

O INSÓLITO COMO CRÍTICA AO PATRIARCADO NO CONTO “LA CASA DE AZÚCAR”, DE SILVINA OCAMPO

The uncommon as a critic to the patriarchal regime in the short story “La casa de azúcar”, by Silvina Ocampo

Luiz Henrique Moreira SOARES

Programa de Pós-Graduação em Letras

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

luiz.h.soares@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0003-1275-3280>

RESUMO: Este artigo analisa como o insólito, categoria abarcadora de diversas expressões narrativas difusas na contemporaneidade, articula um efeito crítico ao regime patriarcal no conto “La casa de azúcar”, presente no livro *La furia y otros cuentos* (1959), de Silvina Ocampo. No conto, a gradual “metamorfose” (ao nível discursivo, corporal e subjetivo) da personagem feminina apresenta-se como um evento dimensionalmente fantástico e macabro, pois potencializa a irrupção de uma cotidianidade pequeno-burguesa e produz um espaço de questionamento da dominação masculina, bem como das noções de “verdadeiro” e “essencial” que moldam certa concepção de realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Conto; Identidade; Insólito; Silvina Ocampo

ABSTRACT: This article analyzes how the uncommon, as a category that encompasses several diffuse narrative expressions in contemporary times, articulates a critical effect to the patriarchal regime in the short story “La casa de azúcar”, present in the book *La furia y otros cuentos* (1959), by Silvina Ocampo. In the short story, the gradual “metamorphosis” (at the discursive, corporal and subjective level) of the female character presents itself as a dimensionally fantastic and macabre event, as it enhances the eruption of a petty-bourgeois daily life and produces a space for questioning male domination, as well as the notions of “true” and “essential” that shape a certain conception of reality.

KEYWORDS: Short story; Identity; Uncommon; Silvina Ocampo

INTRODUÇÃO

Uma situação aparentemente clichê: um casal em sintonizada (e aparente) felicidade muda-se para “uma casinha na Calle Montes de Oca, que parecia de açúcar.” (OCAMPO, 2019, p. 33),¹ no subúrbio de Buenos Aires, nos moldes conservador e pequeno-burguês das décadas de 1930 e 1940, contexto em que se insere a narrativa.

Gradualmente, imagens mais complexas são esboçadas. A esposa, chamada Cristina, obcecada por certas superstições e crenças, acredita que morar em uma casa anteriormente habitada por outra pessoa poderia trazer-lhe perigos. O marido, narrador da história, exaurido dos pensamentos da mulher (encantadores no começo, mas depois passam a incomodá-lo e afetá-lo), decide omitir o fato de a casa branca e luminosa ter sido habitada por outra pessoa – uma mulher chamada Violeta.

As próprias superstições da personagem Cristina, nessa altura, apresentam-se entranhadas numa cotidianidade aparentemente estranhada. O marido-narrador deixa explícito, desde o início, a irrupção de uma cotidianidade pequeno-burguesa, o que consequentemente produz um espaço de questionamento da dominação masculina. O estado permanente entre a normalidade e a anormalidade, como linha tênue, é a chave para o prolongamento e a fratura gradual encenada pelo acontecimento insólito: a obsessivamente supersticiosa e comunicativa Cristina metamorfoseia-se, discursiva, corporal e subjetivamente, na antiga moradora da casa, a misteriosa Violeta. O evento, desse modo, assola a vida do casal e a aparência de clareza e simetria da casa e da relação conjugal.

A presença/ausência pulsante e macabra dessa outra mulher, configurada como o oposto de Cristina, constrói rupturas no cotidiano a partir da enumeração de situações que evidenciam, simbolicamente, a transformação da esposa em outra mulher, tal como a mudança da vestimenta, da personalidade e do discurso. A narrativa também sugere questionamentos sobre as relações de poder imprimidas na reprodução de um modelo de vida abnegado e doméstico e do processo de produção de identidades femininas essenciais e submissas. Por outro lado, o narrador, gradualmente, elabora um misto de horror, obsessão e loucura à situação inexplicavelmente vivida e às consequências advindas dela, deixando à mostra a pieguice e o moralismo.

Este é o enredo de “A casa de açúcar” [“La casa de azúcar”], conto da escritora e artista plástica argentina Silvina Ocampo (1903-1993), presente no livro *A Fúria* (2019) [*La furia y otros cuentos* (1959)]. A coletânea, composta de trinta e quatro narrativas, a

1 Utiliza-se neste artigo a tradução da jornalista, tradutora e editora Livia Deorsola.

maioria escrita entre 1937 e 1940 e publicada em diversas revistas literárias, é a terceira e mais importante obra da autora. O trabalho de Ocampo tem ganhado maior destaque no Brasil: prova disso é a primeira tradução e publicação de *La furia* para o português pela Companhia das Letras, em 2019, além de *Las invitadas*, em 2022.

Em vida, Ocampo também publicou as coletâneas de contos *Viaje Olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *Las invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) e *Cornelia frente al espejo* (1988), os livros de poesia *Enumeración de la pátria* (1942), *Espacios métricos* (1945), *Sonetos del jardín* (1948), *Poemas de amor desesperado* (1949), *Los nombres* (1953), *Lo amargo por dulce* (1962), *Amarillo celeste* (1972), *Árboles de Buenos Aires* (1979), *Canto escolar* (1979) e *Breve santoral* (1985), obras de contos voltadas ao público infantil, como *El caballo alado* (1972), *El cofre volante* (1974), *El tobogán* (1975) e *La naranja maravillosa* (1977), as novelas *Los que aman, odian* (1946), em conjunto com Adolfo Bioy Casares, e *La torre sin fin* (1986), além da participação em diversas antologias, entre elas, a *Antología de la literatura fantástica* (1941), organizada com Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares.

Com uma obra extensa e complexa, mesmo fazendo parte de uma histórica aristocracia argentina, a literatura e a personalidade de Ocampo foram historicamente abafadas pelas imagens de Borges (seu amigo), Bioy Casares (seu marido) e Victoria Ocampo (sua irmã e uma das principais promotoras de cultura na Argentina do século XX), aliada à incapacidade da crítica literária em lidar com textos inclassificáveis e, claro, do próprio machismo presente no campo literário.² A figura de Silvina Ocampo está situada nessa espécie de poliedrismo complexo de posições: no centro do pensamento intelectual argentino e, ao mesmo tempo, na periferia da crítica e da história literária.

Mariana Enriquez, no livro *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo*, publicado em 2014, destaca que a posição secundária assumida pela autora a possibilitou trabalhar, principalmente no espaço da narrativa curta, textos-temas-formas permeados de certa estranheza, perplexidade e obscuridade: não somente em relação à fuga de conceituações precisas e categóricas, mas também na conjugação de elementos produtivos do “sem-nexo” em meio a uma cotidianidade aparentemente estável. A liberdade da vida íntima entranha-se, nessa afirmação, à liberdade criativa e radical da autora.

Para Iaranda Ferreira Barbosa (2015, p. 7), “o estilo *sui generis*” e a complexidade das imagens e dos temas encenados fazem da obra de Ocampo um “verdadeiro caleidoscópio”.

2 Em entrevista a Patricia Klingenberg, em março de 1980, Silvina Ocampo reportou que lhe foi negado o National Prize de 1979. Na visão dos juízes, os textos de Ocampo eram “demasiadamente cruéis” (DUNCAN, 1991, p. 73).

