

Representações da infância em quatro contos de Silvina Ocampo¹

Cinthia Maria Tenório da Conceição²

Resumo: As representações de infância trazidas por Silvina Ocampo são como uma verdadeira metamorfose para a literatura argentina e fantástica do século XX, principalmente no que se refere às características psicanalíticas que normalmente estão associadas a essa etapa da vida. A autora, ao dar protagonismo e voz a personagens que são comumente colocados em segundo plano pela sociedade e pelo universo literário, como é o caso da criança, dá liberdade para que assim possam expressar seus sentimentos e sua personalidade por um ponto de vista próprio e não secundário. É através da utilização desses personagens que Ocampo encontra um canal ideal para propor à sociedade uma reflexão sobre si e o meio que se está inserido, utilizando o fantástico para evidenciar essas questões, principalmente a desmistificação da ideia clássica que se tem sobre estes pequenos seres. Para tanto, o corpus que serviu de base para a análise é constituído dos contos “Esperanza en flores”; “El retrato mal hecho”; “La siesta en el cedro” e “El vendedor de estatuas”, da escritora argentina. Os autores que serviram de suporte teórico para este trabalho foram Todorov(2008), Campra(2008), Ceserani(2006), Roas (2011), com suas conceituações sobre o fantástico. Para a análise mais específica, voltada à infância e suas representações, trouxemos autores como Ariès(1981); Barbosa(2015); Bettelheim(2002); Molloy(1978), dentre outros.

Palavras-chave: Literatura fantástica; Silvina Ocampo; Psicanálise; Infância.

Resumen: Las representaciones de la infancia que trae Silvina Ocampo, son como una verdadera metamorfosis para la literatura fantástica y argentina del siglo XX, principalmente en lo que se refiere a las características psicoanalíticas que normalmente se asocian a esta etapa de la vida. La autora, al dar protagonismo y voz a personajes comúnmente puestos en segundo plano por la sociedad y el universo literario, como es el caso de los niños, da a estos libertad para que puedan expresar sus sentimientos y su personalidad, a través de un punto de vista propio, y no secundario. Es a través del uso de estos personajes que Ocampo encuentra un cauce ideal para proponer a la sociedad una reflexión sobre sí mismo y el entorno en el que se inserta, utilizando lo fantástico para resaltar estos temas, principalmente la desmitificación de la idea clásica que se tiene sobre estos pequeños seres. Por tanto, el corpus que sirvió de base para el análisis está formado por los cuentos “Esperanza en flores”; “El mal retrato”; “La siesta en el cedro” y “El vendedor de estatuas”, de la escritora argentina. Los autores que sirvieron de soporte teórico a este trabajo fueron Todorov(2008), Campra(2008), Ceserani(2006), Roas (2011), con sus conceptualizaciones sobre el fantástico. Para un análisis más específico, centrado en la infancia y sus representaciones, trajimos a autores como Ariès (1981); Barbosa (2015); Bettelheim (2002); Molloy (1978), entre otros.

Palabras-clave: Literatura fantástica; Silvina Ocampo; Psicoanálisis; Niñez.

¹ Apresentado do Departamento de Letras como Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade Federal Rural de Pernambuco/UFRPE, sob orientação da Profa. Dra. Amanda Brandão Araújo Moreno, relativo ao primeiro semestre de 2022.

² Graduanda em Licenciatura em Letras Português-Espanhol, pela UFRPE.
E-mail: cynteno15@gmail.com

1 Introdução

Silvina Ocampo é um grande destaque em se tratando de figuras de maior fôlego e representatividade da narrativa hispano-americana do século XX. Apesar de, por muito tempo, escolher ocupar um lugar de menor visibilidade e também sofrer um certo apagamento pela sociedade patriarcal em que vivia, suas obras foram e continuam sendo de grande importância para o universo literário argentino e fantástico. Com isso, além de analisar aspectos específicos de sua produção, um dos objetivos pleiteados para este trabalho é justamente a divulgação da autora - ainda pouco conhecida no cenário brasileiro- e de sua produção literária.

Ocampo propõe, como escritora, um amplo e diferenciado leque de temáticas, abordagens e personagens, sempre mostrando sua maior preferência pelo improvável, o que justifica a singularidade que lhe é atribuída por diversos críticos literários. É a partir disso que, através de quatro de seus contos, agrupados em *Cuentos Completos I* (1999), a saber: “Esperanza en flores”, “El retrato mal hecho”, “La siesta en en cedro” y “El vendedor de estatuas”, analisaremos como se dá o caráter atípico das representações da infância nos contos em questão.

Trata-se de uma análise que busca compreender como se manifesta a subversão de estereótipos associados ao universo infantil abordados pela autora, atentando, especificamente, para o caráter misterioso e perverso das crianças, voltado ao viés psicológico dos personagens. Além disso, buscando também analisar a presença e influência desses personagens nas narrativas em questão, bem como se a percepção de suas subjetividades podem ou não ser determinantes para o enredo, propondo também uma reflexão sobre o modo fantástico.

Quanto a isso, fez-se necessário elencar algumas das principais nuances críticas existentes sobre o fantástico para entender como suas concepções foram concebidas e estudadas ao longo do tempo, e identificar se a autora se atém especificamente a alguma delas ou se explora as muitas possibilidades que os críticos levantaram sobre este tema.

