente dele, uma vez que o universo dobrado é aceito pelos personagens como algo do seu referente normal.

⁸³ Pouco importa se se trata de um ente realista, como a moça asturiana, ou do *locus amoenus* garcilasiano: o grau de referencialidade da linguagem é sempre alto, independentemente do grau de realidade do objeto. O ideal de Cervantes é a frase que se ajusta a seu referente como uma luva e termina criando a ilusão de que é neste, e não naquela, onde reside a plenitude da vida. Como destaca Borges em “La supersticiosa ética del lector”: “basta revisar uns parágrafos do *Quijote* para sentir que Cervantes não era estilista (ao menos na presente aceção acústico-decorativa da palavra) e que lhe interessava demasiadamente os destinos de Quijote e Sancho para se deixar distrair por sua própria voz”. Todo o *Quijote*, de fato, é uma longa advertência sobre os perigos de considerar las palabras (sobretudo, as dos livros) como mais reais que as coisas mesmas.

Além disso, cabe ressaltar, dentro do contexto de ficções barrocas que propõe Gamarro, que, para além das características destas, Silvina herda também a estética da reverência à liberdade do indivíduo. Ver-se-á plasmada em seus contos como também evidente nas escolhas que a escritora faz para sua própria vida. Por conseguinte, Julián Marías argumenta sobre Cervantes que:

Por eso dirá sin descanso «Tú mismo te has forjado tu ventura», porque esta es, a última hora, obra del hombre, a pesar de las presiones, los entorpecimientos, las limitaciones. Por ese núcleo de libertad el hombre es dueño y responsable de sí mismo. Pocas veces se ha dado en ningún autor, filósofo, novelista o dramaturgo, una afirmación tan enérgica y constante de la libertad como en Cervantes⁸⁴. (MARÍAS, 1990, p. 46)

Como visto no capítulo anterior, a proposta de perceber e vivenciar a vida na estética humanista secular possibilitou a Silvina, seja como escritora ou indivíduo, prezar pela liberdade do homem, e como Cervantes, reivindicá-la e se responsabilizar por ela. Assim, da mesma forma que Dom Quixote, os personagens de Silvina levam suas ações às últimas consequências, quando estas não são impostas, mas sim correspondem aos seus próprios desejos e vontades. Questão que aborda Marías em *Cervantes Clave Española*.

La locura de Don Quijote lo lleva a forzar las cosas, hasta sus últimas consecuencias. No se puede forzar la libre voluntad de nadie, por ningún motivo, con ningún pretexto. Don Quijote no se detiene por ninguna consideración, ni siquiera legal o impuesta por el buen sentido. La liberación de los galeotes es buen ejemplo. Los galeotes son delincuentes, han sido juzgados y condenados, van a cumplir una sentencia en las galeras. Don Quijote habla con ellos, les pregunta, se entera de sus historias; tal vez ha habido alguna injusticia, una denuncia falsa, o el juez ha sido demasiado severo, o les ha faltado energía para negar el delito en el tormento; pero no es esto lo que cuenta: la mayoría de ellos son delincuentes, lo reconocen y hasta se jactan de sus delitos. Esto no cuenta para Don Quijote, sino que van forzados, no quieren ir a las galeras, los llevan contra su voluntad, que se está violentando; y los pone en libertad. Como es sabido, la cosa termina muy mal; no solo ha acometido a la Justicia y se ha puesto fuera de la ley, sino que los galeotes, ingratos, lo apalean y apedrean y lo dejan maltrecho y molido⁸⁵. (MARÍAS, 1990, p. 46)

⁸⁴ Por isso dirá sem descanso «Tu mesmo forjaste tua ventura», porque esta é, a última hora, obra do homem, apesar das pressões, dos entorpecimentos, das limitações. Por esse núcleo de liberdade, o homem é dono e responsável por si mesmo. Poucas vezes se deu em algum autor, filósofo, novelista ou dramaturgo, uma afirmação tão enérgica e constante da liberdade como em Cervantes.

⁸⁵ A loucura de Don Quijote o leva a forçar as coisas, até suas últimas consequências. Não se pode forçar a livre vontade de ninguém, por nenhum motivo, com nenhum pretexto. Don Quijote não se detém por nenhuma consideração, nem sequer legal ou imposta pelo bom senso. A libertação dos galeotes é bom exemplo. Os galeotes são delinquentes, foram julgados e condenados, vão cumprir uma sentença nas galeras. Don Quijote fala com eles, lhes pergunta, se inteira de suas histórias; talvez houve alguma injustiça, uma denuncia falsa, ou o juiz foi demasiadamente severo, ou lhes faltou energia para negar o delito no tormento; mas não é isto o que conta: a maioria deles são delinquentes, eles o reconhecem e até se gabam de seus delitos. Isto não pesa para Don Quijote,

Nesse sentido, na citação acima, Mariás reforça que o desejo de viver a liberdade plena para Cervantes, se estende também para outros sujeitos, quando em Quixote ele percebe que a liberdade pode ser tomada de outros personagens sem que esta seja vontade deles. Em Silvina também se percebe essa conduta, a escritora propõe trajetórias em seus contos para que os personagens possam provar dessa estética de liberdade para além dos personagens principais.

Aqui se faz importantíssimo compreender mais do que fala Maia, pois o que sugere Gamerro como as Ficções Barrocas, o entrecruzamento de planos, o jogo como o reflexo, o sonho e a loucura, não são sobremaneira fantásticas porque são escolhas conscientes tanto da escritora ao propor o cenário, como dos personagens os quais aceitam a atmosfera como algo relativo à normalidade, o que parece estranho e *non sense* para o leitor no referencial real, não o é para aqueles inseridos na história, e não o é para a escritora, que tem um propósito na seleção dos acontecimentos e da forma como eles se desenvolvem na narrativa. Esse ponto é crucial para o debate atual acerca das obras de Silvina Ocampo, as quais, caso sejam elevadas ao grau da loucura e do *nonsense*, até mesmo do surrealismo, perdem o real legado que passa justamente pela escolha consciente. Essa escolha, debatida mais adiante, se refere ao que Maia observa do Humanismo espanhol e da percepção de Gamerro sobre as Ficções Barrocas.

Gamerro observa a ausência de fronteiras entre imaginário e referências do real na literatura barroca espanhola, mas nada menciona sobre a reflexão e a prática filosófica dos humanistas espanhóis do mesmo período, os quais tampouco dissociavam imaginação do pensamento racional. Por isso, os estudos de Maia sobre a questão da retórica humanista elucidaram uma parte que nos parecia realmente às sombras, pois ficou evidente que os filósofos e intelectuais espanhóis do período não dissociavam razão e imaginário no exercício da reflexão filosófica. Compreendemos, assim, que a herança aristocrática e humanista secular – eletiva, é bom destacar – de Borges, Casares e, claro, Silvina, recebe influência de estilo das ficções barrocas, mas também no exercício do pensamento imaginativo, afeito às aventuras, próprio dos humanistas espanhóis.

Logo, Eduardo César Maia apresenta a problemática da retórica em seu artigo, o qual, ainda que já apresentado no capítulo anterior, podemos rever em alguns outros pontos que exemplificam as condições do Humanismo distintas das demais correntes racionalistas. Maia discorre, por exemplo, que Hegel e Descartes, na origem do pensamento moderno, percebiam

senão o fato de que vão a força, não querem ir para as galeras, levam-nos contra sua vontade, a qual está sendo violentada; e os põe em liberdade. Como se sabe, a coisa termina muito mal; não só porque investiu contra a Justiça e se tornou fora-da-lei, mas também porque os galeotes, ingratos, espancam-no e o apedrejam e o deixam surrado e moído.

o Renascimento, o pensamento humanista, como uma especulação sensorial e figurativa, nas palavras do autor:

Hegel localizava em Descartes a origem do pensamento moderno porque estava de acordo com o francês ao assumir que a tradição intelectual mais importante do Renascimento – o pensamento humanista – era somente uma forma de especulação “sensorial e figurativa”, um jogo retórico e filológico que não atingia uma clareza conceitual e que não se podia classificar como racional. Acima de tudo, Hegel defendia a filosofia como um tipo de pensar sistemático, racional, que capta a essência do Real através de um processo dialético. Para ele, “os sistemas devem ser liberados de suas formas externas e de toda referência ao particular para alcançar a Ideia em sua pura conceitualidade” (HEGEL *apud* GRASSI, 1992, p. 22).

A discussão não nasce na Modernidade, pois, como recorda Eduardo Cesar Maia, já acontecia na Antiguidade Clássica: “Mais uma vez – recordemos a disputa entre Platão e os sofistas – a retórica, o senso comum, a poesia e o uso cotidiano e pragmático das palavras eram considerados impróprios para a verdadeira filosofia”. (MAIA, 2017). Nesta citação é perceptível a dualidade da questão. Para os filósofos modernos ou racionalistas, o Humanismo não poderia entrar no jogo filosófico, pois ele não partilhava das principais características, como o jogo da razão e o uso da linguagem como meio de expressar essas questões. Na filosofia humanista seria possível trabalhar, no âmbito da linguagem, com diversas ferramentas, as quais, segundo Descartes e Hegel, estariam longe de alcançar o método racional, ora, a linguagem permite múltiplas ferramentas, e a metáfora é uma de suas excelências.

Para isso, Maia apresenta uma citação valiosa de Francisco José Martín, quem pensa o uso metafórico da linguagem como uma ferramenta intelectual sofisticada: “que permite a los humanistas la posibilidad de poner en marcha un modo de filosofar que dé cuenta precisamente de aquello que la abstracción racionalista descarta sin escrúpulos: la historia, lo concreto e individual, lo caduco y cambiante⁸⁶.” (MARTÍN, 1999, p. 104 *apud* Maia, 2017).”

É nesse sentido que Maia argumenta sobre como os racionalistas podem, às vezes, ao seguir o método, excluir ou desconsiderar o que ele percebe como fundamental: as contingências históricas. Em outras palavras, Maia explica que os humanistas tendem a considerar essas contingências que dizem respeito às questões sociais e culturais da época. Para os humanistas, segundo o autor, considerar na linguagem essas questões propicia a

⁸⁶ que permite aos humanistas a possibilidade de iniciar um modo de filosofar que dê conta precisamente daquilo que a abstração racionalista descarta sem escrúpulos: a história, o concreto e individual, o caduco e cambiante.

compreensão daquilo que é abstrato na sociedade referida. Como explica na citação abaixo sobre a retórica humanista:

Assim, a retórica humanista parte de uma concepção moderada de realismo filosófico e se afasta desde o princípio de uma visão radicalmente construtivista da linguagem (aquela que se aproxima de um curioso “solipsismo” filosófico), pois, para ela, a palavra não cria o mundo arbitrariamente – mas, sim, contingentemente, a partir das sempre renováveis circunstâncias humanas. (MAIA, 2017)

É neste contexto do problema da palavra que será possível perceber de que maneira a influência de Cervantes se desdobra em Silvina. Como observado no capítulo anterior, o uso engenhoso da palavra, dito por Maia, que reverbera na escritora, está envolto em uma problemática situação da retórica para os filósofos racionalistas. Por isso, seria complicado pensar a proposta das ficções barrocas de Gamerro sem pensar justamente na retórica humanista. Porém, antes de adentrar nesse debate cabe analisar ainda os passos de Gamerro.

O autor aponta, então, uma **mimesis barroca** para pensar a inversão das causalidades na ordem da representação, pois enquadra a relação arte-vida na perspectiva da mimesis aristotélica, a arte imitando. No entanto, segundo ele, se é a vida que imita a arte, entra-se na noção da mimesis barroca. Por isso, percebe-se na Estética da Existência nietzschiana o “fazer da própria vida uma obra de arte”, o que ocorre também em Quixote, quando ele decide transformar sua vida em uma novela de cavalaria, ou seja, atuar na própria vida como atua no mundo da imaginação, neste caso, quando lê as novelas de cavalaria.

El barroco se deleita en la subversión de las jerarquías aceptadas y en el escándalo de la causalidad: la copia reemplaza al original, el soñador obedece al soñado, la verdad del mundo cede ante la del teatro. En todos los casos, aparece el terror -o el goce- de que la representación (la ilusión, la imaginación, el arte) triunfe sobre lo representado (el mundo, la cosa, la persona⁸⁷). (GAMERRO, 2010).

Assim, é possível perceber a partir de onde Silvina Ocampo se orienta em suas obras, uma vez que a chamada Ficción Barroca percorre os contos da autora, o referencial universal, o qual Gamerro observa em Cervantes, está também na escritora argentina. As pontas das dobras de que fala Gamerro, as quais, uma vez ou outra, unem-se, fazendo-se uma coisa só, são

⁸⁷ O barroco se deleita na subversão das hierarquias aceitas e no escândalo da causalidade: a cópia substitui o original, o sonhador obedece o sonhado, a verdade do mundo cede diante da do teatro. Em todos os casos, aparece o terror – ou o gozo – de que a representação (a ilusão, a imaginação, a arte) triunfe sobre o representado (o mundo, a coisa, a pessoa).

recursos estéticos igualmente presentes em Silvina Ocampo. Porém, é importante não esquecer as outras heranças de Silvina, o Humanismo que reverbera também em sua literatura, visível também na vida e obra de Cervantes como já evidenciado por Julián Marías.

Gamerro pensa em Calderón de la Barca como a figura que encerra o período de ouro da Espanha, e dessa forma, observa como ele apresenta uma síntese das duas formas propostas por ele até então, as Escrituras Barrocas e as Ficções Barrocas. Para isso, observa a herança de Góngora em *La vida es sueño*, e sobre ela aponta:

Tampoco se priva esta obra de recoger el más barroco de los motivos que ha legado el mundo clásico: el de la profecía autocumplida o que se cumple al tratar de evadirla, a la manera de Edipo. Y en el auto sacramental *El gran teatro del mundo* Calderón ofrece una de las versiones más elaboradas del archibarroco tópico del mundo como teatro, que también inspiró la pluma de Shakespeare⁸⁸. (GAMERRO, 2010).

Com relação à linguagem, Gamerro pensa sobre a importância da língua original nos efeitos do texto no estilo barroco de modo geral, assim como revelou anteriormente a importância dos sons na obra de Góngora. Dessa forma, exemplifica com *La supersticiosa ética del lector* de Borges, que fala sobre não poder variar nenhuma linha fabricada por Góngora, e como o Quixote ganha batalhas contra suas traduções, sobrevivendo a toda descuidada versão: “Un relato de escritura barroca repetido en otras palabras pierde toda eficacia: no puede contarse, solo leerse. Por lo mismo Góngora o Quevedo no pueden ser leídos y disfrutados en otra lengua: se han encadenado voluntariamente al español y con él viven o perecen.”(GAMERRO, 2010).

Fazendo um paralelo com as artes plásticas, Gamerro afirma que tanto a Escritura Barroca como as Ficções Barrocas possuem seus equivalentes, e, para isso, aponta no texto Churriguera e Velázquez. Sobre o primeiro questiona: “¿Cómo barroquizar una iglesia?”(GAMERRO, 2010). Ainda sobre o primeiro, Gamerro explica a correspondência da imagem que surge quando se escuta a palavra barroco, sendo ela a decoração exagerada e proliferante, apontando para características das construções de igrejas como: anjos, o ouro/dourado, e o escandaloso. “Se podría tomar cualquier iglesia (románica, gótica o renacentista) y recubrirla de motivos barrocos.”(GAMERRO, 2010).

⁸⁸ Tampouco se priva esta obra de recolher o mais barroco dos motivos que o mundo clássico legou: o da profecia auto-cumprida, aquilo do que se tentou evadir e por isso se cumpriu, tal como Édipo. E no auto sacramental *El gran teatro del mundo* Calderón oferece uma das versões mais elaboradas do arquibarroco tópico do mundo como teatro, que também inspirou a pluma de Shakespeare.

No âmbito das Ficções Barrocas, Gamero aponta *Las meninas* de Velázquez como exemplo de representação principal. Além disso, apresenta uma descrição detalhada do quadro, para que enfim seja possível compreender como as Ficções Barrocas funcionam nesse âmbito artístico, sendo, no quadro, o homem que aparece ao fundo a chave dos paralelos do quadro: “El hombre del fondo, que no se entiende si acaba de entrar o está por salir (que viene de o sale hacia el espacio que está detrás de la tela, pues ya no hay pared, el cuadro de Velázquez la ha eliminado, también, a ella), ese hombre que vacila en el umbral entre dos realidades es el hombre barroco⁸⁹.” (GAMERRO, 2010).

Foucault apresenta uma análise interessante acerca do quadro *Las meninas*. Nessa análise, ele explica que *Las meninas* é um exemplo perfeito do espelho – e aqui cabe pensar o espelho como a dobra que propõe Gamero nas ficções barrocas – uma vez que ao olhar para o quadro se tem a sensação de estar sendo observado pelo próprio quadro. A cena em abismo, o treinamento do olhar para observar as semelhanças é essencial para a compreensão do universo literário:

Talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda - daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo - que é o mesmo - foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT, 1992, p. 31).

Dessa forma, abordando a questão mimética, o autor recupera como o quadro renascentista construía a sua imagem, sendo um reflexo do espaço real, onde a perspectiva cria a ilusão de profundidade no plano único do quadro. No entanto, no barroco “proyecta un hiperespacio que abarca el plano de la realidad, enlaza en un continuo la representación y lo representado.”(GAMERRO, 2010). Logo, a exemplificação da noção de profundidade nas ficções barrocas faz-se mais lúcida a partir da apresentação da análise do quadro. Além disso, a noção de profundidade no barroco se amplia e passa do singular ao plural: **profundidades**. Dessa forma, inclui nas profundidades do quadro as do espaço real: “Los procedimientos

⁸⁹ O homem do fundo, que não se entende se acaba de entrar ou está para sair (que vem de ou sai rumo ao espaço que atrás da tela, pois já não há parede, o quadro de Velázquez também a eliminou), esse homem que vacila no umbral entre duas realidades é o homem barroco.

pictóricos de Velázquez en *Las meninas* se parecen hasta tal punto a los ya descritos de Cervantes, que puede afirmarse, sin temor a exagerar, que el *Quijote y Las meninas* son, esencialmente, la misma obra en diferentes medios.”(GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, como não reconhecer um pensamento filosófico possibilitado pela expressão ou representação artística? A questão seja da construção da linguagem escolhida por Silvina em seus contos, seja tão somente em perceber o que Gamarro chama de profundidades. Os poetas, no caso em que fala Maia, saíram na frente quando perceberam que daria sim para pensar o mundo e a filosofia através da linguagem retórica ou das artes plásticas, por exemplo. Assim, pensar a questão mimética como capaz de representação da realidade, do referencial real, é o que Maia sugere anteriormente quando da observação dos poetas sobre a impossibilidade de uma mimese absoluta, ou seja, os poetas se dirigiram às narrativas, pois nelas a possibilidade de criar “Sem entrar no mérito dessa questão, o que se pode afirmar, de fato, é que os poetas se deram conta antes dos filósofos da impossibilidade de uma mimese absoluta.” (MAIA, 2017)

Essa pode ser inclusive uma das explicações para o latino-americano se aventurar e se deixar iluminar pelo imaginário, claro, considerando também a percepção de Alejo Carpentier acerca do real maravilhoso. Porém seria, então, o diferencial do intelectual latino-americano, aqui especificamente tratando de Silvina e seus contemporâneos, capazes de acessar, perceber e praticar a filosofia a partir de um viés humanista de herança espanhola, responsável pela união da percepção do mundo pela filosofia e pela representação artística, aqui, especificamente, a literária? É com essa pergunta que o artigo de Eduardo Cesar Maia se faz pertinente em uma análise mais precisa, sobre o que o autor comenta acerca do aspecto histórico do humanismo e da percepção de ambas as áreas, a filosófica e a literária, sobre o tema. Afinal, os intelectuais e escritores espanhóis já inauguraram essa questão no Siglo de Oro espanhol, com Miguel de Cervantes, Pedro Calderón de La Barca, entre outros.

Dessa forma, é necessário pensar na origem do barroco na percepção de Gamarro, pois o autor aponta para o momento da crise que separa a episteme renascentista daquela que se inicia no século XVII. “Estos distintos modos de ser barroco tienen un origen común en la crisis que separa la episteme renacentista de la que se inicia en el siglo XVII, que en España recibe el nombre general de barroco y en Francia el de época clásica.”(GAMERRO, 2010). Argumenta, também, que no renascentismo cada parte do universo é um símbolo de outra, como exemplo: astrología/astronomía, alquimia/química: “En el renacimiento el poder representativo de los signos (lingüístico, pictóricos, naturales) se da por sentado: hay que mejorarlo, perfeccionarlo,

extenderlo, pero la base es sólida. La representación, en el renacimiento, no se problematiza o se cuestiona: se ejerce.” (GAMERRO, 2010).

Logo, quando a confiança nos métodos renacentistas se rompe, surge o barroco, que se aloca em suas gretas/lacunas: “Las cosas pertenecen al mundo y las palabras a los hombres, y los hombres, al establecer relaciones entre signos y referentes, yerran. Ya no hay garantía divina. La semejanza, base del conocimiento renacentista, es en el barroco ilusión y ocasión de error.”(GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, é preciso destacar que Carlos Gamerro aponta para aspectos da linguagem, estudando o uso dela no que chama de barroca, e logo na segmentação que faz entre a escrita e a ficção. Igualmente, Maia trabalha justamente o problema da palavra, da retórica, da linguagem, no âmbito filosófico. Observa-se, então, que ambos repercutem a problemática da linguagem, sendo ela ferramenta de exposição do que deseja, seja da literatura/imaginário, seja do pensamento/filosofia. Assim, Gamerro argumenta que na literatura barroca existem dois recursos fundamentais para evidenciar o abismo que separa o signo do objeto:

la escritura barroca, que envuelve los objetos comunes y corrientes de ornamentales guirnaldas verbales; y las ficciones barrocas, que revelan que tras la banalidad o aparente transparencia del lenguaje acechan realidades complejas, inasibles, contradictorias. El arte barroco es un arte del fracaso en hacer coincidir palabras y realidad, ya sea a través de la frase, como en Góngora, ya a nivel de la trama, como en Cervantes. Es un arte desconfiado por naturaleza, y su atención se dirige menos al mundo que a las variadas representaciones que de él nos hacemos⁹⁰. (GAMERRO, 2010).

No entanto, a partir do momento em que o barroco se desloca para outros territórios, o autor repensa suas nomenclaturas, e logo, a forma como é reverberado e a mudança de suas características, ainda que se alimente na retórica barroca espanhola. No contexto da América Central, Gamerro denomina a transição do barroco para o neobarroco, recuperando Severo Sarduy e Lezama Lima para articular as duas facetas barrocas explicitadas anteriormente:

Y este acople puntual puede ser, metonímicamente, indicativo de otro más abarcador que quiera escuchar en el neobarroco la reverberación lejana del encuentro de la retórica barroca española con el abigarrado mundo latinoamericano: por una vez, la desbordante riqueza del estilo pareciera

⁹⁰ a escrita barroca, que envolve os objetos comuns e correntes de ornamentais guirlandas verbais; e as ficções barrocas, que revelam que por trás da banalidade ou aparente transparência da linguagem espreitam realidades complexas, inefáveis, contraditórias. A arte barroca é uma arte do fracasso em fazer coincidir palavras e realidade, seja através da frase, como em Góngora, seja no nível da trama, como em Cervantes. É uma arte desconfiada por natureza, e sua atenção se volta menos para o mundo do que para as variadas representações que dele fazemos para nós.

haberse encontrado con una realidad a la altura de sus excesos⁹¹. (GAMERRO, 2010).

Um dos pontos de mudança ou alteração ou agregação do estilo se relaciona com a paisagem na qual ela se desenvolve, afinal, a arte barroca se estende também à arquitetura. Dessa forma, veem-se representadas nela, as crenças locais e o cultivo dos costumes que habitam a sociedade:

cada nación tiene su paisaje mítico, que la define ante sí misma y el mundo, y el nuestro, sin duda, son las grandes llanuras vacías. La arquitectura barroca al ir bajando por nuestro territorio se va simplificando, abroquelándose el frenesí decorativo en el interior de los templos, que por fuera se ven sencillos, desnudos, como si les diera vergüenza la voluptuosidad en un paisaje cada vez más ascético⁹². (GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, o autor desloca o seu pensamento teórico quando desloca de território, e, explica que a influência da paisagem atua diretamente na produção artística local, e que, além disso, o barroco se estrutura a partir das crenças locais moldadas por essa paisagem. Por isso, Gamerro encontra a necessidade de recorrer a Severo Sarduy e Lezama Lima para explicitar essa operação na literatura da América Central:

La artificialidad del barroco áureo (enfaticada por Severo Sarduy en oposición a la concepción l'orsiana del barroco como retorno a la naturaleza) se destaca cuando recordamos que su frondosidad se apoya en la aridez pedregosa de España; el de Góngora es un estilo que viste un paisaje desnudo, la suya es una naturaleza inventada⁹³. (GAMERRO, 2010).

A questão da mimesis, relevante nos estudos literários no que tange a noção de representação, é elucidada por Gamerro, quem apresenta a citação de Ana Maria Barrenechea, linguista e crítica literária argentina, com relação à oposição do conceito de mimesis aristotélica de Severo Sarduy, uma vez que para ele realidade e linguagem estão demasiadamente distantes:

Sarduy se inscribe en ese grupo de artistas que se rebelan contra el concepto aristotélico del arte como imitación de la realidad [...] Por una parte, realidad

⁹¹ E esse gancho pontual pode ser, metonimicamente, indicativo de um outro abarcador que queira escutar no neobarroco a reverberação longínqua do encontro da retórica barroca espanhola com o variado mundo da América Latina: por uma vez, a desbordante riqueza do estilo parecia ter encontrado com uma realidade a altura de seus excessos.

⁹² cada nação tem sua paisagem mítica, que a define ante ela mesma e o mundo, e o nosso, sem dúvida, são as grandes planícies vazias. A arquitetura barroca ao ir descendo pelo nosso território vai simplificando-se, resguardando o frenesí decorativo no interior dos templos, que por fora se observam simples, despídos, como se tivessem vergonha da voluptuosidade em uma paisagem cada vez mais ascético.

⁹³ A artificialidade do barroco áureo (enfaticada por Severo Sarduy na oposição à concepção l'orsiana do barroco como retorno a natureza) se destaca quando recordamos que sua vegetação e apoia na aridez pedregosa da Espanha; e de Góngora é um estilo que veste uma paisagem despida, a sua é uma natureza inventada.

y lenguaje se alejan a distancias siderales. El hombre nada sabe del mundo que lo rodea y muy poco de sí mismo; la única realidad que cuenta es la de las palabras [...] Escenarios, personajes, acciones novelescas son un falso referente metido en el interior de la obra narrativa [...] texto y pseudo referente se entrecruzan, se sustituyen y se invalidan [...] Todo acontecimiento es gratuito, porque no se sabe qué sucede, para qué o por qué ocurre [...] Es imposible identificar las personas, los lugares, las acciones [...] se imbrican, o se metamorfosean, o se multiplican⁹⁴. (GAMERRO, 2010).

Assim, a distância da qual fala sobre realidade e linguagem se constitui de forma que, para Sarduy, a vacilação referencial se estende para além da frase:

En Sarduy, la vacilación referencial se extiende más allá de la frase, hacia los niveles superiores del relato, y el autor ni siquiera se priva de chuzar al lector burlado en sus expectativas referenciales, como en esta nota al pie también de *Cobra*: “Tarado lector: si aun con estas pistas, groseras como postes, no has comprendido que se trata de una metamorfosis del pintor del capítulo anterior - fijate si no cómo le han quedado los gestos del oficio - abandona esta novela y dedícate al templete o a leer las del Bloom, que son mucho más claras”⁹⁵. (GAMERRO, 2010).

Não obstante, Gamerro esbarra na questão das classificações literárias e explica onde e por que embora habite o real maravilhoso pode-se encontrar também o que ele denomina como neobarroco, ou seja, aquele barroco já deslocado do território espanhol e existente nas Américas. Dessa forma, explica que o texto neobarroco não pretende e não esconde nada por detrás, o neobarroco não promete outra realidade para além das palavras, questão que é trabalhada no real maravilhoso:

Nada evoca, ni siquiera para reírse de él, un referente exterior al libro mismo. El texto neobarroco es una máscara sin nada detrás. En la obra de Sarduy se hace más visible, así, la diferencia entre neobarroco y realismo mágico, menos evidente en la de Lezama: el realismo mágico supone una realidad maravillosa o mágica de la cual el texto es correlato; en sus versiones más puras o

⁹⁴ Sarduy se inscreve nesse grupo de artistas que se rebelam contra o conceito aristotélico da arte como imitação da realidade [...] Por uma parte, realidade e linguagem se afastam a distâncias siderais. O homem nada sabe do mundo que o rodeia e muito pouco de si mesmo; a única realidade que conta é a das palavras [...] Cenários, personagens e ações romanescas são um falso referente metido no interior da obra narrativa [...] texto e pseudo referente se entrecruzam, se substituem e se invalidam [...] Todo acontecimento é gratuito, porque não se sabe o que sucede, para o que e o por quê ocorre [...] É impossível identificar as pessoas, os lugares, as ações [...] se imbricam, ou se metamorfoseiam, ou se multiplicam.

⁹⁵ Em Sarduy, a vacilação referencial se estende para além da frase, até os níveis superiores do relato, e o autor nem sequer se priva de machucar o leitor enganado nas suas expectativas referenciais, como nesta nota ao pé também de *Cobra*: “Idiota leitor: se ainda com estas pistas, grosseiras como um poste, não compreendeu que se trata de uma metamorfose do pintor do capítulo anterior - atenção se não como ficou os gestos do ofício - abandona este romance e dedica-se ao galpão ou a ler as do Bloom, que são muito mais claras.”

destiladas, el texto neobarroco, en cambio, no promete realidad alguna más allá de las palabras⁹⁶. (GAMERRO, 2010).

Por essa razão, Gamerro fala sobre as sensações que o neobarroco imprime no texto, sobre a excitação verbal que causa, sendo ela um sentimento de amor que vai até a realidade sensível.

Porque con la misma justicia podría uno preguntarse qué queda, finalmente, de los esplendores sensoriales del orgasmo, una vez que este ha pasado: una sensación de muerte, un poco de vacío; en el mejor de los casos, la emoción del amor, o su sucedáneo. La misma estela deja a su paso la excitación verbal del barroco: un sentimiento de indiscriminado amor hacia la realidad sensible, hacia la erizada piel del mundo⁹⁷. (GAMERRO, 2010).

No entanto, pensando efetivamente no que acontece com esse barroco na Argentina, Gamerro desloca novamente e chega ao destino que interessa neste trabalho, no Rio da Prata. A mudança de paisagem, novamente, atua de maneira determinante, uma vez que acompanhando a perda das riquezas naturais dos trópicos tende a ganhar por outro lado na criatividade de elaboração dos temas, e ganhar não no sentido de ser melhor, mas talvez no sentido de que seja essa a única opção:

Al bajar del Caribe al Plata, el barroco originario, como acompañado la creciente decepción de los conquistadores y adelantados, había ido perdiendo su pedrería y su follaje: no hay joyas, ni oro, ni grandes ciudades, ni siquiera una naturaleza exuberante: el brillo y la transparencia del Caribe se amarronan y enturbian, y el barroco se vuelve barroso⁹⁸. (GAMERRO, 2010).

Nessa perspectiva, o autor aponta para o processo de desenvolvimento do barroco ao percorrer o território latino-americano, uma vez que marca a prosa como característica do neobarroco cubano e a poesia como a do Rio da Prata. Além disso, enfatiza a perda das estupendas características do barroco durante esse caminho, a qual pode ser referente àquilo que Gamerro chama de primeira forma de ser barroco, as escrituras barrocas, pois elas, estando

⁹⁶ Nada evoca, nem sequer para rir dele, um referente exterior ao livro mesmo. O texto neobarroco é uma máscara sem nada atrás. Na obra de Sarduy se faz mais visível, assim, a diferença entre o neobarroco e o realismo mágico, menos evidente na de Lezama: o realismo mágico supõe uma realidade maravilhosa ou mágica da qual o texto é correlato; em suas versões mais puras ou destiladas, o texto neobarroco, ao contrário, não promove realidade alguma mais além das palavras.

⁹⁷ Porque com a mesma justiça poderia alguém se perguntar o que fica, finalmente, os esplendores sensoriais do orgasmo, uma vez que este passou: uma sensação de morte, um pouco de vazio; no melhor dos casos, a emoção do amor, ou sua imitação. A mesma estrela deixa ao seu passo a excitação verbal do barroco: um sentimento de indiscriminado amor até a realidade sensível, até a eriçada pele do mundo.