Nessa leitura, os contos de Silvina Ocampo são difíceis de catalogação porque deslocam os sentidos em torno de conceitos como “gênero literário”, “verdade” e “realidade”.

Os contos de Ocampo sugerem, assim, uma “perversidade ingênua” dinamitadora da realidade acabada e racional representada textualmente; intuem ao leitor a certeza da incerteza, exigindo preparo e atenção às situações pictóricas descritas, algo como a sensação de “iminência catastrófica”: há sempre alguma coisa num nível atmosféricograficamente fantástico, surreal, ilógico, macabro e por vezes grotesco, pronta para ser lançada no edifício das certezas, dos sentimentos e das sensações humanas.

Desde o início, a presença, a influência e a reinvenção simbólica de elementos mitológicos na construção das narrativas ocampianas são evidentes. A começar pelo título, a coletânea *La furia* tem relação clara com a mitologia: as fúrias (*furiae* ou *diræ*) na mitologia romana eram consideradas a personificação da vingança e do conceito antigo de punição; antes disso, na mitologia grega, as fúrias são chamadas de erínias, e tinham a função de castigar os crimes humanos, enquanto Nêmesis, deusa da vingança, castigava os deuses.

Pode-se pensar, em paralelo a essa referência mais clara, nas imagens e temas que atravessam a produção literária de Ocampo: o aspecto da infância subvertida e subversiva, a presença simbólica de seres bestiais, as metamorfoses, os duplos, a desfiguração de noções convencionais sobre morte, vida e desejo, bem como a presença de uma crueldade sádica que desloca e questiona os estereótipos em torno da produção literária de mulheres (como a delicadeza e a sensibilidade maternal, por exemplo).

Tais eixos temáticos estruturam uma produção literária que reinterpreta mundos/conceitos de forma particular para justamente prefigurar um deslocamento em relação às imagens de prazer, dor, ódio, amor, família, existência, realidade e fantasia cristalizadas no senso comum.

Nos textos de Ocampo, conforme sugere Adriana Castillo de Berchenko (1997, p. 177-178), o doméstico guarda um grau “demoníaco” de despotencialização das relações afetivas: são apresentadas personagens sem relevo e espaços aparentemente inocentes e perfeitamente inofensivos, geradoras de eventos estranhos e relações tensas e extremas, combinados por sensações de ansiedade, sobressalto, desprezo, desconforto, riso nervoso ou calafrio.

A partir de tais inquietações, o objetivo deste artigo é analisar o conto “A casa de açúcar” e estabelecer uma leitura possível do elemento insólito como articulador de um efeito crítico, pois esse configura a desordem familiar, culturalmente patriarcal, e os próprios sentidos e confrontos em torno das identidades femininas presentes na narrativa.

O INSÓLITO FICCIONAL: ONTEM, HOJE E A CAPACIDADE IRRUPTIVA

O insólito, como elemento, sempre esteve presente nas narrativas literárias de toda a História, desde *Iliada* e *Odisseia*, de Homero, até obras contemporâneas. No entanto, os usos do insólito por uma linguagem literária consciente somente tornam-se objetos de estudo e teorização no século XX, a partir de nomes como Pierre-Georges Castex, Luis Vax, Roger Caillois e Tzvetan Todorov e, mais contemporaneamente, Rosemary Jackson, Lenira Marques Covizzi, Remo Ceserani, Filipe Furtado e David Roas.

Como conceito macro, o insólito abarca um pluriverso de criações artísticas. As tentativas de defini-lo a partir de conceituações restritivas vão encontrando contradições e revisões conforme o próprio campo de análise se alarga. Todorov, por exemplo, ao analisar as narrativas fantásticas do século XIX e XX, em *Introdução à literatura fantástica* (1970), coloca o “fantástico” entre o “estranho” e o “maravilhoso”. Ele explica que o “fantástico” nasce da vacilação, da dúvida entre a explicação natural e a conjugação sobrenatural: assim, quando se opta pela explicação, entra-se no terreno do “estranho”; quando se opta pela conjugação de leis específicas regidas naquele mundo desde o início, entra-se no “maravilhoso”.

O problema, conforme aponta David Roas (2014, p. 40), é a tentativa de Todorov em reduzir a definição de fantástico a partir desse lugar situado. A crítica de Roas amplia a ideia do filósofo búlgaro: a vacilação (ou hesitação do personagem em relação ao confronto entre o real e o acontecimento insólito) não é o único critério de qualificação de um texto como fantástico (ROAS, 2014, p. 42).

Ainda, para Todorov, a literatura fantástica do século XX teria perdido sua força transgressiva devido ao advento da psicanálise. Para Roas (2014), no entanto, o século XX elabora uma reinvenção e complexificação das narrativas, de maneira a questionar a realidade posta como socialmente aceita, os limites e as obscuridades, por meio de uma linguagem por vezes ambígua, metafórica e labiríntica.

O contexto do século XX é imprescindível para entender a dinâmica temática e discursiva dos textos nos quais o insólito é colocado como móvel de enunciação: a irrupção de duas grandes guerras mundiais (A Primeira Guerra, de 1914 a 1918 e a Segunda Guerra, de 1939-1945), a Revolução Russa (1917), a Revolução Mexicana (1910), a Revolução Cubana (1953), bem como a publicação do *Manifesto Surrealista* (1924), de André Breton, e do *Realismo Mágico* (1923), de Franz Roh. Tal conjuntura revela o contexto complexo de aparecimento de narrativas de base histórica e crítica.

Com os inúmeros investimentos teóricos e científicos, que interpretam e constroem a realidade, começam a surgir textos de caráter exigente, obras que encaram a construção/
Revista X, v. 18, n. 02, p. 667-690, 2023.

representação da realidade e do insólito ficcional de novas maneiras, não se enquadrando facilmente em quaisquer modelos e esquemas de catalogação e modulação anteriormente presentes nos séculos XVIII e XIX, especialmente europeus. Os tradicionais e mais ou menos conscientes sentidos em torno dos gêneros Maravilhoso (a presença do insólito é incorporada ao real desde o início da narrativa), Fantástico (um embate entre o real e o irreal) e o Realismo Maravilhoso (verdades e realidades simultâneas, com descontinuidade entre real e irreal) aparecem de maneira complexificada nas novas narrativas. Em outras palavras, certos autores encontram novos modos de expressão para o insólito, aproximando ou negando a tradição, e atribuindo outras funções e efeitos narrativos.

Certos autores latino-americanos, como Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges (e sua incontornável leitura de Franz Kafka), Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Murilo Rubião e, também, Silvina Ocampo, inserem-se no conjunto de expressões que ampliam os sentidos em torno do Fantástico, bem como toda e qualquer definição que não parta, necessariamente, dos problemas e desafios teórico-críticos presentes em tais textos.

Esse grupo de autores enquadra-se na definição de Jaime Alazraki (2001) para o “neofantástico”: um novo gênero que buscaria relações com o fantástico tradicional, sem aderir completamente às temáticas e formas próprias de tal gênero. A principal característica dessas obras seria a busca por rompimentos mais sutis da realidade, construções metafóricas reveladoras dos interstícios do real pretensamente objetivo: é o deparar-se com a obscuridade de um mundo cotidiano.

Roas (2014, p. 161) declara, no entanto, que não há diferenças, uma vez que a função primordial e unificadora está presente nas duas formas de expressão: ambos (o fantástico e o neofantástico) desejam desconstruir o entendido como “real”, embora o façam de maneiras diferentes.