A infância trazida nos contos de Silvina vai muito além da infância em que a criança será sempre associada à melancolia, inocência, alegria, etc. O que Ocampo faz, e que justamente associa suas obras ao fantástico e/ou estranho, é ir de encontro a essa realidade e trazer, de forma peculiar, novas associações, como por

exemplo, ligá-las diretamente à morte e cenas cruéis, podendo ser estas as próprias executoras de tais atos.

2 “A etcetera da família”: sobre a vida de Ocampo

A escritora Silvina Inocência Ocampo nasceu em Buenos Aires, Argentina, no ano de 1903. Era filha de Ramona Aguirre e Manuel Silvino Ocampo. Dentre as seis filhas que seus pais tiveram, Ocampo era a sexta, ocupando a posição de irmã caçula. A família Ocampo possuía excelentes condições financeiras, tendo uma vida estável e com regalias. O fato da família de Ocampo pertencer à alta sociedade de Buenos Aires influenciou bastante na boa educação formal que a autora possuía. Aos seis anos de idade, passou a ter aulas de vários idiomas e matérias diversas como desenho, música e pintura, incentivando assim sua grande desenvoltura para o lado artístico.

Ocampo mostrava preferência por passar a maior parte do seu tempo com pessoas que trabalhavam em sua casa, mais do que com seus próprios familiares; conseqüentemente, se mostrava bastante distante de seus parentes, pois se julgava ser de pouca importância no relacionamento familiar. Considerava-se “a etcetera da família” (ENRÍQUEZ, 2018), como ela mesma se qualificava. Talvez tenha sido exatamente por isso que se tornou uma figura totalmente retraída e misteriosa na vida adulta, aprendendo a viver como que em segundo plano, posição onde, aparentemente, parecia sentir-se cômoda e que lhe dava maior liberdade para produzir.

Grande parte dos que se dedicaram a estudar sua história, descrevem a escritora como sendo uma mulher muito tímida, de poucas palavras e fotos, que se recusava a dar grande parte das entrevistas às quais era convidada. Dessa forma, poucos foram os rastros deixados pela autora sobre sua vida pessoal. Ao contrário de seu esposo, Adolfo Bioy Casares, que deixou diários com registros que facilitaram as especulações sobre sua vida, Ocampo, por sua vez, não deixou praticamente registro algum de autoria própria. A maioria de suas biografias são feitas através de relatos de pessoas que conviveram com a autora e seu esposo, ou baseada em algumas das raríssimas entrevistas que concedeu. Em uma dessas poucas entrevistas, com María Moreno, Ocampo diz: “escribo porque no me gusta hablar, para dejar un testimonio más de la vida o para luchar contra ese exceso de materia que acostumbra a rodearnos” (MORENO, 2005). Essa opção de não se

pronunciar tanto tornava difícil a compreensão de suas concretas intenções literárias a respeito de suas obras e modo de viver.

Para além da opção pessoal de ser reclusa, o que se pode entender a respeito dessa indiferença para com o talento da escritora é que provavelmente as temáticas que abordava em suas obras não eram bem vistas na sociedade em que estava inserida. Entre esses temas, constavam personagens de menor representatividade social, como prostitutas, empregados, mulheres, crianças, etc. Através da utilização desses personagens (comumente retratados de forma bem distinta do tradicional), Ocampo traz muitas críticas sociais, fazendo com que haja uma inquietação, gerando uma reflexão no leitor sobre a sociedade em que ele está inserido.

A vida da autora é marcada por vários acontecimentos que podem ter influenciado algumas de suas obras, sendo a infância a época mais marcante de sua vida, segundo registram alguns críticos e biógrafos. Vale ressaltar que foi nessa fase (especificamente aos seis anos), que a escritora começou a produzir seus contos; eles eram escritos em cadernos que faziam parte do seu material escolar.

Porque a infância foi um momento bastante marcante na vida de Ocampo, isso fez com que a autora tivesse um grande fixação por essa época. Com isso, nota-se que em muitos de seus contos há a presença de personagens infantis, ou muitas vezes, mesmo que os personagens sejam adultos, a escritora faz com que retratem algum tipo de recordação da infância. Seu primeiro livro, *Viaje olvidado*, publicado em 1937, é o principal exemplo da representação da infância em diversas situações, porém, como diz Molloy (1978) em "Simplicidad inquietante en los relatos de Ocampo",

Nem todos os personagens dessas histórias são crianças. No entanto, devido à frequência com que aparecem, esclarecem significativamente os comportamentos dos personagens adultos, igualmente intransigentes. Os adultos de Silvina Ocampo, como seus filhos, dizem tudo, se lhes é permitido tudo. (p.3)

Segundo Mariana Enriquez, autora da obra *La hermana menor: um retrato de Silvina Ocampo* (2018), que se dedicou a buscar informações através de vários pontos de vistas, de todas as áreas da vida da Silvina:

Grande parte da literatura de Silvina Ocampo parece estar contida ali: na infância, nas dependências do serviço. Dali parecem vir seus contos protagonizados por crianças cruéis, crianças assassinas, crianças assassinadas, crianças suicidas, crianças abusadas; [...] seus contos protagonizados por cabeleireiras, costureiras.” (2018, p. 15, tradução minha).