⁹⁸ Ao descer do Caribe até a Prata, o barroco originário, como acompanhado a crescente decepção dos conquistadores e adiantados, foi perdendo sua pedraria e folhagem: no há jóias, nem ouro, nem grandes cidades, nem sequer uma natureza exuberante: o brilho e a transparência do Caribe se obscurece, e o barroco se faz barroco.

no nível da frase, exigem toda a exuberância e pomposidade das palavras, e logo, desembarcando em um cenário que está longe daquela estética de natureza exuberante, tende a trabalhar naquilo que ele denomina como segunda forma de ser barroco, as ficções barrocas, ou seja na estrutura narrativa, na construção de personagens e elaboração do enredo, aqui as palavras não necessariamente apresentam-se exuberantes, mas a narrativa certamente atinge níveis de operação intelectual diferenciados:

No es quizás casual que el escritor que pudo reconciliar la gratuidad y el exceso de la escritura barroca con las demandas referenciales de la novela realista, Alejo Carpentier, haya sido también el que mejor pudo jugar a las puntas del esteticismo y el compromiso. El propio Perlongher, con una cita de González Echevarría, admite que es sorprendente que “el único país del hemisferio que experimenta una revolución política de gran alcance, sea el que produce una literatura que, desde cualquier perspectiva comúnmente aceptada, se aleja de lo que se concibe como literatura revolucionaria”⁹⁹. (GAMERRO, 2010).

O panorama político, quando se trata da América Latina, assume relevância para se pensar o cenário no qual a sociedade intelectual da época estava inserida, ou ao menos as mudanças políticas que reverberam na literatura local, neste caso, na Argentina. Por isso, tendo em vista este aspecto o autor apresenta uma citação de Echevarría e nela é evidenciada a noção de que, embora se perceba o país com maior amplitude política revolucionária, a literatura produzida por seus escritores está distante do que se pode considerar uma literatura revolucionária.

Não obstante, o âmbito político levantado reverbera também na questão migratória do país, e assim Gamerro destaca como a globalização e a questão migratória na Argentina refletirão em alguns aspectos de sua literatura. Nesse contexto, cabe ressaltar o debate de Ferry acerca da questão globalização, e, como visto no capítulo anterior, as operações e os processos que a partir dela se desencadeiam:

La capital utópica de este nuevo neobarroco inmigratorio-mediático de los noventa ya no es La Habana sino Miami. Los neobarrocos globalizados se inspiraron en parte en la literatura, como los neobarrocos de los ochenta, pero mucho más en los medios masivos; y pudieron hacerlo sin gran dificultad porque la literatura argentina tenía, y tiene la suerte de disponer de un prisma

⁹⁹ Não é talvez casual que o escritor que pôde reconciliar a gratuidade e o excesso da escrita barroca com as demandas referenciais do romance realista, Alejo Carpentier, tenha sido também o que melhor pôde jogar as pontas do esteticismo e o compromisso. O próprio Perlongher, com uma citação de González Echevarría, admite que é surpreendente que “o único país do hemisfério que experimenta uma revolução política de grande alcance, seja o que produz uma literatura que, desde qualquer perspectiva comumente aceita, se afasta do que se concebe como literatura revolucionária”.

para refractar la luz del cine y la televisión y convertirla en literatura; en nombre de ese prisma es Puig¹⁰⁰. (GAMERRO, 2010).

A partir da proposta do modernismo apresentado por Gamerro, o próprio crítico aponta nas palavras de Borges o que às vezes pode ter sido confundido pelas nomenclaturas com relação às obras e seus escritores, ou seja, o que muitas vezes foi percebido como barroquismo, não o era, talvez pela ausência de nomenclatura. A dificuldade de classificar, ordenar ou caracterizar, seja as obras de Silvina ou de outros escritores como Borges e Casares, neste âmbito debatido, revela que potencialmente quando feito ignoram-se a riqueza e diversidade das obras de ambos. Dessa forma, o autor busca nas palavras de Borges um suporte para pensar, neste caso, o que difere, então, o neobarroco do modernismo:

Cabe aclarar que en Lugones la parodia es involuntaria: esa puede ser la única diferencia, a veces, entre un modernista y un neobarroco. Invertiendo la fórmula de Sarduy, el barroco de Lugones, es trabajo, no juego. Los caminos de la forma son insondables: el resultado es, si no el mejor, el neobarroco más genuino¹⁰¹. (GAMERRO, 2010).

Evidentemente que o movimento modernista na argentina influenciou sem precedentes as obras desses escritores, mas não necessariamente eles permanecem estagnados ao estilo ou propostas de temática, e por isso também a relevância de mencionar o período do qual se trata a confecção e publicação de cada obra, uma vez que cada uma revela o impacto do contexto social, político, intelectual e literário da época.

Dessa forma, Gamerro procura evidenciar as características barrocas nas obras dos escritores considerados como quarteto fantástico: Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar. No entanto, lançando luz sobre a teoria por ele proposta, não a apresenta com o intuito de sobrepô-la sobre as demais, ou seja, argumenta essa perspectiva para além das demais. Ademais, cabe ressaltar que essas características, que ele aponta como barrocas, não estão presentes nos neobarrocos dos anos setenta e oitenta, com seus motivos: “Hay, de todos modos, en la filiación Lugones-Larreta-Mujica Lainez, un barroquismo

¹⁰⁰ A capital utópica deste novo neobarroco imigratório-midiático dos noventa já não é La Habana, mas sim Miami. Os neobarrocos globalizados se inspiram em parte na literatura, como os neobarrocos dos oitenta, mas muito mais nos meios massivos; e puderam o fazer sem grandes dificuldades porque a literatura argentina tinha, e tem a sorte de dispor de um prisma para refratar a luz do cinema e da televisão e convertê-la em literatura; em nome desse prisma é Puig.

¹⁰¹ Cabe aclarar que em Lugones a paródia é involuntária: essa pode ser a única diferença, às vezes, entre um modernista e um neobarroco. Invertendo a fórmula de Sarduy, o barroco de Lugones, é trabalho, não jogo. Os caminhos da forma são insondáveis: o resultado é, senão o melhor, o neobarroco mais genuíno.

netamente argentino que los neobarrocos de los setenta y ochenta en adelante, por prejuicio o asquitos ideológicos, prefirieron pasar por alto¹⁰².” (GAMERRO, 2010).

De maneira organizacional, Gamerro procura evidenciar as fases mais relevantes de cada autor, e como elas formaram parte do processo de cada um para que chegassem, por fim, à crítica que aponta. Por isso, o autor pondera que Borges percebeu a vinculação do modernismo com a escritura barroca, uma vez que para ele essa percepção era de suma importância, pois logo iria se afastar de ambas “porque alejarse de ambos era para él cuestión de vida o muerte.” (GAMERRO, 2010, p. 16).

En la visión de Borges, las “fealdades” de Lugones, en suma, corresponden a lo que hay en él de español y de barroco. Es difícil no coincidir con Borges, más difícil aún es no advertir que al hablar de esta evolución de Lugones, Borges está hablando de la suya propia. La evolución propiamente estilística de Borges puede verse como un gradual alejamiento de la escritura barroca hacia un estilo cada vez más medido, de mayor economía verbal, ajustadamente referencial; clásico en suma. Y, según afirma en su *Leopoldo Lugones*: “España nunca fue clásica; la impetuosa irregularidad de su drama y la evocación, acoso arbitraria, de su color local, inspiran la reacción romántica”¹⁰³. (GAMERRO, 2010).

Em relação a Borges, o autor apresenta o soergimento no que tange sua escritura, e dessa forma explica a importância do afastamento do escritor sobre o barroco. Dessa forma, Gamerro aponta em Borges quais características o impulsionam para a chamada ficção barroca e seus desdobramentos: “Los reparos borgeanos hacia el barroco abarcan no solo el plano estético sino que también se derraman sobre el ético, como se encarga de señalar en los mismos diálogos con Ferrari: (...) porque el barroco es condenable por razones éticas, yo creo, lo barroco es condenable porque corresponde a la vanidad¹⁰⁴.” (GAMERRO, 2010).

¹⁰² Há, de toda formas, na ficção Lugones-Larreta-Mujica Lainez, um barroquismo notavelmente argentino que os neobarrocos dos anos setenta e oitenta em adiante, por preconceito ou desgosto ideológico, preferiram passar por alto.

¹⁰³ Na visão de Borges, as “feiuras” de Lugones, em suma, correspondem ao que há nele de espanhol e barroco. É difícil não coincidir com Borges, mais difícil ainda é não advertir que ao falar desta evolução de Lugones, Borges está falando da sua própria. A evolução propiamente estilística de Borges pode observar-se como um gradual afastamento da escrita barroca até um estilo cada vez mais medido, de maior economia verbal, ajustadamente referencial; clássico em suma. E, segunda afirma em seu *Leopoldo Lugones*: “Espanha nunca foi clássica; a impetuosa irregularidade de seu drama e a evocação, assédio arbitrário, se sua cor local, inspiram a reação romântica ”

¹⁰⁴ Os reparos borgeanos até o barroco abarcam não só o plano estético mas também se derramam sobre o ético, como se encarga de assinalar nos mesmo diálogos com Ferrari: (...) porque o barroco é condenável por razões éticas, eu creio, o barroco é condenável porque corresponde a vaidade.

Nesse sentido, Gamerro evidencia a percepção de Borges acerca do barroco, e assim, para o escritor, o barroco esgota a arte pela sua necessidade de detalhes, ou de até mesmo, não pela necessidade, mas pelo uso demasiado de recursos de linguagem:

Y él mismo se despega de su etapa en una caracterización que los neobarrocos locales han elegido tomar como un guante que a través del tiempo les ha arrojado. En el prólogo a la edición de 1954 de *Historia universal de la infamia* escribe: “Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca [...] Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura [...] Yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios”¹⁰⁵. (GAMERRO, 2010).

Dessa maneira, Gamerro enfatiza o afastamento do escritor argentino do estilo de escrita barroco: “Si hay una evolución en Borges (entendida no necesariamente en el sentido de mejora, sino de cambio sostenido y progresivo en una dirección determinada) esta no es ciertamente temática, ideológica, o intelectual, sino estilística: con el paso del tiempo, Borges se desbarroquiza¹⁰⁶.” (GAMERRO, 2010).

Logo, o soerguimento em Borges, destacado por Gamerro, está centrado no âmbito estilístico, tendo em vista que ao passar do tempo suas produções se desbarroquizam. Nesse sentido, tanto o que o torna barroco, como o processo que o desbarroquiza evidenciam nele a progressão literária que oferece:

Pero si Borges abjura y se aleja de la escritura barroca, lo hace para profundizar su filiación barroca en el plano de las ficciones barrocas. La obra de Borges es en gran medida barroca, pero no ya en el nivel del lenguaje y la sintaxis, sino en el nivel de los juegos y plegamientos barrocos que involucran a los personajes, el universo referencial y la trama¹⁰⁷. (GAMERRO, 2010).

Como exemplo a essa fala, Gamerro apresenta no livro o conto borgeano “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” no qual, segundo ele, fica evidente por que podemos terminar preferindo a imagem ao objeto e as representações à realidade:

¹⁰⁵ E ele mesmo desapega de sua etapa em uma caracterização que os neobarrocos locais elegeram tomar como uma luva que através do tempo lançaram. No prólogo da edição de 1954 de *Historia universal de la infamia* escreve? “Já o excessivo título destas páginas proclama sua natureza barroca [...] Eu diria que o barroco é aquele estilo que deliberadamente esgota (ou quer esgotar) suas possibilidades e que lida com sua própria caricatura [...] Eu diria que é barroca a etapa final de toda arte, quando este exhibe e dilapida seus meios.

¹⁰⁶ Se há uma evolução em Borges (entendida não necessariamente no sentido de melhora, mas ao contrário sustentado e progressivo em uma direção determinada) esta não é certamente temática, ideológica, ou intelectual, mas estilística: com o passar do tempo, Borges se desbarroquiza.

¹⁰⁷ Mas se Borges abjura e se afasta da escrita barroca, o faz para aprofundar sua filiação no plano das ficções barrocas. A obra de Borges é em grande medida barroca, mas não já no nível da linguagem e das sintaxes, mas no nível dos jogos e dobraduras barrocas que envolvem os personagens, o universo referencial e da trama.

El relato, entonces, no solo presenta el modo según el cual el pliegue ficción/realidad se da vuelta como un guante, sino que también propone los motivos de su plegamiento: explica, entre otras cosas, por qué podemos terminar prefiriendo la imagen al objeto, las representaciones a la realidad. La realidad es, finalmente, lo que nuestra mente puede abarcar. Y la preferimos aunque sepamos que una inconmensurable distancia la separa de lo real incognoscible (...) Esta es, quizás, la singularidad borgeana en lo que a nuestro tema se refiere: la ficción barroca como fábula epistemológica¹⁰⁸. (GAMERRO, 2010).

Outro exemplo evidenciado pelo autor, está no conto borgeano “Tema del traidor y del héroe” no qual demonstra como a ficção barroca pode atuar na ausência do fantástico: “‘Tema del traidor y del héroe’ resulta ejemplar, además, porque se trata de una complejísima ficción barroca sin recurso alguno a lo fantástico: un cuento que bien puede servir de caso testigo para ilustrar la diferencia entre ambas modalidades¹⁰⁹.” (GAMERRO, 2010).

Ainda neste exemplo, cabe ressaltar a noção que aponta o autor quando apresenta as crianças como barrocas por natureza, uma vez que em uma das fases de Silvina Ocampo, trabalhada adiante, argumenta-se sobre a fixação da escritora pelas crianças e por suas perspectivas.

“Espinosa sintió que eran un poco como niños”, leemos en algún momento del cuento, y los niños son barrocos por naturaleza: cuando escuchan historias, y sobre todo cuando juegan, el espacio de la representación ocupa casi por completo el de su conciencia y su acción, y el mundo ‘real’ queda relegado a los márgenes o directamente desaparece¹¹⁰. (GAMERRO, 2010).

Assim, Gamerro observa a fórmula de Borges no âmbito das ficções barrocas, e para isso, revela um elemento como aquele que resulta mais recorrente para o escritor: o sonho.

El pliegue barroco del sueño y la vigilia es una de las marcas de fábrica de Borges, y resultarían ociosos los ejemplos, salvo para destacar la variedad de figuras que este puede asumir, desde la cadena de soñadores y soñados en “Las

¹⁰⁸O relato, então, não só apresenta o modo segundo o qual a dobra ficção/realidade se dá como uma luva, mas que também propõem os motivos de sua dobradura: explica, entre outras coisas, por que podemos terminar preferindo a imagem do objeto, as representações a realidade. A realidade é, finalmente, o que nossa mente pode abarcar. E a preferimos ainda que saibamos que uma incomensurável distância a separa do real incognoscível (...) Esta é, talvez, a singularidade borgeana no que a nosso tema se refere: a ficção barroca como fábula epistemológica.

¹⁰⁹ Tema do traidor e do herói resulta exemplar, além disso, porque se trata de uma complexa ficção barroca sem recurso algum ao fantástico: um conto que bem pode servir de caso testemunhal para ilustrar a diferença entre ambas modalidades.

¹¹⁰ Espinosa sentiu que eram um pouco como meninos, lemos em algum momento do conto, e os meninos são barrocos por natureza: quando escutam histórias, e sobretudo quando jogam, o espaço da representação ocupa quase por completo o de sua consciência e sua ação, e o mundo ‘real’ fica condenado às margens ou diretamente desaparece.

ruínas circulares” y “El Golem”, hasta la cinta de Moebius de los dos soñadores que se sueñan mutuamente en “El otro” y “25 de agosto, 1983”. Las ficciones barrocas tienen cierta debilidad por los sueños porque estos son una de sus formas de inmersión total: cuando soñamos tomamos la realidad onírica como *la* realidad sin más y no tenemos conciencia del otro plano, el de la vigilia; si lo hacemos, despertamos. La participación imaginativa en la ilusión del teatro, el libro, el cuadro, el reflejo o el ensueño diurno supone en cambio la percepción simultánea del otro plano de la realidad, y hay, por lo tanto, menor ocasión para el engaño¹¹¹. (GAMERRO, 2010).

É preciso lembrar que Gamerro percorre, às vezes de forma resumida, e às vezes de forma extensa, a carreira dos escritores argentinos de grande prestígio, como o faz nesse momento com Borges. O interessante ou importante nessa questão é que, ao observar um pouco de cada um, observa-se também o que todos compartilham, e conseqüentemente aquilo que de diferente neles se encontra. Contudo, aqui é pertinente observar a postura dos três amigos: Silvina, Bioy e Borges, perante a situação política na Argentina, assim como a forma com a qual eles lidavam com a produção literária da época.

É preciso registrar também, que embora amigos ou justamente por serem, os três escritores compartilhavam dos ideais e principalmente das influências espanholas e europeias de forma geral. Quer dizer, todos, neste caso, apresentavam e exerciam a postura humanista perante a vida, destacando aqui a valorização de uma ética e uma estética aristocráticas e eruditas, ainda que Borges e Bioy fossem adeptos da ironia como ferramenta crítica e até humorística, quando se tratava da questão da Argentina.

Em seguida, no entanto, Gamerro apresenta outras modalidades de imersão nas ficções barrocas, características essas essenciais para compreender o texto de Silvina, os elementos citados estão em repetição, ou em círculo nas obras da escritora. Por isso, a curadoria detalhada e apresentada acerca das obras do quarteto fantástico deve ser considerada enquanto operativo, uma vez que colegas e amigos compartilhavam do mesmo contexto histórico e intelectual, de referências e influências: “En este caso el lector también es atrapado en el pliegue: no sabemos si lo que vemos sucede en el mundo exterior o en el delirio de Dahlmann¹¹².” (GAMERRO, 2010).

¹¹¹ A dobra barroca do sonho e da vigília é uma das marcas da fábrica de Borges, e resultam ociosos os exemplos, salvo para destacar a variedade de figuras que este pode assumir, desde a corrente de sonhadores e sonhados em “As ruínas circulares” e “O Golem”, até a fita de Moebius dos sonhadores que sonham mutuamente no “O outro” e “25 de agosto, 1983”. As ficções barrocas têm certa debilidade por sonhos porque estes são uma de suas formas de imersão total: quando sonhamos tomamos a realidade onírica como *a* realidade sem mais e não temos consciência do outro plano, o da vigília; se o fazemos, despertamos. A participação imaginativa na ilusão do teatro, o livro, o quadro, o reflexo ou o estado de sonho diurno supõem em troca a percepção simultânea do outro plano da realidade, e há, portanto, menor ocasião para o engano.

¹¹² Neste caso o leitor também é pego na dobra: não sabemos se o que vemos sucede do mundo exterior ou do delírio de Dahlmann.

Otras modalidades de inmersión total, como la de los sueños, las proveen las formas extremas de la locura y el delirio de la fiebre, como sucede en “Isidoro Acevedo”, poema en el cual “la inventiva fiebre” le permite a un anciano militar, que muere de congestión pulmonar en su cama, soñarse la muerte que se merece, al frente de sus hombres en la batalla¹¹³. (GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, o sonho, o duplo, as pregas, as gretas, a loucura, começam a aparecer nas obras desses escritores. Não obstante, no que tange a memória como recurso das ficções barrocas, Gamerro indica que Borges encontra uma das origens possíveis para o tema do duplo:

La memoria, al fin y al cabo, no es más que una representación, un espectáculo en el que somos a la vez el actor y espectador, y Borges descubre en su funcionamiento uno de los orígenes posibles del tema doble: “Esta aparición espectral habrá procedido de los espejos de metal o del agua, o simplemente de la memoria, que hace de cada cual un espectador y un actor”¹¹⁴. (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, no entrecruzamento de planos, também característica das ficções barrocas, Gamerro apresenta como essencial para reconhecer as ficções barrocas em Borges. Ora, seria ela a característica dominante para reconhecê-las dentro da obra, que evidentemente pode apresentar elementos de outros segmentos. Em *Silvina*, por exemplo, as ficções barrocas podem aparecer associadas ao fantástico:

Encontramos en Borges textos que juegan a plegar o cruzar distintos planos temporales; desde las temporalidades divergentes, convergentes y paralelas de “El jardín de senderos que se bifurcan”, al encuentro con uno mismo en distintos momentos del tiempo (“El otro”), la fusión de dos momentos idénticos en uno solo, acontecimiento que anula o cuestiona a sucesión temporal (“El truco”, “Sentirse en muerte”, “Nueva refutación del tiempo”) y el vaivén entre el tiempo subjetivo o interior y el tiempo objetivo de los relojes en “El milagro secreto”¹¹⁵. (GAMERRO, 2010).

¹¹³ Outras modalidade de imersão total, como a dos sonhos, as provêm as formas extremas da loucura e do delírio e da febre, como sucede em “Isidoro Acevedo”, poema no qual “a febre inventada” permite a um idoso militar, que morre de congestão pulmonar em sua cama, sonhar a morte que merece, em frente aos seus homens de batalha.

¹¹⁴ A memória, no final das contas, não é mais que uma representação, um espetáculo nesse que somos ao mesmo tempo ator e espectador, e Borges descobre em seu funcionamento uma das origens possíveis do tema dobro: “Esta aparição espectral procederá dos espelhos de metal ou da água, ou simplesmente da memória, que faz cada qual um espectador e um ator”.

¹¹⁵ Encontramos em Borges textos que jogam a dobrar ou cruzar distintos planos temporais; desde as temporalidades divergentes, convergentes e paralelas de “O jardim de caminhos que se bifurcam”, ao encontro com um mesmo em distintos momentos do tempo (“O outro”), a fusão de dois momentos idénticos em um só, acontecimento que anula ou questiona a sucessão temporal (“O truque”, “Sentir-se em morte”, “Nova refutação do tempo”) e o vai e vem entre o tempo subjetivo o interior e o tempo objetivo dos relógios em “O milagre secreto”.

Assim, esses elementos, além de poderem estar associados a outras teorias, podem ter origem não só no barroco como também, argumenta Gamerro, no romantismo. São teorias que cruzam e sofrem influência de outras em seu processo formativo:

El único motivo vinculado al plegado de planos de realidad que Borges no toma del barroco, sino del romanticismo, es el del doble. Doble temporal, sobre todo: en “El otro” un Borges maduro se encuentra con un Borges joven a través de lo que hoy llamaríamos un portal: (...) La ficción barroca en general sugiere preocupaciones metafísicas antes que éticas, o subordina las segundas a las primeras (antes de saber cómo debo comportarme debo determinar en qué plano de la realidad me encuentro)¹¹⁶. (GAMERRO, 2010).

No entanto, ressalta que para que seja considerada uma ficção barroca, esse entrecruzamento ou essa dobra, precisam necessariamente atravessar a trama: “Para hablar de ficción barroca, además, es necesario que alguna de estas oposiciones o pliegues estructuran la trama¹¹⁷.” (GAMERRO, 2010).

Por conseguinte, Gamerro apresenta Bioy Casares também no âmbito das ficções barrocas, no entanto, demonstrará de que forma opera, tendo em vista o fantástico e a ciência ficção, também como elementos presentes em suas obras: “Otro autor de ficciones barrocas, generalmente de tipo fantástico, es Adolfo Bioy Casares, que agrega a los motivos ancestrales de Borges (sueños, teatro, espejos) las paradojas barrocas possibilitadas por los nuevos medios de reproducción mecánica¹¹⁸.” (GAMERRO, 2010).

Desse modo, recupera a grandiosa e talvez mais conhecida obra de Casares para assinalar questões, e, para pensá-la como o que há de mais característico, em estilo, no escritor:

Hay coincidencia en señalar *La invención de Morel* como nuestro mejor relato de ciencia ficción, pero no la hay a la hora de señalar causas. Quizás haya que pensarlo no tanto como el mejor sino como el más característico, pues en él se combinan finalmente el tópico barroco de la réplica que reemplaza al original, un lenguaje funcional y hasta ascético, sin resto estético o erótico, y la

¹¹⁶ O único motivo vinculado à dobra de planos de realidade que Borges não toma do barroco, mas do romantismo, é o dobro. Dobro temporal, sobretudo: em “O outro” um Borges maduro se encontra com um Borges jovem através do que hoje chamaríamos um portal: (...) A ficção barroca em geral sugere preocupações metafísicas antes que éticas, ou subordina às segundas às primeiras (antes de saber como devo me comportar devo determinar em que plano de realidade me encontro).

¹¹⁷ Para falar de ficção barroca, além disso, é necessário que alguma destas oposições ou dobras estruturam a trama.

¹¹⁸ Outro autor de ficções barrocas, geralmente de tipo fantástico, é Adolfo Bioy Casares, que agrega aos motivos ancestrais de Borges (sonhos, teatro, espelhos) as paradoxais barrocas possibilitadas por novos meios de reprodução mecânica.

explicación o coartada tecnológica que permite cruzar el umbral de la fantasía a la ciencia ficción¹¹⁹. (GAMERRO, 2010).

Além disso, o autor explica que nas obras de Casares, para além da junção do fantástico com a ficção científica, ainda, observa-se outro elemento que se funde com os demais gêneros: o policial: “Lo característico de Adolfo Bioy Casares es la combinación del género fantástico, o de la ciencia ficción, con el género policial. Dicho en forma muy esquemática, la realidad representada corresponde al orden de lo fantástico; el modelo narrativo, al del policial¹²⁰.” (GAMERRO, 2010).

O autor recupera ainda os relatos que compõem *La trama celeste*, de 1948, na qual surge uma nova matriz das ficções barrocas, o ciúme: “Aparece en este relato una nueva matriz de ficciones barrocas: las imágenes de los celos, tan poderosas que pueden hacerse reales no solo para el marido celoso sino también para el supuesto amante - al cual no le queda al final ni siquiera el consuelo de haberlo sido¹²¹.” (GAMERRO, 2010).

No entanto, indo ao encontro do que fala Gamerro sobre a escrita de Bioy, com desenvolvimento narrativo dos escritores, há também outros aspectos, como a ambientação de suas histórias, o espaço, uma vez que, nas ficções barrocas, a dobra permite que o atravessar espaços não necessite de uma árdua tentativa de aproximação com a realidade. Neste caso, o entrecruzamento de planos se dá como uma estrutura espacial da narrativa, responsável por facilitar a passagem dos personagens nos distintos planos:

Esta clase de pasaje se reitera en cuentos posteriores: un plegamiento que parece apenas temporal atrapa a los personajes del cuento “El atajo”, que entran y salen (uno de ellos) de una orwelliana Argentina futura; en “La forma del mundo”, en cambio, es apenas el espacio el que se dobla sobre sí mismo, y es así posible pasar del delta del Tigre a Punta del Este atravesando apenas un breve túnel de arbustos. “La trama celeste” marca un hito en la evolución de Bioy, porque en él este descubre que no son imprescindibles los ambientes exóticos o aun aislados (las islas del Pacífico Sur o la Guyana, la Patagonia, Hungría) para sus historias fantásticas (barrocas o no), y comienza a situarlas en lo que serpa eventualmente su ambientación, si no más característica, ciertamente la más lograda: esos barrios levemente periféricos y anónimos,

¹¹⁹ Há coincidência em assinalar A invenção de Morel como nosso melhor relato de ficção científica, mas ela não existe na hora de assinalar as causas. Talvez, seja necessário pensar nele não tanto como o melhor, mas como o mais característico, pois nele se combinam finalmente o tópico barroco da replica que substitui o original, uma linguagem funcional e até ascético, sem resto estético ou erótico, e a explicação ou alibe tecnológica que permite cruzar o umbral da fantasia a ficção científica.

¹²⁰ O característico de Adolfo Bioy Casares é a combinação do gênero fantástico, ou de ficção científica com o gênero policial. Dito em forma muito esquemática, a realidade representada corresponde à ordem do fantástico; o modelo narrativo, ao de policial.

¹²¹ Aparece neste relato uma nova matriz de ficções barrocas: as imagens dos ciúmes, tão poderosas que podem fazer-se reais não só para o marido ciumento, mas também para o suposto amante - ao qual não fica ao final nem sequer o consolo de ter sido.

poco visitados hasta entonces por la literatura, de la ciudad de Buenos Aires: Parque Patricios, Liniers, Villa Urquiza, Saavedra¹²²... (GAMERRO, 2010).

O autor elucubra as noções de dobradura e dobra, e encontra necessário explicar suas funcionalidades na caracterização das ficções barrocas, e, no caso de Bioy, como a dobradura no sentido do papel (origami), com sua ordenação, está mais presente do que no sentido da dobra, que não necessariamente requer organização, ou seja, suas oscilações são mais desordenadas:

En *El sueño de los héroes*, los sueños son a la vez premonición y recuerdo: premonición de un futuro inevitable, recuerdo de un pasado puesto en suspenso. Pasado y futuro se doblan sobre la línea del presente y coinciden punto a punto: el tiempo se anula, la tercera noche del carnaval del 27 y la tercera noche del carnaval del 30 son la misma. Nuevamente, Bioy echa mano al Borges de “Sentirse en muerte” y, a través de él, al principio de la identidad de los indiscernibles de Leibniz: si entre dos momentos separados en el tiempo no hay diferencias, no son dos momentos, son el mismo, y por lo tanto el tiempo, la sucesión temporal, se anula. Para estos casos de doblamiento a la manera del papel, sobre líneas punteadas, o con coincidencia puntual de coordenadas, preferiré la noción de doblez (como en el origami) en lugar de la de pliegue, que remite a las oscilaciones menos gobernables de la tela. En general, las figuras de lo barroco en la obra de Bioy Casares tienden al doblez más que al pliegue¹²³. (GAMERRO, 2010).

No entanto, considerando o desenvolvimento estilístico de Casares, Gamerro em uma comparação entre Borges e Bioy, argumenta sobre suas divergências. Elas são, segundo ele, o que, curiosamente, no outro se completa. Desse modo, as construções mais elaboradas que Bioy deixa de lado, para um registro oral e menos cuidadoso, é o que em Borges se desenvolve.

¹²² Esta classe de passagem se reitera em contos posteriores: uma dobradura que parece não só temporal pega os personagens do conto “O atalho”, que entram e saem (um deles) de uma orwelliana Argentina futura; em “A forma do mundo”, em troca, é não só o espaço o que se dobra sobre si mesmo, e é assim possível passar do delta do Tigre a Ponta do Leste atravessando apenas um breve túnel e arbustos. “A trama celeste” marca um momento histórico na evolução de Bioy Casares, porque nele este descobre que não são imprescindíveis os ambiente exóticos ou ainda isolados (as ilhas do Pacífico Sul ou a Guiana, a Patagônia, Hungria) para suas histórias fantásticas (barrocas ou não), e começa a situá-las no que saiba eventualmente sua ambientação, senão mais característica, certamente mais alcançada: esses bairros levemente periféricos e anônimos, pouco visitados até então pela literatura, da cidade de Buenos Aires: Parque Patricios, Liniers, Villa Urquiza, Saavedra...

¹²³ Em *O sonho dos heróis*, os sonhos são ao mesmo tempo premonição e recordações: premonição de um futuro inevitável, recordações de um passado posto em suspenso. Passado e futuro se dobram sobre a linha do presente e coincidem ponto a ponto: o tempo se anula, a terceira noite de carnaval de 27 e a terceira noite de carnaval de 30 são a mesma. Novamente, Bioy aperta as mãos de Borges de “Sentir-se em morte” e, através dele, ao princípio da identidade dos indiscerníveis de Leibniz: se entre dois momentos separados no tempo não há diferenças, não são dois momentos, são o mesmo momento, e portanto o tempo, a sucessão temporal, se anula. Para estes casos de dobradura à maneira do papel, sobre linhas ponteadas, ou com coincidência pontual de coordenadas, preferirei a noção de dobradura (como no origami) no lugar da dobra, que remete às oscilações menos governáveis da tela. Em geral, as figuras do barroco na obra de Bioy Casares tendem a dobradura mais que a dobra.

La evolución propiamente estilística de Bioy invierte de alguna manera la de Borges: su primera obra importante, *La invención de Morel*, es la más barroca de sus ficciones, y la más ascética y llanamente referencial en lo que al lenguaje se refiere. Tras este ascetismo deliberado (“Más que el acierto, procuré la supresión de errores en *La invención de Morel*. En cierto modo era como si yo me considerara infeccioso y tomara todas las precauciones para no contagiar a la obra. La escribí en frases cortas, porque una frase larga ofrece más posibilidades de error”), en el cuento “El ídolo”, según sus propias palabras, “se suelta mi prosa, que por fin echa a andar sin precauciones”. Y mientras se sueltan los pliegues de la prosa de Bioy, la de Borges se vuelve más ceñida, como si uno se vistiera con lo que al otro le sobra [...] De hecho, Bioy se arroga el mérito por la evolución de su más famoso compañero: “yo creo que quizás lo convencí de que se podía escribir de un modo más llano, más tranquilo, sin buscar tanto el efecto en una frase. A veces a Borges le gustaba lo sentencioso, le gustaban las frases muy trabajadas, le gustaba mucho lo barroco, mientras que yo prefería que el estilo fuera casi oral y creo que de algún modo eso influyó en su escritura”. Esta frase, de todos modos, encierra en sí misma su propia contradicción, o trampa: es justamente en el registro oral donde se desboca, en la escritura de Bioy, lo barroco¹²⁴. (GAMERRO, 2010).