Karin Volobuef (2000, p. 109), ao comentar sobre a especificidade da literatura fantástica produzida no século XX, explica que a reorganização da sociedade possibilitou modificações em torno das concepções de real, de modo a adaptar histórias e situações a partir de inquietações que vão além da representação realista, ou da sua ruptura, mas do próprio questionamento do real enquanto instância convencionalizada, também ao nível da linguagem.

Qualquer que seja seu pretexto ou contexto, a narrativa fantástica efetua uma reavaliação dos pressupostos da realidade, questionando sua natureza precípua e colocando em dúvida nossa capacidade de efetivamente captá-la através da percepção dos sentidos. Com isso, o fantástico faz emergir a incerteza e o desconforto diante daquilo que era tido como familiar (VOLOBUEF, 2000, p. 110).

Assim, as narrativas que carregam o insólito, sem o “ritmo acelerado da aventura” (VOLOBUEF, 2000, p. 109), constroem-se a partir de elementos mais sutis, dando espaço a eventos mais complexos, simbólicos. Há, não obstante, o hibridismo de elementos mágicos, fantásticos e maravilhosos em convergência ou divergência, ao passo que trazem uma discussão ainda não resolvida: a construção e a captura da realidade pela linguagem e seus modos de significação social.

Em sua obra *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978), Lenira Marques Covizzi alerta que as narrativas literárias do século XX, apesar do processo técnico, não elaboram respostas sobre o mundo e os problemas do homem, mas, pelo contrário, trazem consigo a complexidade das perguntas sobre a vida humana, as bases e as noções convencionalmente racionais de sua organização social:

Não nos encontramos diante de uma literatura contrastante, uma literatura do sim/não, branco/preto, mas da literatura das nuances, do sim e do não, donde a instituição da ambigüidade: questionando as, convenções (nível teórico), passa a questionar - e não o contrário - os próprios resultantes dessas convenções (nível prático) (COVIZZI, 1978, p. 29).

Desse modo, a narrativa do século XX, cuja mobilidade se dá pela tematização do insólito, torna-se inquieta em relação ao mundo e à ciência, de modo a “cobrir um grande leque de reações: incômodo, surpresa, dúvida, estranhamento, mas também encantamento e riso” (VOLOBUEF, 2000, p. 110). É possível atestar que as mudanças em torno dos temas e formas afetam diretamente a dinâmica dos próprios gêneros literários. Assim, ainda que a plasticidade e a multiplicidades dos gêneros literários sejam evidentes, a categoria do Fantástico, como instrumento de análise, ainda não consegue abarcar totalmente a complexidade da narrativa ocampiana. No caso do gênero Fantástico (em que Silvina Ocampo usa algumas instâncias constitutivas, mas não necessariamente estabelece-se como esfera categórica nas narrativas) ele não pode ser considerado um gênero estanque, mas um sistema de regras gerais mais ou menos estabelecidas que conjuga o trabalho do escritor fantástico como um “problema” – que pode ser resolvido conforme cada um descobre e acata outras regras especiais, produzidas e determinadas pelas especificidades de cada obra (BIOY CASARES, 2019, p. 12).

Dessa forma, opta-se por utilizar o conceito de “insólito”, como instrumento contemporâneo diversificado, não havendo formas mais reconhecidamente importantes do que outras (COVIZZI, 1978, p. 29), pois segue os rastros das inquietações nesses textos narrativos híbridos e com sentidos múltiplos. O insólito, nas palavras de Flávio

García (2007), como elemento comum aos diversos gêneros literários, abarca uma série de modos de representação (o fantástico, o maravilhoso, o estranho, o realismo mágico, o sobrenatural), e estabelece maneiras possíveis de leitura das narrativas contemporâneas calcadas no hibridismo, como os textos de Ocampo.

“A CASA DE AÇÚCAR” OU COMO AS APARÊNCIAS ENGANAM

Uma vez que a indefinição e o não enquadramento são forças potentes nas narrativas ocampianas, textos que “nunca terminam de dizer” ou “dizem incessantemente algo mais, outra coisa, que não dizem”³ (PIZARNIK, 1968, p. 91, tradução minha) e são dimensionalmente estranhas e estranhadas pelos leitores, pela crítica e história literária, a utilização do conceito de “insólito” para análise revela a tentativa (tanto da crítica quanto do objeto da crítica) em colocar em xeque noções de realidade, verdade e gênero literário.

Na visão de García (2007, p. 20), o insólito é “aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável”. Nesse sentido, nas narrativas que conjugam o hibridismo e têm o insólito como móvel enunciativo, os eventos de caráter “peculiar”, “impresumível” e “improvável” sugerem ações e sentidos contrários aos costumes e às regras, de modo a surpreender ou decepcionar o senso comum, alicerçado em certas expectativas cotidianas comungadas por um grupo em determinada cultura e contexto, bem como um determinado modo de experienciar a realidade.

O insólito, na contemporaneidade, segundo Angélica Maria Santana Batista (2007), apesar da característica trânsfuga de termos, é um modo possível de visualizar a complexidade dos eventos que destronam a realidade cotidiana e ordenada:

O insólito rompe com o sobrenatural – não pertencente à esfera *ôntica*, natural – e com o extraordinário – fora de uma dada ordem – e é visto não como a simples inserção de elementos da fantasmagoria, mas como força que desfaz ou repensa o sólido, tradicionalmente visto como real apreensível, advindo da vivência cotidiana dos leitores reais, em consonância com o senso comum racional. O insólito representaria-se por um conjunto de elementos da construção da narrativa que marcariam os textos com sua presença enquanto representação de uma concepção diversa do sólido, formando um mundo em que as verdades do universo familiar e previsível dos leitores reais, seres do cotidiano, estariam alteradas (BATISTA, 2007, p. 46).

3 [...] dicen incesantemente algo más, otra cosa, que no dicen (PIZARNIK, 1968, p. 91).

A estrutura literária ocampiana – se assim pudermos chamar – constrói um mundo em que “realidade” e “fantasia” estão interpenetradas. Muitas vezes a inquietude não parece se relacionar a um momento específico dos contos, mas ela se conserva intimamente, como esfera mais ou menos visível, como no conto “O vestido de veludo”, que a personagem Cornelia Catalpina, uma madame, encomenda um vestido de veludo com a imagem de um dragão de lantejoulas, confeccionado por Casilda, a modista, em pleno verão de Buenos Aires. Após alguns ajustes com alfinetes, Cornelia cai morta, sufocada. Isso tudo é narrado na voz da jovem costureira acompanhante Casilda, sob um tom de curiosidade:

A madame caiu no chão e o dragão se retorceu. Casilda se inclinou sobre seu corpo, até que o dragão ficou imóvel. Acariciei de novo o veludo, que parecia um animal. A modista disse com melancolia:
– Morreu. Foi tão difícil fazer este vestido! Foi tão, tão difícil!
Que divertido! (OCAMPO, 2019, p. 129).

A potência crítica presente no evento presente na narrativa: o elemento irreal e estranho está relacionado na forma como as personagens pensam e reagem frente à situação macabra. Dessa forma, o conteúdo insólito está atravessado num corte discursivo que flagra certa “ingenuidade perversa” das personagens e encena, num plano mais amplo, a desigualdade de classe social problematizada.

Assim, os temas que pululam na obra de Ocampo nos colocam frente a formas de construção social do próprio humano, dos signos e dos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres, pobres e ricos, mães e filhos, esposas e maridos; desinstala a ordem maniqueísta e “estabelece uma nova ordem pautada na ausência de heróis, monstros e personagens frágeis” (BARBOSA, 2015, p. 106).