Para Enríquez, o primeiro livro da autora argentina é “sua infância deformada e recriada pela memória” (2018, p. 15, tradução minha). Alguns episódios vivenciados pela autora podem estar remontados em alguns de seus contos, ou até mesmo podem explicar a sua adoção de temáticas tão específicas como a morte, por exemplo. Ainda nesta fase, Ocampo perdeu sua irmã, Clara, que veio a falecer de diabetes. Ocampo, por sua vez, sentiu-se ainda mais sozinha; e essa foi uma de suas primeiras experiências com a morte. A escritora diz ter sido aí quando começou seu ódio pela sociabilidade.

Embora tenha publicado diversos livros e recebido alguns prêmios por eles, o maior interesse pelas obras da autora se deu de forma bastante tardia. Apenas poucos anos antes de sua morte foi que estudiosos e críticos literários passaram a ver em Silvina Ocampo seu grande mérito e o quanto suas obras eram influentes para a história da literatura argentina e, especificamente, o quanto tinha a acrescentar para a literatura fantástica.

Em 1985, Ocampo foi acometida de Alzheimer, porém ainda em seu estágio mediano, o que foi gradativamente prejudicando suas habilidades com a escrita. Quatro anos depois, a escritora já havia perdido sua memória por completo, o que a deixou prostrada até o fim da vida. Em 14 de dezembro de 1993, com a idade de 90 anos, a autora faleceu deitada em sua cama (cena que foi bastante comum nesse tempo da doença), onde foi velada.

3 Teorizações sobre o fantástico

É quase inviável começarmos a discorrer sobre o fantástico sem mencionar um de seus principais teóricos e contribuintes quanto às suas primeiras sistematizações: Tzvetan Todorov. O escritor búlgaro, através da sua emblemática obra *Introdução à literatura fantástica* (2008), publicada na década de 70, tornou-se um grande marco para a história da literatura ao levantar e estabelecer definições, a partir de uma base estruturalista, a respeito do tema.

De acordo com a conceituação de Todorov, a literatura fantástica se apropria de elementos inverossímeis, o que, neste caso, não faz uso da realidade natural humana, seguidos pela hesitação, e sensações de dúvida ou incerteza quanto à veracidade das situações que lhes são apresentadas, ou seja, em saber se se trata de fatos reais ou sobrenaturais, fazendo com que o leitor esteja entre duas possibilidades: convencer-se de que tudo não passa de um campo ilusório ou a de acreditar que dado acontecimento não lhe é familiar. Sobre isto, afirma o autor:

O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário, e estes últimos merecem algo mais que uma simples menção. (TODOROV, 2008, p.16)

A partir da obra supracitada, Todorov trará outros dois gêneros, sobre os quais considera o fantástico um gênero fronteiro entre eles: o estranho e o maravilhoso, sendo o primeiro atuante em um campo onde seus acontecimentos e fatos podem ser explicados através de parâmetros naturais e científicos, componentes da realidade humana e, por consequência, aceitos de maneira natural; já o segundo, o maravilhoso, faz uso de elementos que perpassam a realidade humana, adotando um novo mundo: o imaginário, este, por sua vez, faz com que

seus acontecimentos sejam tidos como inexplicáveis no mundo natural. Portanto, de forma bastante sintética, quando a história se encerra trazendo uma sensação ambígua, estamos diante do fantástico. Se a explicação é irracional, instaura-se o estranho e, se o desfecho se dá de modo sobrenatural, há o maravilhoso.

Além dessas e tantas outras contribuições, Todorov ainda indica três propriedades que considera serem extremamente importantes para a estrutura do discurso das obras fantásticas, sendo a primeira a importância da utilização de perguntas retóricas. Para o autor, o uso de tal propriedade não tem outro objetivo senão o de estimular o indivíduo a refletir sobre determinado assunto e, para isso, ainda enfatiza a importância da adesão ao sentido figurado no fantástico, pois desta forma o discurso se torna de maior expansão de sentidos e expressividade. A segunda propriedade enfatiza a importância de que as narrativas fantásticas possuam um narrador em primeira pessoa, uma vez que, desta forma, segundo o autor, um narrador-personagem contribui para uma hesitação eficaz, tendo em vista que nunca é questionado quanto aos fatos que expõe, pois possui o crédito da certeza e da dúvida, portanto:

O narrador representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação do leitor com os personagens. O discurso desse narrador tem um status ambíguo, e os autores o exploraram de diversas maneiras, pondo o acento sobre um ou outro de seus aspectos: por pertencer ao narrador, o discurso está mais para cá da prova de verdade; por pertencer ao personagem, deve submeter-se à prova. (TODOROV, 2008, p.46)

Por fim, a terceira propriedade está atrelada ao aspecto sintático da obra, que é composto pela técnica utilizada para instaurar o suspense; o ponto culminante, que nada mais é do que o ponto mais importante da narrativa, e a trajetória utilizada pelo escritor para obter melhor desempenho no desenlace dos fatos.

Com o passar do tempo, alguns dos conceitos de Todorov são refutados ou atualizados, porém em nenhum momento suas concepções são esquecidas ou se tornam completamente inválidas.