Assim, o que resulta interessante é como em H. Bustos Domecq (pseudônimo para o trabalho em conjunto dos escritores) há a necessidade da fusão de técnicas para que seja possível os dois atuarem como um único indivíduo: “El arte de la colaboración literaria es el de ejecutar el milagro inverso: lograr que dos sean uno¹²⁵.” (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, Gamerro aponta a construção do estilo de Domecq, tendo em vista a perspectiva dos dois autores. Embora, aparentemente, a forma coloquial dos objetos verbais é a característica crucial para o reconhecimento e singularidade das produções de Domecq, “El calificativo de ‘barroco’ le cabe al estilo de Bustos Domecq en dos sentidos: 1. En el de una proliferación verbal que se alimenta meramente de sí misma, manifestada sobre todo en el habla ‘coloquial’ de los personajes¹²⁶, (...)” (GAMERRO, 2010):

¹²⁴ A evolução propiamente estilística de Bioy inverte de alguma forma a de Borges: sua primeira obra importante, *A invenção de Morel*, é a mais barroca de suas ficções, e a mais ascética e simplesmente referencial no que a linguagem se refere. Depois deste ascetismo deliberado (“Mais que o acerto, procurei a supressão dos erros em *A invenção de Morel*. De certo modo era como se eu me considerasse infeccioso e tomasse todas as precauções para não contagiar a obra. A escrevi em frases curtas, porque uma frase longa oferece mais possibilidade de errar”), no conto “O ídolo”, segundo suas próprias palavras, “solta-se minha prosa, que por fim começa andar sem preocupações”. E enquanto se soltam as dobras da prosa de Bioy, a de Borges se apresenta mais ajustada, como se um se vestisse com o que do outro sobra [...] De fato, Bioy se apropria do mérito pela evolução de seu mais famoso companheiro: “eu creio que talvez o convencí de que se podia escrever de um modo mais simples, mais tranquilo, sem buscar tanto o efeito em uma frase. Às vezes Borges gostava do sentencioso, ele gostava das frases mais trabalhadas, gostava muito do barroco, enquanto eu preferia que o estilo fosse quase oral e creio que de algum modo isso influenciou em sua escrita”. Esta frase, de todos os modos, encerra nela mesma sua própria contradição, ou armadilha: é justamente no registro oral onde desemboca, na escrita de Bioy, o barroco.

¹²⁵ A arte da colaboração literária é o executar o milagre inverso: conseguir que dois sejam um.

¹²⁶ O qualificativo de ‘barroco’ cabe ao estilo de Bustos Domecq em dois sentidos: 1. Em uma proliferação verbal que se alimenta meramente de si mesma, manifestada sobretudo na fala ‘coloquial’ dos personagens, (...)

Esta es una parodia sin objeto: nadie jamás ha hablado así, y Bustos Domecq lo sabe bien. Lejos de proponerse como una transcripción, imitación o aun estilización del habla de cierto grupo o clase porteño, tal estilo hace de estos relatos “objetos verbales, puros e independientes”. Basta comparar cualquier fragmento ‘coloquial’ de H. Bustos Domecq con cualquier fragmento coloquial de Manuel Puig para entender la diferencia¹²⁷. (GAMERRO, 2010).

Assim, Gamerro propõe um panorama que fecha o debate das características gerais dos três fantásticos, e evidencia que no trabalho da escritora Silvina Ocampo existe uma atmosfera não tão explorada por Borges e Bioy, aquela do jogo infantil. Aqui é importante mencionar uma passagem da qual fala Gamerro acerca das crianças serem barrocas por natureza. E, da mesma maneira, o escritor Julio Cortázar daria continuidade a este tema trabalhado por Ocampo:

Silvina Ocampo incorpora a la serie de ficciones barrocas un ámbito que Borges y Bioy apenas trabajaron: el del juego infantil, con su casi ilimitada capacidad de crear mundos y sumergirse en ellos –una línea que continuaría Julio Cortázar. En uno de los más característicos, “Las invitadas”, un niño cuyos padres han dejado solo para su cumpleaños logra convocar a siete amigas imaginarias para festejarlo¹²⁸. (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, o autor propõe, assim como o fez para Borges e para Casares, um apanhado do que ele observa nas obras da escritora como ficções barrocas, e, para isso, ilustra com um exemplo apontado no conto “La vida clandestina”, no qual é possível perceber o jogo de dobras construído pela escritora, além dos principais efeitos como reflexo/objeto, voz/eco. Ademais, apresenta a angústia barroca em relação à possibilidade de as representações tomarem o lugar do real:

El cuento “La vida clandestina” es especialmente original, menos por su estructura que por la inclusión de pliegues barrocos poco frecuentes: el primero es el equivalente sonoro del pliegue reflejo/objeto: el pliegue voz/eco: “Cuando grito, no es con mis palabras, ni con mi voz, que el eco responde”, dice el protagonista. El relato incluye la característica angustia barroca ante la posibilidad de que las representaciones usurpen el lugar de lo real¹²⁹. (GAMERRO, 2010).

¹²⁷Esta é uma paródia sem objeto: ninguém jamais falou assim, e Bustos Domecq sabe bem disso. Longe de se propor como uma transcrição, imitação ou ainda estilização da fala de certo grupo ou classe portenha, tal estilo faz destes relatos “objetos verbais, puros e independentes”. Basta comparar qualquer fragmento coloquial de Manuel Puig para entender a diferença.

¹²⁸Silvina Ocampo incorpora a série de ficções barrocas em um âmbito que Borges e Bioy quase não trabalharam: o jogo infantil, com sua quase ilimitada capacidade de criar mundos e submergir neles -uma linha que continuaria Julio Cortázar. Em um dos mais característicos, “As convidadas”, um menino cujos pais o deixaram sozinho para seu aniversário consegue convocar sete amigas imaginárias para festejar.

¹²⁹O conto “A vida clandestina” é especialmente original, menos por sua estrutura que pela inclusão de dobras barrocas pouco frequentes: o primeiro é o equivalente sonoro da dobra reflexo/objeto: a dobra voz/eco: “Quando

O medo da ocupação definitiva do real pelos simulacros leva o personagem a se isolar do convívio com os seres humanos e com a exuberância da natureza:

Buscando un lugar sin ecos ni reflejos, se va a vivir al desierto, y el relato concluye agregando a los pliegues anteriores su equivalente volumétrico: el pliegue molde/modelo: “Rendido, se acostó a dormir. Luego vio su impronta en la arena, que no guardaba relación alguna con su cuerpo¹³⁰.” (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, Gamerro afirma que a partir da *Antología de la literatura fantástica* se estabelece um novo momento para os escritores, e ainda nela seria possível averiguar textos com as características de ficção barroca:

Junto con *La invención de Morel* de Bioy y las primeras ficciones de Borges, la *Antología de la literatura fantástica* compilada por estos y Silvina Ocampo permite señalar a 1940 como el año cero de la ficción barroca argentina. La Antología... es el testimonio del trabajo conjunto que resultó en la matriz común a partir de la cual cada uno de estos tres autores elaboraría luego sus textos propios. Si bien no puede decirse que las ficciones barrocas sean mayoría en la Antología..., su número es significativo, y ofrecieron una base sólida de ‘precursores inventados’¹³¹. (GAMERRO, 2010).

Com relação ao escritor Julio Cortázar, Gamerro procura elucidar o que de características ele compartilha com os demais escritores mencionados, e explica que ele possui o mesmo modo operante que Casares no que tange o espaço/ambientação. Por isso, não seria um desafio que seus personagens cruzassem lugares com facilidade. Além disso, apresenta a **ponte** como uma característica possivelmente arquetípica, tendo em vista que simboliza o vínculo entre duas realidades, a ligação entre dois espaços, dois mundos diferentes:

Cortázar comparte el gusto de Bioy Casares por los pasajes, pasadizos, galerías, puentes, puertas o vasos comunicantes que permiten pasar de un plano a otro sin viaje, casi sin esfuerzo. En ninguno de sus relatos este pasaje es más fluido que en “Continuidad de los parques”, en el cual un lector

grito, não é com minhas palavras, nem com a minha voz, que o eco responde”, disse o protagonista. O relato inclui a característica angústia barroca ante a possibilidade de que as representações tomem o lugar do real.

¹³⁰Procurando um lugar sem ecos nem reflexos, vai viver no deserto, e o relato conclui acrescentando às dobras anteriores seu equivalente volumétrico: a dobra molde/modelo: “Rendido, deitou para dormir. Logo viu sua impressão na areia, que não guardava relação alguma com seu corpo.”

¹³¹Junto com *A invenção de Morel* de Bioy, as primeiras ficções de Borges, a *Antologia da literatura fantástica* compilada por estes e Silvina Ocampo permite assinalar a década de 1940 como o ano zero da ficção barroca argentina. A Antologia... é o testemunho do trabalho conjunto que resultou na matriz comum a partir da qual cada um destes três autores elaboraria logo seus textos próprios. Se bem não se pode dizer que as ficções barrocas sejam maioria na Antologia..., seu número é significativo, e ofereceram uma base sólida de ‘precursores inventados’.

descubre (demasiado tarde) que el parque que atraviesa el asesino de la novela que está leyendo es el mismo que se extiende a sus espaldas, y él es la víctima. El puente, otra característica, quizás arquetípica, figura de vinculación entre dos realidades¹³². (GAMERRO, 2010).

Assim, Gamarro percebe no conto “Axolotl”, de Cortázar, algumas características importantes para as ficções barrocas, uma vez que ele demonstra o cruzamento recíproco entre um mundo e outro: água/ar, onde o vidro é o que separa os dois mundos distintos.

Este cuento puede caracterizarse como ficción barroca porque en él no hay mero ‘devenir animal’ o transformación de un hombre en bestia, sino cruce recíproco de un mundo a otro: un mundo de aire, otro de agua, el vidrio que los separa y, a través de él, el intercambio instantáneo de lugares y de identidades¹³³. (GAMERRO, 2010).

Para o autor, uma questão que diferencia Cortázar dos demais é a situação em que deixa seus personagens, ou seja, o autor os deixa em uma situação de trânsito, de deslocamento, e o fechamento da história, quer dizer, a conclusão quem a faz, se e quando possível, é o leitor. A suspensão, nesse caso, atua de forma fundamental em seus contos. Porém, cabe ressaltar que nem todos os contos em que apresenta o cruzamento de planos são considerados ficções barrocas, uma vez que para sê-lo são necessários os pontos de cruzamento:

Cortázar prefiere la revelación a la explicación, los finales que se explican a sí mismos; que, a la Poe, implican alguna sorpresa o al menos el shock del reconocimiento: ‘vemos’ al lector en el sillón al que se acerca el asesino, ‘vemos’ al muerto en la playa de la isla y, súbitamente, comprendemos; y muchas veces se complace en dejar a sus personajes en tránsito, vacilando en el borde de dos mundos, y a los lectores en la incertidumbre de dónde están y de qué es exactamente lo que ha sucedido¹³⁴. (GAMERRO, 2010).

Além disso, é possível encontrar, segundo o autor, pontos de dobra na dobra, e assim exemplifica como na dobra mundo/teatro, cenário/plateia “(..)(hay, como vemos, pliegues

¹³² Cortázar compartilha o gosto de Bioy Casares pelas paisagens, passadiços, galerias, pontes, portas ou vasos comunicadores que permitem passar de um plano a outro sem viajar, quase sem esforço. Em nenhum de seus relatos esta passagem é mais fluida que em “Continuidade dos parques”, no qual um leitor descobre (demasiado tarde) que o parque que atravessa o assassino da novela que está lendo é o mesmo que estende as suas costas, e ele é a vítima. A ponte, outra característica, talvez, arquetípica, figura de vinculação entre realidades.

¹³³ Este conto pode caracterizar como ficção barroca porque nele não há mero ‘transformar-se animal’ ou transformação de um homem em besta, mas o cruzamento recíproco de um mundo a outro: um mundo de ar, outro de água, o de vidro que os separa e, através dele, o intercâmbio instantâneo de lugares e de identidades.

¹³⁴ Cortázar prefere a revelação a explicação, os finais que se explicam a si mesmos; que, a Poe, implicam alguma surpresa ou ao menos um choque do reconhecimento: ‘vemos’ ao leitor na poltrona que se aproxima o assassino, ‘vemos’ ao mundo na praia da ilha e, subitamente, compreendemos; e muitas vezes se agrada em deixar os personagens em trânsito, vacilando na borda dos mundos, e aos leitores na incerteza de onde estão e o que é exatamente o que sucedeu.

dentro de pliegues: en el pliegue teatro/mundo, el lado ‘teatro’ se despliega a su vez en el pliegue escenario/plateas¹³⁵.” (GAMERRO, 2010). Nesse sentido, quando Gamerro fala dos pontos de cruzamento, faz-se pensar que se trata daquilo em que, quando há dobra, nas dobraduras, encontram-se como iguais, ou melhor, como os pontos de referência que existem em ambos os universos propostos pelo enredo, ou seja, os pontos de encontro, a similaridade que permite a transição.

No âmbito cinematográfico, por exemplo, Gamerro argumenta que as adaptações a partir dos relatos desses escritores privilegiam as ficções barrocas mais puras: “Las adaptaciones cinematográficas de los relatos de estos autores, sobre todo las europeas, realizadas a partir de los sesenta, privilegian las ficciones barrocas más puras¹³⁶,(...)” (GAMERRO, 2010).

Assim, dentro dessas representações cinematográficas, o teórico percebe os artifícios que foram necessários, e, desenvolvidos pelos diretores, para que a operação das ficções barrocas fossem possíveis, e, percebidas pelos telespectadores. Dessa forma, as imagens da percepção não se diferem das lembranças e a imaginação do sonho, por exemplo:

Una característica del lenguaje cinematográfico lo convierte en vehículo especialmente apto para las ficciones barrocas: la narración por montaje. En el cine, las imágenes de la percepción no difieren de las del recuerdo, las de la imaginación, las del sueño o las de una visión anticipatoria, salvo que el director decida marcar la diferencia mediante el grano, el color, lentes deformantes, esfumados y otros procedimientos; y la ausencia de un narrador que diga ‘vio’, ‘soñó’, ‘recordó’ o ‘alucinó’, sumada a la posibilidad de trabajar con microsecuencias o inserts, permite barajados u hojaldrados mucho más finos que los de la narrativa o el teatro¹³⁷. (GAMERRO, 2010).

As proporções, neste caso, ganhas pelas ficções barrocas recobrem um novo questionamento acerca da literatura fantástica argentina. Mas, é a conclusão que se faz importante, pois a trama barroca pode estar presente nas obras fantásticas, sem deixar de sê-las, e também nas não fantásticas, não as tornando fantásticas por estarem presentes:

¹³⁵ (...) (há, como vemos, dobras dentro das dobras: na dobra teatro/mundo, o lado ‘teatro’ se desdobra por sua vez na dobra cenário/plateia).

¹³⁶ As adaptações cinematográficas dos relatos destes autores, sobretudo as europeias, realizadas a partir dos anos sessenta, privilegiam as ficções barrocas mais puras.

¹³⁷ Uma característica da linguagem cinematográfica o converte em veículo especialmente apto para as ficções barrocas? a narração por montagem. No cinema, as imagens da percepção não diferenciam as de recordação, as de imaginação, as de sonho ou as de uma visão antecipatória, salvo que o diretor decida marcar a diferença mediante a granulação, a cor, lentes deformantes, esfumados e outros procedimentos; e a ausência de um narrador que diga ‘viu’, ‘sonhou’, ‘lembrou’ ou ‘alucinou’, somada a possibilidade de trabalhar com micro sequências ou inserts, permitem embaralhados ou folheados muito mais finos que os da narrativa ou do teatro.

Parece posible sugerir, entonces, que el urdido de ficciones barrocas sea el denominador común y la dominante estética en la obra de estos autores, y así, una serie de reflexiones sobre el arte barroco han terminado generando, como quien no quiere la cosa, una hipótesis sobre el género fantástico argentino. Haciendo nuevamente, eso sí, la salvedad de que la trama barroca puede darse tanto en las obras estrictamente fantásticas como las no fantásticas. Es de todos modos comprensible que a todas se les haya aplicado el rótulo general de género fantástico, porque aun cuando el cruzamiento de planos de realidad se dé por causas naturales, como sueños, locura, drogas, etc., la dominancia de estructuras barrocas introduce la sensación de lo fantástico. En Borges, por ejemplo, las ficciones barrocas se reparten entre lo fantástico y lo natural; Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar se inclinan más a lo fantástico; Onetti cultiva elaboradas formas barrocas a partir de los parámetros de la novela realista¹³⁸. (GAMERRO, 2010).

Portanto, conclui-se que o gênero fantástico, tal como se encontra em Borges, Bioy, Silvina Ocampo e Cortázar, não é uma cópia ou imitação do que já se fazia na Europa, senão em alguns aspectos como o corte com o realismo. Nesse sentido, então, é necessário pensar na transposição do gênero, tendo em vista a mudança de território, pois ver-se-á outras culturas e principalmente outra formação intelectual, inclusive no percurso individual, o que acarreta também nas influências sobre cada um. Sendo assim, observa-se aqui a importância da influência espanhola exercida sobre os intelectuais argentinos, além de outras heranças e de percursos de outros territórios que corroboram para a perspectiva de Gamerro sobre as ficções barrocas:

El género fantástico argentino que practican Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar, y luego sus numerosos epígonos, es una creación original, es decir, no derivada por imitación de modelos inmediatos, que luego, sí, funcionará como modelo para otras literaturas; y surge, no de una continuidad, sino de un corte en la tela fundamentalmente realista de lo que hasta entonces había sido nuestra literatura¹³⁹. (GAMERRO, 2010).

¹³⁸ Parece possível sugerir, então, que o urdido de ficções barrocas seja o denominado comum e a dominante estética na obra destes autores, e assim, uma série de reflexões sobre a arte barroca terminam gerando, como quem não quer a coisa, uma hipótese sobre o gênero fantástico argentino. Fazendo novamente, isso sim, a exceção de a trama barroca pode se dar tanto nas obras estritamente fantásticas como nas não fantásticas. É de todos os modos compreensível que a todas se aplicam o rótulo geral de gênero fantástico, porque ainda quando o cruzamento de planos de realidade se dê por causas naturais, como sonhos, loucura, drogas, etc., a dominância de estruturas barrocas introduz a sensação do fantástico. Em Borges, por exemplo, as ficções barrocas se repartem entre o fantástico e o natural; Bioy Casares, Silvina Ocampo e Cortázar se inclinam mais ao fantástico; Onetti cultiva elaboradas formas a partir dos parâmetros do romance realista.

¹³⁹ O gênero fantástico argentino que praticam Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo e Cortázar, e logo seus numerosos epígonos, é uma criação original, quer dizer, não derivada por imitação de modelos imediatos, que logo, sim, funcionará como modelo para outras literaturas; e surge, não de uma continuidade, mas de um corte na tela fundamentalmente realista do que até então havia sido nossa literatura.

Pensando que as ficções barrocas podem participar da obra juntamente com o gênero fantástico, para o autor é importante levar em conta como elas tomam frequentemente esse caminho na Argentina, ou seja, como foram percebidas como fantásticas, às vezes não sendo, e ao mesmo tempo onde está o cerne que as difere:

La ficción barroca no necesariamente es fantástica, así como la ficción fantástica no siempre es barroca. Tomando a Borges como ejemplo, en “Tema del traidor y del héroe”, la vida copia al arte, el teatro se vuelve mundo y la ficción se vuelve verdad, pero todo esto se da sin agencia sobrenatural o mágica; algo parecido sucede con “El Sur”, “Isidoro Acevedo” y “El jardín de senderos que se bifurcan”. En cambio “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Las ruinas circulares”, “La otra muerte” y “El milagro secreto”, por citar solo algunas, son ficciones barrocas que, además, pertenecen al (o participan del) género fantástico. Cualquier motivo de filiación barroca, como por ejemplo el encuentro impensable de las distintas personas, incompatibles entre sí, que hemos sido a lo largo del tiempo, puede resolverse de manera fantástica, con un portal entre dos realidades, como en “El otro” de Borges; o apenas con un grabador y un anciano, como sucede en La última cinta de Krapp de Samuel Beckett. La ficción barroca tomó en la Argentina una inflexión frecuentemente fantástica; pero las cosas podrían, en principio, haber sucedido de otra manera: el modelo originario, el Quijote, no es a fin de cuentas fantástico en absoluto, es más, es antifantástico, y Arlt y Onetti escriben obras decididamente barrocas donde lo fantástico no aparece o está reducido a su mínima expresión¹⁴⁰. (GAMERRO, 2010).

Além disso, cabe mencionar que embora os escritores argentinos se inspirassem nas ficções barrocas, eles não cultivavam a escrita barroca. Gamerro elucubra Todorov para demonstrar como o caráter literário deve defasar-se no gênero fantástico, por privilegiar a escrita mais superficial. Ora, a linguagem bem construída, não necessariamente erudita, marca presença na obra desses escritores, e principalmente de Silvina, embora criticada pela primeira publicação *Viaje Olvidado* justamente pela dificuldade de compreensão de uma nova perspectiva estilística para a linguagem:

¹⁴⁰ A ficção barroca não necessariamente é fantástica, assim como a ficção fantástica nem sempre é barroca. Tomando Borges como exemplo, em “Tema do traidor e do herói”, a vida copia a arte, o teatro se percebe mundo e a ficção se percebe verdade, mas tudo isso se dá sem agência sobrenatural ou mágica; algo parecido sucede com “O Sul”, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “As ruínas circulares”, “A outra morte”, e “O milagre secreto”, por citar algumas, são ficções barrocas que, além disso, pertencem ao (ou participam do) gênero fantástico. Qualquer motivo de filiação barroca, como por exemplo no encontro impensável das distintas pessoas, incompatíveis entre si, que fomos ao longo do tempo, pode se resolver de maneira fantástica, com um portal entre duas realidades, como em “O outro” de Borges; ou apenas com um gravador e um ancião, como sucede em A última fita de Krapp de Samuel Beckett. A ficção barroca tomou na Argentina uma inflexão frequentemente fantástica; mas as coisas poderiam, em princípio, ter sucedido de outra maneira: o modelo originário, o Quixote, não é afinal de contas fantástico em absoluto, é mais, é anti fantástico, e Arlt e Onetti escrevem obras decididamente barrocas onde o fantástico não aparece ou está reduzido a sua mínima expressão

Es bastante evidente que los cuatro autores argentinos de ficciones barrocas más característicos no cultivan una escritura barroca. Borges evoluciona del vanguardismo empastado de modernismo de su obra juvenil, a la precisión algo forzada y todavía fatigosa de un Quevedo, hacia la búsqueda de la soltura y la sencillez del mejor Cervantes; parecido ideal se manifiesta en el ascetismo dandy de Bioy Casares, en la sencillez falsamente pueril de Silvina Ocampo y el coloquialismo de muchos cuentos de Cortázar. En su *Introducción a la literatura fantástica*, Todorov dice que al enfatizarse el carácter literario (es decir, de hecho con palabras) de la literatura, tiene que decaer el género fantástico. El género fantástico, al igual que la ciencia ficción, tiende a privilegiar las escrituras llanas o, más estrictamente, referenciales. Como señala lacónicamente Bioy Casares, “Al cuento fantástico le corresponde un estilo simple”. El arte (la retórica) clásica, escribe Severo Sarduy en “El barroco y el neobarroco”, persigue la utopía de un “decir de tal manera que lo dicho una vez quede dicho para siempre”. Estilo clásico, ficción barroca, parece ser la fórmula general de nuestros ‘cuatro fantásticos’¹⁴¹. (GAMERRO, 2010).

Não obstante, Gamerro pensa sobre a questão da inclusão das novas mídias que tomam espaço no século XX, tempo em que esses escritores estão contextualizados, e percebe ainda nelas a presença das ficções barrocas. Nesse sentido, com relação à ficção científica, outro gênero que tange os quatro fantásticos, o teórico aponta a tecnologia como agregadora de novas ferramentas para a operação das ficções barrocas, como exemplo, a fotografia, o cinema, a realidade virtual, e as substâncias psicotrópicas:

La modernidad, y sobre todo la tecnología, agregan nuevos materiales, nuevos procedimientos al repertorio tradicional de las ficciones barrocas áureas, que Borges había innovado en sus figuras apenas. La fotografía se agrega al cuadro o al espejo, el cine al teatro, la realidad virtual al sueño, al doble tradicional se le agregan el robot y el clon, a la locura o el delirio de la fiebre los estados alterados producidos por el consumo de sustancias psicotrópicas¹⁴². (GAMERRO, 2010).

¹⁴¹ É bastante evidente que os quatro autores argentinos de ficções barrocas mais característicos não cultivam uma escrita barroca. Borges evoluciona do vanguardismo preenchido de modernismo de sua obra juvenil, a precisão de algo forçado e ainda fatigosa de um Quevedo, até a procura da soltura e a simplicidade do melhor Cervantes; parecido ideal se manifesta no ascetismo dândi de Bioy Casares, na simplicidade falsamente pueril de Silvina Ocampo e o coloquialismo de muitos contos de Cortázar. Em sua *Introdução à literatura fantástica*, Todorov disse que ao enfatizar o caráter literário (quer dizer, de fato com palavras) da literatura, tem que decair o gênero fantástico. O gênero fantástico, igual a ficção científica, tende a privilegiar as escritas simples ou, mais estritamente, referenciais. Como assinala lacónicamente Bioy Casares, “Ao conto fantástico o corresponde um estilo simples.” A arte (a retórica) clássica, escreve Severo Sarduy em “O barroco e o neobarroco”, persegue a utopia de um “dizer de tal maneira que o dito uma vez fica dito para sempre”. Estilo clássico, ficção barroca, parece ser a fórmula geral de nossos ‘quatro fantásticos’.

¹⁴² A modernidade, e sobretudo a tecnologia, agrega novos materiais, novos procedimentos ao repertório tradicional das ficções barrocas áureas, que Borges havia inovado em suas figuras apenas. A fotografia se agrega ao quadro ou ao espelho, o cinema ao teatro, a realidade virtual ao sonho, a dobra tradicional se agregam o robô e o clone, a loucura ou o delírio da febre os estados alterados produzidos pelo consumo de substâncias psicotrópicas.

Não obstante, para pensar o realismo mágico o autor recorre à ideia de Carpentier, de acordo com a qual os choques, os encontros, os acontecimentos surreais não pertencem a um mundo distinto, mas eles fazem parte de uma só realidade, neste caso não existe entrecruzamento de espaço tempo. Ainda que muitos críticos costumam classificar como uma mesma coisa, o fantástico e o realismo mágico:

Muchos críticos, sobre todo los no hispanoamericanos, suelen meter en la misma bolsa el género fantástico argentino con el realismo mágico de Carpentier, García Márquez y otros, y aun quienes no lo hacen no siempre aciertan con los criterios adecuados para diferenciarlos. El punto de partida, al menos, parece claro: el mundo del realismo mágico es fundamentalmente uno, no está escindido. Lo habitual y lo fantástico no se dan como el encuentro, choque o cruce de dos realidades distintas, sino que forman una sola realidad homogénea, inextricable: la del realismo mágico es una tela sin pliegues. Por eso, en su mundo, nunca hay sorpresa en la aparición de lo maravilloso o lo fantástico. No es una irrupción, es una rutina, un hábito. Además, no hay, en el sentido estricto, una problemática de la representación. Es el mundo el que es fantástico-maravilloso, y su representación literaria es directa y no problemática. En consonancia con el carácter no barroco de sus tramas, la escritura barroca suele ser norma en el realismo mágico¹⁴³. (GAMERRO, 2010).

Gamerro chama atenção tanto para as datas como para os lugares onde pode observar a presença das ficções barrocas, e aponta para Buenos Aires entre 1940 e 1960. Certamente, essas décadas foram marcadas pelo regime peronista na Argentina, e não seria realmente ao acaso o aparecimento das ficções barrocas nas obras. Por isso, o teórico explica que embora alguns acreditem que a diferença da literatura realista para as demais está no cerne de que ela retrata com verossimilhança a realidade, talvez se engane ao acreditar que as ficções barrocas ou o fantástico não abordam a realidade, pois ela pode não abordá-la tal como é, mas nas suas gretas e dobraduras abriga uma indagação profunda acerca do que se vive no referencial real, ou seja, tratando esse elementos como filosofia, como pensar aquela realidade:

¹⁴³ Muitos críticos, sobretudo os hispano-americanos, costumam colocar na mesma bolsa o gênero fantástico argentino com o realismo mágico de Carpentier, García Márquez e outros, e ainda quem não o faz nem sempre acertam com os critérios adequados para diferenciá-los. O ponto de partida, ao menos, parece claro: o mundo do realismo mágico é fundamentalmente um, não está extirpado. O habitual e o fantástico não se dão como o encontro, choque ou cruzamento de duas realidades distintas, mas que formam uma só realidade homogênea, inextricável: a do realismo mágico é uma tela sem dobras. Por isso, em seu mundo, nunca há surpresa na aparição do maravilhoso ou do fantástico. Não é uma irrupção, é uma rotina, um hábito. Além disso, não há, no sentido estrito, uma problemática da representação. É o mundo fantástico-maravilhoso, e sua representação literária é direta e não problemática. Em consonância com o caráter não barroco de suas tramas, a escrita barroca costuma ser norma no realismo mágico.

En este ensayo me he mantenido dentro de los límites descriptivos, sin intentar una interpretación de por qué estas ficciones barrocas aparecen en un momento y lugar determinados: en Buenos Aires, entre 1940 y 1960 principalmente. En el ensayo “Julio Cortázar, inventor del peronismo” arriesgo una hipótesis sobre un caso concreto: el del primer Cortázar durante el decenio peronista (1945-1955). Cierta crítica pseudoideologizante parte de la premisa, tan imbécil que ni siquiera vale la pena refutarla, de que la literatura fantástica, a diferencia de la realista, entraña una evasión de la realidad –cuando es evidente que se trata de una indagación más profunda en los pliegues de la realidad– y dictamina que, al escribirla, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo y Cortázar se habrían estado evadiendo o refugiando de las incómodas realidades de, por ejemplo, el peronismo. De manera más interesante, Andrés Avellaneda, en *El habla de la ideología*, plantea que la matriz ficcional de estos autores (claramente ya constituida cuando el peronismo era una inimaginable pesadilla futura) permite o induce a leer la irrupción del peronismo en términos del encuentro de dos realidades incompatibles, como la oposición de dos mundos o dos planos, uno real y otro simulado (“El simulacro” de Borges), uno de vigilia y otro de pesadilla (“El sueño del monstruo” de H. Bustos Domecq), uno de mundo y otro de teatro (“L’illusion comique” de Borges, “La banda” de Cortázar)¹⁴⁴. (GAMERRO, 2010).

A direção que aponta o teórico é que embora a escola barroca tenha trasladado da Espanha ao Caribe, e depois do Caribe ao Rio da Prata, o barroco permanece sendo operado:

A poco más de tres siglos de distancia, las dos grandes épocas de la literatura en lengua española se miran como en espejos enfrentados. Resulta una simplificación pensar que la semilla del barroco áureo germina únicamente en el Caribe, y que es hostil a su desarrollo el suelo pampeano: de un extremo a otro de la geografía de Hispanoamérica, seguimos siendo barrocos¹⁴⁵. (GAMERRO, 2010).

¹⁴⁴ Neste ensaio me mantive dentro dos limites descritivos, sem tentar uma interpretação de por que estas ficções barrocas aparecem em um momento e lugar determinados: em Buenos Aires, entre 1940 e 1960 principalmente. No ensaio “Julio Cortázar, inventor do peronismo” arrisco uma hipótese sobre um caso concreto: o do primeiro Cortázar durante o decênio peronista (1945-1955). Certa crítica pseudo ideologizante parte da premissa, tão imbecil que nem sequer vale a penas refutá-la, de que a literatura fantástica, a diferença da realista, implica uma evasão da realidade -quando é evidente que se trata de uma indagação mais profunda nas dobras da realidade- e delibera que, ao escrevê-la, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo e Cortázar estariam evadindo ou refugiando as incômodas realidades de, por exemplo, o peronismo. De maneira mais interessante, Andrés Avellaneda, em *A fala da ideologia*, propõe que a matriz ficcional destes autores (claramente já constituída quando o peronismo era um inimaginável pesadelo futuro) permite ou induz a ler a irrupção do peronismo nos termos do encontro de duas realidades incompatíveis, como a oposição de dois mundos ou dois planos, um real e outro simulado (“O simulacro” de Borges), um de vigília e outro de pesadelo (“O sonho do monstro” de H. Bustos Domecq), um de mundo e outro de teatro (“A ilusão cómica” de Borges, “A banda” de Cortázar).

¹⁴⁵ A pouco mais de três séculos de distância, as duas grandes épocas da literatura em língua espanhola se olham como em espelhos enfrentados. Resulta uma simplificação pensar que a semente do barroco áureo germina unicamente no Caribe, e que é hostil a seu desenvolvimento no solo pampeano: de um extremo a outro da geografia da hispano américa, seguimos sendo barrocos.

Em seguida Carlos Gamerro apresenta outros ensaios, os quais refletem sobre alguns escritores mencionados em *Ficciones Barrocas*, e as perspectivas de suas obras a partir da linha que foi construída. Dessa forma, em “Julio Cortázar, inventor del peronismo” o autor tenciona algumas das produções do escritor com a conjectura política da Argentina no século XX. No entanto, o crítico argentino aponta que, como explicado, a política perceptível em sua obra apresenta uma narrativa que transfigura fatos políticos, os quais podem ser lidos por meio das imagens criadas. Nesse sentido, há uma contestação da fala corrente de alguns críticos que afirmam haver fuga da realidade e uma defesa de que o tema está bastante presente:

Cortázar es el primero en percibir y construir el peronismo como lo *otro* por antonomasia; su mirada no intenta inscribir al peronismo en discursos previos, sino construir un discurso nuevo a partir de la irrupción del peronismo como lo refractario a la comprensión del entendimiento y a la simbolización del lenguaje. El peronismo es lo que no puede decirse, por eso en su versión más memorable, “Casa tomada” se manifiesta únicamente como ruidos imprecisos y sordos, susurros ahogados. Cortázar es al peronismo lo que Kafka es al fascismo: no explora su política, sino su metafísica¹⁴⁶. (GAMERRO, 2010).