Esse dado é importante para entender as metáforas presentes no conto “A casa de açúcar” – e como elas sugerem inúmeras interpretações e análises. Neste texto, todas as situações da narrativa são descritas a partir da visão masculinista do marido:

Seus temores eram pessoais. Infligia-se verdadeiras privações; por exemplo: não podia comprar morangos no mês de dezembro, nem escutar determinadas músicas, nem enfeitar a casa com peixinhos vermelhos, de que ela tanto gostava. Havia certas ruas pelas quais não podíamos andar, certas pessoas, certos cinemas que não podíamos frequentar. No começo de nossa relação, essas superstições me pareceram encantadoras, mas depois passaram a me incomodar e a me preocupar seriamente. Quando ficamos noivos, tivemos que procurar um apartamento novo, pois, segundo suas crenças, o destino dos moradores anteriores influiria

sobre sua vida (em nenhum momento mencionava a minha, como se o perigo ameaçasse só a ela e como se nossas vidas não estivessem unidas pelo amor) (OCAMPO, 2019, p. 32-33).

A cotidianidade de Cristina aparece atravessada por elementos que evidenciam certo misticismo, configurando um modo de existência totalmente “impossível” da personagem, nas palavras do marido, enunciado na frase de abertura do conto: “As superstições não deixavam Cristina viver.” (OCAMPO, 2019, p. 32). O incômodo do marido em relação aos pensamentos e crenças de Cristina, em alguma medida, diz respeito ao fato de os pensamentos e crenças da esposa eram “pessoais”, e não o colocava em sincera unidade com a amada, uma prefiguração clichê do amor romântico, da imagem das “almas gêmeas unidas pelo amor verdadeiro”.

Tal situação pode sugerir algum senso de racionalidade/autoridade presente tanto na tentativa do marido (sujeito racional e objetivo) de convencer a mulher (sujeito indecifrável) de que tais crenças eram equivocadas e tolas, bem como sobre o próprio relato em primeira pessoa ali disposto – viabilizando a identificação, mas também a dúvida do leitor:

Quando nos conhecemos, ela usava um vestido verde, que continuou usando até rasgar, pois me disse que lhe dava sorte e que, assim que usasse outro, azul, que lhe caía melhor, não nos veríamos. Tratei de combater essas manias absurdas. Fiz com que ela notasse que havia um espelho quebrado em seu quarto, que ela mantinha, por mais que eu insistisse na conveniência de jogar os espelhos quebrados na água, em noite de lua, para eliminar a má sorte; lembrei-lhe que ela jamais teve medo de que a luz da casa se apagasse de repente, e embora isso fosse um anúncio certo de morte, ela acendia tranquilamente qualquer número de velas; e que ela sempre deixava o chapéu sobre a cama, erro no qual ninguém incorria (OCAMPO, 2019, p. 32).

A transformação da supersticiosa Cristina na antiga moradora, Violeta, uma mulher misteriosa e sedutora, não se estabelece de maneira imediata (como ocorre com o caixeiro viajante Gregor Samsa, em *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, que acorda numa manhã metamorfoseado num inseto monstruoso), mas é elaborada conforme se enumeram situações cuja função seria imprimir a transgressão da normalidade dentro dela própria – ou mesmo apagar as linhas gerais definidoras de um espaço ou outro. Nesse ponto, o insólito se estabelece como elemento de crise no conto de Ocampo, para sugerir, posteriormente, a crítica.

O narrador conta que, poucos dias após se mudarem para a “casa de açúcar”, ainda temia que Cristina descobrisse a mentira. Qualquer ação poderia colocar em risco a tranquilidade naquela “casa de açúcar”, um telefonema, uma carta, um vizinho, qualquer coisa poderia fazer Cristina descobrir a desonestidade do marido:

Se Cristina ficasse sabendo que eu a tinha enganado, nossa felicidade certamente chegaria ao fim: não falaria mais comigo, pediria o divórcio ou, no melhor dos casos, teríamos que deixar a casa para irmos viver, quem sabe, na Villa Urquiza, ou em Quilmes, como pensionistas em alguma das casas onde nos prometeram dar um lugarzinho para construir — com o quê? (com porcarias, pois eu não teria dinheiro suficiente para materiais nobres) — um quarto e uma cozinha (OCAMPO, 2019, p. 34).

Após uma ligação para a “casa de açúcar” procurando pela Sra. Violeta, que, felizmente Cristina não atende, o marido desconecta os cabos do telefone e tranca a caixinha de correio, sendo depositário da chave. Certo dia, numa manhã, um pacote é entregue na residência do casal. O marido escuta, do quarto, a mulher rasgando e amassando o papel. Desce correndo as escadas e, quando chega à sala, vê a esposa segurando um vestido de veludo nos braços:

Subiu correndo as escadas e pôs o vestido, que era muito decotado.
— Quando você mandou fazê-lo?
— Faz tempo. Ficou bem em mim? Vou usá-lo quando formos ao teatro, que tal?
— Com que dinheiro pagou o vestido?
— Mamãe me deu uns *pesos*.
Achei estranho, mas não lhe disse nada, para não a ofender.
(OCAMPO, 2019, p. 34).

A cena do vestido é sintomática em referência à metamorfose da esposa, porque não revela um momento exato de transfiguração, pelo contrário, dilui as linhas meramente concretas do acontecimento. O fato de Cristina ter mandado fazer o vestido há algum tempo, e este ser “muito decotado”, denotam estranhamento ao marido, não porque esses dados são impossíveis, mas porque não condizem com a “personalidade” de Cristina, construída narrativamente pelo discurso do marido.

No entanto, embora seja gradual, a mudança de Cristina em Violeta não pode ser entendida como menos ameaçadora. O “amor com loucura” e a “exagerada felicidade” vividas pelo casal passam a sofrer com as atitudes de Cristina. A apreensão do marido com a situação provoca mal-estar até mesmo no momento em que, à noite, abraça a esposa:

Percebi que sua personalidade tinha mudado: de alegre ficou triste, de comunicativa, reservada; de tranquila, nervosa. Não tinha apetite. Já não preparava mais aquelas deliciosas sobremesas que eu adorava, um pouco pesadas, à base de cremes batidos e de chocolate, nem arrumava periodicamente a casa com babados de nylon nas tampas do sanitário, nas prateleiras da sala de jantar, nos armários, em todos os lugares, como costumava fazer. Já não me esperava com baunilha na hora do chá, nem tinha vontade de ir ao teatro ou ao cinema à noite, nem sequer quando nos enviavam entradas gratuitas (OCAMPO, 2019, p. 34-35).

O discurso do narrador guarda uma preocupação com a mudança de Cristina: a “doçura” do amor romântico heterossexual e do matrimônio é figurada como a base de sustentação e manutenção de um sistema patriarcal de sujeição das mulheres às vontades dos seus maridos. Aqui, mais do que um simples discurso reclamatório, a fala do marido revela valores conservadores que prezam pela servidão das mulheres, pela insistência discursiva de atrelar o doméstico e o delicado ao feminino.

Certa tarde apareceu no quintal um cachorro: Cristina, na ânsia protetora e compassível, alimentou o animal, lhe deu um banho que “mudou a cor de seu pelo” (OCAMPO, 2019, p. 35) e decidiu adotá-lo, colocando-lhe o nome de Amor, pois “tinha chegado a nossa casa num momento de verdadeiro amor” (OCAMPO, 2019, p. 35).