Remo Ceserani também está entre os grandes críticos literários de sua época que trouxeram suas contribuições a respeito do fantástico. Ceserani propôs uma nova forma de ver o fantástico e uma das mudanças mais significativas propostas por ele está em seu contexto metodológico ao considerar a literatura fantástica como sendo um conjunto de procedimentos retóricos, comportamentos

cognoscitivos e associações temáticas que se situam em diversos gêneros e subgêneros; em suma, o fantástico é visto por Ceserani como um “modo” literário, e não um gênero, como teorizado por Todorov. Sobre esse ponto de vista, o autor afirma que, ao considerá-lo como um modo, permite que este se desenvolva em vários gêneros e subgêneros, ou seja, impossibilita que o fantástico seja limitado, tendendo a deixá-lo cada vez mais amplo para que assim abranja um maior número de textos heterogêneos.

O escritor italiano ainda afirma ser o fantástico um método que possibilita à humanidade um novo caminho para veicular suas ideias e pensamentos, porém ressalta que “não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica” (2006, p.67). Com isso o autor quer dizer que nunca haverá procedimentos próprios de um único modo, todos os procedimentos sempre poderão ser compartilhados entre as várias modalidades literárias existentes, pois, para Ceserani:

A modalidade literária que foi assim produzida serviu, naquela específica contingência histórica, para alargar as áreas da “realidade” humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura e, ainda mais, para colocar em discussão as relações que se constituem, em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação. (CESERANI, 2004, p. 67)

Como contribuições para o fantástico, Ceserani ainda irá elencar alguns “procedimentos narrativos retóricos” para essa modalidade, são eles: 1) posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração; 2) narrativa em primeira pessoa; 3) interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem; 4) envolvimento do leitor; 5) passagem de limite e de fronteira; 6) objeto mediador; 7) elipses (escritura povoada pelo não dito); 8) teatralidade; 9) figuratividade; 10) o detalhe (elementos que contribuem para a caracterização do modo fantástico).

Ceserani ainda determina os “ambientes preferidos do fantástico”, que, por sua vez, são: a escuridão, a noite, o obscuro e as almas de outro mundo. Todas essas categorias são bastante importantes para reforçar a ambiguidade e o suspense da modalidade, além disso, temáticas como a loucura e o duplo também compõem os muitos exemplos de artefatos de que o fantástico se utiliza.

Em se tratando de teorizações sobre o fantástico, principalmente no âmbito latino-americano, Rosalba Campra também é uma leitura teórica indispensável. Através de *Territorios de la ficción: lo fantástico* (2008), a autora trará suas contribuições para este tema, a iniciar pela relação que faz do fantástico com o texto ficcional, tendo em vista que ele também irá atuar no campo da ficção, além de ser caracterizado por convencer o leitor a aceitar o que lhe é proposto na narrativa, mas que, ao mesmo tempo, o conduza a um caminho onde se sinta familiarizado com o texto, em outras palavras, que seja possível que ele encontre algo em comum ao “mundo real” em que vive (trazido em termos, pela autora, como “isomorfo”).

Para situar a atuação do fantástico, Campra discute primeiramente a definição de duas dicotomias que julga importante: o real e o imaginário, sendo o real entendido como algo de total independência e sem necessidade de demonstração, e a segunda como algo totalmente diferente do real e atuante do campo imaginário, neste caso, para a autora:

Enquanto para o real se costuma postular uma autonomia, o conceito de fantástico se define em negativo: é aqui que não é. O fantástico pressupõe, empiricamente, o conceito de realidade, que se dá como indiscutível, sem necessidade alguma de demonstração: simplesmente é. (CAMPRA, 2008, p.17, tradução minha)

Segundo Campra, o fantástico foge das experiências que o sujeito vivencia e atua em um campo onde os limites de espaço, tempo e identidades se sobrepõem e se confundem, resultando assim em um jogo sem solução ou um final catastrófico. Sabendo que “a literatura explora infinitas possibilidades temáticas” (CAMPRA, 2008, p. 60, tradução minha), percebe-se que a autora opta por trazer suas contribuições de modo mais generalizado, enfatizando a essência de cada coisa. Sendo assim, é possível criar definições mais amplas que absolutas, já que é isso que defende.

Apesar de ser considerado pertencente ao inverossímil, o fantástico necessita trazer, em suas produções, fatos que comprovem sua veracidade, neste

caso, deve buscar fatos ou estratégias que tragam o “ar” de realidade necessário. Quanto a exemplos desses elementos, Campra cita a referência espacial e o ato de nomear algo, considerando-os de suma importância, pois a delimitação espacial passa a segurança necessária, além de fazer com que o leitor enxergue a obra com maior efetividade; já a nomenclatura das coisas contribui para que o indivíduo traga o que está sendo narrado para a sua realidade, proporcionando ao leitor, uma realidade homogênea (com a fusão da sua com a dor do ser ficcionalizado).

Há ainda a dinâmica entre o dito e o não dito, trazido por Campra como um procedimento que compõe as características do fantástico. Trata-se de uma definição em que, assim como todo enunciado é formado tanto pelo que se diz, como pelo que se omite, dando total liberdade para que o leitor pressuponha ou busque um ressignificação baseado em suas vivências, assim é o fantástico, porém, é exatamente no campo do “não saber” ou o acesso a informações de maneira invariável que o horizonte do fantástico é constituído.