Assim, o que volta a debate é a questão da abordagem política dentro das obras dos quatro fantásticos, não existente para alguns críticos, e revelada nas imagens suscitadas nas obras por outras. Embora não seja o enfoque do trabalho, a percepção política que se considera é aquela capaz de trabalhar desde o subjetivo até os parâmetros sociais, e essas sim são encontradas tanto em Silvina, como em Bioy, Cortázar e Borges. Cabe ressaltar então o que se verá em Silvina no tópico seguinte, já que se trata de análises que ajudaram na progressão do trabalho, desde a origem do que se trata de barroco e suas formas de representações no texto literário, e depois em um de seus segmentos as ficções barrocas, suas características, como a dobradura, o duplo, o entrecruzamento de planos, os sonhos, a loucura, os espelhos, os reflexos, vozes e ecos, entre outras tantas que foram debatidas neste tópico. Além disso, é importante ressaltar a contextualização intelectual de Silvina, quem viveu sempre ao lado de grandes escritores e intelectuais, fato que certamente contribuiu para sua inspiração de como viver e perceber a vida como na produção de sua escrita.

Além disso, antes de pensar no panorama que Gamerro propõe sobre os três momentos de Silvina Ocampo, é preciso destacar que as ficções barrocas, pensadas pelo autor, condizem

¹⁴⁶ Cortázar é o primeiro a perceber e construir o peronismo como o *otro* por antonomásia; sua visão não tenta inscrever o peronismo em discursos prévios, mas construir um discurso novo a partir da irrupção do peronismo como refratário à compreensão do entendimento e da simbolização da linguagem. O peronismo é o que não se pode dizer, por isso, em sua versão mais memorável, “Casa tomada” se manifesta unicamente como ruídos imprecisos e surdos, sussurros afogados. Cortázar é ao peronismo o que Kafka é ao fascismo: não explora sua política, mas sua metafísica.

justamente com o modo como ele percebe o imaginário na literatura, as impressões do real, as atividades que decorrem na sociedade, ou seja, como os efeitos políticos e ativistas, comentados no subcapítulo seguinte, são aparentes seja na postura da escritora, seja no enredo de seus contos. E é justamente o que Eduardo Cesar Maia apresenta em seu artigo em debate acima, pois nele Maia apresenta como os intelectuais espanhóis percebiam e praticavam o imaginário junto com a filosofia. Em outras palavras, essa herança dos intelectuais espanhóis frutifica na América Latina por essa capacidade que se tem de lidar com o imaginário como parte das referências do real, e, mais especificamente neste caso, é preciso pensar em como essa influência atua na vida e na obra de Silvina Ocampo.

É precisamente o que fala Maia, o Humanismo espanhol atua com essa capacidade de exercer a filosofia associada com o imaginário, aquilo que parece impossível de se pensar no exercício acadêmico da disciplina filosófica após a modernidade e a imposição da racionalidade científica, resta com certa liberdade na cultura popular latino-americana e não só nela, mas também em seu meio artístico, cultural e intelectual. Essa característica presente em Cervantes, por exemplo, cristalina no Quixote, é a que se vê presente em Silvina e em seus contos. Como já mencionado, as escolhas da escritora estão muito além de uma consideração como loucura e *nonsense*, pois são conscientes. É preciso, neste caso, estar atento às imagens nos contos, e logo, percebendo essa atividade na vida privada da escritora, consequência de suas escolhas conscientes, cabe frisar, sobre a sua postura de vida. Neste caso, se trata do neo-humanismo, ou humanismo secular, de que fala Ferry, é a postura ética, é o *ethos* humanista que ela vive e pratica.

Nesse sentido, observa-se que o crítico Carlos Gamerro consegue tangenciar essa questão, mas é preciso analisar que o autor permanece com a leitura apenas no âmbito literário. Os estudos de Eduardo Cesar Maia contribuem com análises filosóficas sobre a influência espanhola no estilo ético e estético de vida e de escrita de Silvina Ocampo. Em outras palavras, explicamos e justificamos nossa abordagem do estilo de Silvina como despojado de duas das mais comuns classificações, uma no campo da teoria da literatura como escritora surrealista e *nonsense*. Para esse caso, concordamos com Carlos Gamerro e afirmamos que as características insólitas do estilo de Ocampo são herança das ficções barrocas espanholas. Já no campo da filosofia, também de acordo com Julián Marías e suas análises na obra *Cervantes, clave española* e com a tradição humanista espanhola resgatada por Eduardo Cesar Maia, defendemos que a escrita de Silvina, em consonância com seu pensamento revelado em tantas entrevistas, revela uma concepção da arte de pensar a vida, de fazer filosofia sempre em associação com o campo do imaginário e dos sentidos.

2.2 As ficções barrocas em Silvina Ocampo

No capítulo “Los tres momentos de Silvina Ocampo”, Gamerro se preocupa em apresentar as três fases mais notórias da escritora, suas características e desdobramentos. No entanto, devido à dificuldade ou pouco estudo acerca da escritora, o teórico confirma que quase não a trouxe para o livro, pois, como se observará, os caminhos turvos e as críticas do início foram cruciais para o desenvolvimento de sua narrativa:

Si bien en su formulación primera este libro se proponía elaborar una hipótesis unificada o al menos abarcadora sobre ‘los cuatro fantásticos’ (Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares y Cortázar), debo confesar que esta fue inicialmente elaborada a partir del triunvirato masculino únicamente, y que mis intentos por hacer entrar a Silvina Ocampo en las generales de su ley me dieron más de un dolor de cabeza; tantos, en realidad, que más de una vez estuve a punto de ceder ante la tentación de dejarla afuera. Hasta Bioy, sintomáticamente, la excluye de un conclave análogo, en un comentario hecho al pasar en el libro de conversaciones Palabra de Bioy: “A lo mejor tanto yo como Borges y Cortázar seamos culpables de una moda literaria, que es el género fantástico”. Silvina Ocampo ‘no encajaba’, y solamente una oscura intuición, que debo más a mis hábitos de autor de ficciones que a mi práctica crítica, me impidió imitar a su marido¹⁴⁷. (GAMERRO, 2010).

Assim, Gamerro começa a análise com a primeira publicação da escritora de 1937, em que, segundo ele, não é possível identificar as ficções barrocas, pois em apenas um conto, “Las dos casas de Olivos”, é possível reconhecer o fantástico. Além disso, o que fica evidente em *Viaje olvidado* é a perspectiva infantil, na qual estão inseridos:

Ninguno de los cuentos de su primer libro, *Viaje olvidado* (1937), puede, ni con la mejor de las buenas voluntades, caracterizarse como ficción barroca; y apenas uno, “Las dos casas de Olivos”, con no poca, de fantástico. Son cuentos breves, a veces no más que viñetas oníricas, de entre una y cuatro páginas como mucho. Lo que caracteriza a la gran mayoría de estos relatos es su perspectiva infantil; en al menos la mitad de los veintiocho cuentos, los niños

¹⁴⁷ Se bem em sua formulação primeira este livro se propunha elaborar uma hipótese unificada ou ao menos abarcadora sobre ‘os quatro fantástico’ (Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares e Cortázar), devo confessar que esta foi inicialmente elaborada a partir do triunvirato masculino unicamente, e que minhas tentativas por fazer entrar Silvina Ocampo nas generalizadas de sua lei me deram mais de uma dor de cabeça; tantos, em realidade, que mais de uma vez estive a ponto de ceder ante a tentação de deixá-la de fora. Até Bioy, sintomaticamente, a exclui de um conclave análogo, em um comentário feito ao passar no livro de conversações Palabra de Bioy: “Talvez tanto eu como Borges e Cortázar sejamos culpados de uma moda literária, que é o gênero fantástico”. Silvina Ocampo ‘não encaixava’, e somente uma escura intuição, que devo mais a meus hábitos de autor de ficções que a minha prática crítica, me impediu de imitar seu marido.

son a la vez protagonistas y detentadores del punto de vista; y cuando los protagonistas son adultos, lo que el relato pone de manifiesto es el niño que todavía los habita¹⁴⁸. (GAMERRO, 2010).

Entretanto, pensar e perceber a perspectiva infantil não significa sistematicamente que a linguagem é infantil. Significa um falso estilo imaturo e com muita força literária. Silvina Ocampo demonstra um domínio da retórica vanguardista, segundo Gamerro, com metáforas excepcionais:

Por supuesto, estos ejemplos ponen de manifiesto que Silvina Ocampo no identifica perspectiva infantil con lenguaje infantil: este estilo es falsamente pueril y altamente literario, con predominio sobre todo de la retórica vanguardista: metáforas siempre originales y sorprendentes, escandalosas personificaciones, metonimias rabiosas, sinestias impúdicas son, lejos de alteraciones ocasionales, la sustancia misma de la que están hechos¹⁴⁹. (GAMERRO, 2010).

Nesse sentido, Gamerro aponta a perspectiva da jornalista e escritora argentina Matilde Sánchez acerca da obra primeira de Silvina Ocampo, e, logo, argumenta que essa perspectiva infantil, a qual não muito trabalhada por outros escritores, revela outras interfaces como a ausência de corte entre o animado e o inanimado, animal e humano, masculino e feminino:

El mundo infantil de Ocampo es uno que prácticamente no ha sido visitado por la diferencia: “se tiene la impresión de que los personajes son cosas y las cosas personajes”, señala, con una intuición profunda que posiblemente sea fruto del rechazo, su hermana Victoria en su reseña del libro. No hay un corte entre lo inanimado y lo animado, ni entre lo animal y lo humano, ni entre niños y criados, ni –llamativamente– entre lo masculino y lo femenino: “[En los cuentos de Silvina Ocampo] el sexo no está determinado mientras el personaje tenga un oficio subalterno, sujeto a los excesos de las jerarquías”, apunta Matilde Sánchez¹⁵⁰. (GAMERRO, 2010).

¹⁴⁸ Nenhum dos contos de seu primeiro livro, *Viagem esquecida* (1937), pode, nem com a melhor das boas vontades, caracterizar-se como ficção barroca; e apenas um, “As duas casas de Olivos”, com não pouca, de fantástico. São contos breves, às vezes não mais que vinhetas oníricas, de entre uma e quatro páginas como muito. O que caracteriza a grande maioria destes relatos é sua perspectiva infantil; em ao menos a metade dos vinte e oito contos, as crianças são ao mesmo tempo protagonistas e detentores do ponto de vista; e quando os protagonistas são adultos, o que o relato coloca de manifesto é a criança que ainda os habita.

¹⁴⁹ Por suposto, estes exemplos colocam de manifesto que Silvina Ocampo não identifica perspectiva infantil com linguagem infantil: este estilo é falsamente pueril e altamente literário, com predomínio sobretudo da retórica vanguardista: metáforas sempre originais e surpreendentes, escandalosas personificações, metonímias raivosas, sinestias insolentes são, longe de alterações ocasionais, a substância mesma de que estão feitos.

¹⁵⁰ O mundo infantil de Ocampo é um que praticamente não tinha sido visitado pela diferença: “se tem a impressão de que os personagens são coisas e das coisas personagem”, assinala, com uma intuição profunda que possivelmente seja fruto da rejeição, sua irmã Victória em sua resenha do livro. Não há um corte entre o inanimado e o animado, nem entre o animal e o humano, nem entre crianças e criados, nem -chamativamente- entre o masculino e o feminino: “[Nos contos de Silvina Ocampo] o sexo não está determinado enquanto o personagem tenha um ofício subalterno, sujeito aos excessos das hierarquias”, aponta Matilde Sánchez.

Ainda sobre o aspecto infantil, o autor recorre a uma frase de Picasso para argumentar acerca dos contos de Silvina, e de como neles existe uma atmosfera de desenho animado. Assim, demonstra como as estruturas da obra são concebidas pela emoção, pela imaginação livre:

Si hay un equivalente pictórico a esta primera serie de cuentos de Silvina Ocampo, este puede encontrarse en el mundo de los dibujos infantiles, un mundo cuyas proporciones no son establecidas por el ojo sino por el corazón, regido por el principio del placer y la imaginación triunfante, con objetos animados y animales dotados de características humanas, la ley de la gravedad suspendida; un mundo egocéntrico, de un ego extático y expansivo, y un superego todavía en espera. Si uno imaginara cualquiera de estos relatos llevados a la pantalla, naturalmente lo haría en forma de dibujos animados. Aunque más que a los dibujos infantiles de los niños, los relatos de Silvina remiten a la estilización de estos en la pintura modernista (cubismo, surrealismo, primitivismos varios). La frase de Picasso, “me llevó toda la vida aprender a pintar como un niño”, bien podría servirles de epígrafe. Sabemos que la formación inicial de Silvina Ocampo fue plástica, pero antes que el de sus maestros efectivos Léger y De Chirico, el ejemplo que viene a la mente es el de Chagall¹⁵¹. (GAMERRO, 2010).

A partir da noção de desenho infantil, esboçada por Picasso, como aquele que foge às regras de perspectiva, Gamerro elucida a relação da escritora com a gramática no que ele chama de primeira fase. O teórico recorre a Noemí Ulla e seu livro *Encuentros con Silvina Ocampo* para apresentar essa relação com a sintaxe, e como a escritora se vê trabalhando melhor com a intuição gramatical do que com o aprendizado da mesma de maneira forçada:

El dibujo aparece como modelo o desiderátum, además, por un motivo netamente formal: las reglas del dibujo son optativas, se puede dibujar (y todos los niños lo hacen) sin respetar las leyes de la perspectiva, o de la proporción; en cambio, no se puede hablar o escribir sin respetar las leyes gramaticales. Y a la Silvina de Viaje olvidado se la ve incómoda en la estrecha vestimenta de la sintaxis. Como le contaría más tarde a Noemí Ulla en el libro de conversaciones *Encuentros con Silvina Ocampo*: “[de niña] la sintaxis me parecía más bien despreciable. Esa sintaxis, la del español. Porque en francés me hicieron estudiar mucha gramática, y yo detestaba la gramática [...] En inglés no, como no me enseñaron gramática en inglés, yo me guiaba siempre

¹⁵¹ Se há um equivalente pictórico a esta primeira série de contos de Silvina Ocampo, este pode se encontrar no mundo dos desenhos infantis, um mundo cujas proporções não são estabelecidas pelo olho mas pelo coração, regido pelo princípio do prazer e da imaginação triunfante, com objetos animados e animais dotados de características humanas, a lei da gravidade suspendida; um mundo egocêntrico, de um ego extático e expansivo, e um superego ainda em espera. Se alguém imaginasse qualquer destes relatos levados ao quadro, naturalmente o faria em forma de desenhos animados. Ainda que mais que os desenhos infantis das crianças, os relatos de Silvina remetem a estilização destes na pintura modernista (cubismo, surrealismo, primitivismos varios). A frase de Picasso, “levei a vida toda para aprender a pintar como uma criança”, bem poderia servir de epígrafe. Sabemos que a formação inicial de Silvina Ocampo foi nas artes plásticas, mas antes dos seus professores efetivos Léger e De Chirico, o exemplo que vem à mente é de Chagall.

por la intuición. Cuando tenía que guiarme por leyes de gramática, no funcionaba. Yo necesitaba funcionar con la intuición”. “Como el soneto es una jaula para los versos, la sintaxis lo es para la prosa¹⁵².” (GAMERRO, 2010).

Para o autor, as leituras de Proust feitas pela escritora revelam que em seu primeiro livro a percepção não é acerca da lembrança, mas, sim, da tentativa de recuperar a visão que se tinha nela. Por isso, duas coisas associadas à escrita infantil, como a inocência e a nostalgia, não estão presentes na obra de Silvina:

El ‘viaje olvidado’ que da título a uno de los cuentos y al libro entero es el viaje hacia la infancia, que no es tanto el del recuerdo sino el del intento de recuperar la visión de mundo que se tenía entonces, de volver al tiempo perdido (no casualmente Silvina señala constantemente a Proust entre sus lecturas de cabecera). Dos cosas habitualmente asociadas con la escritura de la infancia están ausentes en la literatura de Silvina Ocampo: la inocencia y la nostalgia. La primera, porque es la crueldad y la perversión lo que define a sus “nenas terribles”. La segunda, porque la nostalgia presupone que el objeto anhelado se ha dado por perdido; y lo que llama la atención de los personajes de Ocampo, en cambio, es la peculiar ferocidad con que se lanzan en su busca: no se dan por vencidos, muestran ser capaces de todo para volver: “Quería acordarse del día en que había nacido y fruncía tanto las cejas que a cada instante las personas grandes la interrumpían para que desarrugara la frente. Por eso no podía nunca llegar hasta el recuerdo de su nacimiento¹⁵³.” (GAMERRO, 2010).

Entretanto, em publicações posteriores a *Viaje olvidado* o retorno à infância se dará de maneiras distintas, às vezes pelo fantástico, e às vezes não ocorrerá. Gamerro recorre a um exemplo do livro *La furia*, no conto “Los objetos”, para demonstrar de que forma esse regresso tem a perspectiva transformada:

¹⁵² O desenho aparece como modelo ou desiderato, além disso, por um motivo claramente formal: as regras do desenho são optativas, se pode desenhar (e todas as crianças o fazem) sem respeitar as leis da perspectiva, ou da proposição; em troca, não se pode falar ou escrever sem respeitar as leis gramaticais. E a Silvina de Viagem esquecida a observa com incômodo na estreita vestimenta da sintaxe. Como contaria mais tarde a Noemí Ulla no livro de conversações *Encontros com Silvina Ocampo*: “[de menina] a sintaxe me parecia mais despreziável. Essa sintaxe, a do espanhol. Porque em francês me fizeram estudar muita gramática, e eu detestava a gramática [...] Em inglês não, como não me ensinaram gramática em inglês, eu me guiava sempre pela intuição. Quando tinha que me guiar por leis de gramática, não funcionava. Eu necessitava trabalhar com a intuição”. “Como o soneto é uma jaula para os versos, a sintaxe o é para a prosa.”

¹⁵³ A ‘viagem esquecida’ que dá título a um dos contos e ao livro inteiro é a viagem até a infância, que não é tanto a da recordação mas da tentativa de recuperar a visão de mundo que se tinha então, de voltar ao tempo perdido (não casualmente Silvina assinala constantemente a Proust entre suas leituras de cabeceira). Duas coisas habitualmente associadas com a escrita da infância estão ausentes na literatura de Silvina Ocampo: a inocência e a nostalgia. A primeira, porque é a crueldade e a perversão o que define a suas “meninas terríveis”. A segunda, porque a nostalgia pressupõe que o objeto almejado é dado como perdido; e o que chama atenção dos personagens de Ocampo, em troca, é a peculiar ferocidade com que se lançam em sua procura: não se dão por vencidos, mostram ser capazes de tudo para voltar: “Querida lembrar do dia em que nasci e franzia tanto as sobrancelhas que a cada instante as pessoas grande a interrompiam para desmarcar a testa. Por isso não podia nunca chegar até a recordação de seu nascimento”.

En libros posteriores, este regreso a la infancia asumirá distintas formas, generalmente fantásticas, a la manera del “Viaje a la semilla” de Alejo Carpentier. En “Los objetos” (de *La furia*), Camila Ersky va recuperando los que perdió a lo largo de su vida, comenzando por los más recientes, como una pulsera de oro con una rosa de rubí que le regalaron para sus veinte años: “con la emoción que produciría a los santos el primer milagro, recogió el objeto”. Luego, “siguiendo un orden cronológico invertido”, recupera objetos cada vez más remotos, pero a medida que esto sucede “la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en un temor, en una preocupación” hasta cruzar el umbral que separa el mundo desencantado del adulto del mágico –y por mágico, tantas veces terrorífico– de la infancia: “Vio que los objetos tenían caras, esas caras horribles que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo. A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno¹⁵⁴.” (GAMERRO, 2010).

Além disso, o teórico percebe questões sociais em *Viaje olvidado* que são frequentes nos contos desta publicação. Nesse sentido, a escritora tenciona as relações entre os indivíduos que estão separados em camadas sociais, como também entre as relações de poder adulto/criança:

Central en muchos relatos de *Viaje olvidado* es el descubrimiento y la internalización de la diferencia social, tanto por parte de las futuras amas como de las futuras criadas. En “El Remanso” el conflicto no tiene solución: las dos hijas del cochero, Libia y Cándida, se ven, al dejar atrás la infancia, igualmente abandonadas por sus amigas, las hijas de los dueños: “El cariño que antes le enviaban, en forma de tarjeta postal, ahora se lo enviaban en forma de vestido y de sonrisa helada cuando estaban cerca. Ya no había palabras, ya no había gestos, si no era el abrazo de las mangas vacías de los vestidos envueltos que venían de regalo¹⁵⁵.” (GAMERRO, 2010).

Talvez um reflexo da crítica de Victoria Ocampo, na revista *Sur* N°35, de agosto de 1937, acerca de *Viaje olvidado* opere efeito nas mudanças de estilo da escritora, de acordo com o teórico, pois, além disso, esta primeira publicação se torna a mais difícil de se abordar ou

¹⁵⁴ Em livros posteriores, este regresso à infância assumirá distintas formas, geralmente fantásticas, como em “Viagem a semente” de Alejo Carpentier. Em “Os objetos” (de *A fúria*), Camila Ersky vai recuperando os que perdeu ao longo da vida, começando pelo mais recente, como uma pulseira de ouro com uma rosa de rubí que a presentearam em seus vinte anos: “com a emoção que produzira ao santos o primeiro milagre, recorreu o objeto”. Logo, “seguinto uma ordem cronológica invertida”, recupera objetos cada vez mais remotos, mas à medida que isso sucede “a felicidade que havia sentido no princípio se transformava em mal estar, em um temor, em uma preocupação” até cruzar o umbral que separa o mundo desencantado do adulto do mágico - e por mágico, tantas vezes terrorífico - da infância: “Viu que os objetos tinham caras, essas caras horríveis que se formam quando olhamos durante muito tempo. Através de uma soma de felicidades Camila Ersky havia entrado, por fim, no inferno.”

¹⁵⁵ Central em muitos relatos de *Viagem esquecida* é o descobrimento e a internalização da diferença social, tanto por parte das futuras amas como das futuras criadas. Em “O fim do mundo” o conflito não tem solução: as duas filhas do cocheiro, Libia e Cándida, se vem, ao deixar para trás a infância, igualmente abandonadas por suas amigas, as filhas dos donos: “O carinho que antes as enviavam, em forma de cartão postal, agora as enviavam em forma de vestido e de sorriso gelado quando estavam perto. Já não existiam palavras, já não havia gestos, se não era o abraço das mangas vazias dos vestidos envoltos que vinham de presente.”

encarar pela própria escritora, não por ser pior que as futuras, ou imatura e ingênua, mas talvez pelo próprio tema de retorno à infância, como passagem confusa e dolorosa para Silvina:

Muchos han visto en *Viaje olvidado* al libro más característico de Silvina Ocampo, el más puramente suyo. Hasta el fin de sus días la autora pareció tenerlo en menos, aunque no despectivamente, sino con confusión y dolor: lo que salta a la vista al leer sus comentarios es su perplejidad, la perplejidad de descubrir que algo que uno ha valorado y querido mucho no haya merecido el mismo aprecio por parte de los demás. El juicio negativo de Silvina sobre *Viaje olvidado* nunca es el suyo, sino el ajeno internalizado. La fábula de “La lección de dibujo”, evocativa de un momento análogo en *El principito* de Saint-Exupéry, captura parcialmente el momento de la incompreensión: “Mostraba a las personas mayores mis cuadros. Lo que me daba más trabajo era hacerles entender que las sombras no eran pelos y la luz hinchazón¹⁵⁶.” (GAMERRO, 2010).

Apesar disso, Silvina recebe outras críticas, como aponta Gamarro, a revista *El Hogar* publica a crítica de José Bianco, a qual é extremamente delicada e educada. Gamarro aponta na crítica de Bianco a excepcionalidade da escritora, que embora participasse do mesmo círculo literário, havia publicado algo muito diferente dos demais, diferença essa que possui características das vanguardas. Ainda em sua crítica, José Bianco responde a questão levantada pela irmã de Silvina, e conclui que nos relatos da escritora vive uma infância intacta:

Sintomáticamente, ambas olvidan la otra reseña publicada ese mismo año, en la revista *El Hogar*. En ella, el inteligente y exquisitamente sensible José Bianco realiza lo que puede caracterizarse como un caballeresco acto de desagravio: “Algunos [de los relatos] se acercan al surrealismo, pero en ellos predomina un elemento de autenticidad por lo general ausente en las obras de esta escuela literaria [...] Silvina Ocampo crea una atmósfera libre y poética donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad. Esa atmósfera propicia a la magia surte efecto desde el primer relato”. Y luego, en respuesta implícita a la gran Victoria, agrega: “¿Es posible rescatar la infancia utilizando el lenguaje y el estilo de las personas mayores? [...] No lo creo. En el mejor de los casos solo se consigue mostrar la nostalgia del adulto ante su desaparición. En los relatos de Silvina Ocampo palpita la infancia intacta [...] Para ello se

¹⁵⁶ Muitos viram em *Viagem esquecida*, o livro mais característico de Silvina Ocampo, o mais puramente seu. Até o final de seus dias a autora parecia tê-lo em menos, ainda que não despectivamente, mas com confusão e dor: o que salta da vista ao ler seus comentários é sua perplexidade, a perplexidade de descobrir que algo que um valorizou e adorou muito não tenha merecido o mesmo apreço por parte dos demais. O juízo negativo de Silvina sobre *Viagem esquecida* nunca é o seu, mas um alheio internalizado. A fábula de “A lição do desenho”, evocativa de um momento análogo em *O pequeno príncipe* de Saint-Exupéry, captura parcialmente o momento da incompreensão: “Mostrava às pessoas mais velhas meus quadros. O que dava mais trabalho era fazê-los entender que as sombras não eram pelos e a luz inchaço”.

vale de giros astutos y risueños, de imágenes de una frescura encantadora¹⁵⁷.” (GAMERRO, 2010).

Aqui cabe mencionar fatores importantes, atrelados à publicação de *Viaje olvidado*, pois, pensando na temática que trabalha Silvina, ou seja, na infância, e na escolha técnica para o desenvolvimento narrativo, é preciso voltar às questões da vida privada da escritora. Pensando aqui em alguns elementos como a própria Silvina se chamar de *La etecetera de la familia*, o livro de Mariana Enríquez frisa no título “La hermana menor”. Fatos da vida de Silvina podem de alguma forma explicar essa questão.

É necessário então voltar à biografia de Silvina feita por Enríquez ou mesmo voltar à entrevista que cedeu a Noemí Ulla, e averiguar que a escritora era a filha mais nova entre seis irmãs. Nesse sentido, é de se pensar que depois de seis filhas, a atuação dos pais para com o cuidado ou a vigilância fosse menos rigorosa como talvez tenha sido com as mais velhas. Silvina relata por muitas vezes que passava muito tempo solta, brincando escondida nos horários em que os adultos se deitavam após o almoço. Em outros relatos, Silvina narra a relação que tinha com as babás, que era de maior intimidade.

No entanto, ainda sobre o desenvolvimento das fases da escritora, Gamerro chega ao que chama de segundo momento justo com a segunda publicação de Silvina, *Autobiografía de Irene*, de 1948. A partir da segunda publicação, o teórico apresenta as mudanças significativas na sua produção, como o fato de a temática não mais ser o retorno à infância. Dessa forma, com uma narrativa mais adulta e menos coloquial, *Autobiografía de Irene*, na perspectiva de Gamerro, é ficção barroca no seu sentido mais pleno:

Viaje olvidado es de 1937; la siguiente colección de relatos, *Autobiografía de Irene*, de 1948. El segundo libro no podría ser más diferente del primero: con aproximadamente la misma cantidad de páginas, este volumen incluye cinco cuentos apenas, uno de los cuales, “El impostor”, ocupa más de la mitad. Este, y el que da título al libro, son ficciones barrocas en el sentido más pleno; y todas las del libro son ficciones ‘adultas’, complejas construcciones intelectuales con puntos de vista más objetivos o impersonales, escritos en un lenguaje menos coloquial, severamente sujeto a la norma¹⁵⁸. (GAMERRO, 2010).

¹⁵⁷ Sintomaticamente, ambas esquecem a outra resenha publicada nesse mesmo ano, na revista *El hogar*. Nela, o inteligente e esquisitamente sensível José Bianco realiza o que pode caracterizar-se como um ato de cavalaria de reparação: “Alguns [~dos relatos] se aproxima do surrealismo, mas neles predomina um elemento de autenticidade em geral ausente nas obras desta escola literária [...] Silvina Ocampo cria uma atmosfera livre e poética onde a fantasia a magia surte efeito desde o primeiro relato.” E logo, em resposta implícita a grande Victoria Ocampo, acrescenta: “É possível resgatar a infância utilizando a linguagem e o estilo das pessoas mais velhas? [...] Não creio. No melhor dos casos só se consegue mostrar a nostalgia do adulto ante seu desaparecimento. Nos relatos de Silvina Ocampo palpita a infancia intacta [...] Para isso se vale de giros astutos e risonhos, de imagens de uma frescura encantadora.”

¹⁵⁸ *Viagem esquecida* é de 1937; a seguinte coleção de relatos, *Autobiografía de Irene*, de 1948. O segundo livro não poderia ser mais diferente do primeiro: com aproximadamente a mesma quantidade de páginas, este volume

No entanto, antes de pensar sobre o amadurecimento da escrita de Silvina, é preciso pensar para além das referências que tinha, como já mencionado, pensar sobre como ela via a si mesma, sendo este um fator importante quando se reflete que ela trabalha com o expressar. E, expressando, ela expõe seu imaginário, mas também a imagem que tem de si mesma.

Por isso, Enríquez relata a vida discreta de Silvina, embora não tão discreta, uma vez que permitiu que alguns amigos a fotografassem, além de seu marido. Apresenta o estilo da escritora, com suas roupas masculinas e as poucas joias, e os famosos óculos brancos que a marcaram. Neste caso, aparentemente a timidez e a crença de que era feia, por parte da escritora, se esvai.

No le gustaba que la fotografiasen, y sin embargo hay muchas fotos suyas. Muy joven, sentada en una silla de mimbre, con un collar de perlas, el pelo -la raya al costado que conservaría hasta el final-, los ojos muy claros: hermosísima. Tan hermosa como en una foto de 1925, en el jardín de Villa Ocampo: tiene poco más de veinte años, está tumbada sobre el pasto y se tapa la nariz y la boca con el pelo, que lleva muy largo. En fotos posteriores se ve mejor su cuerpo: las piernas, legendarias, de estrella de cine mudo; las curvas marcadas por sweaters ajustados y por trajes de baño. Y alrededor de los años cuarenta, ya los anteojos, de marco blanco como los de su hermana Victoria, que le van dando cada vez más el aspecto icónico de la Silvina Ocampo que retratarían Sara Facio y Pepe Fernández y también Bioy, ante quien posaba con reticencia. Silvina icono: con ropa de hombre, las camisas de su marido, las alpargatas y los pantalones marineros, pocas joyas, algunas pulseras enroscadas en su muñeca, una gargantilla que, dicen, no se sacaba nunca, ni para bañarse¹⁵⁹. (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 72)

Dessa forma, Enríquez apresenta, também, a fala de um amigo da escritora para o jornal *La Nación*, onde Hugo Beccacece comenta a relação de Silvina com a própria aparência:

quase não inclui cinco contos, um dos quais “O impostor”, ocupa mais da metade. Este, e o que dá título ao livro, são ficções barrocas no sentido mais pleno; e todas as do livro são ficções ‘adultas’, complexas construções intelectuais com pontos de vista mais objetivos ou impessoais, escritos em linguagem coloquial, severamente sujeito a norma.

¹⁵⁹Não gostava que a fotografassem, e no entanto há muitas fotos suas. Muito jovem, sentada em uma poltrona de vime, com um colar de pérolas, o cabelo - a listra ao lado que conservaria até o final -, os olhos muito claros: lindíssima. Tão linda como em uma foto de 1925, no jardim de Vila Ocampo: tem pouco mais de vinte anos, está curvada sobre o pasto e tampa o nariz e a boca com o cabelo, que é comprido. Em fotos posteriores se observa melhor seu corpo: as pernas, lendárias, de estrela de cinema mudo; as curvas marcadas por sweaters ajustados e por trajes de banho. E por volta dos anos quarenta, já de óculos, de armação branca como os de sua irmã Victoria, que vão dando cada vez mais o aspecto icônico de Silvina Ocampo que retratariam Sara Facio e Pepe Fernández e também Bioy, ante quem posava com reticência. Silvina ícone: com roupa de homem, as camisas de seu marido, as alpargatas e as calças de marinheiro, poucas joias, algumas pulseiras enroscadas no pulso, uma gargantilha que, dizem, não tirava nunca, nem para tomar banho.