Em outra tarde, uma moça bate à “casa de açúcar” e pede que Cristina devolva o cachorro, de nome Bruto, pois ele a pertencia. A moça afirma que o cachorro apegou-se a Cristina justamente pela “casa de açúcar”, e, em sua forma anterior, guardava “aquela cor rosada e romântica das casas antigas” (OCAMPO, 2019, p. 35). Inicia-se, então, um diálogo potencialmente estranho entre as duas: a moça conta que a casa, desde muito nova, aspirava um ar de mistério e que, desde os oito anos, sonhava em conhecer a moradora da casa:

— Faz três meses que moro nesta casa e antes disso jamais frequentei estes arredores. Deve estar me confundindo.

— Eu tinha imaginado a senhora assim como é mesmo. Eu a imaginei tantas vezes! E para completar a coincidência, meu marido foi seu namorado.

— Nunca tive outro namorado a não ser o meu marido. Como se chama o cachorro?

— Bruto.

— Leve embora, por favor, antes que eu me apegue a ele.

— Violeta, me escute. Se eu levar o cachorro para casa, ele vai morrer. Não posso cuidar dele. Vivemos num apartamento muito pequeno. Meu marido e eu trabalhamos e não tem ninguém para passear com ele.

- Não me chamo Violeta. Quantos anos tem?
— Bruto? Dois anos. Quer ficar com ele? Eu viria visitá-lo de vez em quando, porque o amo muito.
— Meu marido não ia gostar nada de receber desconhecidos em casa, nem que eu aceitasse um cachorro de presente.
— Não conte a ele, então. Vou esperar a senhora todas as segundas-feiras, às sete da noite, na Plaza Colombia. Sabe onde é? Na frente da igreja Santa Felicitas, ou então a esperarei onde a senhora quiser e na hora que preferir; por exemplo, na ponte de Constitución ou no parque Lezama. Vou me contentar em ver os olhos do Bruto. Me fará o favor de ficar com ele?
— Tudo bem. Fico com ele.
— Obrigada, Violeta.
— Não me chamo Violeta.
— Mudou de nome? Para nós, a senhora é a Violeta. Sempre a mesma misteriosa Violeta. (OCAMPO, 2019, p. 35-37).

A cena destacada reforça a constituição do insólito e do incompreensível na vida da personagem. O estranhamento se estrutura nas “coincidências” e imagens de oposição criadas pela moça (Amor/Bruto como nome dado ao cachorro). A cena coloca em evidência o questionamento da própria identidade de Cristina, significada e marcada pela presença/identidade do marido (“Nunca tive outro namorado a não ser o meu marido”). Se Cristina namorou somente um homem, seu então marido, como pode ser outra mulher e ter namorado outros homens?

Na visão do marido e narrador, que descreve toda a cena, o diálogo entre as duas mulheres, aparentemente inocente, irrompe certa desconfiança: “Parecia que eu tinha presenciado uma representação teatral e que a realidade era outra” (OCAMPO, 2019, p. 37). A desconfiança do marido – tanto em relação à mulher quanto em relação à (falta de) realidade – constrói um ambiente de observação obsessiva, quase como um *voyeur* que passa a viver sumariamente para vigiar todas as ações de Cristina/Violeta: “Eu passava todas as tardes pela praça que fica em frente à igreja de Santa Felicitas, para averiguar se Cristina tinha atendido ao encontro.” (OCAMPO, 2019, p. 37).

É possível observar que, nesse ponto, o estranhamento está posto na narrativa, tanto em relação ao fato de Cristina estar se “transformando” em Violeta quanto em relação ao marido perseguidor, condenando-a como se ela estivesse escondendo algo tenebroso. As situações vão se afunilando na medida em que o narrador perde a noção dos acontecimentos (se é que em algum momento fizeram sentido). Embora ele tente convencer a esposa de que aquele lugar não é mais adequado para viver, ela está “mudada” e, além disso, elabora um discurso questionador ao marido, provocando-lhe a cólera:

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

- O que você está fazendo aqui?
 - Dando uma espiada. Gosto de ver as vias daqui de cima.
 - É um lugar muito sombrio e não gosto que você ande sozinha.
 - Não acho tão sombrio. E por que não posso andar sozinha?
 - Gosta da fumaça preta das locomotivas?
 - Gosto dos meios de transporte. Sonhar com viagens. Ir embora sem ir embora. “Ir e ficar, e ficando, partir.”
- Voltamos para casa. Enlouquecido de ciúme (ciúme de quê?, de tudo), durante o trajeto mal lhe dirigi a palavra (OCAMPO, 2019, p. 39).

A mudança de personalidade converge na mudança do discurso. Antes, Cristina não sonhava com viagens, mas com uma “casa dos [nossos] sonhos” onde pudesse desfrutar da vivência em família, silenciosa e submissa. A fragilidade de Cristina entra em conflito com a inconstância da complexa Violeta. A inquietação do marido está nessa afetação, quando ele diz: “— Antes você não queria nem sentar num banco onde alguém tivesse comido mexericas ou pão”, e ela responde: “— Eu mudei muito.” (OCAMPO, 2019, p. 38).

O estranhamento prossegue intrinsecamente na narrativa: noutro dia, a campainha toca. Cristina atende. O marido, no banheiro, fazendo a barba, espia a esposa conversando com a mulher de “voz tão grave” e “pés tão grandes”. A mulher ameaça Cristina:

- Se voltar a ver Daniel, pagará muito caro, Violeta.
- Não sei quem é Daniel e não me chamo Violeta — respondeu minha mulher.
- Está mentindo.
- Não estou mentindo. Não tenho nada com Daniel.
- Quero que a senhora saiba como a banda toca.
- Não quero mais escutar isso.

Cristina tapou as orelhas com as mãos. Entrei no quarto e disse à intrusa que fosse embora. Olhei seus pés de perto, as mãos, o pescoço. Então percebi que era um homem disfarçado de mulher. Não tive tempo de pensar no que fazer; como um relâmpago ele desapareceu deixando a porta entreaberta atrás de si (OCAMPO, 2019, p. 39).

A “intrusa” tratava-se, na verdade, de “um homem disfarçado de mulher”. Sobre esse aspecto, o conto também sugere que homens se “disfarçariam” de mulher para poder entrar na casa de Violeta, em razão da sua capacidade de despertar os mais diversos desejos em seus admiradores – nesse caso, julga-se que “a intrusa” talvez seja um homem tentando destruir o relacionamento de Violeta com Daniel, para que ela ficasse livre. A cena, no entanto, é simbolicamente potente para analisarmos os questionamentos identitários postos pelo

Revista X, v. 18, n. 02, p. 667- 690, 2023. 680

conto: a admiração e o desejo causados por Violeta deslocam os sentidos patriarcais do ser “mulher”. A identidade é entendida não como um dado meramente natural ou biologicamente dado, mas uma construção social e cultural, com a qual se pode, em diversos atos, produzir deslocamentos em relação a uma “originalidade” que preveja comportamentos e qualidades específicas (delicadeza, beleza e compreensão) e funções (dona de casa, mãe, esposa).

Ser “homem” ou “mulher”, nesse cenário, trata-se de um construto, uma instância produzida e sustentada por diversos discursos e imagens ancorados em uma ideologia patriarcal que reafirma esses dados culturais, sociais e políticos como “naturais” e “essenciais”. Assim, quando uma determinada realidade é posta em xeque, questiona-se a “natureza” e a “essencialidade” das bases que a sustentam.