Além dessa característica, um outro ponto importante trazido sobre o fantástico diz respeito às suas temáticas mais comuns, que podem ir muito mais além do tradicional (situações irrealis e personagens assustadores). O fantástico também pode se utilizar do cotidiano e do simples, e nada melhor do que utilizar como exemplo disso a própria Silvina Ocampo, que se utiliza, de forma majoritária, de fatos do cotidiano e ainda assim seus contos são considerados fantásticos, isso se deve a sua estratégia narrativa, na qual a simplicidade dos fatos servem para pôr em conflito a verossimilhança, produzindo assim um efeito tão eficaz quanto o causado por procedimentos mais comuns a esta modalidade.

Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico (2011), obra de David Roas, também expõe importantes contribuições a respeito do fantástico. Nesta produção, o autor irá dividi-lo em duas categorias, sendo elas: a do sublime, definida como sendo a categoria que abrange categorias pouco exploradas, como o maravilhoso, o extraordinário e o surpreendente; e o infinito: responsável por provocar no leitor o sentimento de “horror maravilhoso”, ou um certo prazer/deleite, e afirma que quanto maior a intensidade do pânico, maior será o deleite por parte do leitor.

Fazendo um recorte histórico a respeito do tema, Roas retrata que as primeiras manifestações do fantástico se deram através do romance gótico. Sendo assim, desde o século XIX, e por um longo tempo, o fantástico atuou em um lado

"obscuro" da realidade, onde seus acontecimentos eram racionalmente inexplicáveis; concepções essas que, com o passar do tempo, foram ultrapassando barreiras e sendo reformuladas. Sendo assim, o fantástico passou a aproximar suas histórias para o mundo real/presente e essas mudanças fizeram com que estas passassem a ter maior credibilidade e aceitação, quanto aos seus fatos.

Roas se contrapõe a Todorov quanto a alguns pontos de vista, um deles é o de que, enquanto para Todorov deve existir a vacilação nos personagens/leitores, Roas defende que o fantástico existe através da inexplicabilidade de alguns fenômenos apresentados e, para que isso aconteça de maneira exitosa, deve haver o envolvimento do leitor. Com isso, reafirma que:

A narrativa fantástica – convém insistir nisso- mantém desde suas origens um constante debate com o real extratextual: seu objetivo primordial tem sido e é refletir sobre a realidade e seus limites, sobre nosso conhecimento desta e sobre a validade das ferramentas que temos desenvolvido para compreendê-la e representá-la. (ROAS, 2011, p.31, tradução minha)

Diante da extensa quantidade de obras e autores que se dispuseram a se aprofundar nos temas e definições voltados a esta literatura, apresentamos alguns autores cujas reflexões trouxeram contribuições teóricas que possibilitaram a abertura de caminhos para a compreensão deste tema e gênero tão complexo e, de modo mais específico, como essas reflexões contribuem para a interpretação da obra de Silvina Ocampo.

4 Os conceitos de infância ao longo do tempo

Os domínios da infância e seu personagem principal – a criança – com sua personalidade versátil e enigmática, de difícil controle para os adultos, ganham atenção especial a partir do momento em que a sociedade percebe a pluralidade e complexidade da natureza infanto-juvenil, capaz de suscitar sentimentos tão antagônicos como inocência e maldade, esperança e desilusão. Em épocas passadas, até meados do século XVII, esta classe era invisível e desinteressante à sociedade, em razão de sua suposta improdutividade e pouca contribuição, enquanto grupo social, no avanço da economia e do conhecimento. Esse quadro muda na era do Iluminismo e com o surgimento das escolas que passam a analisar

e compreender o universo infanto-juvenil através de estudos nas áreas de filosofia e ciências sociais.

A visão sobre infância, atualmente, como um período específico pelo qual todos passam, é uma construção social definida no tempo presente. Estudos mostram que a infância, enquanto sentimento, surge na modernidade. Do século XII ao XVII, esta etapa da vida tomou diferentes conotações na sociedade, considerando os aspectos sociais, culturais, políticos e econômicos. Durante esses séculos, a infância era vista pela noção do termo latino “infante” que, em seu sentido literal, significa “o ser que não fala”, caracterizados por comportamentos definidos como irracionais.

Para Phillipe Ariès, em *História social da criança e da família* (1981), a infância é uma criação da modernidade e seu conceito esteve atrelado, por um bom tempo, à ideia de inocência e fragilidade, modificando-se no século XIX com a definição do “sentimento de infância”, a partir do momento em que a sociedade passa a compreender esta fase como inerente e específica da humanidade e que demanda tratamento e direitos especiais. Segundo o autor, em épocas anteriores, as crianças eram tratadas como adultos em miniatura, ou seja, não se caracterizavam por uma expressão particular, e sim como homens em tamanho reduzido, sendo assim, vestiam-se iguais aos adultos e atuando nas mesmas atividades que estes desempenhavam.

Esse ponto de vista nos mostra que a sociedade medieval não conhecia o sentimento de infância que temos hoje. Era uma fase tão sem valor que quase não se via nas artes plásticas, por exemplo, quadros pintados com imagens desses seres. O que é levantado como é argumento por Ariès é que esse tipo de tratamento pode ter se desencadeado devido à alta taxa de mortalidade, por isso:

Ninguém pensava em conservar o retrato de uma criança que tivesse sobrevivido e se tornado adulta ou que tivesse morrido pequena. No primeiro caso, a infância era apenas uma fase sem importância que não fazia sentido fixar na lembrança; no segundo, o da criança morta, não se considerava que essa coisinha desaparecida tão cedo fosse digna de lembrança: havia tantas crianças, cuja sobrevivência era tão problemática. (ARIÈS, 1981, p. 21).