Silvina se creía fea, dice Hugo Beccacece. Y escribe en 2011, para el suplemento <<ADN Cultura>>, de *La Nación*: <<Se quejaba de su boca que, con los años, según creía, se había vuelto obscena. Sus amigos José Bianco y Enrique Pezzoni, cuando hablaban en privado de la “fealdad” de Silvina, decían porque ellos habían caído en distintas oportunidades bajo su influjo. Era cierto que Silvina podía ser atractiva de un modo irresistible, pero había mujeres de una suerte de nacer en una familia donde había mujeres de una hermosura más convencional, casi clásica, como la de su hermana Victoria. Sin embargo, apenas uno la veía moverse y, sobre todo, cuando desplegaba sus juegos de seducción, en los que se mezclaban la gracia, el don de la réplica, el lirismo las asociaciones delirantes y la atención aplicada con que escuchaba a su futura presa como si no hubiera nada más importante en el mundo que la persona que la enfrentaba, uno comprendía que debía de ser difícil escapar de esas redes si ella decidía echarlas al agua. Además era de una delicadeza extrema. Esa mujer debía de acariciar con una suavidad y una precisión inolvidables¹⁶⁰. (ENRÍQUEZ, 2018, pg. 73)

As duas fotos mais icônicas da escritora foram feitas em situações singulares, como destaca a biografista, sendo a primeira feita pela fotógrafa Sara Facio, quando ela teve que perseguir a escritora pela casa, como comenta, tentando tirar a foto. Já a segunda foto foi registrada por Pepe Fernández, amigo de Silvina. Com relação à segunda, Enríquez comenta que parece ser mais violenta, pois Silvina esconde o próprio rosto com as duas mãos, com um enquadramento mais fechado, como argumenta:

Hay dos fotos legendarias y en las dos se tapa la cara. La primera la tomó Sara Facio -la fotógrafa argentina que tomó fotos icónicas de muchos escritores, entre otras la célebre imagen de Julio Cortázar con el cigarrillo en la boca- en su estudio. Silvina no se dejaba retratar: tuvo que perseguirla hasta debajo de los muebles. Su vestido negro corto deja ver las fantásticas piernas. En esa foto extiende la mano hacia la cámara y tapa por completo su cara. Está descalza y se cubre el vientre con un brazo. No es un gesto de rechazo, ni siquiera de protección: sencillamente, la mano tapa la cara, como si detuviera la cámara. Sara Facio recuerda esa sesión: <<Se opuso terminantemente a ser retratada. Ella era fotoaficionada, de modo que no se molestó cuando vio que disparaba casi sin enfocar, sabía que las tomas no saldrían en esas condiciones: luz limitada y falta de precisión. No contaba con mi pericia en el uso de la Leica. Las fotos están. No son fotos especialmente recordables y de hecho nunca las

¹⁶⁰ Silvina se acreditava feia, disse Hugo Beccacece. E escreve em 2011, para o suplemento <<ADN Cultura>>, de *La Nación*: <<Se queixava de sua boca que, com os anos, segundo acreditava, havia se tornado obscena. Seus amigos José Bianco e Enrique Pezzoni, quando falavam em privado da “feiura” de Silvina, diziam porque eles haviam caído em distintas oportunidades através de sua influência. Era certo que Silvina podia ser atrativa de um modo irresistível, mas existiam mulheres de uma sorte de nascer em uma família onde havia mulheres de uma beleza mais convencional, quase clássica, como a de sua irmã Victoria. No entanto, apenas um a via se mover e, sobretudo, quando soltava seus jogos de sedução, nos que mesclavam a graça, o dom da réplica, o lirismo as associações delirantes e a atenção aplicada com que escutava a sua futura presa como se não houvera nada mais importante no mundo que a pessoa que a enfrentava, algum compreendia que devia de ser difícil escapar dessas redes se ela dizia jogá-las na água. Além disso, era de uma delicadeza extrema. Essa mulher devia acariciar com uma suavidade e uma precisão inesquecíveis.

utilicé, pero dan idea de su naturalidad y simpatía cuando no posaba¹⁶¹.>>. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 74-75)

La otra foto legendaria se la tomó Pepe Fernández, su amigo, y es más violenta: Silvina usa las dos manos para taparse la cara y la cámara está mucho más cerca, un plano más cerrado, no se ve su cuerpo, se adivinan los anteojos blancos, que asoman puntiagudos. En esta foto sí parece estar diciendo basta, basta¹⁶². (ENRÍQUEZ, 2018, p. 75)

Mas, retornando ao ponto dos três momentos de Silvina, agora comentado sobre o segundo Gamerro, chama atenção para o tempo de intervalo entre a primeira e a segunda produção, que foi relativamente grande, entre 1937 e 1948. No entanto, o que poderia se considerar como um processo de digestão da recepção do primeiro, pode, na verdade, ter sido um momento de revisão de estilo, uma vez que, durante esse tempo, a escritora conheceu Borges e se casou com Casares, e ademais participou de produções em colaboração com os dois escritores, além da *Antología de la literatura fantástica* extremamente importante para o círculo literário da época:

¿Qué ha ocurrido entre uno y otro libro, además de la reseña antes mencionada? La biografía es elocuente: en 1934 Silvina había conocido a Adolfo Bioy Casares, quien en 1932 había conocido a Borges en casa de Victoria, y así se inicia la amistad tripartita más fecunda de la historia de la literatura argentina, la “trinidad divina” de nuestras letras, en palabras de Juan Rodolfo Wilcock. 1940 es el año clave: en él Silvina se casa con Bioy Casares, en él este publica *La invención de Morel*; en él ambos compilan, junto con Borges, la fundacional *Antología de la literatura fantástica*, en la cual son muchos los relatos o fragmentos que merecen la caracterización de ficción barroca. Luego ocurren *Ficciones* (1941/44) de Borges, la novela policial que Silvina y Bioy escriben juntos, *Los que aman, odian* (1946), y *La trama celeste* de Bioy, que es de 1948 pero sobre la cual venía trabajando desde 1943 al menos. Esta es la etapa que podemos caracterizar como del repliegue de Silvina, desde el cual opera a través de otros, desde la sombra, y planea su regreso. Como señala John King: “Durante estos años fue evolucionando la teoría y práctica de la literatura ‘fantástica’ que alcanzaría su culminación en el trabajo creativo de Borges a principios de los 40. Borges es el autor más conocido del período, pero argumentaremos que el desarrollo de estas teorías

¹⁶¹Há duas fotos lendárias e nas duas ela tampa o rosto. A primeira é de Sara Facio -a fotógrafa argentina que tirou fotos icônicas de muitos escritores, entre outras a célebre imagem de Julio Cortázar com o cigarro na boca- em seu estúdio. Silvina não se deixava retratar: tive que persegui-la até debaixo dos móveis. Seu vestido preto curto deixa ver as fantásticas pernas. Nessa foto estende a mão até a câmera e tampa por completo seu rosto. Está descalça e cobre o ventre com um braço. Não é um gesto de rejeição, nem sequer de proteção: simplesmente, a mão tampa o rosto, como se detivesse a câmera. Sara Facio lembra essa sessão <<Se opôs terminantemente de ser retratada. Ela era foto amadora, de modo que não se incomodou quando viu que disparava quase sem focar, sabia que as tomadas não saíam nessas condições: luz limitada e falta de precisão. Não contavam com minha perícia no uso da Leica. As fotos estão. Não são fotos especialmente recordadas e de fato nunca as utilizei, mas dão ideia de sua naturalidade e simpatia quando não posava.

¹⁶² A outra foto legendaria tirou Pepe Fernández, seu amigo, e é mais violenta: Silvina usa as duas mãos para tampar o rosto e a câmera está mais próxima, um plano mais fechado, não se vê seu corpo, se adivinham os óculos brancos, que são também pontiagudos. Nesta foto sim parece está dizendo basta, basta.

tuvo mucho de práctica grupal y que no habría que menoscabar la contribución de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y en menor grado la de José Bianco¹⁶³". (GAMERRO, 2010).

Gamerro observa também a presença da mística em Silvina. Apesar de não ser tema desta pesquisa, é importante comentar que a presença dessa instância na literatura da escritora argentina é também característica de uma herança humanista. Gamerro aponta influências de Borges nos contos de Silvina, mas ressalta que ela trabalha o tema de uma maneira peculiar. O estar 'no limite', nas palavras do teórico, proporciona o efeito de aproximação ao esoterismo. No entanto, em Silvina a mística está mais próxima aos inocentes, às crianças ou aos loucos, e não nos velhos sábios que alcançaram a iluminação:

"Fragmentos del libro invisible" sugiere que Silvina en algún momento llegó a tomarse en serio la clarividencia que Borges le achacaba. Le sucede a los mejores, la mística es la última tentación del arte, por algo Borges, en "La muralla y los libros", define al hecho estético como el 'más acá' de la mística. Pero él siempre tuvo claro de qué lado estaba, como evidencian sus cuentos 'en el límite': "El acercamiento a Almotásim", "Las ruinas circulares", "El Aleph" y "La escritura del Dios". El aura esotérica de Silvina, ese rol de sibila o maga que también le atribuía Wilcock, está más cerca del de los inocentes, los niños y los locos, que del de los sabios que han alcanzado la iluminación tras un largo camino, de ahí que cuando intenta remedar la perspectiva de estos, el resultado huele a New Age. El cuento incluye, nuevamente, motivos que parecen derivaciones borgeanas, y suenan a falso: Silvina hablando con voz impostada: "¿Somos el mero sueño de algún dios?". "Las moradas de nuestros ojos cerrados eran mundos luminosos donde existían flores, pájaros, rostros [...] Uno de mis discípulos descubrió en mi mano, al abrir los ojos, una hierba amarilla que nació en los dominios de la oscuridad [...] ¿Por qué no elegí un rostro, o aquel jardín con grutas azules, o aquel océano incendiado, para trasladarlos a este mundo¹⁶⁴?" (GAMERRO, 2010).

¹⁶³ O que aconteceu entre um e o outro livro, além da resenha antes mencionada? A biografia é eloquente: em 1934 Silvina havia conhecido a Adolfo Bioy Casares, quem em 1932 havia conhecido Borges na casa de Victoria, e assim se inicia a amizade tripartida mais fecunda da história da literatura argentina, a "trindade divina" de nossas letras, em palavras de Juan Rodolfo Wilcock. 1940 é o ano chave: nele Silvina se casa com Bioy Casares, nele se publica *A invenção de Morel*, nele ambos compilam juntos com Borges, a fundamental *Antologia da literatura fantástica*, na qual são muitos relatos ou fragmentos que merecem a caracterização de ficção barroca. Logo ocorrem *Ficções* (1941/1944) de Borges, a novela policial que Silvina e Bioy escrevem juntos, *Os que amam, odeiam* (1946), e *A trama celeste* de Bioy, que é de 1948 mas sobre a qual vinha trabalhando desde 1943 pelo menos. Esta é a etapa que podemos caracterizar como do recuo de Silvina, desde o qual opera através de outros, desde a sombra, e planeja seu retorno. Como assinala John King: "Durante estes anos foi evoluindo a teoria e a prática da literatura 'fantástica' que alcançaria sua culminação no trabalho criativo de Borges a princípio dos anos 40. Borges é o autor mais conhecido do período, mas argumentaremos que o desenvolvimento destas teorias teve muito mais de prática grupal e que não haveria que menosprezar a contribuição de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo e em menor grau a de José Bianco".

¹⁶⁴ "Fragmentos do livro invisível" sugere que Silvina em algum momento chegou a levar a sério a clarividência que Borges usava contra ela. Acontece com os melhores, a mística é a última tentação da arte, por algo Borges, em "A muralha e os livros", define o feito como o 'mais aqui' da mística. Mas ele sempre teve claro de que lado estava, como evidenciam seus contos 'o limite': "A aproximação a Almotásim", "As ruínas circulares", "O Aleph" e "A escrita de Deus". A aura esotérica de Silvina, esse papel de sibila ou maga que também a atribuía Wilcock, está mais perto dos inocentes, das crianças e dos loucos, que dos sábios que alcançaram a iluminação depois de um longo caminho, assim que quando tenta remedar a perspectiva destes, o resultado cheira New Age. O conto inclui, novamente, motivos que aparecem derivações borgianas, e soam a falso: Silvina falando com engraçada;

Neste sentido, é interessante resgatar o que Hugo revela a Mariana Enríquez sobre a particularidade das vozes das Ocampo, e que acreditava que aquilo não era algo biológico e sim do mundo espiritual, considerando a importância da voz/eco para as ficções barrocas. Segundo ele, a voz de Silvina era oscilante, e além disso, carregava em sua personalidade algo que parecia contraditório. Para Hugo, Silvina não acreditava na imobilidade das coisas, para ela tudo fluía, assim como suas opiniões, ela levava algumas crenças e enquanto argumentava caminhava para o oposto daquilo que havia dito no começo.

_Era un juego continuo. Un juego en el que ella se manejaba con mucha seguridad, pero había una inseguridad de otro tipo sobre lo que ella misma pensaba. Todas las Ocampo tenían un problema con la voz, la de Silvina, particularmente, era una voz que vacilaba. Siempre me pareció algo de orden espiritual, más allá de que fuera orgánico. Silvina decía algo pero pensaba lo contrario de lo que te estaba diciendo; todo el tiempo oscilaba, era un pensamiento muy paradójico y contradictorio. Iba transformando sus opiniones lentamente hasta llegar a lo opuesto en una especie de metamorfosis que se iba operando rápidamente en el pensamiento de una manera muy fluida. Cuando llegabas al final, todo lo que había dicho parecía lo más normal, esos dos opuestos que ella había logrado conciliar. Silvina no creía en la fijeza de las cosas y de la identidad. De la propia desde ya; y supongo que de las ajenas tampoco. Ella no era loca: era su manera espontánea de sentir, pensar y ver el mundo¹⁶⁵. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 123-124)

Segundo Gamerro em *Autobiografía de Irene*, o conto, existe uma tensão na sua circularidade, que não pode ser circular porque não volta ao início, mas, sucede ao infinito, ou seja, como ele mesmo explica, o relato A gera o relato A, e assim sucessivamente. Essa característica pode ser mais uma influência de Borges com Funes na relação passado e presente, só que neste caso a inversão se dá não pela imortalidade, mas de seguir vivendo sentindo medo de não morrer. Assim, é possível perceber muitas características das ficções barrocas, como os espelhos, os sonhos, e, além disso, a perspectiva infantil não deixa de estar presente no conto, segundo Gamerro ela está subordinada a da adulta:

“Somos o mero sonho de algum Deus?”. “As moradas de nossos olhos fechados eram mundos luminosos onde existiam flores, pássaros, rosto [...] Um dos meus discípulos descobriu em minha mão, ao abrir os olhos, uma erva amarela que nasceu nos domínios da escuridão [...] Por que não escolhi um rosto, ou aquele jardim com grutas azuis, ou aquele oceano incendiado, para transportá-los para este mundo?”.

¹⁶⁵ _Era um jogo contínuo. Um jogo em que ela se controlava com muita segurança, mas havia uma insegurança de outro tipo sobre o que ela mesmo pensava. Todas as Ocampo tinham um problema com a voz, a de Silvina, particularmente, era uma voz que vacilava. Sempre dizia algo mas pensava o contrário do que estava dizendo, todo o tempo oscilava, era um pensamento muito paradoxal e contraditório. Ia transformando suas opiniões lentamente até chegar ao oposto em uma espécie de metamorfose que ia se operando rapidamente no pensamento de uma maneira muito fluida. Quando chegava ao final, tudo que havia dito parecia o mais normal, esses dois opostos que ela havia conseguido conciliar. Silvina não acreditava na firmeza das coisas e da identidade. Da própria desde já. e suponha que das alheias taopouco. Ela não era louca: era sua maneira espontanea de sentir, pensar e ver o mundo.

A veces, confunde la previsión de una lámina con la de una cara verdadera, la de un diálogo novelesco con uno de la vida cotidiana. Estos recuerdos del porvenir ocupan de manera tan minuciosa el espacio de su ser que no puede sino vivir en el presente y en el futuro, y es incapaz de tener recuerdos: si bien es evidente la deuda con el Funes de Borges, la inversión de la fórmula (Funes vivía únicamente en el pasado y en el presente, era en consecuencia muy limitada su capacidad de anticipar y aun de pensar), lleva a una torsión que hace del cuento una reescritura, más que un refrito. Irene anhela el momento de su muerte porque al acercarse este irán desapareciendo las previsiones y podrá recordar. Pero al final se frustra su esperanza: aparece una desconocida que pretende escribir su vida, e Irene sabe lo que sucederá, prevé las palabras exactas con las que lo hará, que son las del cuento que hemos leído. El final del cuento repite el principio, generando una aparente circularidad infinita – aparente porque lo que se produce no es tanto una vuelta al principio sino una procesión infinita, una estructura en cascada: más que volverse sobre sí mismo, el relato A genera un relato A' que a su vez genera un relato A'', y así ad infinitum¹⁶⁶. (GAMERRO, 2010).

Na sequência, a análise compara uma característica de Silvina a outra de Bioy Casares, mas destaca, novamente, a peculiaridade da escritora argentina:

Irene queda así atrapada en esta representación que se repetirá infinitamente, como los personajes de *La invención de Morel*: solo que en su caso lo anhelado no era la inmortalidad sino su contrario: “Si por alguna maldición siguiera viviendo [...] me aflige solo el temor de no morir”. Reconocemos en este cuento los motivos y tópicos clásicos de la ficción barroca: espejos, sueños, la toma de representaciones por realidades, el carácter creador del juego infantil; todos incrustados en una arquitectura narrativa también barroca: la de esas paradojas o escándalos de la causalidad a los que conduce la adivinación del futuro. La perspectiva infantil no está ausente, pero está subordinada a la adulta, filtrada por ella: las de Irene no son percepciones de niño sino recuerdos de infancia¹⁶⁷. (GAMERRO, 2010).

¹⁶⁶ Às vezes, confunde a previsão de uma lâmina com a de uma cara verdadeira, a de um diálogo romanesco com um da vida cotidiana. Estas lembranças do porvir ocupam de maneira tão minuciosa o espaço de seu ser que não pode viver no presente e no futuro, e é incapaz de ter lembranças: se bem é evidente a dívida com Funes de Borges, a invenção da fórmula (Funes vivia unicamente no passado e no presente, era em consequência muito limitada sua capacidade de antecipar e ainda de pensar), leva a uma torção que faz do conto uma reescrita, mais que uma repetição. Irene anseia o momento de sua morte porque ao aproximar esta irão desaparecendo as previsões e poderia lembrar. Mas ao final sua esperança se frustra: aparece uma desconhecida que pretende escrever sua vida, e Irene sabe o que sucederá, prevê as palavras exatas com as que o fará, que são as do conto que lemos. O final do conto repete o início, gerando uma aparente circularidade infinita -aparente porque o que se produz não é tanto uma volta ao início mas uma procissão infinita, uma estrutura em cascata: mais que voltar-se sobre si mesmo, o relato A gera um relato A' que a sua vez gera um relato A'', e assim ad infinitum.

¹⁶⁷ Irene fica assim flagrada nessa representação que se repetirá infinitamente, como os personagens de *A invenção de Morel*: só que em seu caso o anseio não era a imortalidade mas seu contrário: “Se por alguma maldição seguirá vivendo [...] me aflige somente o temor de não morrer”. Reconhecemos neste conto os motivos e tópicos clássicos da ficção barroca: espelhos, sonhos, a tomada de representações por realidades, o caráter criador do jogo infantil; todos incrustados em uma arquitetura narrativa também barroca: a dessas paradoxais ou escândalos da causalidade aos que conduzem a adivinhação do futuro. A perspectiva infantil não está ausente, mas está subordinada a adulta, filtrada por ela: as de Irene não são percepções de criança mas lembranças da infância.

Gamerro argumenta que Silvina pode ter criado um novo subgênero para o gótico, chamado de *gótico pampeano*, uma vez que, a partir do conto “El impostor”, publicado primeiramente em etapas na revista *Sur*, em 1948, a escritora desenvolve no estilo a característica de engavetamento de sonhos e vigília, vigílias que resultaram em sonhos...

Assim, contrasta a fórmula das produções de Bioy com as de Silvina, demonstrando que a grande diferença é que Silvina não se preocupa em revelar os detalhes de forma minuciosa, por acreditar que o leitor é capaz de aprendê-las sozinho:

El ambiente gótico (podría argumentarse que Silvina crea, con este relato, un nuevo subgénero, el gótico pampeano), el encajonamiento de sueños que dan lugar a vigílias que luego resultan ser sueños que son copiados en una vigilia que quizás vuelva a revelarse como sueño, la multiplicación geométrica de las incertidumbres en las que tanto personajes como lectores terminan enredados sin remedio, evoca poderosamente a la novela *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804), escrita en francés por el polaco Jan Potocki, [...] Pero con mayor fidelidad aún, la estructura, la lógica, el lenguaje de “El impostor” replican al dedillo la fórmula de las ficciones barrocas que Bioy Casares estaba escribiendo por aquella época: *La invención de Morel, Plan de evasión*, “La trama celeste”, “El perjurio de la nieve”: en cada una, la progresiva acumulación de misterios que lleva a un clímax de incomprensión, luego una explicación diáfana [...] que revela puntualmente la respuesta a cada una de las preguntas. Esta es la fórmula Bioy: trama barroca, a veces fantástica, y estructura policial [...] La diferencia fundamental es que Silvina se ahorra el trabajo de explicar minuciosamente todo lo sucedido, suponiendo que el lector podrá hacerlo por cuenta propia; así, a la habitual serie de enunciados unívocos de Bioy corresponde aquí una serie de preguntas orientadoras: “¿Por qué, suponiendo que esos relatos fueran sueños, Armando fingía ser otro personaje? ¿Fingía o realmente soñaba que era otro, y se veía desde afuera? [...] Armando Heredia, al suicidarse, ¿creyó matar a Luis Maidana, como creyó matar en su infancia a un personaje imaginario? [...] ¿Quiso, odió, asesinó a un ser imaginario¹⁶⁸?” (GAMERRO, 2010).

¹⁶⁸ No ambiente gótico (poderia se argumentar que Silvina cria, com este relato, um novo subgenero, o gótico pampeano), o escalonamento de sonhos que são lugar a vigílias que logo resultam ser sonhos que são copiados em uma vigília que talvez volte a se revelar como sonho, a multiplicação geométrica das incertezas em que tanto os personagens como leitores terminam entrelaçados sem remedio, evoca poderosamente o romance *O manuscrito encontrado em Zaragoza* (1804), escrita em frances pelo polaco Jan Potocki, [...] Mas com maior fidelidade ainda, a estrutura, a lógica, a linguagem de “O impostor” replicam a dedo a fórmula das ficções barrocas que Bioy Casares estava escrevendo por aquela época: *A invenção de Morel, Plano de escape*, “A trama celeste”, “O preconceito da neve”: em cada uma, a progressiva acumulação de mistérios que levam a um clímax de incompreensão, logo uma explicação transparente [...] que revela pontualmente a resposta a cada uma das perguntas. Esta é a fórmula Bioy: trama barroca, às vezes fantástica, e estrutura policial [...] A diferença fundamental é que Silvina se poupa do trabalho de explicar minuciosamente todo o sucedido, supondo que o leitor poderá fazê-lo por sua própria conta; assim, a habitual série de enunciados unívocos de Bioy corresponde aqui uma série de perguntas orientadas: “Por que, supondo que esses relatos foram sonhos, Armando fingia ser outro personagem?” Fingia ou realmente sonhava que era outro, e se via desde fora? [...] Armando Heredia, ao se suicidar, acreditou matar Luis Maidana, como acreditou matar em sua infância a um personagem imaginário? [...] Quis, odiou, assassinou a um ser imaginário?

Gamerro argumenta que o segundo momento de Silvina é caracterizado pelo total esquecimento do estilo de regresso à infância, com o que há enfrentamento da gramática, e uma semelhança com outros escritores de sua época. O autor recupera um trecho do livro *Encuentros con Silvina* para exemplificar como ela própria enxergava essa mudança. O mais interessante é como o teórico consegue demonstrar as funções que sua irmã e seu marido tiveram nesse momento:

Con “El impostor” Silvina toma distancia máxima de la estética de *Viaje olvidado*, constituyendo un texto largo, ambicioso, mirando a la gramática cara a cara, demostrándole al mundo que puede escribir como un adulto, es decir, como los otros [...] “El impostor” es un relato complejo, logrado, casi perfecto: pero no es suyo. Es un acto supremo de virtuosismo y ventriloquia. En ese sentido, quizás el título pueda leerse como una máscara de su autora, ‘la impostora’. Traicionándose, como Maidana traiciona a Heredia, Silvina acata el mandato familiar, y responde con un cuento ‘bien escrito’ al “¿se corregirá Silvina Ocampo?” de su hermana. Para hacerlo, se apoya en su marido, cuya tutela, a partir de ahora, será su escudo, y a veces, también, su cruz¹⁶⁹. (GAMERRO, 2010).

Sobre o papel do marido, Gamerro comenta:

En 1982 dirá la autora: “Sobre todo trato de evitar ciertas cosas que sé que no le gustarían, me diría: ‘¡Qué horror! ¿Cómo has puesto esto, Silvina?’. Y a mí, que me gusta eso que he puesto, voy poco a poco renunciando, porque le voy dando razón en lo que me dice, porque casi siempre tiene razón. Para él, naturalmente, escribo y suprimo lo que pienso que no le gustaría” (Encuentros con Silvina Ocampo). Victoria ha diagnosticado la enfermedad, Bioy ha ofrecido la cura. En el medio, Silvina se ha olvidado de su viaje. Ha encontrado remedio para su tortícolis cambiando de cabeza¹⁷⁰. (GAMERRO, 2010).

Embora as circunstâncias do segundo momento de Silvina Ocampo, o autor elucubra Eduardo González Lanuza, poeta espanhol, responsável por uma resenha na revista *Sur* N°175, de 1948, cuja crítica, acerca de *Epitáfio romano* e *Autobiografía de Irene*, infere que mesmo se

¹⁶⁹ Com “O impostor”, Silvina toma distância máxima da estética de *Viagem esquecida*, construindo um texto longo, ambicioso, observando a gramática cara a cara, demonstrando ao mundo que pode escrever como um adulto, quer dizer, como os outros [...] “O impostor” é um relato complexo, alcançado, quase perfeito: mas não é seu. É um ato supremo de virtuosismo e ventriloquia. Nesse sentido, talvez o título possa lê-lo como uma máscara de sua autora, ‘a impostora’. Traindo a si mesma, como Maidana trairia a Heredia, Silvina acata o mandato familiar, e responde com um conto ‘bem escrito’ ao “se corrigirá Silvina Ocampo?” de sua irmã. Para fazê-lo, se apoia em seu marido, cuja tutela, a partir de agora, será seu escudo, e às vezes, também, sua cruz.

¹⁷⁰ Em 1982 dirá a autora: “Sobretudo trato de evitar certas coisas que sei que não gostariam, me diria: ‘Que horror! Como colocou isso, Silvina!’. E para mim, que gosto disso que coloco, vou pouco a pouco renunciando, porque vou dando razão a isso que me diz, porque quase sempre tem razão. Para, ele, naturalmente, escrevo e suprimo o que penso que ele não gostaria” (Encontros com Silvina Ocampo). Victoria diagnosticou a doença, Bioy ofereceu a cura. E no meio, Silvina se esqueceu de sua viagem. Encontrou remédio para seu torcicolo mudando de cabeça.

houvesse ausência de elementos definitivos como a morte e o milagre, essas narrativas não perderiam seu encanto imaginário:

De la posibilidad de que el remedio haya podido resultar peor que la enfermedad se hace cargo la perceptiva reseña de Eduardo González Lanuza en *Sur* No 175 (1948), que tras detenerse en “Epitafio romano” y “Autobiografía de Irene”, concluye: “Podrían no suceder en estas narraciones las cosas definitivas que suceden: muertes, milagros, alucinaciones; no por ello perderían su ingrátido encanto oculto principalmente en el modo de contar, en ese no sé qué inasible pero tan irreductiblemente femenino. Hasta me atrevería a señalar, como único pecado de este hermoso libro, el afán de superar tan deliciosa fatalidad, construyendo con una deliberación que, aun cuando no carece de maestría, como sucede en ‘El impostor’, traba el vuelo de esa deliciosa aptitud para el libre juego inventivo de que tan generosamente dotada está la autora”. Al leerla, no es difícil imaginar a Silvina compartiendo las reflexiones de los protagonistas humanos de la fábula de La Fontaine “El molinero, el hijo y el asno¹⁷¹.” (GAMERRO, 2010).

Gamerro afirma que em *Autobiografía de Irene* aparecem as primeiras dobras da escritora, no entanto, reflète que nem todas são necessariamente ficções barrocas, ou necessariamente fantásticas, e que a irrupção das dobras pode sugerir o aparecimento de físsuras:

En *Autobiografía de Irene*, también, hacen su primera aparición los dobles característicos de su literatura, tantas veces, aunque no siempre, fantásticos; tantas veces, aunque no exclusivamente, femeninos: surgen en cuentos como “El impostor” y el que da título al libro; luego reaparecerán en “Nosotros”, “El vástago”, “La casa de azúcar” (La furia) [...] Si bien no todos ellos pueden caracterizarse como ficciones barrocas, pues no siempre el encuentro entre los dobles supone el cruce de distintos planos de realidad, o distintos planos espaciotemporales, la irrupción del doble suele ser índice de la aparición de una fisura, de una disyunción en un mundo hasta ese momento unificado. Y a diferencia del indoloro asombro metafísico del ‘Borges’ maduro ante el ‘Borges’ joven en “El otro”, Silvina nos devuelve a los aterradores dobles decimonónicos, siempre al borde de la escisión esquizofrénica o psicótica; al duelo a muerte entre un yo débil, un ello devorador, un superyó tiránico¹⁷². (GAMERRO, 2010).

¹⁷¹ Da possibilidade de que o remédio pode resultar pior que a doença se faz cargo a perspectiva resenha de Eduardo González Lanuza em *Sur* No 175 (1948), que depois de se deter em “Epitáfio romano” e “Autobiografía de Irene”, conclui: “Poderiam não suceder nestas narrativas as coisas definitivas que sucedem: mortes, milagres, alucinações; não por isso perderam seu ingrato encanto oculto principalmente neste modo de contar, nesse não sei quê indomável mas tão irreduzível feminino. Até me atreveria assinalar, como único pecado deste lindo livro, o desejo de superar tão deliciosa fatalidade, construindo com uma deliberação que, ainda quando não carece de maestria, como sucede em ‘O impostor’, trava o voo dessa deliciosa aptidão para o livre jogo inventivo de que tão generosamente dotada está a autora”. Ao le-la =, não é difícil imaginar Silvina compartilhando as reflexões dos protagonistas humanos da fábula de La Fontaine “O moinho, o filho e o burro.”

¹⁷² Em *Autobiografía de Irene*, também, fazem sua primeira aparição as dobras características de sua literatura, tantas vezes, ainda que não sempre, fantásticas; tantas vezes, ainda que não exclusivamente, femininos: surgem em contos como “O impostor” e o que dá título ao livro; logo reaparecem em “Nós”, “A haste”, “A casa de açúcar” (A Fúria) [...] Se bem não todos eles podem caracterizar como ficções barrocas, pois nem sempre o encontro entre as dobras supõem o cruzamento de planos distintos da realidade, ou distinto planos espaço-temporais, a irrupção da dobra costuma ser índice da aparição de uma fissura, de uma disjunção em um mundo até esse momento unificado. E a diferença do indoloro espanto metafísico do ‘Borges’ maduro ante o ‘Borges’ jovem em “O outro”,

Dessa forma, Gamarro concluí que de *Viaje olvidado* a *Autobiografía de Irene Silvina* assume duas posturas distintas em relação a sua escrita. Na segunda obra, obedece à instituição vigente, o estilo, os recursos de linguagem da época que eram aclamados, diferentemente do que havia produzido na primeira publicação. Embora, em sua essência, Silvina Ocampo nunca tenha abandonado, e pelo contrário, resistido sempre naquela de *Viaje olvidado*:

De modo análogo, la Silvina-una de *Viaje olvidado* se ha dividido en dos Silvinas: la que asume el lenguaje de la ley (adulto, masculino) y aquella otra (infantil, femenina) que han mandado callar y que cuando nadie la ve le saca la lengua a la gramática. “Para una mujer nacida a principios del siglo existían dos formas clásicas de situarse frente a la cultura mayor del hombre y las instituciones. La primera era arrogarse con toda naturalidad el lugar que podía estarle negado; la segunda, inmiscuirse en ella en forma subrepticia para cuestionar, en los términos propios de esa ley, la estructura mayor”, propone acertadamente Matilde Sánchez. Silvina terminará optando por la segunda, mientras que su hermana Victoria apostó siempre, no sin valor, a la primera: “A Victoria le gustaba pelearse. Yo, en cambio, hice desde chica todas las cosas que me prohibían. [...] Hice de todo a escondidas. A mí me gustaba esconderme. ‘La escondida’ es un juego precioso¹⁷³...” (GAMERRO, 2010).

Em 1959, com a publicação de *La furia*, o teórico percebe outro movimento da escritora, e nele é perceptível muitas características das ficções barrocas:

La furia (1959) incluye algunos de los relatos más logrados de la autora, como “La continuación”, “La casa de azúcar”, “Mimoso”, “Las fotografías”, “Los objetos”, “La furia”, “Carta perdida en un cajón”, “El vestido de terciopelo”, “Los sueños de Leopoldina”, “El castigo”, “El asco”, “El goce y la penitencia”, varios de los cuales pueden caracterizarse como ficciones barrocas¹⁷⁴. (GAMERRO, 2010).