Esse fato se relaciona ao que a filósofa norte-americana Judith Butler descreve no livro *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity* (1993), ao apresentar uma crítica aos regimes de regulação das identidades sexuais e de gênero. A autora observa não existir “identidades essenciais”, mas identidades construídas e reguladas por uma ideologia heterossexual e falocêntrica: para Butler (2003, p. 29), o “sujeito feminino” é performativo, relacional e contextual, uma “relação entre sujeitos socialmente construídos, em contextos especificáveis”. O “feminino”, assim, não aparece como uma instância estável, mas uma categoria problemática e errática, uma prática discursiva contínua e aberta a intervenções e re-significações (BUTLER, 2003, p. 59).

A presença do “homem disfarçado de mulher” no conto de Ocampo tem a potência de elevar a tensão narrativa, afeta não somente a percepção do narrador, mas também a de Cristina/Violeta, pois, após o acontecido, impera o silêncio entre o casal: “[...] era como se nossos lábios tivessem sido selados para tudo o que não fosse beijos nervosos, insatisfeitos, ou palavras inúteis” (OCAMPO, 2019, p. 39).

A ausência de diálogo é atravessada pelo canto de Cristina/Violeta nos dias que seguiram. Era um canto tanto agradável quanto enfurecedor ao narrador, um canto primordialmente de Violeta: “Se nunca tinha cantado antes, por que agora cantava noite e dia, enquanto se vestia ou tomava banho ou cozinhava ou fechava as janelas?!” (OCAMPO, 2019, p. 40).

O tormento do narrador é levado ao extremo, e a “desgraça” começava a agradar Cristina: “– Canto com uma voz que não é minha – me disse Cristina, renovando seu ar misterioso. – Se fosse antes, teria ficado angustiada, mas agora adoro. Sou outra pessoa, talvez mais feliz que eu” (OCAMPO, 2019, p. 40). Colérico, o marido decide investigar pela vizinhança a história da mulher que “ocupava” o corpo, os desejos e os sentimentos da sua esposa – desejos e sentimentos esses que eram parte daquele “mundo secreto” que a afastava dele.

Após conversar com alguns vendedores do bairro, o marido descobre que Violeta estava internada em um hospital psiquiátrico. No hospital, deram-lhe o endereço de Arsenia López, a professora de canto de Violeta. Ele, então, chega à casa de López, uma mulher “alta, magra, aterradora”, que pergunta:

- O senhor é o marido?
- Não, sou um parente.
- respondi enquanto secava os olhos com um lenço.
- O senhor deve ser um de seus inumeráveis admiradores — me disse entrecerrando os olhos e tomando a minha mão.
- Veio aqui para saber o que todos querem saber? Como foram os últimos dias de Violeta? Sente-se. Não deve imaginar que uma pessoa morta tenha sido, obrigatoriamente, pura, fiel, boa.
- A senhora quer me consolar — disse eu. Ela, apertando com sua mão úmida a minha, respondeu:
- Sim, quero consolá-lo. Violeta era não apenas minha aluna, era minha amiga íntima. Se se chateou comigo, foi talvez porque me confidenciou muitas coisas e porque já não conseguia mais me enganar. Nos últimos dias em que a vi, lamentou-se amargamente de sua sorte. Morreu de inveja. Repetia sem parar: “Alguém roubou minha vida, mas vai pagar muito caro por isso. Não vou mais ter meu vestido de veludo, será dela; Bruto será dela; os homens não se disfarçarão de mulher para entrar na minha casa, e sim na casa dela; perderei a voz que vou transmitir a esta outra garganta indigna; eu e Daniel não nos abraçaremos mais na ponte de Constitución, iludidos por um amor impossível, inclinados como antigamente sobre o parapeito de ferro, vendo os trens partirem” (OCAMPO, 2019, p. 41-42).

O discurso da professora de canto ilustra não somente o paradeiro de Violeta, uma mulher completamente oposta às características convencionais (e sexistas) esperadas pelas mulheres, como pureza, fidelidade e bondade, pois sonhava com viagens e vivia plenamente sua sexualidade, mas descreve, paralelamente, a própria (de)formação de Cristina.

O marido-narrador sai do encontro com López “mudo, horrorizado” (OCAMPO, 2019, p. 42), dando-se conta da obsessão nutrida por Cristina/Violeta. O real e o irreal aparecem intrincados nesse final criticamente trágico. Todo um ordenamento familiar é destruído após a transformação da personagem:

Desde esse dia Cristina se transformou, ao menos para mim, em Violeta. Passei a segui-la o tempo todo, para flagrá-la nos braços de seus amantes. Distanciei-me tanto dela que a via como uma estranha. Numa noite de inverno, ela fugiu. Procurei por ela até o amanhecer. Já não sei quem foi vítima de quem, nesta casa de açúcar que agora está desabitada (OCAMPO, 2019, p. 42, grifos meus).

O conto não elabora necessariamente a hesitação do personagem-narrador como artifício do fantástico. Nos dizeres de Todorov (2014, p. 90), não há um “fundo do que se considera normal e natural”, não há a consciência total do fato como primórdio para entender as transgressões ali postas. Desde o início o estranhamento está plasmado em uma cotidianidade, especialmente pelo narrador em relação às “manias absurdas” da esposa: “Uma moeda com efígie apagada, uma mancha de tinta, a lua vista através de dois vidros, as iniciais gravadas por acaso no tronco de um cedro a deixavam louca de medo” (OCAMPO, 2019, p. 32).

Nesse conto, o evento insólito que irrompe da cotidianidade, como fruto da mentira do marido-narrador, é a transformação gradual de Cristina em Violeta: não há um questionamento do fato (apesar da busca incessante), mas há a aceitação do marido que, ao final, contenta-se em perseguir e observar (mais com indignação do que espanto) os atos da esposa. Estranhamente, o discurso da figura narrativa do marido revela o deslocamento provocado pela misteriosa cantora: “De tanto investigar detalhes da vida de Violeta, confesso que deixava de dar atenção a Cristina” (OCAMPO, 2019, p. 40).

O INSÓLITO COMO CRÍTICA E CRISE DO PATRIARCADO

O insólito presente no conto “A casa de açúcar” nasce de um cotidiano pequeno-burguês, arremessado para a destruição gradual. Isso é elaborado a partir do olhar do marido-narrador que, pouco a pouco, apresenta ao leitor a “desgraça” acometida à sua esposa. O “olhar” do narrador é um dos aspectos importantes para verificar como esse universo é construído e retratado, pois está carregado de preconceitos e ideias pré-concebidas, postas em conflito com as deformações provocadas pelo evento insólito.

Esse narrador constrói, a partir de certos clichês, a imagem de que tudo é, inicial e aparentemente, não complexo – e o atravessamento dessa “simplicidade” é que apresenta terror. O temor, assim, irrompe de uma normalidade sob suspeita: “Éramos felizes, tão felizes que às vezes eu sentia medo.” (OCAMPO, 2019, p. 33). As ideias do marido são afetadas na profusão de lacunas e mistérios. O discurso em primeira pessoa articula a capacidade de metaforizar um modo de vida pequeno-burguês, simbolicamente representado pela casa de subúrbio, pelos móveis doados, o telefone e o pequeno jardim, a vida cultural ativa e os preconceitos de classe social e gênero presentes no discurso do casal, quando fala sobre o parque Lezama: “– É uma desolação. As estátuas estão quebradas, as fontes, sem água, as árvores carcomidas. Mendigos, velhos e aleijados vão com sacolas para jogar ou recolher lixo” (OCAMPO, 2019, p. 38).