Nesta época, as relações familiares pautavam-se numa visão utilitarista, o que viria a mudar com a modernidade. Esta, por sua vez, traz consigo mudanças na

sociedade e no interior das famílias, bem como as relações entre pais e filhos. Dentre as modificações podemos citar a escolarização, que passa a ser o modo de educar por excelência, em detrimento da aprendizagem por convivência, e a valorização da família, que passa a ser vista como um lugar de afeição entre seus entes e preocupação com a educação infantil.

Na sociedade moderna, com o surgimento da família nuclear burguesa e, conseqüentemente, o fortalecimento dos laços entre adultos e crianças, a infância passa a ser vista como uma etapa em que a criança torna-se um indivíduo social com necessidades e vivências próprias, diferentes dos adultos, passando a designar a partir de então, uma fase da vida que se define pela necessidade de cuidados e proteção. É a preocupação com a educação destes indivíduos que irá institucionalizar o conceito de infância, que por sua vez, se concretiza pelo estabelecimento de valores morais e expectativas de conduta para a criança.

Com a construção e valorização do sentimento de infância, a criança foi deixando de ser vista apenas como cópias dos seres adultos e ter um pouco mais de visibilidade e espaço na sociedade, porém, de qualquer forma, alguém inocente e de total dependência dos adultos para que lhes fosse ensinado sobre o viver em uma sociedade. De igual modo, isso fez com que fosse possível olhar um pouco mais para estas como seres peculiares, carentes do conhecimento sobre si mesmas e o mundo que as rodeiam, isso levando em conta seu contexto familiar, social e histórico.

A partir desse momento, conforme vão desenvolvendo, as crianças começam a enfrentar dilemas que envolvem vários fatores, sejam eles relacionados à autoestima, autoconhecimento, questionamentos sobre seu âmbito familiar, questões morais, etc., por se tratar de uma fase onde tudo ainda é inconstante e todos os seus conceitos e formas de ver o mundo estão sendo construídos.

Apesar da predominância de uma infância idealizada, podemos encontrar, na literatura, obras que retratam a diversidade de comportamento que uma criança pode ter; acontece que, devido à força da suposta inocência associada a esta fase, acaba se tornando espantoso quando uma criança comete alguma barbaridade ou conduta negativa, delineando-se assim, uma infância considerada perversa e com maus instintos, ou seja, quanto mais controlada e influenciada a criança for por um adulto, melhor vista ela será, assim como o contrário ocorre. O fato de este tipo de comportamento estar ganhando mais espaço na literatura não significa que passam

a ser bem vistas, mas algo que não necessariamente seja motivo de repúdio ou punição, e sim de compreender os fatores que determinam este tipo de comportamento.

5 A infância sobre outra perspectiva através dos contos de Silvina Ocampo

No que concerne à temática da infância como quebra de paradigmas, Silvina Ocampo se destaca. Utilizando-se de diversos elementos do fantástico, Ocampo aborda em seus contos uma representação diferenciada que pode surpreender e confrontar a noção de verdade do leitor e fazê-lo contestar o porquê de determinadas atitudes, uma vez que o que está sendo proposto pode ser totalmente diferente daquilo que se está habituado, isso porque "assim como toda literatura fantástica é uma subversão da ordem, toda obra de Silvina Ocampo rompe e subverte modelos e normas estabelecidas pela sociedade ou pela própria teoria" (BARBOSA, 2015, p. 106).

Em suas produções, a criança atua como sendo protagonista, um ser que possui características e comportamentos próprios, capaz de atuar como adulto, podendo ser, por exemplo, vítima, testemunha ou até mesmo as próprias autoras de crimes e assassinatos. Nos contos de Ocampo isso se dá de maneira que "as brincadeiras, aparentemente inocentes, transformam-se em atitudes letais e inaceitáveis" (BARBOSA, 2015, p.86). Há também situações em que a criança, ainda como protagonista, vivencia situações traumáticas ou mortais, como abuso sexual, exploração infantil ou assassinato. Assim, como a psicanálise, que entende que a infância é marcada tanto pela ingenuidade quanto pela perversidade, a escritora argentina se utiliza desta fase para representar essas crianças e criticar a sociedade, pois "independente da frieza com a qual as personagens de Silvina Ocampo exercem determinadas atitudes – crianças capazes de matar e também de não sentirem comoção diante da morte de outrem – O que devemos observar é que elas dão uma resposta ao mundo no qual elas estão inseridas" (BARBOSA, 2015, p. 84).

Através de produções como essa podemos entender o quanto a infância se torna um mundo vasto por explorar. Ocampo traz esses "pequenos seres" como

sendo protagonistas de grande parte de seus contos, de maneira bastante diferenciada, e é exatamente isso que a autora busca. Segundo Barbosa:

Narrar uma história em que uma criança morre, é morta, é culpada por uma morte ou é testemunha de um crime parece ser subversivo demais mesmo para a literatura fantástica. Entretanto, Silvina Ocampo decide ultrapassar a fronteira e “profanar” a inocência infantil. (2015, p.11)

Com base na citação, entende-se que Ocampo ultrapassa até mesmo os limites daquilo que propõe a literatura fantástica, ou seja, daquilo que se considera comum a esta categoria. Muito além de quebrar paradigmas, Ocampo propõe reflexões e críticas à sociedade, usando a infância como uma forma cômoda de trazer aquilo que deseja.