No entanto, na terceira publicação, no terceiro momento de Silvina, Gamarro aponta para uma possível leitura feminista, quando a moda dos escritos femininos e ou feministas

Silvina nos devolve as assustadoras dobras decimonônicas, sempre a beira da cisão esquizofrênica ou psicopata; ao duelo a morte entre um eu, um ele devorador, um superior tirânico.

¹⁷³ De modo análogo, a Silvina-uma de *Viagem esquecida* se dividiu em duas Silvinas: a que assume a linguagem da lei (adulto, masculino) e aquela outra (infantil, feminina) que mandaram calar e que quando ninguém a vê ela tira a língua e a gramática. “Para uma mulher nascida no início do século existiam duas formas clássicas de se portar perante a cultura predominante do homem e das instituições. A primeira era atribuir-se com toda naturalidade o lugar que podia estar negado; a segunda, intrrometer-se nela em forma clandestina para questionar, em termos próprios dessa lei, a estrutura maior”, propõem acertadamente Matilde Sánchez. Silvina terminará optando pela segunda, enquanto sua irmã Victoria apostou sempre, não sem valor, na primeira: “A Victoria gostava de brigar. Eu, ao contrário, fiz desde criança todas as coisas que me proibiam. [...] Fiz de tudo às escondidas. Eu gostava de me esconder. ‘A escondida’ é um jogo precioso...”.

¹⁷⁴ A *fúria* (1959) inclui alguns relatos mais bem feitos da autora, como “A continuação”, “A casa de açúcar”, “As fotografias”, “Os objetos”, “A *fúria*”, “Carta perdida em um caixote”, “O vestido de veludo”, “Os sonhos de Leopoldina”, “O castigo”, “O asco”, “O gozo e a penitência”, vários dos quais podem caracterizar como ficções barrocas.

ganham força, e assim cita Patricia Nisbet Klingenberg como exemplo de uma pesquisadora que se arrisca nessa perspectiva. No entanto, aponta que o problema desse tipo de leitura é que como nas críticas marxistas e pós-coloniais, tende-se a partir das conclusões para se chegar a algum caminho:

En *La furia* aparece y abunda una clase de cuentos que se han vuelto proverbialmente ocampianos: historias de mujeres rivales que se odian, de venganzas femeninas ejercidas preferentemente sobre mujeres: el triunfo de la niña, la sirvienta, la fea, la despechada, la mosquita muerta, sobre la madre, la señora, la bella, la femme fatale o la mujer avasalladora, como “La casa de azúcar”, “La furia”, “Carta perdida en un cajón”, “El vestido de terciopelo” y “La boda”, una línea que sigue en Las invitadas, con “Rhadamanthos” y “La boda”. Estos cuentos son particularmente díscolos para quienes intentan una lectura feminista de la obra de Silvina Ocampo, como la que arriesga Patricia Nisbet Klingenberg en su *Fantasies of the Feminine*. El problema de mucha crítica feminista, como su madre la crítica marxista y su hermana la crítica poscolonial, es que parte de las conclusiones para llegar, al cabo de un largo pero predecible camino, hasta las premisas. En el caso de la crítica feminista esquemática, se debe demostrar que la autora construye imágenes positivas o afianzadoras (empowering) de la mujer, y realiza una crítica del patriarcado, porque es una mujer; y si se trata de un hombre, que construye imágenes estereotipadas, esencializadoras, y aun degradantes o discriminadoras, de lo femenino¹⁷⁵. (GAMERRO, 2010).

Para exemplificar essa problemática da leitura feminista que parte das conclusões, Gamero argumenta sobre o conto *Carta perdida en un cajón*, no qual a escritora trabalha com personagens mulheres, ódio e vingança. Além disso, argumenta também que uma leitura feminista que procura uma verdade ao invés de partir dela, apresenta divergências como cita Matilde Sánchez *En los relatos de Silvina Ocampo*, onde diz que a vingança exhibe a estratégia feminina e o código superior dominante dos homens, em uma dupla crítica à lei e a armadilha:

Lo forzado de esta lectura se vuelve disparatado en el caso de “Carta perdida en un cajón”, el primer relato de Silvina donde palpita un odio visceral que amenaza desbordar la contención formal que era norma en los relatos anteriores, y en el cual es evidente para un lector, ya no desprejuiciado, porque ninguno lo es, pero para un lector en el cual los prejuicios no han tomado la

¹⁷⁵ Em *A fúria* aparece e abunda uma classe de contos que se voltam proverbialmente ocampianos: histórias de mulheres rivais que se odeiam, de vinganças femininas exercidas preferencialmente sobre mulheres: o triunfo da menina, da servente, da feia, da despeitada, da moca morta, sobre a mãe, a senhora, a bela, a femme fatale ou a mulher avassaladora, como “A casa de açúcar”, “A furia”, “Carta perdida em um caixote”, “O vestido de veludo” e “O casamento”, uma linha que segue em As convidadas, com “Rhadamanthos” e “O casamento”. Estes contos são particularmente rebeldes para quem tenta uma leitura feminista da obra de Silvina Ocampo, como a que arrisca Patricia Nisbet Klingenberg em sua *Fantasies of the Feminine*. O problema de muita crítica feminista, como sua mãe a crítica marxista e sua irmã a crítica póscolonial, é que parte das conclusões para chegar, ao final de um longo mas predizível caminho, até as premissas. Neste caso da crítica feminista esquemática, se deve demonstrar que a autora controí imagens do patriarcado, porque é uma mulher, e se se trata de um homem, que constroi imagens estereotipadas, essencializadoras, e ainda degradantes ou discriminadoras do feminino.

forma organizada de uma escola crítica, que o ódio da narradora por sua amiga se desenvolve em um mundo povoado, desde a infância em diante, unicamente por outras mulheres, e que o homem, quando aparece sobre o final, é apenas um apêndice, um instrumento de vergonha. Uma leitura feminista que vai em busca de sua verdade, ao invés de partir dela, se encontra ao contrário esboçada nesta atinada observação de Matilde Sánchez: “[Nos relatos de Silvina Ocampo] a vingança exibe tanto a estratégia feminina como o código superior e dominante dos homens, em uma dupla crítica da lei e da armadilha”. Vinganças sem alianças, porque como assinala Adriana Astutti: “a escrita de Silvina Ocampo coloca a tradição em todos os mundos, rompendo toda cumplicidade”¹⁷⁶. (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, pensando nas questões de lugar de discurso, o autor, demonstrando simpatia imaginativa, percebe no perigo da crítica feminista o que aconteceria se já existisse uma escola crítica infantilista, ou seja, grande parte das produções de Silvina seria condenada, não pelo o que foi como recursos estilísticos ou construção narrativa, mas sim pelo ativismo:

Particularmente enojoso em el caso de estas escuelas críticas moralizantes es su previa toma de partido contra todo acto de ventriloquia literaria: nunca será válido que un hombre presente el punto de vista de la mujer, pues lo hará desde sus propios intereses y generará estereotipos o imágenes negativas, lo mismo que si un escritor burgués presenta personajes proletarios, o si un colonizador, así se trate del escurridizo Conrad, presenta retratos de los colonizados. La loable admonición de que cada sujeto se haga cargo de su propio discurso se confunde con la desacreditación previa y axiomática de todo aquel que ose intentar hacerse cargo del discurso del otro: la simpatía imaginativa queda proscripta¹⁷⁷. (GAMERRO, 2010).

Cabe ressaltar que quando se fala de ativismo, neste caso, é importante observar o contexto com o qual se trabalha. O contexto aristocrático bonaerense desse período não entende por ativismo algo positivo, pois observa nele a problemática do aprisionamento em

¹⁷⁶ O forçado dessa leitura se volta improvável no caso de “Carta perdida em um caixote”, o primeiro relato de Silvina onde palpita um ódio visceral que ameaça desbordar a contenção formal que era norma nos relatos anteriores, e no qual é evidente para um leitor, já sem preconceitos, porque ninguém o é, mas para um leitor no qual os preconceitos não tomam a forma organizada de uma escola crítica, que o ódio da narradora por sua amiga desenvolve em um mundo povoado, desde a infância adiante, unicamente por outras mulheres, e que o homem, quando aparece sobre o final, é apenas um apêndice, um instrumento de vergonha. Uma leitura feminista que vai em busca de sua verdade, ao invés de partir dela, se encontra ao contrário esboçada nesta atinada observação de Matilde Sánchez: “[Nos relatos de Silvina Ocampo] a vingança exibe tanto a estratégia feminina como o código superior e dominante dos homens, em uma dupla crítica da lei e da armadilha”. Vinganças sem alianças, porque como assinala Adriana Astutti: “a escrita de Silvina Ocampo coloca a tradição em todos os mundos, rompendo toda cumplicidade”.

¹⁷⁷ Particularmente enojado o caso destas escolas críticas moralizantes é sua prévia tomada de partido contra todo ato de ventriloquia literária: nunca será válido que um homem apresente o ponto de vista da mulher, pois o fará desde seus próprios interesses e gerará estereótipos ou imagens negativas, o mesmo que se um escritor burguês apresenta personagens proletários, ou se um colonizador, assim se trate do escorregadio Conrad, apresenta retratos dos colonizados, A louvável admoestação de que cada sujeito se faça cargo de seu próprio discurso se confunde com a desacreditação prévia e axiomática de todo aquele que ouse se fazer cargo do discurso do outro: a simpatia imaginativa fica proscrita.

coletivismos, o que está contra ao pensamento libertário influenciado pelo humanismo espanhol, como evidenciado com o Quixote.

Dessa forma, conclui que toda análise ou denúncia de controle tenderá a postular, de maneira marxista, a determinação na última instância, ou seja, na lógica última de toda dominação, no caso de Silvina dos adultos sobre as crianças. A crítica de Gamarro às imposições pós-modernas de abordagens ativistas, muito bem colocada, reforça nossa posição em relação a esse debate, ou seja, não há, na escritora argentina, uma intenção político-sociológica de denúncia ou alçar de bandeiras por supostos oprimidos. Se defendemos a tese de que Silvina tem *ethos* e estilo neo-humanista, claro está que não há engajamento por grupos minoritários, já que o humanista concebe toda a humanidade como uma.

Todo análisis o denuncia de un sistema de control tenderá a postular, a la manera marxista, una determinación en última instancia: la lógica última de toda dominación era, para Rodolfo Walsh, la de la burguesía sobre el proletariado; para Puig, la del macho sobre la hembra; para Silvina no sería arriesgado proponer que es la del adulto sobre el niño. Todas las otras –de los amos sobre los sirvientes, de los varones sobre las mujeres– son, sin perder su especificidad, figuras de esta¹⁷⁸. (GAMERRO, 2010).

Por conseguinte, no terceiro momento de Silvina sobre o qual argumenta Gamarro, *La furia* se torna a matriz das publicações posteriores e em todas estão presentes as ficções barrocas:

Los libros posteriores de Silvina incluyen muchos otros relatos famosos, como “Tales eran sus rostros”, “La cara en la palma”, “La gallina de membrillo”, “Las invitadas” (Las invitadas, 1961); [...] pero puede decirse que la matriz de todos estos libros está ya en *La furia*. La furia parece haber dado en la tecla, pues el libro siguiente, *Las invitadas*, se publica apenas dos años después. Entre aquellos cuentos que pueden caracterizarse como ficciones barrocas se destaca “Las invitadas”, relato en el cual un niño congrega para un cumpleaños solitario a siete amigas imaginarias que son también los pecados capitales. Las niñas no son enteramente imaginarias, pues son vistas por el adulto presente (la criada; como es habitual en Silvina Ocampo, esta es ‘cómplice’ del niño; es significativo que todo suceda en ausencia de los padres), y luego se vuelven por donde vinieron: el niño logró traerlas al mundo ‘real’ por un rato¹⁷⁹. (GAMERRO, 2010).

¹⁷⁸ Toda análise ou denúncia de um sistema de controle tenderá a postular, a maneira marxista, uma determinação em última instância: a lógica última de toda dominação era, para Rodolfo Walsh, a da burguesia sobre o proletariado; para Puig, a do macho sobre a fêmea; para Silvina não seria arriscado propor que é a do adulto sobre a criança. Todas as outras -dos amo sobre os serventes, dos varões sobre as mulheres- são, sem perder sua especificidade, figuras desta.

¹⁷⁹ Os livros posteriores de Silvina incluem muitos outros relatos famosos, como “Tai eram seus rostos”, “O rosto na palma”, “A galinha de marmelo”, “As convidadas” (As convidadas, 1961); [...] mas pode se dizer que a matriz de todos os livros está já em *A furia*. A fúria parece ter dado certo, pois o livro seguinte, *As convidadas* pública-se

Dessa forma, o teórico conclui, argumentando que pode ser tentador formular um desenvolvimento para Silvina, em termos dialéticos, aquela de que *Viaje olvidado* tem a sua antítese em *Autobiografía de Irene* e sua síntese em *La furia*:

Es tentador, entonces, formular la evolución de Silvina en términos dialécticos: a la tesis de *Viaje olvidado* sigue la antítesis de *Autobiografía de Irene*, y a esta la síntesis de *La furia*. *Viaje olvidado* presenta al niño en su mundo, en el espacio homogéneo de lo maravilloso, análogo en muchas maneras al del realismo mágico; *Autobiografía de Irene* transcurre entero en el mundo adulto; el espacio antes homogéneo se escinde, se estratifica, pasa a componerse de distintos planos que juegan a cruzarse, a barajarse, a intercambiar sus causalidades: se hacen posibles las ficciones barrocas, impensables en el mundo uno de *Viaje olvidado*. *La furia* y los libros posteriores alternan a veces las dos clases de ficciones, a veces las combinan. *Viaje olvidado* es un libro anterior a la ley, *Autobiografía de Irene* el libro de la sumisión a la ley: en *La furia* conviven la ley y la trampa; aparecen los cuentos de transgresión y venganza (la venganza no es posible cuando se acaba de recibir la ofensa, sino cuando se la ha cavilado¹⁸⁰). (GAMERRO, 2010).

Segundo Gamerro, existe uma tendência revisionista que aponta *Viaje olvidado* como o livro mais autêntico de Silvina. No entanto, ele refuta essa ideia, argumentando que existe uma diferença entre singularidade, o que viria a ser sua autenticidade, e identidade, sendo que esta é aquilo que o torna único e diferente, mas é também o que compartilha com seus colegas de geração. O crítico argentino prefere centrar-se naquilo que mais define Silvina como escritora, então, nesse caso, ele defende que tal obra não está entre aquelas que são características do estilo literário da autora:

Hay en la actualidad una tendencia revisionista que propone a *Viaje olvidado* como el libro de cuentos más auténtico de la autora, el más puramente ocampiano. Quizás lo sea: pero eso no lo convierte en el más característico, en el que mejor la define. Me explico: es frecuente el error, y no solo en los estudios literarios, de identificar, y confundir, singularidad e identidad. Lo que

anos depois. Entre aqueles contos que podem caracterizar-se como ficções barrocas se destaca “As convidadas”, relato no qual um menino reúne para o aniversário sozinho a sete amigas imaginárias que são também os pecados capitais. As meninas não são inteiramente imaginárias, pois são vistas pelo adulto presente (a criada; como é habitual em Silvina Ocampo, esta é 'cúmplice' do menino; é significativo que tudo aconteça na ausência dos pais), e logo voltam por onde vieram: o menino conseguiu trazê-las ao mundo ‘real’ por um momento.

¹⁸⁰ É tentador, então, formular a evolução de Silvina em termos dialéticos: a tese de *Viagem esquecida* apresenta a criança em seu mundo, no espaço homogêneo do maravilhoso, análogo em muitas maneiras ao do realismo mágico; *Autobiografía de Irene* transcorre inteiro no mundo adulto; o espaço antes homogêneo se rompe, se estratifica, passa a se compor de distintos planos que jogam a se cruzar, a abaixar, a trocar suas causalidades: se fazem possíveis as ficções barrocas, impensáveis no mundo um de *Viagem esquecida*. *A fúria* e os livros posteriores alternam as vezes as duas classes de ficção, às vezes as trocam. *Viagem esquecida* é um livro anterior a lei, *Autobiografía de Irene* o livro da submissão à lei: em *A fúria* convivem a lei e a armadilha; aparecem os contos de transgressão e vingança (a vingança não é possível quando se acaba de receber a ofensa, mas quando se tenha meditado).

nos distingue de los demás es, propiamente dicho, la singularidad; la identidad, en cambio, es la peculiar combinación de lo que nos distingue y de lo que nos asemeja. Así como la identidad de cada uno en su familia depende no solo de aquello que lo diferencia de sus parientes, sino de los rasgos que comparte con ellos, la identidad de un escritor resulta de lo que lo hace único y diferente, y también de lo que comparte con sus compañeros de generación, sus compatriotas, sus modelos e influencias. No somos únicamente lo que traemos al mundo; somos, también, nuestros encuentros con el mundo; lo que de él hacemos y lo que este hace de nosotros¹⁸¹. (GAMERRO, 2010).

Por fim, Gamerro aborda a literatura do escritor argentino Felisberto Hernández, sobre a qual argumenta que o mundo a partir da perspectiva da criança está fragmentado e o mundo dos adultos, por sua vez, é feito de totalidades ilusórias. O crítico argentino não concebe o estilo desse escritor como uma ficção barroca clássica. Porém, o interessante para nossa pesquisa é a explicação oferecida para a diferença entre os mundos infantil e adulto:

Estamos, a esta altura, en mejores condiciones para preguntarnos por qué en la obra de Felisberto la mirada del niño aparece, de modo contradictorio, a veces bajo el signo de la fragmentación y otras bajo el de la totalización. Y la respuesta parece ser que la contradicción corresponde menos a Felisberto que al aparato conceptual que le hemos encajado: el mundo del niño [...] es un mundo hecho de fragmentos, pero es un mundo. No puede de ninguna manera describirse como una totalidad, pero sí como un continuo. El mundo del adulto (una vez más, arquetípicamente) está hecho de totalidades ilusorias, divididas en planos netamente separados [...] No es tanto la totalidad, entonces, sino la unidad perdida, el objeto de la nostalgia¹⁸². (GAMERRO, 2010).

A explicação para o estilo de Felisberto Hernández coincide com nossa observação sobre a obra de Silvina no que tange à proposta de um *ethos* humanista secular. A nostalgia da unidade perdida e, na escritora argentina, o desejo de experienciá-la via imaginário são uma das questões da mística católica humanista. Porém, no caso de Silvina, a religação por meio da

¹⁸¹ Há na atualidade uma tendência revisionista que propõe a *Viagem esquecida* como olivro de contos mais autênticos da autora, o mais puramente ocampiano. Talvez o seja: mas isso não o converte no mais característico, no melhor que a define. Me explico: é frequente erro, e não só nos estudos literários, de identificar, e confundir, singularidade e identidade. O que nos distingue dos demais é, propiamente dito, a singularidade; a identidade, em troca, é a peculiar combinação do que nos distingue e do que nos assemelha. Assim como a identidade de cada um em sua família depende não só daquilo que o diferencia de seus parentes, mas dos traços que compartilha com eles; a identidade de um escritor resulta do que o faz único e diferente, e também do que compartilha com seus companheiros de geração, seus compatriotas, seus modelos e influências. Não somos unicamente o que trazemos ao mundo; somos, também, nossos encontros com o mundo; o que dele fazemos e o que este faz de nós.

¹⁸² Estamos, a esta altura, em condições melhores para perguntarmos por que na obra de Felisberto o olhar da criança aparece, de modo contraditório, às vezes sob o signo da fragmentação e outras sob o da totalização. E a resposta parece ser que a contradição corresponde menos a Felisberto que ao aparato conceitual que o encaixamos: o mundo da criança [...] é um mundo feito de fragmentos, mas é um mundo. Não pode de nenhuma maneira se descrever como uma totalidade, mas sim como um contínuo. O mundo do adulto (uma vez mais, arquetípicamente) está feito de totalidades ilusórias, divididas em planos claramente separados [...] Não é tanto a totalidade, então, mas a unidade perdida, o objeto da nostalgia.

sensação de comunhão com o todo não tem como sustentação a crença em um ser divino senão um interesse por tudo o que é humano, inclusive as sombras, a crueldade, o horror.

Es por esto que si hablamos de ficción barroca en la literatura de Felisberto Hernández, no podemos hacerlo según el modelo que hemos construido para dar cuenta de la obra de 'los cuatro fantásticos' y aun de Onetti. Sobre todo, deberemos abandonar la noción de pliegue. En el típico pliegue barroco, cada uno de los planos es una entidad con su propia lógica, sus espacios, objetos y habitantes, su temporalidad, su dinámica. Existe una jerarquía habitual o natural entre planos: preeminencia de la vigilia sobre el sueño, por ejemplo. Pero a veces se producen agujeros, dobleces y cruces que permiten que un elemento del sueño pase a la vigilia, que un hombre de carne y hueso descubra que no es más que un ser soñado, que la vigilia se revele como sueño y el sueño como vigilia, que la jerarquía se invierta y sea el sueño el que determine a la vigilia: en estas grietas se alojan, por estas desviaciones circulan, de estos escándalos dan cuenta, las ficciones barrocas. Pero aun así, aun en ellas, sueño y vigilia se postulan como dos órdenes separados, (relativamente) homogéneos, (relativamente) autónomos. El autor de ficciones barrocas mezcla estos planos en el sentido de barajar las cartas de un mazo. En la obra de Felisberto, la realidad es un continuo hecho de fragmentos, partes o pedazos, los cuales él mezcla, también, pero en el sentido de mezclar los ingredientes de una receta: mezcla retazos de sueño con retazos de vigilia, y no al azar, sino de manera deliberadamente arbitraria. El resultado es un universo donde las clasificaciones y las divisiones se han vuelto impracticables. Y si no hay cortes netos entre el orden animal y el humano, lo concreto y lo abstracto, la vista y el oído, el sueño y la vigilia, el mundo y sus representaciones, no se hace posible la ficción barroca clásica. Para esta la realidad es, sobre todo, una tela que puede plegarse. El mundo de Felisberto es en cambio sólido: y lo sólido no puede plegarse sin quebrarse —y ya sabemos lo que hará Felisberto con los pedazos. O, el mundo de Felisberto es en cambio líquido: y el líquido no hace pliegues sino ondas, que son demasiado efímeras para establecer puntos de cruce y de contacto¹⁸³. (GAMERRO, 2010).

¹⁸³ É por isso que se falamos de ficção barroca na literatura de Felisberto Hernández, não podemos fazê-lo segundo o modelo que fizemos construído para dar conta da obra dos 'quatro fantásticos' e ainda de Onetti. Sobretudo, deveremos abandonar a noção de dobra. Na típica dobradura barroca, cada um dos planos é uma uma entidade com sua própria lógica, seus espaços, objetos e habitantes, sua temporalidade, sua dinâmica. Existe uma hierarquia habitual ou natural entre planos: permanência da vigília sobre o sonho, por exemplo. Mas às vezes se produzem buracos, pregas e cruzamentos que permitem que um elemento do sonho passa a vigília, que um homem de carne e osso descubra que não é mais que um ser sonhado, que a vigília se revele como sonho e o sonho como vigília, que a hierarquia se inverta e seja o sonho o que determine a vigília: nestas gretas se alojam, por estes desvios circulam, destes escândalos dão conta, as ficções barrocas. Mas ainda assim, ainda nelas, sonho e vigília se postulam como duas ordens separadas, (relativamente) homogêneas, (relativamente) autônomas. O autor de ficções barrocas mescla estes planos no sentido de embaralhar as cartas de um maço. Na obra de Felisberto, a realidade é um contínuo feito de fragmentos, partes ou pedaços, os quais ele mescla, também, mas no sentido de mesclar ingredientes de uma receita: mescla retalhos de sonho com retalhos de vigília, e não ao azar, mas de maneira deliberadamente arbitrária. O resultado é um universo onde as classificações e as divisões se tornam impraticáveis. E se não há cortes claros entre a ordem animal e o humano, o concreto e o abstrato, o olho e o ouvido, o sonho e a vigília, o mundo e suas representações, não se faz possível a ficção barroca classica. Para essa realidade é, sobretudo, uma tela que pode se colar. O mundo de Felisberto é em troca sólido: e o sólido não pode dobrar sem quebrar - e já sabemos o que fará Felisberto com os pedaços. Ou, o mundo de Felisberto é em troca líquido: e o líquido não faz dobras sem ondas, que são demasiado efêmeras para estabelecer pontos de cruzamento e de contato.

Para além dessa questão, Silvina dialoga também com outros escritores, o que se faz necessário abordar, pois ela se forma enquanto escritora dividindo o espaço com outros grandes nomes, e compartilha, portanto, outras referências. A exemplo disso, a Noemí Ulla, Silvina falava sobre literatura, e segundo Enríquez, quem aponta um trecho de *Conversaciones*, Silvina falou de Clarice Lispector e Djuna Barnes, dizendo que gostaria de conhecê-las, entre outros.

Pero la que más habló de escritura con Silvina Ocampo fue Noemí Ulla, en sus *Conversaciones*. Le dijo: <<Mi vida no tiene nada que ver con lo que escribo.>> Le dijo que los actos más crueles de sus cuentos estaban tomados de la realidad, de las noticias o de cosas que le había contado. Le contó que escribía muchas horas seguidas, y que el trabajo la descansaba. Le contó sus mecanismos: <<A veces me meto en un cuento sin saber cómo va a terminar, me basta con una idea que me ha deslumbrado, un personaje que me ha gustado, una época, un país, cualquier cosa de ese tipo; pero otras veces pienso un cuento total. A veces lo armé casi en su totalidad y es peligroso porque vos lo tenés adentro tuyo y te parece que ya existe, que es un objeto sólido ya hecho, y es peligroso que lo cuentos o lo comentos -por lo menos a mi me sucede- porque después soy capaz de no escribirlo, porque ya vive fuera de uno.>> Le dijo que creía en la inspiración: <<Hay personas que dicen que no existe. Yo creo que existe. Uno la puede buscar desesperadamente. Si uno no está atento es capaz de perderla.>> Le contó que estaba escribiendo siempre: <<Cuando estoy inquieta por algo escribo poemas, porque no hay el problema del final y el principio. Escribo en papelitos y los pierdo, viciosamente. Cuando los encuentro, los publicaré. Los meto en cajones. Tengo como para hacer un libro de esos papelitos.>> No solía nombrar a los escritores que le gustaban, pero le habló de Clarice Lispector y Djuna Barnes: <<Ella vino a la feria del libro y quiso conocerme, yo no pude ir aquel día y lo sentí de verdad. Fueron unos amigos a Brasil y le dediqué unos libros para que se los llevaran a su casa. Era una mujer que tenía sentimientos que coincidía con los de una. Un poco caprichosa, mucha gracia. A mí me gustaba cómo escribía. Tenía esa cosa evanescente, que era su encanto. Leí una entrevista donde decía que no le interesaba tener una gran fama de escritora; le interesaba su casa. También me gustó mucho un libro de Djuna Barnes *El bosque de la noche*. Cuando Enrique Pezzoni fue a Estados Unidos le pedí que la viera, pero ella estaba en una casa sumamente destruida, le contestó desde adentro y él no la pudo ver. Yo quería saber qué había pasado con ella, esa era mi urgencia. Sus libros no estaban ni en París ni en Londres. Ni siquiera sabía quién era. No tuvo éxito de ninguna especie¹⁸⁴. (ENRÍQUEZ, 2018, pp. 171-172)

¹⁸⁴ Mas à quem mais falou de escrita com Silvina Ocampo foi Noemí Ulla, em *Conversações*. Disse a ela: <<Minha vida não tem nada a ver com o que escrevo.>> Disse a ela que os atos mais cruéis de seus contos estavam tomados da realidade, das notícias ou de coisas que a haviam contado. A contou que escrevia muitas horas seguidas, e que o trabalho a descansava. A contou seus mecanismos: <<As vezes me meto em um conto sem saber como vai terminar, me basta com uma ideia que me deslumbra, um personagem que gosto, um época, um país, qualquer coisa desse tipo; mas outras vezes penso um conto total. A vezes o armei quase em sua totalidade e é perigoso porque você tem dentro de você e parece que já existe, que é um objeto sólido já feito, e é perigoso que o contém ou que o comente -pelo menos comigo acontece- porque depois que sou capaz de não escrevê-lo, porque já vive fora de alguém.>> A disse que acreditava na inspiração: <<Há pessoas que dizem que não existe. Eu creio que existe. Alguém pode procurar desesperadamente. Se alguém não está atento é capaz de perde-la.>> A contou que estava escrevendo sempre: <<Quando estou inquieta por algo escrevo poemas, porque não há o problema do final e do início. Escrevo em papeizinhos e os perco, viciosamente. Quando os encontrar, publicarei. Os meto em caixotes. Tenho como para fazer um livro desses papeizinhos.>> Não costumava nomear os escritores que gostava,

Além disso, Noemí pergunta em qual ocasião Silvina teria conhecido o escritor Octavio Paz, e ela responde que em Paris, embora já o conhecesse por referências entre amigos.

O.- Lo conocí en París, aunque ya lo conocía por referencias de amigos. Él vino a verme al hotel donde yo estaba, lo conocí bajando una escalera, él estaba esperando en el hall del hotel. Yo bajaba la escalera y miraba para abajo, buscándolo; supe que era él. Todo encuentro debe tener un significado. Nos hicimos muy amigos, es una persona muy encantadora. Borges lo ha reconocido. En su encanto interviene la música, me gusta mucho el acento mejicano, su manera de hablar era muy particular. Presentaba las cosas que decía con mucho encanto. En algún otro viaje nos hemos visto, teníamos casi la misma miopía y eso nos unía mucho. Nos citamos en una confitería. Yo estaba sentada en una confitería justo enfrente de otra donde él me esperaba. No nos vimos. Yo estaba enojada porque él no había llegado, y él, igual conmigo. Me dedicó un poema, yo otro, pero no sé si coincidieron las fechas en que nos los dedicamos¹⁸⁵. (ULLA, 2014)

E sobre Ítalo Calvino:

S. O.- Ítalo Calvino es un hombre impenetrable, no habla casi, es sumamente inteligente y observador. Tiene mucho sentido del humor. Su gravedad no parecería admitir eso, pero siempre tiene una cosa humorística. Conversar con él es muy difícil. Se ausenta. Dice su mujer que es muy difícil hablar con él. Inspira mucha simpatía cuando se lo conoce, pero él no hace nada para eso, parece muy frío. Sus cosas son muy estáticas, las cosas que escribe, pero es muy sensible. Cuando estuvo acá la mujer, hace unos meses, él le mandó un telegrama diciéndole: “Han florecido las flores que cuidábamos tanto.” Me pareció un gesto muy tierno... No tiene el carácter que tienen generalmente los italianos. Es muy discreto, muy introvertido¹⁸⁶. (ULLA, 2014)

mas falou de Clarice Lispector e Djuna Barnes: <<Ela veio a feira do livro e quis me conhecer, eu não pude ir aquele dia e senti muito de verdade. Foram uns amigos ao Brasil e dediquei uns livros para que os levassem a sua casa. Um pouco caprichosa, muito engraçada. Eu gostava de como escrevia. Tinha essa coisa evanescente, que era seu encanto. Li uma entrevista onde dizia que não lhe interessava ter uma grande fama de escritora; a interessava sua casa. Também gostei muito de um livro de Djuna Barnes *O bosque da noite*. Quando Enrique Pezzoni foi aos Estados Unidos pedi-lhe que a visitasse, mas ela estava em uma casa extremamente destruída, a respondi desde dentro e ele não pode vê-la. Eu queria saber o que havia passado com ela, essa era minha urgência. Seus livros não estavam nem em Paris nem em Londres. Nem sequer sabia quem era. Não teve êxito de nenhuma espécie.

¹⁸⁵ O. - O conheci em Paris, ainda que já o conhecia por referências de amigos. Ele veio me ver no hotel onde eu estava, o conheci descendo uma escada, ele estava esperando no hall do hotel. Eu descia as escadas e olhava para baixo, procurando; soube que era ele. Todo encontro deve ter um significado. Nos tornamos muito amigos, é uma pessoa muito encantadora. Borges reconheceu. Em seu encanto intervem a musica, eu gosto muito do sutaque mexicano, sua maneira de falar era muito particular. Apresentava as coisas que dizia com muito encanto. Em alguma outra viagem nos vimos, tínhamos quase a mesma miopia e isso nos unia muito. Marcamos um encontro em uma confeitaria. Eu estava sentada em uma confeitaria justo em frente de outra e ele me esperava. Não nos vimos. Eu estava enojada porque ele não havia chegado, e ele, igual comigo. Dedicou-me um poema, e eu outro, mas não sei se coincidirem as datas em que nos dedicamos.

¹⁸⁶ S. O.- Ítalo Calvino é um homem impenetrável, quase não fala, é extremamente inteligente e observador. Tem muito senso de humor. Sua gravidade não pareceria admitir isso, mas sempre tem uma coisa humorística. Conversar com ele é muito difícil. Se ausenta. Diz sua mulher que é muito difícil falar com ele. Inspira muita simpatia quando o conhece, mas ele não faz nada para isso, parece muito frio. Suas coisas são muito estáticas, as coisas que escreve, mas é muito sensível. Quando estive aqui sua mulher, faz uns meses, ele a mandou um telegrama dizendo-lhe: “Floresceram as flores que cuidávamos tanto.” Me pareceu um gesto muito terno... Não tem o caráter que tem geralmente os italianos. É muito discreto, muito introvertido.