A descrição da casa é romantizada: “Tive que fazer Cristina acreditar que ninguém havia vivido na casa e que era o lugar ideal: a casa de nossos sonhos.” (OCAMPO, 2019, p. 33). Reforçada, também, no discurso de Cristina: “– Que diferente dos apartamentos que temos visto! Aqui se respira um cheiro de limpeza. Ninguém poderá influenciar nossa vida ou contagiá-la com pensamentos que infectam o ar.” (OCAMPO, 2019, p. 33).

A casa, mas do que um simples artifício ou elemento cenográfico historicamente ligado a assombrações e fantasmas, sugere um jogo de oposição extremamente potente: a “brancura” e a “doçura” guardam o aspecto de deslocamento de sentidos, ao abarcar o obscuro e inexplicável. As aparências enganam. A casa se torna um território de possibilidades – de todas as possibilidades (BERCHENKO, 1997, p. 180).

Basta lembrarmos, por exemplo, da casa de doces (ou pão-de-ló, em algumas versões) no conto “João e Maria” (1812), coletado pelos Irmãos Grimm, enfocando o caráter dúbio de um espaço que aspira alegria e fartura, mas guarda maldade e mistério – a própria imagem da madrasta ligada à personalidade da bruxa, como se fossem a mesma pessoa, de alguma forma, também sugere relações com o conto de Ocampo.

A casa é também símbolo de uma cotidianidade familiar, de uma ordem e lógica familiar pautada em determinada hierarquia social e histórica, predominantemente masculina. Essa lógica é questionada não exatamente em razão do acontecimento insólito, mas no momento que o acontecimento afeta tal lógica, como no fato de a esposa, por conta da “mudança de personalidade”, já não preparar “deliciosas sobremesas” para o marido, nem arrumar periodicamente a casa. Em “A casa de açúcar” as personagens não banalizam o insólito (no sentido em que sua ocorrência causa mais preocupação do que espanto), pois elas aparecem apegadas mais às consequências do evento em si.

O mundo da família tradicional é, desse modo, um dado imperativamente masculinista e de posses: antes de metamorfosear-se em Violeta, Cristina já não estava na posse do marido e dos afazeres da casa? Em que medida a personagem era livre e tinha sonhos que eram seus? Em que medida a personagem vivia uma história que era a sua? A presença do “olhar” do narrador, mais do que a visão dominante empreendida no texto, é o espectro literal e formal de apresentação do evento insólito ao leitor, ao passo que também estabelece um sentido invasivo da relação entre marido e esposa.

O “olhar” (como ato e modo) se configura como elemento mediador das sensações de espanto, ciúme, horror, desespero e incompreensão que tomam conta do marido-narrador e que, por conseguinte, estranham o leitor. A voz desta figura não pode ser vista como uma posição meramente ingênua ou passiva, justamente porque Ocampo trabalha com o deslocamento dos opostos, dos jogos de oposição: ela destrona as hierarquias, faz confundir, enganar, como destaca Berchenko (1997, p. 180, tradução minha):

Nele [no universo narrativo de Ocampo] tudo tem valor, tudo é signo, cada componente é o que permite ver, mas também o que oculta e, mais do que tudo, este último. As aparências enganam nas histórias de Silvina Ocampo. Ou melhor, nada é o que parece porque ao lado da imagem proposta de uma realidade possível, o narrador sugere simultaneamente o reverso da trama ou, melhor ainda, a virtualidade e a potencialidade de um bom número de contraimagens.

Os jogos de oposição estabelecidos por Ocampo, no sentido simbólico de demarcação de certos signos, revelam a operação e a desconstrução linguística de uma ideologia masculinista costurada por hierarquias e aparências: o aspecto da casa (branca e luminosa, espaço privado), de onde irrompe a destruição familiar, contrasta com o parque e a ponte Constitución (como elemento simbólico de transição, passagem), onde Violeta se encontrava com o amante Daniel (sombrio e desolado, espaço público); a ausência de Violeta na casa (que paralelamente é a sua presença) como elemento potencialmente desfigurador da identidade de Cristina (se é que ela em algum momento teve, em decorrência da submissão ao marido); as ideias de “masculino” e “feminino” que entram em conflito na ocasião em que “um homem vestido de mulher” ameaça Cristina – e a deixa sem palavras.

Proliferam os contrastes que desenham um mundo repleto de arestas, espelhamentos e oposições. Os gestos dos diversos tipos de personagens, de diferentes idades e estratos sociais, são transmitidos de tal forma que parecem estar sempre numa espécie de corda bamba entre a normalidade e a exceção. A dinâmica narrativa, tanto na estrutura do enredo quanto na caracterização, assim como no ritmo da elocução — a sintaxe truncada e os efeitos inusitados —, permite a ampla exposição de uma tensão dialética em seu interior. Por fim, a história não se fecha de todo; ao contrário, depois da explosão do fato perturbador, tudo reverbera, em aberto (HOSIASSON, 2019, p. 2018).

Há, ainda, uma visão sobre a metamorfose da personagem: aos poucos, a metamorfose, que parecia com ares demoníacos para Cristina, devido às obsessivas superstições, configura-se com naturalidade para a personagem, percebido, também, nos olhos vigilantes do narrador:

— Se descobríssemos que esta casa foi habitada por outras pessoas, o que você faria, Cristina? Iria embora daqui?

— Se uma pessoa tivesse vivido nesta casa, essa pessoa teria que ser como estas figurinhas de açúcar que existem nos doces ou nos bolos de aniversário: uma pessoa doce como açúcar. Esta casa me

inspira confiança. Será que é o jardimzinho da entrada que me inspira tranquilidade? Não sei! Não iria embora daqui nem por todo o ouro do mundo. Além do mais, não teríamos para onde ir. Você mesmo me disse isso um tempo atrás (OCAMPO, 2019, p. 38-39).

A metamorfose não assusta Cristina. Como acontece com Gregor Samsa, em *A Metamorfose* (1915), o evento insólito se converte em solução, em fórmula de escape para uma realidade de submissão e opressão das personagens em relação aos outros – opressão naturalizada e internalizada, muitas vezes. Em “A casa de açúcar” está evidente o contexto crítico de inserção das reflexões de Ocampo, no qual obras como *Fascinating Womanhood* (1963), de Helen Andelin, imperava nos ambientes familiares tradicionais como uma “bíblia do matrimônio”, cujo objetivo e ponto de partida eram a “felicidade do marido”, colocando-o como centro das atitudes da esposa – essa mulher que deveria ser “devota ao homem”, “digna”, “fascinante”, “compreensiva”, “espírito disposto”, “doce/bondosa”, “bela” e “tranquila”, uma “deusa do lar” em que se aspirassem os “aspectos dados pelo Criador”.

A transgressão e crítica empreendidas por Ocampo podem ser percebidas numa passagem do conto em que, certo dia, na esteira da enumeração de situações estranhas do conto, Cristina pergunta ao marido:

— Você gostaria que eu me chamasse Violeta?
— Não gosto de nome de flores.
— Mas Violeta é lindo. É uma cor.
— Prefiro seu nome.
(OCAMPO, 2019, p. 37).