Quanto a muitos de seus contos, podemos afirmar que, em sua grande maioria, possuem foco narrativo na infância e que podem ser agrupados em categorias que, por sua vez, exploram diversas fases e subtemas voltados a este mesmo universo. Diante disso, agregamos alguns desses contos relacionados à infância representativo das categorias que não estão comumente associadas a esta etapa da vida, tal como a que escolhemos para esta análise, a saber: crianças assassinas, assassinadas e perversas, que podem ser representadas pelos respectivos contos: “Esperanza en flores”; “El retrato mal hecho”; “La siesta en el cedro” e “El vendedor de estátuas”³.

De um lado, “Esperanza en flores” nos traz a figura infantil através de Florián, o protagonista; um garoto de apenas 10 anos que teve que lidar com diversas questões em seu âmbito familiar, das quais podemos citar a precária condição financeira de seu lar, assim como também o cenário de prostituição em que viviam suas irmãs. Do outro lado, a personagem adulta que dá título ao conto, Esperanza, uma mulher que passou a enxergar a vida com menores perspectivas após o falecimento de seu esposo.

Neste conto ocorre o que podemos chamar de inversão de personalidades, pois a figura infante, que comumente é associada à pureza e inocência, na verdade é quem carrega toda a esperteza e sagacidade do enredo. Diante da extrema

³ Esse trabalho teve um desenvolvimento inicial num contexto de iniciação científica, através do Plano de Trabalho “As representações da infância em *Viaje Olvidado*, de Silvina Ocampo”, vinculado ao Projeto de Pesquisa “O realismo maravilhoso na literatura hispano-americana do século XX”, promovido e coordenado pela orientadora deste trabalho.

necessidade de sua família, Florián necessitava sair pelas ruas para mendigar seu sustento, tal exposição lhe fez aprender muito cedo as artimanhas da vida e a desenvolver características que comumente se vê em pessoas com mais idade, como por exemplo, a de compreender que quanto mais vitimismo e encenação houvesse em seu discurso, maior seria o benefício que conseguiria das pessoas.

A astúcia e esperteza foram fazendo parte do seu cotidiano de forma natural, de modo que Esperanza era apenas mais uma de suas vítimas. Era ela quem carregava toda a doçura e inocência do conto e enxergava Florián como sendo uma das maiores motivações do cotidiano, sem ver maldade ou mentira em nenhuma de suas atitudes.

Florián fintou e pediu esmola na rua, virando um olho. Mas, quase sempre, com seu rosto de anjo original, ele ganhava mais esmolas do que com o olho perdido. Esperanza não sabia disso, ela acreditava na virtude azul dos olhos de Florián, em seus dez anos, em sua timidez, em sua voz queixosa, exercitada em pedir esmolas. Ela não admitiria o sofrimento ou a fome de um garoto que interpreta rabona pedindo esmola com um olho voluntariamente torto. (OCAMPO, 1999, p.52, tradução minha)

Na verdade, ambos estavam ligados por um laço de dependência que foi construído diante de suas fraquezas e necessidades, nesse caso, ele era sua companhia e o amenizador de sua solidão, e ela tornou-se o amparo que ele precisava, diante da vida de miséria que levava. O jogo de inversão de personalidades trazido por Ocampo é onde se encontra sua genialidade neste conto, onde a criança transcende esse limite de candura estipulado pelo universo adulto, mas mostra que é o meio em que está inserido quem lhe influencia totalmente a ser e agir dessa forma, além de reforçar que nem sempre o “ser adulto” está relacionado à perda total de ingenuidade.

“El retrato mal hecho” dialoga igualmente com a ideia de crianças assassinas, assassinadas e perversas, porém de uma maneira diferente. Neste conto, a representação da infância se dá de modo mais secundário, porém igualmente pertinente. Temos, então, a figura protagonista, Eponina, uma mãe que detesta seus filhos, descrita de forma misteriosa e com muita frieza. Eponina passa seus dias lendo revistas de costura, sem cuidar das crianças ou da grande casa em que vive.

É daí então que surge a segunda personagem importante para a história: Ana, a babá. Esta, responsável por cuidar da casa e das crianças, é descrita como

de feição cansada porém sempre ativa, tranquila e paciente, talvez, o único refúgio para os filhos de Eponina, que, incansavelmente, buscam a atenção e os cuidados de sua mãe, algo que nunca existiu; muito pelo contrário, são vítimas de sua insatisfação: “ela odiava os meninos, odiara os filhos um a um ao nascerem, como ladrões de sua adolescência que ninguém prende, a não ser os braços que os fazem dormir. Os braços de Ana, a serva, eram como berços para seus filhos travessos” (OCAMPO, 1999, p.21, tradução minha).

Na narrativa, Eponina descreve seus filhos como sendo “filhos travessos” e não vemos de forma explícita fatos específicos que confirmem tal afirmativa, porém, existem alguns fatores que podem alimentar o ponto de vista da protagonista, como por exemplo, a caracterização de Ana, que sempre aparece cansada no fim do dia, não só pelas obrigações do lar, mas por toda as demais funções que estão atreladas ao cuidado com os infantes. Um outro ponto complementar é a atitude insistente dos filhos de importunar à mãe para sentarem em seu colo, e por último, o acontecimento culminante que ocorre no final: o assassinato de uma das crianças, cometido pela babá, que é visto como algo aterrorizante para os familiares, mas que causa uma estranha reação na mãe da criança, que abraça a criada como um “gesto inusitado de ternura” (OCAMPO, 1999, p.21).