Finalmente sobre Sartre: “N. U.- ¿A Sartre? S. O.- No, no lo conocí. Me gustaban mucho los cuentos de El muro, uno en que había unos papeles que volaban. El cuento “El muro” me gustaba mucho.” (ULLA, 2014).

Dessa forma, conhecendo um pouco mais sobre a intimidade da escritora, um pouco mais sobre as influências que recebeu, filosóficas ou artísticas literárias, conhecendo um pouco mais sobre seus relacionamentos, familiares e entre amigos, sabendo mais sobre suas referências em outras formas de expressão, é possível mergulhar profundamente em suas obras, e, perceber em cada detalhe a grandeza e genialidade de Silvina Ocampo.

2.3 Nos contos, as Ficções Barrocas

2.3.1 La calesita

O conto intitulado “La calesita” começa com a narradora protagonista descrevendo o dia e as suas filhas, as quais são da mesma altura e usam boinas de sol no estilo escocês. Essa descrição assume relevância no desenvolvimento da história, uma vez que, em seguida, a narradora conta não ser possível ver a cor dos cabelos das meninas, pois estão presos dentro da boina, nem ao menos seus olhos, porque estão cobertos pela sombra xadrez da boina. A falta de descrição precisa das filhas remete paradoxalmente à descrição precisa do brinquedo gir-gira, ou, mais adiante na história, da natureza que a cerca. Esses elementos podem ser considerados como o primeiro indício de que a narradora estima e se apega aos elementos concretos, neste caso referente à boina e ao brinquedo. Um estranhamento já se causa, tendo em vista que, em uma relação maternal, seria impossível uma mãe não conseguir descrever ou caracterizar as próprias filhas.

Em seguida, a narradora protagonista insiste em descrever a altura de suas filhas, e a estrutura corpórea delas, no entanto, o que chama a atenção é em como ela descobre esse dado: por apenas 20 centavos em uma farmácia, ou seja, não é através da própria observação e do contato com as filhas que ela percebe que ambas possuem a mesma altura e peso. A menção aos 20 centavos que ela usa na farmácia pode ser percebida como mais um indício do apego às questões concretas, pois o que ela conhece sobre as filhas não é oriundo de um convívio pleno e sim a partir de um dado científico, afinal, o que ela sabe das filhas? As suas estruturas corpóreas. Dessa forma, ela conta que essa descoberta, enfatizando ter sido na farmácia, enche-a de alegria como outras pequenas coisas também lhe produzem esse efeito, tais como as folhas

das árvores, verdes (vivo, opaco) ou azuis. Nesse sentido, o leitor poderia se perder e acreditar que a protagonista seja cega, mas isso se torna impossível quando ela revela as cores das folhas das árvores ou das boinas escocesas que suas filhas usam.

No parágrafo seguinte, a narradora conta que sai de casa e percebe uma manhã translúcida, com pássaros que atravessam os espaços nas árvores e teias de aranha nas roseiras, e revela que não lhes tem medo quando estão nas roseiras, senão dentro de casa, nos quartos. Neste trecho é possível perceber a visão infantil e inversa ao estilo do conto, uma vez que a narradora gosta de tudo em seus devidos lugares, no entanto o conto em si embaralha as referências. Além disso, a narradora apresenta o primeiro elemento de referência à circularidade tecida em tramas que se conectam: “Se diría que todo está tejido con hebras brillantísimas de seda¹⁸⁷.” (OCAMPO, 2006, p. 15). O comentário faz referência às teias de aranha, mas, em outra perspectiva, pode revelar como a relação com as filhas e os fatos estão interligados. Por conseguinte, a partir desses primeiros elementos, é possível esboçar uma reflexão em que, para a personagem, o seu lugar certo, a posição que deveria ocupar, é de criança e filha, não adulta e mãe, a qual está representada no conto.

Dessa forma, a narradora conta que, junto com suas filhas, ela sai para passear, explicando que o jardim não consegue mais comovê-las com assombro porque elas têm pernas leves como asas. “Salimos caminando juntas, abrimos el portón y salimos a pasear porque el jardín no nos alcanza para mover nuestro asombro, tenemos piernas ligeras como alas¹⁸⁸.” (OCAMPO, 2006, p. 15). Nesse sentido, a questão do assombro assume relevância, uma vez que a partir deste trecho pode-se compreender que o jardim, ou seja, a natureza que oferece a possibilidade de contemplação e de surpresas, uma instância que aguça o imaginário, não lhes parece absurda porque elas mesmas estão mergulhadas na fantasia.

A narradora, então, apresenta fatos interessantes durante essa saída, com relação a ações que unem as três personagens, como se suas filhas repetissem exatamente o que a mãe fazia na infância:

Las tres hemos nacido en la alta casa anaranjada que en los días de tormenta brilla entre los árboles madurando un color rojo. Las tres hemos jugado en el mismo jardín y estamos hermanadas por los mismos árboles. Las tres nos hemos escondido en el mismo invernáculo que contiene plantas prisioneras entre los vidrios rotos. Las tres hemos subido siempre con preferencia al tercer piso de la casa porque allí reinan las palanganas llenas de agua con lavandina, el azul, el agua jabonada, las planchas, las flores de estearina, la ropa tendida,

¹⁸⁷ Diria-se que tudo está tecido com fios brilhantes de seda.

¹⁸⁸ Saímos caminhando juntas, abrimos o portão e saímos passeando porque o jardim não nos alcança para mover nosso fascínio, temos pernas ligeiras como asas.

las viejas niñeras que duermen en un cuarto muy adornado de fotografías o de estampas con olor a sémola. Allí suben como al cielo las lavanderas cantando de tener las manos siempre en el agua. Allí suben las opulentas planchadoras con los ojos llenos de bienaventuranza¹⁸⁹. (OCAMPO, 2006, p. 15).

No início da citação acima, quando menciona alta, quer dizer, longe do chão, do terreno, do plano, da referência real, tudo propício para o imaginário. Mais adiante, cabe comentar que amadurecer, como já pode ser percebido em outros trechos, é uma questão ligada ao sofrimento, *una tormenta*. Além disso, a insistência em dizer *Las tres*, quando menciona a ela mesma e suas filhas reverbera a noção de como se as três ocupassem o mesmo lugar como se fossem exatamente iguais, e o tempo verbal no presente reforça também que a narradora não quer ser adulta. Assim, quando usa a expressão *hermanadas*, confirma que se sente irmã de suas filhas e não mãe. O que confirma em seguida, quando menciona as babás e as serviçais, espaço onde ela se sentia bem, afinal era onde ela é cuidada e não cuidadora.

Ao final há uma imagem importante para a plasticidade humana, quando a narradora menciona que as lavadeiras trabalham com as mãos sempre na água, e ela compartilha desse prazer com elas, porque suas mãos trabalham com a matéria fluida, ou seja, a que é fácil de ser moldada.

Outra questão, na citação acima, é quando menciona as plantas que crescem dentro de vidros e os rompem em seu crescimento, aludindo a ideia de plantas prisioneiras, como a narradora se sente, prisioneira. Sugere que a narradora não quer romper com o passado porque não quer assumir a vida adulta.

O parágrafo seguinte inicia com o que seria a sugestão de título que a escritora Silvina Ocampo aponta em uma de suas correções: o termo “Mis hijas”. Essa questão aponta para nossa percepção de que a mãe deseja ser filha, ora, o fato de o título não entrar, marca mais uma vez que a narradora não se percebe como mãe, não ocupa a posição que crê que deveria ocupar, pois a mãe se nega a sê-lo, por isso o marcador de mãe é retirado enfatizando que ela não se coloca no lugar em que é representada no conto. Nessa mesma passagem, há um trecho curioso, quando a narradora diz: “Mis hijas y yo tenemos los mismos secretos: sabemos el imposible

¹⁸⁹ Nós três nascemos na alta casa alaranjada que nos dias de tempestade brilha entre as árvores madurando uma cor roxa. Nós três jogamos no mesmo jardim e estamos germinadas pelas mesmas árvores. Nós três escondemos na mesma estufa que contém plantas prisioneiras entre os vidros quebrados. Nós três subimos sempre com preferência ao terceiro andar da casa, porque ali reinam as bacias cheias de água com lavanda, o azul, a água com sabão, as tábuas de passar, as flores de estearina, a roupa estendida, as velhas babás que dormem em um quarto muito enfeitado de fotografias ou de estampas com cheiro de sémola. Ali sobem como ao céu as lavadeiras cantando de ter as mãos sempre na água. Ali sobem as opulentas passadeiras com os olhos cheios de bem aventurança.

misterio de andar en triciclo sobre los caminos de piedra¹⁹⁰.” (OCAMPO, 2006, p. 15). Ou seja, a mãe e as filhas compartilham os mesmos segredos, sendo um deles o saber da impossibilidade de andar de triciclo sobre pedras. Quando a narradora revela que tem os mesmos segredos que as filhas, aponta para a insistência da personagem em se igualar às crianças. Além disso, a metáfora que faz Silvina quando menciona o triciclo sobre as pedras, pensando no andar brincando por caminhos difíceis, revela o teor infantil da mãe, e posteriormente, a questão do andar, do caminhar, o processo de desenvolvimento das fases da vida assume relevância. Basta pensar que na infância o imaginário tende a estar mais livre das amarras e censuras do mundo adulto, por isso se caminha com mais leveza, e, pela tese de Gamerro, percebe-se que a narradora sobrepõe o mundo imaginário às referências do real no conto. A circularidade de acontecimentos referente às três personagens é curiosa, e Gamerro explica em *Ficciones Barrocas*, acerca do conto *Autobiografía de Irene*, que, no entanto, cabe também a essa situação, que não necessariamente a circularidade diz respeito a um final que se encontra igual ao início, mas que também podem surgir em outro formato, como:

El final del cuento repite el principio, generando una aparente circularidad infinita –aparente porque lo que se produce no es tanto una vuelta al principio sino una procesión infinita, una estructura en cascada: más que volverse sobre sí mismo, el relato A genera un relato A’ que a su vez genera un relato A’’, y así ad infinitum¹⁹¹. (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, aparece pela primeira vez o termo *calesita* que está também no título; outro elemento que remete à circularidade dentro da história, tendo em vista que é o próprio movimento do gira-gira. É interessante pensar que as filhas conseguem fazer o brinquedo girar e a mãe não, metáfora genial para o fato de a narradora não querer girar a roda da vida para a maturidade. Nesse sentido, é interessante destacar também outros elementos presentes no brinquedo, o público infantil e a constância no movimento circular. Assim, a narradora conta que as três tinham um gira-gira, o qual ela ganhou de presente na infância. Ela apresenta as cores do gira-gira, em verde e vermelho, que também são cores do xadrez escocês, e, além disso, conta o número de assentos, são 4: “Las tres tenemos una calesita. Me la regalaron en mi infancia. Pintada de color verde y rojo, tenía, o más bien tiene aún, cuatro asientos que dan

¹⁹⁰ Minhas filhas e eu temos os mesmos segredos: sabemos o impossível mistério de andar em triciclo sobre os caminhos de pedra.

¹⁹¹ O final do conto repete o início, gerando uma aparente circularidade infinita -aparente porque o que se produz não é tanto uma volta ao início mas uma procissão infinita, uma estrutura em cascata: mais que se voltar a si mesmo, o relato A gera um relato A’ que a sua vez gera um relato A’’, e assim ad infinitum.

vueltas mediante un movimiento combinado de manubrios y pedales¹⁹².” (OCAMPO, 2006, p. 15 e 16). Quando a narradora relata que são 4 assentos, cabe a reflexão acerca da quarta posição, pois o conto apresenta três personagens, a mãe e as duas filhas, a falta da quarta posição pode remeter à posição de mãe que falta, pois a narradora se recusa a assumi-la.

A questão de o gira-gira ter quatro assentos, mas serem três personagens também deve ser levada em consideração, uma vez que a narradora conta que quando seu pai a presenteou com o brinquedo, ela subia para brincar, mas ele não funcionava. Porém, quando ela descia ele girava. O mesmo vai passar com suas filhas quando elas descobrem o brinquedo guardado em uma espécie de porão:

Mi alegría daba vueltas vertiginosas con música de muchos colores el día que desempaquetaron la calesita que mi padre había hecho venir de Alemania. Todavía me acuerdo como si fuese hoy: mi padre, el jardinero y un señor muy bajito con grandes bigotes blancos que estaba de visita, tuvieron que armarla entre los tres, mientras yo esperaba la sorpresa en el otro extremo del jardín. Llegaban volando los papeles que la envolvían porque era un día de viento y no un día tranquilo como este. No se mueve una sola hoja. Llegaban volando los papeles hasta que llegó el último desplegando túnicas y alas como un mensajero muy blanco. Entonces mi nombre empezó a llenar el jardín. Todo el mundo me llamaba. Pero yo no corrí, fui caminando con la cara encendida y me detuve cerca de los árboles de magnolia hasta que volvieron a llamarme¹⁹³. (OCAMPO, 2006, p. 16).

Na citação acima, é importante ressaltar a sinestesia logo no início “con música de muchos colores”, uma vez que revela a capacidade de fruição no imaginário que a criança tem. Sendo esse outro indicativo da insistência da narradora em ocupar esse lugar de criança. Mais adiante, a imagem que constrói Silvina dos papéis se tornando anjos reforça a ideia de ficção barroca, por meio da dobra (desplegar = desdobrar). Além disso, em seguida, quando a narradora relata que seu nome preenche o jardim, essa imagem demonstra que todos a chamavam quando criança, e ela pode se referir também ao seu sentimento saudoso de quando o jardim das brincadeiras era apenas dela.

¹⁹² As três temos um gira gira. Me presentaram na minha infância. Pintada de cor verde e roxo, tinha, ou melhor tem ainda, quatro assentos que são voltas mediante um movimento combinado de guidão e pedais.

¹⁹³ Minha alegria dava voltas vertiginosas com música de muitas cores no dia que desempacotaram o gira gira que meu pai havia feito vir da Alemanha. Todavia me lembro como se fosse hoje: meu pai, o jardineiro e um senhor muito baixinho com grande bigodes brancos que estava de visita, tiveram que armá-la entre os três, enquanto eu esperava a surpresa no outro extremo do jardim. Chegavam voando os papéis que a envolvia porque era um dia de vento e não um dia tranquilo como este. Não se move uma folha. Chegavam voando os papéis até que chegou o último descolando túnicas e asas como um mensageiro muito branco. Então meu nome começou a preencher o jardim. Todo mundo me chamava. Mas eu não corri, fui caminhando com o rosto flamejante e me detive perto das árvores de magnólia até que voltaram a me chamar.

Nesse trecho, a estrutura narrativa chama atenção quando ela mescla a fala sobre a recordação, e ao mesmo tempo sobre o passeio que faz com as filhas, especificamente em: “Llegaban volando los papeles que la envolvían porque era un día de viento y no un día tranquilo como este. No se mueve una sola hoja. Llegaban volando los papeles hasta que llegó el último desplegando túnicas y alas como un mensajero muy blanco¹⁹⁴.” (OCAMPO, 2006, p. 16). É possível perceber esse jogo de estrutura, quando no dia da lembrança os papéis que envolviam o presente voavam até ela, e, no entanto, no presente passeio como as folhas das árvores nem ao menos se movem, ou seja, um dia sem vento, ressaltando a ideia de que na vida adulta não há espaço para o imaginário como há na infância.

Em seguida, a narradora conta sobre sua relação com os presentes que recebe, segundo ela: “Los regalos me dolían en proporción a su tamaño, pero me acerqué buscando alivio; la calesita estaba frente a mis ojos, nunca tuve un juguete tan grande y complicado¹⁹⁵.” (OCAMPO, 2006, p. 16). Nesse sentido, é curioso pensar como um presente pode causar dor em quem recebe. Logo, a narradora resiste em subir no brinquedo, mas acaba cedendo e argumenta que aquele gira-gira não seria tão deslumbrante como os carrosséis de Paris. Nesse trecho a narradora conta que quando subia e tentava usar o brinquedo, os pedais estavam duros e não conseguia fazê-lo girar, então seu pai diz que vai passar óleo para tentar melhorar, mas mesmo passando não resolve, apenas quando a narradora protagonista sai do brinquedo que ele funciona. Outro trecho que faz referência à roda da vida, a resistência em fazê-lo girar é também a resistência em fazer girar a própria vida, por isso, quando abandona o brinquedo e ele gira sozinho é como se o tempo não parasse mesmo ela querendo que o tempo individual dela não corresse. A noção de fragilidade do brinquedo, que aparece também neste trecho, é curiosa, porque um brinquedo pesado, feito de ferro e preso ao chão deveria representar força, mas essa não é a impressão que tem a narradora: “La calesita parecía frágil y transparente como una lámina de papel, pero insistieron tanto que finalmente tuve que subir¹⁹⁶.” (OCAMPO, 2006, p. 16). A imagem em parecer frágil e transparente como uma lâmina faz referência à própria vida, em que é melhor ser criança a assumir seu mundo adulto, pois reconhece que a vida é bonita, mas também difícil e sofrida.

¹⁹⁴ Chegavam voando os papéis que a envolvia porque era um dia de vento e não um dia tranquilo como este. Não se move uma só folha. Chegavam voando os papéis até que chegou o último descolando túnicas e asas como um mensageiro muito branco.

¹⁹⁵ Os presentes me doíam em proporção a seu tamanho, mas meu aproximei procurando alívio; o gira-gira estava de frente aos meus olhos, nunca tive um brinquedo tão grande e complicado.

¹⁹⁶ O gira-gira parecia frágil e transparente como uma lâmina de papel, mas insistiram tanto que finalmente tive que subir.

No parágrafo seguinte, a narradora apresenta a descoberta do gira-gira por suas filhas. Como já mencionado, acontece a mesma coisa com elas, pois quando tentam usar o brinquedo ele não funciona. Nesse sentido, pensando no momento em que as três personagens sobem no brinquedo e no efeito cascata das ações, tal como bem analisa Gamerro, e levando em consideração a falsa circularidade, é interessante refletir sobre essa pausa de ciclo e sobre a busca de ambas para que o fizessem funcionar:

Hace pocos días que mis hijas descubrieron la vieja calesita arrumbada en un rincón del garaje. Enseguida quisieron andar en ella. El jardinero, ayudado por un peón, transportó la calesita al jardín mientras mis hijas echaban la cabeza para atrás haciendo gárgaras extrañas en signo de júbilo. “Una calesita, una calesita”, gritaban moviendo los brazos en forma de vuelos rápidos y de repetidos. Pero no la podían hacer andar. Igual que en mi infancia, recién cuando se bajaban de la calesita andaban en ella. Y pasaron muchos días subiendo y bajando desesperadamente, buscándole vueltas, músicas y caballos como si hubiesen calcado mis movimientos de entonces¹⁹⁷.” (OCAMPO, 2006, p. 17).

O final da citação é muito importante se consideramos a palavra calcar, imitar, pois neste trecho a mãe revela que acredita que as filhas a imitam, mas imitam suas ações do passado, como se as filhas fossem desdobramentos dela, ou seja, repetindo, questão importante para o livro, levando em consideração o título *Las repeticiones*.

Retomando o momento presente da história, a narradora conta que ao lembrar esses momentos com o brinquedo começa a andar mais devagar ainda, pois a percepção da repetição lhe causa impacto. O ritmo com que caminha a personagem é algo a ser levado em consideração, tendo em vista que quando ela recebe o presente ao invés de correr para vê-lo ela prefere caminhar. Sobre esse aspecto, cabe ressaltar que a narradora havia dito que quanto maior o presente, maior a dor, afinal, não seriam as filhas o maior presente que ela poderia ganhar? A dor a que se refere é a dor de romper com a sua infância, sendo mãe teria de abandonar o posto de criança. Antes suas pernas eram leves e rápidas e agora caminha devagar, a narradora sinaliza, então, que encara as filhas como um brinquedo, segue não admitindo que agora é adulta.

¹⁹⁷ Faz poucos dias que minhas filhas descobriram o velho gira-gira abandonado em algum lugar da garagem. Em seguida quiseram andar nele. O jardineiro, ajudado por um peão, transportou o gira gira ao jardim enquanto minhas filhas jogavam a cabeça para trás fazendo um gargarejo estranho em sinal de contentamento. “Um gira gira, um gira gira”, gritavam movendo os braços em forma de voos rápidos e repetidos. Mas não podiam fazê-la andar. Como na minha infância, recém quando se baixaram o gira-gira andavam nela. E passaram muitos dias subindo e descendo desesperadamente, procurando voltas, músicas e cavalos como se houvessem copiado meus movimentos de então.

Durante o passeio que faz com suas filhas, a narradora também observa alguns pontos da natureza e as suas cores. Nesse momento, é evidente a relevância das cores no enredo, e na personalidade da personagem. Dessa forma, a narradora conta que chegando à praça ela, para fazer as filhas correrem, diz “Tomen ese camino, yo tomaré éste. Veremos quién llega antes a la plaza¹⁹⁸”. (OCAMPO, 2006, p. 17). É curioso o fato de ela querer fazer suas filhas correrem, logo após mencionar que as lembranças fizeram com que ela andasse devagar, ou seja, o senso de movimento, seja circular ou não, está presente a todo o momento. No entanto, é preciso comentar acerca do caminho da corrida na brincadeira, quando a mãe diz que vai por outro caminho, que não o das filhas, revela que agora ela resolve encarar as filhas como filhas e ela como mãe, a diferença de caminhos significa que agora a mãe deixa de caminhar com as filhas (como criança), ela escolhe caminhar como mãe, assumindo sua posição no referencial real do conto.

Ainda neste parágrafo, tem-se um elemento interessante, quando as filhas correm na direção apontada pela mãe, e ela as perde de vista. Nesse momento, a narradora conta sobre seu desespero por perdê-las, aos gritos ela as procura, e nesse ponto a voz como recurso de proteção reaparece, a angústia toma conta de seus gritos. “Pero la cuadra se llena de gente. Las he perdido de vista. “¿Dónde están mis hijas?” Estoy cercada por mis propios gritos¹⁹⁹.” (OCAMPO, 2006, p. 17). Afinal, ela escuta o próprio grito, pois aceita que as meninas são suas filhas.

Na continuação, à procura de suas filhas, a narradora conta que a rua enche de meninas com gorros escoceses idênticos aos delas, então ela se dá conta de que não reconhece seus rostos porque nunca havia olhado para eles. No entanto, o ponto crucial é quando ela se questiona se está sonhando “Voy corriendo y mis llantos llenan la cuadra. Me parece que estoy soñando²⁰⁰.” (OCAMPO, 2006, p. 18). O sonho como elemento que tenta trazer o imaginário para o referencial do real, como explicação plausível, é também uma das características das ficções barrocas defendidas por Gamerro:

Otras modalidades de inmersión total, como la de los sueños, las proveen las formas extremas de la locura y el delirio de la fiebre, como sucede en “Isidoro Acevedo”, poema en el cual “la inventiva fiebre” le permite a un anciano militar, que muere de congestión pulmonar en su cama, soñarse la muerte que se merece, al frente de sus hombres en la batalla²⁰¹. (GAMERRO, 2010).

¹⁹⁸ Tomem esse caminho, eu tomarei este. Veremos quem chega antes na praça.

¹⁹⁹ Mas a quadra se preenchia de gente. Perdi elas de vista. “Onde estão minhas filhas? Estou cercada pelos meus próprios gritos.”

²⁰⁰ Vou correndo e meu choro preenchem a quadra. Parece que estou sonhando.

²⁰¹ Outras modalidades de imersão total, como a dos sonhos, as proveem as formas extremas da loucura e do delírio da febre, como acontece em “Isidoro Acevedo”, poema no qual “a inventiva febre” permite a um idoso

Nesse sentido, Gamerro aponta para as modalidades de imersão total do imaginário no referencial do real. Exemplificando com um poema de Silvina Ocampo, Isidoro Acevedo, no qual a febre permite a alucinação em um momento tão difícil para o personagem. Dessa forma, quando a narradora perde suas filhas e se desespera, ela entra em conflito com o delírio, outro elemento presente nas ficções barrocas, apontada na citação acima.

Assim, a narradora encerra o parágrafo caída em seu desespero e confusão mental: “Oigo que mis labios repiten una misma frase para apiadar a los transeúntes: ‘Mis hijas perdidas en la revolución española’, pero nadie me escucha, yo sola estoy conmovida por mis palabras. Se multiplican las chicas con gorritas de sol escocesas²⁰².” (OCAMPO, 2006, p. 18). Dessa forma, é interessante destacar que outras meninas com boinas iguais às de suas filhas continuam a aparecer, e ela não é capaz de reconhecê-las em nenhum rosto.

A narradora encerra o conto dizendo que perdeu as filhas para sempre, a desistência reaparece neste conto. Além disso, há um rompimento da circularidade que une as personagens, elas não se reencontram. “Las he perdido para siempre. Sólo recuerdo el color del género de las gorritas y la orfandad en que me dejaron. Era verde, blanco y azul con líneas finísimas de rojo y negro. Pero debajo de esas gorritas nunca conocí el rostro que llevaban²⁰³.” (OCAMPO, 2006, p. 18). E mais uma vez, a narradora nunca se diferenciou das filhas, ela quer ser criança como elas, e não sua mãe.

Por isso, cabe ressaltar que o fato de ela não encontrar suas filhas também a libera da obrigação de ser mãe, justamente no momento em que assumiu o lugar no qual era representada na história. O desfecho proposto por Silvina é intrigante, ora, quando a mãe se percebe mãe ela se liberta do peso com o qual encarava essa posição, no entanto, a libertação é decorrente do desaparecimento das filhas, ou seja, não se tem mais as filhas para seguir a dinâmica de mãe e filhas, para seguir o jogo do *doble*.

militar, que morre de congestão pulmonar em sua cama, sonhar a morte que se merece, de frente aos seus homens na batalha.

²⁰² Escuto que meus lábios repetem uma mesma frase para compadecer os transeuntes: ‘Minhas filhas perdidas na revolução espanhola’, mas ninguém me escutava, eu sozinha estou comovida por minhas palavras. Se multiplicam as meninas com chapeuzinhos de sol escocesas.

²⁰³ Perdi elas para sempre. Só lembro da cor do género dos chapeuzinhos e da orfandade que me deixaram. Era verde, branco e azul com linhas finíssimas de roxo e preto. Mas debaixo desses chapeuzinhos nunca conheci o rosto que tinha.

2.3.2 Diálogos con un pañuelo

O conto em questão, trabalhado com o narrador em primeira pessoa, assemelha-se a um relato. A história narrada pela personagem conta sobre a vida de um homem sedutor e mulherengo. Nesse sentido, o parágrafo de abertura do enredo apresenta o que ficou na **memória** da narradora:

Cuántas veces estuve contigo, sin tocarte, sin verte casi. Alimentada por el fulgor de tu imagen, torturada por la incertidumbre de un posible encuentro. Te amaba en las fotografías, en las grabaciones de tu voz, dentro de mi imaginación. Ahí nos abrazábamos con naturalidad, sin vestiduras, sin cambios de movimientos ni de miembros, como el agua entra en la tierra con acuerdo perfecto. Después te vi, te toqué te besé y estuve sin ti. En un espejo, como Pao Yu, me agotaba en la contemplación de tu imagen, privada de ti, castigada por ti. Sólo me quedaba tu pañuelo. Te transformaste en pañuelo²⁰⁴. (OCAMPO, 2006, p. 40).

Na citação há uma imagem interessante que remete ao entrecruzamento de planos, do qual fala Gamerro, quando a narradora relata que eles se abraçaram como a água que entra na terra, uma combinação perfeita. E é possível perceber o *pliegue* quando ao final diz que se transformara em um *pañuelo*, lenço.

Dessa forma, os elementos iniciais que surgem neste parágrafo permitem a interpretação de que o rapaz em questão esteve presente por muitas vezes na memória da narradora, mas não necessariamente esteve presente em sua vida. Além disso, destacar a presença da ficção barroca, uma vez que ela sobrepõe o imaginário à realidade. Assim, algumas marcas que deixa a escritora como em “(...) dentro mi imaginación.” (OCAMPO, 2006, p. 40), incita pensar que além dos encontros entre eles terem acontecido ficticiamente, existe a possibilidade de que a narradora acrescenta outras coisas que nem mesmo aconteceram, ou seja, uma crítica ao amor romântico, sendo ele uma sobreposição do imaginário na vida real, pois ela se envolve com o personagem por ser romântica, e quando é descartada, segue sonhando com ele. No entanto, a narradora menciona um objeto que possivelmente era do personagem, um lenço que teria ficado

²⁰⁴ Quantas vezes estive contigo, sem te tocar, sem te ver. Alimentada pelo fulgor de sua imagem, torturada pela incerteza de um possível encontro. Te amava nas fotografias, nas gravações de sua voz, dentro de minha imaginação. Aí nos abraçamos com naturalidade, sem vestimentas, sem trocas de movimentos nem de membros, como a água entra na terra em acordo perfeito. Depois te vi, te toquei, te beijei e estive sem você. Em um espelho, como Pao Yu, me esgotava na contemplação de sua imagem, privada de você, castigada por você. Só me restava seu lenço. Te transformei neste lenço

com ela, e, assim, pela ausência indesejada do personagem, a narradora converte sua imagem física no objeto, no lenço. Neste trecho, ao final do parágrafo, tem-se a primeira menção ao título, *pañuelo* em espanhol pode-se traduzir por lenço. A personificação do objeto se dá, então, pelo sentimentalismo que a narradora desloca para ele, a forma como no imaginário recorre para não restar a ausência total.

No parágrafo seguinte, ainda nos artificios da memória, a narradora tenta recuperar imagens da época em que efetivamente encontrou com o personagem, embora não demonstre certeza na estação do ano, verão/primavera, nem ao menos nas flores que brindavam a cidade, e por isso, a questão temporal no conto é um tanto incerta, assim como o efeito do *pliegue* nas ficções barrocas, como explica Carlos Gamerro:

El recordar pasivo, el recordar mental, el recordar improductivo, el dejarse llevar a la deriva por el río de los recuerdos, es sentido como un riesgo; y este riesgo no es otro que el de la locura: “si me quedo mucho tiempo recordando estos instantes del pasado, nunca más podré salir de ellos y me volveré loco. [...] Tengo que remar con todas mis fuerzas hacia el presente²⁰⁵.” (GAMERRO, 2010).

Nesta citação, o autor aponta que a diferença entre Felisberto Hernández, escritor uruguaio, e Silvina está na construção de mundos, dentro de suas obras, uma vez que Silvina experimenta várias possibilidades, Felisberto constrói um mundo incongruente ao nosso e coerente em si mesmo. No entanto, a semelhança entre eles é o entusiasmo memorialista. Nesse sentido, o entusiasmo memorialista de Silvina Ocampo, como marca Gamerro, não está solto apenas às memórias aleatórias, o recurso memorialista é, com efeito, uma estrutura para trânsito temporal nos contos, e, logo, como aponta o crítico e teórico “no es casual, entonces, que Proust fuera lectura de cabecera para ambos.” (GAMERRO, 2010).

Dessa forma, é interessante recobrar o que a narradora aponta acerca do tempo:

El tiempo de la realidad se mezcla tanto en mi mente al tiempo imaginado que mi experiencia podría haber sucedido en cualquier época. Las mujeres se mezclan tanto en tus experiencias que tampoco recordarás precisiones referentes a una estación, al florecimiento de unos árboles, a la frescura o al calor del aire el día en que nos vimos. Tampoco existían para mí el frío ni el calor en ese momento²⁰⁶. (OCAMPO, 2006, p. 41).

²⁰⁵ O relembrar passivo, o relembrar mental, o relembrar improdutivo, o se deixar levar a deriva pelo rio das lembranças, é sentido como um ris; e este risco não é outro que o da loucura: “se fico muito tempo lembrando estes instantes do passado, nunca mais poderei sair deles e me tornarei louco. [...] Tenho que remar com todas as minhas forças até o presente.”

²⁰⁶ O tempo da realidade de mescla tanto em minha mente quanto o tempo imaginado que minha experiência poderia ter sucedido em qualquer época. As mulheres se mesclam tanto em suas experiências que tampouco

A partir deste trecho, no qual a narradora menciona o tempo da realidade e o tempo imaginado, é perspicaz mencionar que ela sabe que existem os dois, ou seja, sabe que existe o tempo imaginado, ainda que não saiba diferenciá-los. No entanto, pensando sobre a questão temporal é necessário comentar sobre o paralelo que a personagem faz entre os motivos de ela e ele não saberem ao certo que tempo fazia, pois no caso dela ocorre por causa do amor romântico, e no dele por causa da indiferença total. Por isso se faz relevante para a compreensão de que talvez não importasse ao certo qual lembrança corresponde com o referencial real da ficção, mas que elas existiram em algum plano.

No parágrafo seguinte, a narradora menciona o encontro que teve com o personagem, e neste encontro ela tenta dialogar com temas interessantes na tentativa de se esquivar do assédio sexual no qual ele insistia, para que talvez o interesse dele fosse além de sexo:

Nos citamos en la Plaza Irlanda, a las cinco de la tarde. Con familiaridad, inmediatamente me tomaste de la mano, del brazo, de la cintura, y en cuanto nos sentamos, quisiste besarme. Yo intentaba esquivar tus caricias. Traté de explicarte que sí me gustabas, no me gustaba la prisa con que pretendías seducirme [...] Te hablé de temas que podían interesarte, para que el diálogo nos alejara del amor, pero fue inútil. Inútilmente te expliqué mi situación, mi falta de libertad y de tiempo²⁰⁷. (OCAMPO, 2006, p. 41).