Esse diálogo é simbolicamente importante, revelador de certa simpatia de Cristina (e sua conseqüente aceitação da situação), como também da má-vontade e medo do marido. Isso porque o nome Violeta (violência, violação) representa, na narrativa, a própria (des) identidade de Cristina (cristã, Cristo) e o desfazimento e a profanação da ordem familiar e matrimonial construída entre os dois – também uma relação de hierarquia, que tem o homem na ponta da tomada de decisões e controle de desejos e ações: “Meu marido não ia gostar nada de receber desconhecidos em casa, nem que eu aceitasse um cachorro de presente” (OCAMPO, 2019, p. 36).

Sobre esse poder masculino sobre a mulher, o conto flagra exatamente a crise de uma masculinidade hegemônica, detentora de saber e celebrada, em um contexto ameaçador de perda de poder e legitimidade. Embora tenha a voz para narrar sobre a esposa, o marido demonstra a dificuldade em congregiar sentidos às experiências dela.

A metamorfose assusta o marido, pois esta desloca as posições de privilégio e desejo estabelecidas e reafirmadas aos homens historicamente (BENFATTI et al., 2020).

Assim, torna-se inevitável não pensar no insólito como elemento produtor de crise, não somente de linguagem ou de figuração, mas também de valores. O insólito em “A casa de açúcar” sugere a crise de valores não mais representáveis e aceitáveis em uma realidade convencionalizada. Esse dado é reafirmado por Covizzi (1978, p. 26), ao explicar sobre o caráter do insólito:

[...] um fenômeno de inadequação essencial entre partes de um mesmo objeto, entre origem e fim, constituição e fim, utilidade e fim, ou sua essencial significação e o contexto em que se insere: deslocamentos, não correspondência entre significado intrínseco e o operacionalidade, teoria e prática. Enfim, uma disfunção.

Desse modo, a metamorfose presente no conto de Ocampo pode ser lida como aspecto importante na articulação de crítica social em relação ao papel designado às mulheres nesse conto – e em toda a obra ocampiana (FAHIM, 2014). Cristina, ao se metamorfosear em Violeta, apresenta duas situações teórico-críticas: a primeira, e mais evidente, é a libertação do controle do marido e, por conseguinte, dos papéis sociais reservados às mulheres, bem como o controle narrativo e existencial que os homens detêm sob as mulheres; a segunda, de modo mais atento e atrelado à primeira situação, é a própria desconstrução da identidade como instância volátil, além da evidência de que mulheres (Cristinas e Violetas) têm sido histórica e culturalmente construídas como a “Outra”, o “não ser”, sujeitos moldados pela ausência de identidade própria.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo, por meio da análise do o conto “A casa de açúcar” [“La casa de azucar”], presente na coletânea *A Fúria* (2019) [*La furia y otros cuentos* (1959)], da escritora e artista plástica argentina Silvina Ocampo, enfocou o aspecto crítico evocado pelo insólito do texto. Articulando estudos históricos e literários em torno do conceito de “fantástico”, “insólito” e “literatura fantástica do século XX”, além de uma crítica de base pós-estruturalista e feminista, o artigo destaca como o rompimento de uma cotidianidade supostamente “branca” e “pura” pode revelar questões em torno da construção e dos papéis sociais reservados às mulheres no contexto argentino do século XX, perceptíveis no discurso do marido-narrador.

Nesse conto de Silvina Ocampo não há um mundo de monstros, vampiros ou fantasmas, mas acontecimentos dificilmente explicáveis pelas “leis naturais”. O insólito acontece de modo gradual. O evento incorpora e desestrutura a vida das personagens – uma vida regida, também, por regras convencionais abatidas pelo insólito. A destruição da cotidianidade pequeno-burguesa e do mundo cristalino e cristão do amor romântico é aspecto estruturalmente trágico para o narrador. Trata-se, não obstante, da própria destruição da simetria de gênero ali imposta: a figuração do “irreal” e do “ilógico” pelo texto opera nas bases racionais e posicionais reguladoras do regime de submissão das mulheres. O rompimento de uma “realidade” é, nesse sentido, o rompimento de uma “verdade” construída e mantida historicamente.

A crítica presente no conto de Ocampo relaciona-se ao aspecto do insólito na contemporaneidade, na função de não apenas revelar o cotidiano, mas ressignificá-lo, subvertê-lo. Ao destronar o mundo patriarcal do marido, a própria realidade se desfaz (ambos necessitam de discursos para sua manutenção) – e abre espaço para outras subjetividades historicamente subjugadas e despersonalizadas, colocando em xeque o microcosmo pequeno-burguês e o ordenamento familiar composto de relações hierárquicas.

Longe de quaisquer rótulos, a obra de Ocampo atravessa categorizações (nem feminista, nem fantástica, nem marxista) sendo todas elas e, ao mesmo tempo, nenhuma – no poliedrismo de posições que sempre ocupou na história e na crítica literária.

“A casa de açúcar” é apenas um espectro possível no conjunto rico e complexo da obra de Silvina Ocampo. O objetivo deste artigo não é esgotar as interpretações do conto em questão, mas justamente instigar mais leituras, de modo a desvendar todas as faces ocultas, todos os jogos de oposição, os interstícios do macabro que se escondem nas vielas da cotidianidade.

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, J. ¿Qué es lo neofantástico? *In*: ROAS, D. (Org.). **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco/Libros, 2001, p. 265-282.

ANDELIN, H. B. **Fascinating womanhood**. Santa Barbara: Pacific Press, 1963.

BARBOSA, I. J. F. **Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo**. 2015. 113f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

BATISTA, A. M. S. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. *In*: GARCÍA, F. (Org.). **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismo de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 45-65.

BENFATTI, F. A. et al. A masculinidade hegemônica e a (im) posição dos corpos: resquícios da virilidade patriarcal na história e na literatura. **Polifonia**, v. 27, n. 46, p. 9- 24, 2020.

BERCHENKO, A. C. Imagenes y contra-imagenes: La furia y otros cuentos de Silvina Ocampo. **América: Cahiers du CRICCAL**, n. 17, p. 177-188, 1997.

BIOY CASARES, A.; BORGES, J. L.; OCAMPO, S. **Antologia da literatura fantástica**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

COVIZZI, L. M. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DUNCAN, C. “Double or Nothing in Silvina Ocampo’s ‘La casa de azúcar’”. **Chasqui: revista de literatura latino-americana**, v. 20, n. 2, p. 64-72, 1991.

ENRIQUEZ, M. **La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.

FAHIM, I. F. Cinco fórmulas de metamorfosis en la narrativa de Silvina Ocampo. **Cuaderno del Hipogrifo**, p. 128 – 142, 2014.

GARCÍA, F. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. *In*: _____. **A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismo de construção narrativa**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, p. 11-22.

HOSIASSON, L. J. Um chamado à lucidez e à imaginação. *In*: OCAMPO, S. **A fúria e outros contos**. Tradução de Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 213-219.

OCAMPO, S. A casa de açúcar. *In*: _____. **A fúria e outros contos**. Tradução de Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 32-42.

OCAMPO, S. O vestido de veludo. *In*: _____. **A fúria e outros contos**. Tradução de Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 125-129.

OCAMPO, S. **La furia y otros cuentos**. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.

PIZARNIK, A. Dominios ilícitos. **Sur**, Buenos Aires, n. 311, p. 91-95, 1968. Disponível em: https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001218322&local_base=GENER. Acesso em: 06 jun. 2023.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. (Debates)

VOLOBUEF, K. Uma Leitura do Fantástico: “A invenção de Morel” (A. B. Casares) e “O processo” (F. Kafka). **Revista Letras**, Curitiba, n. 53, p. 109-123, 2000.

Recebido em: 03 abr. 2023

Aceito em: 08 jun. 2023