Na sequência deste relato, a narradora conta que logo depois deste momento, às oito da noite, ela se viu indo em direção à casa do personagem com ele, e logo, descreve o ambiente da casa como um lugar cheio de papéis e livros, e buscando não perder a naturalidade a narradora senta em sua cama.

De mi bolsillo pretendía sacar la polvera, mirar mi boca en el espejito, ponerme polvos, pero algo me paralizaba: tus ojos ardientes y a la vez fríos. Nada existía fuera de ellos, del fulgor que había en ellos. Te sentaste a mi lado y me quitaste la idea de mirarme en el espejito como si me quitaras la polvera, que no tenía en la mano, suavemente. Te fuiste apoyando sobre mí hasta que el peso de tu cuerpo sobre el mío me acostó. Quise abrazarte maternalmente, pero te incorporaste y me mantuviste a una cierta distancia de tu cuerpo,

recordará precisões referentes a uma estação, ao florescimento de algumas árvores, a frescura ou o calor do ar o dia em que nos vimos. Tampouco existiam para mim o frio nem o calor.

²⁰⁷ Nos encontramos na Praça Irlanda, às cinco da tarde. Com familiaridade, imediatamente pegou minha mão, do braço, da cintura, e enquanto nos sentamos, quis me beijar. Eu tentava esquivar suas carícias. Tratei de te explicar que gostava de você, que não gostava da pressa com que pretendia me seduzir [...] Te falei de temas que poderiam te interessar, para que o diálogo nos afastasse do amor, mas foi inútil. Inutilmente te expliquei minha situação, minha falta de liberdade e de tempo.

mirándome fijamente con tus ojos que me hipnotizaban, con cara de animal²⁰⁸.
(OCAMPO, 2006, p. 42).

Cabe comentar, a partir da citação acima, como o caráter imaginativo da escritora, onde no primeiro trecho quando menciona “De mi bolsillo pretendía sacar la polvera”, no desejo de copiar cenas clássicas de romances, nas quais a mulher dissimula tranquilidade ou indiferença. Além disso, mais adiante, é interessante pensar sobre o fragmento: “me quitaste la idea de mirarme en el espejito como si me quitaras la polvera”, onde o imaginário dela é tão forte que mesmo o gesto de passar pó-de-arroz olhando no espelho tenha sido só uma ideia, ele se aproxima, ela sente tanta atração que desiste de simular, mas sente como se ele realmente tivesse tirando o espelho imaginário de sua mão, e mais uma vez é possível observar a sobreposição do imaginário no real. Por outro lado, o fragmento que segue na citação faz-se relevante, pois quando menciona que se deitaram e o peso do corpo dele sobre o seu a fez despertar, pode ser encarado como uma metáfora para o seu despertar para o referencial real da ficção. Embora algumas outras marcações na citação corroborem para a percepção de que a personagem ainda insiste pelo romantismo, como no fragmento “quise abrazarte maternalmente”. Por conseguinte, o personagem segue sinalizando que não se trata de sentimento, como no fragmento “y me mantuviste a una cierta distancia”, e marca apenas o desejo sexual quando ela ressalta a imagem do olhar dele para ela se parecer a um olhar animalesco.

Porém, se o leitor observa que desde o início do encontro o personagem já demonstrava desejo sexual e a narradora insistia com o romantismo, fica claro que a confusão sobre a imagem do personagem é ela quem faz nas suas memórias, uma vez que, todas as vezes que ela menciona a sua postura no encontro, é de quem está buscando apenas sexo. A inocência da narradora é gratuita? Ou é o apagamento da culpa que sente? Mais adiante, ainda no mesmo parágrafo, quando a narradora menciona a sua atitude perante o ato que se desenvolve é possível levantar as questões sobre a inocência ou a culpa.

La lucha duró el tiempo que hubiera durado un breve acto de amor. Resistí apasionadamente, con ternura primero, con vehemencia, con indignación después cuando quisiste quitarme la falda, luego la blusa. Un recuerdo fatídico cruzó por mi mente: *Todo hombre es una bestia cuando pierde la ternura y*

²⁰⁸ Do meu bolso pretendia tirar o pó-de-arroz, olhar minha boca no espelhinho, passar o pó, mas algo me paralisava: seus olhos ardentes e ao mesmo tempo frios. Nada existia fora deles, do fulgor que havia neles. Você sentou ao meu lado e me tirou a ideia de olhar no espelhinho como se me tirasse o pó-de-arroz, que não tinha nas mãos, suavemente. Você foi apoiando sobre mim até que o peso do seu corpo sobre o meu me deitou. Quis te abraçar maternalmente, mas você se incorporou e me mantive a uma certa distância de seu corpo, me olhando fixamente com seus olhos que me hipnotizava, com cara de animal.

toda mujer es cobarde cuando se siente insegura. Te vi lejos, a mis pies, atareado con tu deseo, frente a mí como frente a un armario ordenado que en un instante se desordena por capricho. Te rechacé con vehemencia, te detuviste. “Bueno”, dijiste. Te pusiste de pie, te detuviste junto a la mesa. Te veía sin mirarte, y sentí pena, echada en la cama, como si no hubiera aceptado que un médico sagaz me hiciera una operación urgente para salvarme la vida, en el momento más cercano a la muerte²⁰⁹. (OCAMPO, 2006, p. 42 e 43).

Na citação acima há uma passagem importante, quando a narradora relata “como frente a un armario ordenado que en un instante se desordena por capricho”, pois nela é possível perceber que a personagem se compara, a partir dos olhos dele, a um armário organizado que de repente se desorganiza por um capricho, ou seja, o amor romântico mantinha a pureza dela, já o desejo sexual lhe retirou o autocontrole. Além disso, ao final, quando menciona que para se salvar da vida, no momento mais perto da morte, observa-se que ela sabe que tem desejo sexual, mas não quer admitir, pois prefere o amor romântico.

A forma como a narradora relata os primeiros acontecimentos do trecho aparenta que ela queria que acontecesse, porém sentia medo, talvez pela falta de experiência, no entanto, diz que toda mulher é covarde quando se sente insegura. Outro elemento que neste ponto faz-se importante destacar é o uso da segunda pessoa do singular, como se a narradora estivesse contando os acontecimentos para o personagem, ou até mesmo em carta, é curioso porque até então não há um interlocutor definido, se se pensa que ela está recobrando suas memórias, e nesse caso não está presencialmente com o personagem. A palavra que inaugura os fatos, luta, é uma excelente referência para a comparação à qual a narradora recorre naquele momento, como uma luta, a sua resistência também é um elemento curioso para o desenrolar do enredo. De fato, o que ela procurava, não encontrou, e da mesma forma o personagem.

O diálogo que segue à cena é de igual forma importante, pois o personagem revela que não se trata de estar apaixonado, e a narradora não corresponde, segundo ela “-Yo confundo las cosas - te dije.” (OCAMPO, 2006, p. 43), o que comprova que ela ainda é inexperiente e insiste com o amor romântico. Antes de ir embora, a narradora menciona que eles se beijam, e que levou com ela um de seus lenços. Dessa forma, o relato inicial de suas lembranças, quando a narradora menciona que o transformou em um lenço, adquire sentido agora, o lenço do qual ela fala era dele, e por isso a sua personificação.

²⁰⁹ A luta durou o tempo que tinha durado um breve ato de amor. Resisti apaixonadamente, com ternura primeiro, com veemência, com indignação depois quando quis me tirar a saia, logo a blusa. Uma lembrança fatídica cruzou minha mente: *Todo hombre es una besta cuando pierde a ternura e toda mujer es cobarde cuando se siente insegura.* Te vi longe, aos meus pés, ocupado com seu desejo, de frente a mim como de frente a um armário ordenado que em um instante se desordena por capricho. Te rejeitei com veemência, te detive. “Bom”, disse. Te coloquei de pé, te detive junta a mesa. Te via sem te olhar, e sentí pena, jogada na cama, como se não tivesse aceitado que um médico sagaz me fizesse uma operação urgente para me salvar a vida, no momento mais perto da morte.

O estado de confusão acerca de estar apaixonada pelo personagem pode ser verificado no trecho seguinte, quando a narradora menciona que: “A través de tantos besos diferentes, tal vez no distingas el mío en tu memoria. Yo, en cambio, no podré olvidarlo²¹⁰.” (OCAMPO, 2006, p. 43), fala de extrema delicadeza, pensando na forma com que Silvina opta por deixar evidente que realmente a personagem não poderá esquecê-lo, afinal ele foi o seu primeiro. Nesse sentido, a narradora revela que não houve mais encontros, e que passado um ano ela havia desenvolvido um carinho especial pelo lenço que tinha roubado. “Dormía con tu pañuelo sobre mi cara, lo llevaba conmigo a todas partes. Era blanco, de hilo, con rayitas azules y blancas muy finitas. Tenía en una punta dos iniciales. Pensé que un objeto puede volverse mágico si uno cree en él. Creí en él²¹¹.”(OCAMPO, 2006, p. 43). Neste trecho em questão, a personificação do objeto fica evidente, no entanto, é interessante refletir acerca do que a narradora considera como mágico. O efeito de magia que a narradora atribui ao lenço a afasta da condição de loucura.

Em seguida a narradora revela que agora “Hay que acostumbrarse a la voz de un pañuelo.” (OCAMPO, 2006, p. 44). O relato da personificação do objeto atinge a questão da voz, do diálogo. Nesse sentido, a descrição da voz é um tanto curiosa: “Llevando sobre mi pecho tu pañuelo, un día llegué a la plaza: estrujando vainillas el pañuelo me habló. Su voz me erizaba. Su voz de hilo susurraba, hablándome de ti²¹².” (OCAMPO, 2006, p. 44), nesse sentido, é interessante comentar a expressão “estrujando vanillas” que aparece no fragmento, pois *estrujando* significa apertar uma coisa macia até enrugá-la ou deformá-la, e o fato de a imagem ser com baunilha sugere que ela espreme o lenço para retirar algo doce, bom ou prazeroso do homem, uma vez que a personificação do lenço faz com que ela entre na consciência do homem. Assim, segue o diálogo entre a narradora e o lenço, no qual ele diz a ela que seu dono nunca volta a ver a mulher com quem teve uma experiência de amor. O lenço segue explicando: “- Porque huye de todo lo que es un hábito, una costumbre; dice que son harapos. Por lo menos, en lo que se refiere al amor. Y es tan meticuloso en sus convicciones que vive cada una de sus historias de amor a través de varias mujeres²¹³.” (OCAMPO, 2006, p. 44), já nesse fragmento

²¹⁰ Através de tantos beijos diferentes, talvez não diferencie o meu na sua memória.

²¹¹ Dormia com seu lenço sobre meu rosto, o levava comigo para todo lado. Era branco, de linha, com listras azuis e brancas muito finas. Tinha em uma ponta duas iniciais. Pensei que um objeto pode se tornar mágico se alguém acredita nele. Acreditei nele.

²¹² Levando sobre meu peito seu lenço, um dia cheguei na praça: espremendo baunilhas o lenço me falou. Sua voz me excitava. Sua voz de linha sussurrava, me falando de você.

²¹³ “-Porque foge de tudo o que é um hábito, um costume; disse que são trapos. Pelo menos, no que se refere ao amor. E é tão meticuloso em suas convicções que vive cada uma de suas histórias de amor através de várias mulheres.”

é importante destacar a construção genial que faz Silvina na linguagem do lenço, que usa a expressão “farrapos”, algo que faz parte de seu universo. Além disso, se observado essa construção dos diálogos com o lenço, que são até divertidos, é curioso pensar que o lenço não repete as palavras ou vocabulários de seu dono, mas que sua fala é produto da imaginação fértil da personagem. E assim, o lenço conta à narradora as diversas experiências que o personagem teve com outras mulheres.

Mais adiante no enredo, o diálogo entre a narradora e o lenço continua, ela revela a vontade de rever o personagem, ele contesta que ele nem a reconheceria “-No te reconocería. Se fijó poco en vos²¹⁴.” (OCAMPO, 2006, p. 45). A narradora sugere um disfarce para que ele realmente não a reconhecesse, pois ele não se encontraria com a mesma mulher mais de uma vez.

Dessa forma, a hipótese levantada anteriormente pela utilização da segunda pessoa, nesse momento assume outra, como a narradora está em posse do lenço, o uso da segunda pessoa seria com referência ao lenço ou ao personagem. Essa questão se resolve no parágrafo seguinte, quando a narradora, sob o disfarce, encontra o personagem. “Fui a verte a la oficina del diario donde trabajas y te dije que tenía un cuento para la edición de los domingos. Me dijiste que te lo llevara a tu casa. Me diste tu dirección. Al día siguiente me hiciste pasar a tu cuarto. No me resistí. Hicimos el amor²¹⁵.” (OCAMPO, 2006, p. 45). Nesse sentido, é possível perceber uma metalinguagem referente ao conto em questão, pois ele seria o conto que a narradora escreve como pretexto para encontrar o personagem, falando da história que ela viveu com ele, talvez por isso a semelhança com o relato. No entanto, esse tema é retomado no final do conto. Após o ato de amor, a narradora diz: “-No te quiero -te dije después, y me senté en la silla como una niña bien educada. No me habías reconocido-. Espero que leas mi cuento²¹⁶.” (OCAMPO, 2006, p. 45), a partir desse fragmento a personagem deixa de ser inocente e vira *la femme fatale*.

Dessa forma, a cena seguinte, na qual o personagem finalmente lê o conto, é interessante perceber a ironia na fala dele: “Te echaste en la cama. De vez en cuando me mirabas con tus ojos de animal. Leías mi cuento. Cuando llegaste a la última página, en un esfuerzo por hallar

²¹⁴ “-Não te reconheceria. Se concentrou pouco em você.”.

²¹⁵ “Fui te ver no escritório do jornal onde trabalha e te disse que tinha um conto para a edição dos domingos. Me disse que te levasse em casa. Me deu seu endereço. No dia seguinte me fez passar ao seu quarto. Não resisti. Fizemos amor.”

²¹⁶ “-Não te amo - te disse depois, e me sentei na cadeira como uma menina bem educada. Não havia me reconhecido. Espero que leia meu conto.”.

tu ternura, me acerqué²¹⁷.” (OCAMPO, 2006, p. 45 e 46). A narrativa realmente era sobre ele, e a proposta de que ela teria publicado um novo conto todos os domingos talvez se relacione com que ela escreveria as aventuras dele com outras mulheres, em hipótese.

No entanto, ele lhe responde: “-Me hiciste una mala jugada – exclamaste devolviéndome el cuento²¹⁸.” (OCAMPO, 2006, p. 46), ou seja, ela se vinga porque faz com que ele se encontre com a mesma mulher.

O fechamento do enredo conta com um elemento interessante, apesar do conto, o personagem não muda de postura e a dispensa como fez com as outras e com ela também na primeira vez. “Reíste: nunca comprendí si era de placer o de burla. Abriste la puerta para que me fuera con ese ademán tranquilo o implacable que tienen los médicos cuando esperan la próxima paciente²¹⁹.” (OCAMPO, 2006, p. 46).

É interessante recuperar um dos títulos sugeridos pela escritora Silvina Ocampo, *Dos horas*, pois ele enfatizava mais o tempo, e mais especificamente o tempo dos encontros do personagem, do que realmente *Diálogos con un pañuelo*, que enfatiza o aspecto insólito do próprio conto, característica indefectível nas obras da escritora. No entanto, assertivamente ou não, o leitor tem a possibilidade de escolher a ênfase dada para cada elemento. Outro aspecto interessante do título definitivo é que, assim como observamos na análise do conto “La calesita”, o gosto pela plasticidade humana, característica da ficção barroca, presente na preferência da narradora que não quer ser adulta pelo trabalho da lavadeira com a água por esta ser maleável está também na escolha da narradora deste conto quando ela escolhe dialogar com o lenço do mulhereço, pois se trata também de um material macio e moldável. Não por acaso é após a conversa imaginária com o lenço que a romântica tímida medrosa resolve se transformar em *femme fatale*.

Outro olhar que deve ser considerado a partir da análise deste conto é a questão da liberdade na vida proposta por Cervantes que reverbera como influência em Silvina, também credora dessa estética de vida. Ora, segundo Julián Marías, o amor para Cervantes nunca deve ser algo imposto, se for, ele rompe com a noção de liberdade, e por isso as chances de funcionar está fadada.

Es reveladora la insistencia de Cervantes, en muchos lugares de sus obras, en que los filtros, por ejemplo amorosos, pueden modificar la conducta de una

²¹⁷ “Saiu da cama. De vez em quando me olhava com seus olhos de animal. Lia meu conto. Quando chegou na última página, em um esforço por encontrar ternura, me aproximei.”

²¹⁸ “-Me fez uma mala jogada - exclamou devolvendo o conto.”

²¹⁹ “Você riu: nunca compreendi se era de prazer ou de zombaria. Abriu a porta para que me fosse com esse aceno tranquilo que tem os médicos quando esperam a próxima paciente.”

persona, pero nunca anular el libre albedrío. Podrán llegar hasta a enloquecer al que los recibe, pero su libertad queda exenta de su influjo. Incluso la idea del encantamiento, recibida de los libros de caballerías y que aparece constantemente en el Quijote, excluye expresamente su anulación del libre albedrío²²⁰. (MARIAS, 1990, p. 45)

Neste conto precisamente, a persistência da personagem em ser desejada pelo dono do lenço a leva a determinada loucura, alucinante talvez, mas cruzando com a possibilidade barroca que aponta Gamarro, mostra a liberdade que Silvina expõe em revelar que a mulher tem sim a vontade de ser desejada, e por ter o seu livre-arbítrio e estimar a sua própria liberdade está pronta para viver, de forma delirante, quando se observa sem tantos critérios, esse desejo unilateral, ou seja, que é experienciado apenas pelo lado dela. E, logo, a personagem é a única responsável por sua projeção imaginativa, por ser artífice de sua própria vida. Porém, sua ação é calculada, uma vez que se descobre vítima de uma sedução, resolve fazer o algoz passar pela mesma experiência. Aqui, temos uma mulher que assume seu desejo e se decide por realizá-lo independentemente de receber garantias de compromisso que venham a saciar cobranças sociais. O *ethos* humanista autodeterminado lhe proporciona consciência de sua escolha individual e de todo o preço que se há de pagar quando se opta por ser artífice da própria ventura.

²²⁰ É reveladora a insistência de Cervantes, em muitos lugares de suas obras, em que os filtros, por exemplo amorosos, podem modificar a conduta de uma pessoa, mas nunca anular o livre-arbítrio. Poderão chegar até a enlouquecer ao que os recebe, mas sua liberdade fica isenta de sua influência. Incluso a ideia do encantamento, recebida dos livros de cavalaria e que aparece constantemente em Quixote, exclui expressamente sua anulação do livre-arbítrio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como proposto no início deste trabalho, foram articuladas as noções teóricas sobre o humanismo secular e as ficções barrocas. Considerando o referencial bibliográfico, foi possível perceber dessa articulação, a concretização daquilo que se propôs acerca de Silvina Ocampo e das obras analisadas neste trabalho.

Nesse cenário, é pertinente retornar a algumas discussões travadas até então para que de fato se delimite o porquê das questões referentes à escritora e suas obras carregarem até então essa dificuldade de trabalho ou de classificação, como observado anteriormente, complexa e engenhosa.

Assim, em primeiro lugar, é fundamental pensar o caminho que se construiu até aqui. O estudo das correntes filosóficas pensando nos principais pilares que as fundamentam, como a noção de salvação após a morte. A construção do entendimento dos pensamentos filosóficos foi crucial para a compreensão daquilo que viria a se concretizar como influência intelectual em Silvina Ocampo. A sua formação enquanto artista, escritora e intelectual perpassa o limite de trabalhar o imaginário, pois é a partir da compreensão e uso completamente diferenciado do que até então se apresentava ao público, que a escritora se torna grande naquilo que o pensamento humano pode oferecer. A influência, então, do humanismo espanhol aqui se faz essencial na associação do pensamento filosófico à junção do uso do imaginário. Não por acaso se escuta com frequência que Silvina Ocampo não possui um bom trabalho. A dificuldade de compreender a proposta da autora é proposital, ela realmente não é fácil de se ler. Ela não é para ser fácil de entender. E a sua própria estrutura narrativa, como observado anteriormente, prega peças naqueles despercebidos, desavisados, desconhecidos do pensamento que ela cultiva e transpõe em seu trabalho. Sutil e leve, robusta e diferente, complexa e engenhosa.

Nesse sentido, é perceptível durante o trabalho ou durante as leituras bibliográficas a dificuldade que se encontra por parte dos leitores em compreender alguns temas polêmicos, exatamente por assim o serem. A questão política que envolve a escritora, bem como as questões ativistas sociais, não são de fácil apreensão. O que é complicado, pois, como visto, Silvina recebe inúmeros adjetivos como, por exemplo, elitista e desagradável, mas ao mesmo tempo nos deparamos com um movimento contraditório, pois dos mesmos lugares de que saem esses adjetivos, são neles que se originam a insistência de leituras feministas/ativistas. Ora, então seria necessário escolher, ou Silvina é elitista e soberba, riquinha e alienada, ou Silvina é comprometida com as pautas sociais do ativismo feminista.

A verdade é que, como visto anteriormente, não é necessário que se tenha uma postura acelerada e controversa para que seja considerada feminista ou não. Afinal esta não é nem uma questão para Silvina Ocampo, como é para sua irmã Victoria Ocampo. Silvina demonstra seu pensamento político e social, neste caso, pelo que se pode observar do humanismo secular. A liberdade do sujeito deve ser respeitada, por isso se em algum momento ela for violada, não está mais de acordo com esses preceitos. Agora, afinal de contas para estar de acordo ou em desacordo com o que vem sendo proposto por essas temáticas, necessita-se carregar consigo posturas que violam essa questão principal?

É neste sentido que a capacidade plástica se resolve em Silvina Ocampo. A escrita vivencia, pratica e discorre em suas obras, sobre a capacidade de autorreflexão, de poder reformular sem quebrar, sem romper o que é centralizador, ou seja, aquilo que a permite ter essa mobilidade sem necessariamente se voltar a uma esquizofrenia. Isso significa que estar diante de erros não significa ser simplesmente fatal, significa justamente poder contemplar, perceber, refazer, e como visto *ad infinitum*.

É assim que se torna possível compreender então de que forma Silvina articula o seu pensamento intelectual, suas ideias e crenças, em seu trabalho literário. O trabalho que desenvolve a escritora se encontra com uma extrema educação, delicadeza e refinamento. E todas aquelas críticas que recebeu desde *Viaje olvidado* confirmam que de onde elas partiram residia um certo apedutismo.

Assim, recuperando também aquilo que se observou do que Maia aborda como qualidade engenhosa, é aqui que se confirma também a genialidade da escritora enquanto aquela que usa das ferramentas da linguagem para propor o seu pensamento racional, relacionado a qualquer tema, ou melhor, a todos os temas que Silvina tenha abordado. É justamente pelo domínio da linguagem atrelado à sua capacidade imaginativa que se constrói sua singularidade. É no jogo da trama, na tecitura do texto, no jogo da linguagem que se percebem tanto essas influências do humanismo espanhol, do humanismo secular e por fim do que é proposto pelas ficções barrocas.

Por isso é importante ressaltar que durante os estudos teóricos de Gamerro, encontramos que o autor a classifica fora da primeira noção de barroco que propõe, as escritas barrocas. Para Gamerro, Silvina e os demais fantásticos se encontram apenas na noção das ficções barrocas. Mas como visto no primeiro capítulo, a partir dos estudos humanistas e observando as influências de Cervantes, como também aponta Julián Marías, encontramos em Silvina um jogo com a linguagem. Por isso, consideramos nesse caso que Silvina Ocampo opera as duas noções de barroco que apresenta Gamerro, o uso engenhoso da palavra como aponta Maia, ou seja,

uma em complemento à outra. No entanto, uma investigação mais profunda caberia a uma pesquisa futura, dando ênfase no aspecto da linguagem.

Vale ressaltar que essa questão não se limita à Silvina. Como visto anteriormente, essa questão que envolve o humanismo secular, e o espanhol, está presente também nas vidas de Borges e Bioy, que feliz ou infelizmente, amigos compartilhavam de questões pertinentes à intelectualidade que se construía na época. Considerando aquilo que se dispunha no século XX. Assim, também foi possível perceber como se construiu a crítica literária argentina, pensando no sentido de quem figurou o cenário intelectual, e quem depois estudou e redigiu essas críticas, considerando os aspectos políticos e sociais de cada época, considerando o pensamento coletivo de cada época, o que era pertinente e não censurado em cada época, quem era capaz de adentrar no pensamento em que os quatro fantásticos propuseram em seus trabalhos. Será que a recepção poderia ser diferente?

Não obstante, quando consideramos o percurso que Carlos Gamerro apresenta para chegar àquilo que nomeia como ficções barrocas, atestam-se as influências do humanismo espanhol sobre o quarteto fantástico e precisamente sobre Silvina. O interessante no que tange as ficções barrocas foi justamente pensar que certamente não haveria como alçar uma classificação para as obras desses escritores, mas, mais que isso, seria realmente necessário? O que se faz necessário, e que pode ser observado a partir do que se entende, então, pelas ficções barrocas é que elas ajudam a compreender a complexidade da estrutura narrativa que propõem esses escritores. Auxilia para desvendar aquilo que o autor gostaria que fosse desvendado. É a partir dessa compreensão, aqui em diálogo tanto com o humanismo secular quanto com as ficções barrocas, que o leitor pode ser capaz de participar da história que está ali no enredo.

Os objetivos deste trabalho circulavam em torno de explicar a complexidade dessas narrativas, de compreender o que delas se poderia desfrutar, aprender, contemplar. Por isso, compreender as ficções barrocas como suporte nesse processo é, como visto anteriormente, atravessar as películas das tramas propostas, aceitar o pacto ficcional. Assim, o que antes se pensou sobre se é fantástico ou ficção barroca, compreende-se que na verdade há possibilidade para os dois dentro do mesmo texto, mas que eles operam de maneiras e objetivos distintos. E a necessidade de classificar não é o ponto crucial, mas entender a operação de cada uma e suas possibilidades é o que levará o leitor à viagem do texto.

Assim, se faz evidente, como também observado anteriormente, que Silvina Ocampo utiliza das duas perspectivas centrais, trabalhadas na dissertação: humanismo secular e ficções barrocas. Quer dizer, o uso da sua racionalidade atrelada àquilo que o imaginário pode sugerir da maneira mais díspar, ou que de maneira proposital ou não cause incômodo na recepção dos

textos. Ora, isso se faz claro quando se compara a recepção da primeira e segunda publicação de Silvina, respectivamente *Viaje olvidado* e *Autobiografía de Irene*, e suas respectivas críticas.

Assim, quando Gamarro aponta para os três momentos de Silvina Ocampo, e traz a trajetória que a escritora constrói ao longo do seu amadurecimento literário, é evidente como também acontece a sua singularidade, aquilo que, mencionado no primeiro capítulo, a torna diferente dos demais, aqui não necessariamente carregando algo de positivo ou negativo, mas sendo tudo isso parte da sua singularidade.

Cabe ressaltar que os contos elencados para os estudos não estão contemplados nas obras analisadas nos três momentos de Silvina, mas como são uma junção de textos nunca publicados, e agora reunidos e publicados postumamente, foi necessário avaliar as datas de escrita de cada um, bem como aquilo que Silvina alterou ao longo do tempo em suas insistentes revisões e correções.

Outro ponto importante é pensar em cada conto isolado, os escolhidos para o estudo, cada um deles oferece uma sensação, uma possibilidade, todos eles dispõem de uma intuição, de um palpite, de uma noção. A Silvina sibila, e o jogo com a mística trazem também para os textos algum tipo de abalo, seja positivo ou não, isso a depender também de quem recebe. Exemplo: “Diálogos con un pañuelo” oferece algo de dor e superação; “La calesita”, angústia e libertação; “La conciencia”, passionalidade e empatia; “Silencio y Oscuridad”, contemplação e dúvida; “La mujer inmóvil”, medo e transformação. E, não necessariamente aquilo que se imaginaria como ápice como chave para o texto o é, ou melhor, o é para aquilo que está na superfície, mas uma vez que se atravessa para a profundidade, o efeito é o êxtase.

A partir desse trabalho, ou ainda dentro desse trabalho há em quê se aprofundar em diversos assuntos, como os próprios contextos históricos, ou as perspectivas vanguardistas, ou mais, a análise de contos dos livros dos três momentos de Silvina, como assinala Gamarro. Porém, entendendo os objetivos propostos e a limitação temporal estabelecida pelo próprio programa de mestrado, atendeu-se da melhor maneira possível àquilo que se pretendia com Silvina Ocampo e suas obras.

Por conseguinte, é possível que, a partir desses estudos, alguns temas como o esoterismo, a poesia, as artes plásticas, a estrutura narrativa e a análise gramatical das obras, ainda que a contragosto da escritora, possam ser pensados adiante. Como também, o enfoque às questões da pós-modernidade e como a sua contradição articula a sua também incoerência. Outros assuntos atrelados às teorias propostas neste trabalho também são viáveis e meritórias de um aprofundamento ou de um caminhar a mais por essas fendas.

O que realmente pode se concluir de fato é a abundância de obras que Silvina deixa, e mais precisamente a abundância de possibilidades que a partir delas se pode construir, se pode desfrutar, contemplar e aprender. A grandeza da escritora atravessa a pessoa fantástica que era em sua vida privada, com um extremo senso de humor, ela chega a seus textos e conseqüentemente chega para alguns leitores. E para aqueles leitores que recebem tudo isso, esses conseguem não ser hipnotizados pelo encantamento de Silvina, mas conseguem abismar-se nos planos dos referenciais reais e ficcionais com os quais a escritora nos presenteia. As possibilidades em Silvina Ocampo não se esgotam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicómaco*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2002.

BREGAZZI, Daniel Mielgo. *Montaigne: el cuidado del sí*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. 1949. Cuba. Pg.1 a 4 (Prólogo).

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra: 2006.

COMTE-SPONVILLE, André. *Pequeno tratado das grandes virtudes*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

COSTA LIMA, Luiz. *O redemunho do horror: nas margens do Ocidente*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. *Trilogia do controle: o controle do imaginário, sociedade e discurso ficcional, o fingidor e o censor*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

DELLA MIRANDOLA, Pico. *Discurso da dignidade humana*. Disponível em: <https://archive.org/details/202684703GiovanniPicoDellaMirandolaDiscursoSobreADignidadeDoHomem/page/n21>. Acesso em: 10 set. 2018.

ESPOSITO, Roberto. *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Barcelona: Herder Editorial, 2009a.

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

FERRY, Luc. *Aprender a viver: filosofia para os novos tempos*. Rio de Janeiro: Objetiva Ltda, 2006.

GAMERRO, Carlos. *Ficciones barrocas: una lectura conjunta de Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Cortázar, Onetti y Felisberto Hernández* . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2014.

GONZÁLEZ, Ángel Poncela. Del bien trascendental al bien material: análisis del concepto de bondad en la teoría metafísica de Francisco Suárez. In: *Cauriensia: Revista anual de Ciências Eclesiásticas*. N.2, 2007, ps.237-257.

GONZÁLEZ, Ángel Poncela. Requisitos formales de la volición: posibilidad y límite para un régimen autónomo de la acción personal en la filosofía de Francisco Suárez. In: *Revista Española de Filosofía Medieval*. N.13, 2006, pp.111-125.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

JERICÓ BERMEJO, Ignacio. *La Escuela de Salamanca del siglo XVI: una pequeña introducción*. Madrid: Revista Agustiniiana, 2005.

MAIA, Eduardo Cesar. Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição humanista: literatura e retórica como formas de conhecimento. *A Palo Seco: Escritos de Filosofia e Literatura*, Aracaju, nº 10, pg. 62-72, 2017.

MAIA, Eduardo Cesar. ROARO, Jorge. Introducción. Una tradición plural y antidogmática: los caminos del Humanismo. *Disputatio*, Salamanca, nº 8, pg. 01-18, 2019.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1990.

MARÍAS, Julián. *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos ou como se filosofa com o martelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OCAMPO, Silvina. *Las repeticiones*. Buenos Aires: Lumen, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Salvador: Lial, 1967.

RICO, Francisco. *El sueño del humanismo: de Petrarca a Erasmo*. Barcelona: Editorial Crítica, 2015.

RICO, Francisco. *Tiempos del Quijote*. Barcelona: Acantilado, 2012.

SAVATER, Fernando. *Humanismo impenitente*. Barcelona: Anagrama, 2006.

SUÁREZ, Francisco. *De Legibus*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

ULLA, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. 1ª Edição. Cidade Autônoma de Buenos Aires: Leviatán, 2014.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998.

VILLAVISENCIO, Andrea. El cristianismo pagano de Silvina Ocampo. 2016. Tesis para optar por el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con mención a literatura hispánica - Facultad de Letras y Ciencias humanas - Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2016.

WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos*: estudos sobre a arte humanista. São Paulo: Edusp, 1997.