Por um lado, o abraço solidário sugere que ambas as mulheres têm em comum a submissão a um sistema de valores que as limita, sufocando suas vontades; por outro, o abraço torna-se um gesto de compreensão e significa que partilhavam do mesmo sentimento, mas de forma diferente: o da mãe, sufocamento de levar uma vida que nunca desejou (a maternidade e a vida de aparências), e o da babá, o da sobrecarga de uma vida atarefada com as crianças e afazeres domésticos que sequer são seus.

Acontece que, mesmo sendo tidas como travessas no conto, percebe-se que o comportamento infantil se dá de maneira muito natural, ou seja, não necessariamente porque a criança seja má, de fato; suas “traquinagens” podem ser interpretadas como sendo uma maneira de chamar a atenção e buscar suprir essa ausência que sentiam de não ter um lar tão afetivo, isto é, resultam como ações que externam aquilo que sentiam e necessitavam.

“La siesta en el cedro” traz novamente a perversidade e a curiosidade da figura infantil, representada por Elena (personagem principal), que estava sempre

burlando o que lhe era orientado. Neste conto, a protagonista compõe uma camada mais elitista da sociedade, vivendo de ótimas condições financeiras. Era amiga de gêmeas, Cecília e Esther, filhas do jardineiro da família, conseqüentemente de classe social mais baixa, com as quais costumava brincar no jardim todas as tardes.

Tudo passa a mudar quando Elena descobre que Cecília está com tuberculose, por esse motivo, os pais de Elena a proibem de vê-la e lhes dão inúmeras orientações: “Não se aproxime tanto dela”; “não tome água no mesmo copo, mas avidamente bebeu água do mesmo copo” (Ocampo, 1999, p.30, tradução minha). Apesar das recomendações, como em outras histórias, também aqui há crianças que transgridem, de alguma forma, as proibições dos adultos, e as meninas continuam se procurando para brincar.

É importante frisar que nada é contado explicitamente à Elena, senão sua própria curiosidade em ouvir o que conversam os adultos que a faz descobrir, por exemplo, o diagnóstico de sua amiga, desvendado ao ouvir uma conversa do motorista, como também a ouvir por trás da porta os pensamentos de seus pais a respeito de sua amizade com Cecília: “É perigoso” diziam. “Elas não precisam brincar juntas. Cecília não virá mais a esta casa”(OCAMPO, 1999, p.30, tradução minha). Assim, pouco a pouco, eles a proibiram de falar com Cecília, que sempre que ia procurar sua amiga para brincar, recebia a desculpa de que ela estava impossibilitada. Foi assim até o dia em que Cecília não voltou mais. Ela havia falecido pela agravação de um resfriado.

Silvina coloca uma criança frente a frente como a situação da morte, sofrimento e solidão, e mostra como lida com ela de maneira inabitual. A morte atua como um separador definitivo das meninas, embora já existisse algo intransponível que já as separava de alguma maneira: as classes sociais. Além disso, a figura da infância, representada por Elena, é marcada pela curiosidade e atração em saber o que permeia o universo dos adultos, o que conversam, etc., mas também pela decepção e surpresa pela aparente falta de sensibilidade assumida pela família diante de um assunto tão delicado como a morte. As atitudes de Elena são, nada mais, nada menos, do que uma resposta ao comportamento repressivo e sigiloso dos pais, que a pouparam sempre de diversos assuntos e situações, despertando

nela esse prazer em conhecer sobre esse universo e transgredir ao que lhe era imposto.

Por fim, Elena segue sua vida inconformada com a perda de sua amiga e continua observando, como em todas as tardes, a janela onde costumava vê-la no jardim e descia para brincar. Fazia isso todos os dias, na esperança de que a visse de novo, e ela pudesse reviver os momentos em que brincavam juntas, mas, dessa vez, pra sempre.

Podemos dizer que “El vendedor de estátuas” é um dos contos mais diferenciados que compõem a categoria, uma vez que traz muito mais do que simplesmente o comportamento perverso de uma criança, mas sim de um “pequeno ser” que comete um assassinato. Estamos falando de Tirso, um garoto traquino de apenas 7 anos, que gostava de chamar a atenção das pessoas. O enredo se passa em um refeitório de uma pensão, onde ele costumava passar de mesa em mesa para obter a atenção das pessoas que ali estavam. Ao perceber que não consegue chamar a atenção de um vendedor de estátuas que ali vivia, Tirso resolve importuná-lo, a começar com pequenos golpes na perna, o que ainda assim, pareceu não incomodar o senhor Octaviano Crivellini, que seguia ignorando o garoto. A cena se repetiu por vários dias.

Em certo momento do conto, os simples chutes de Tirso passaram a ser descritos pelo narrador como algo mais perverso e maldoso; eles se tornavam cada vez mais constantes; era a maneira que a criança encontrava de chamar a atenção do vendedor, que chega a incomodar-se, porém se conformava por saber que a noite chegaria e ela teria seu ponto de paz, longe de Tirso: “os chutes invisíveis na hora das comidas, até então eram suportáveis, assim como picadas de mosquitos de outono, terríveis e tolerantes porque existia o descanso do mosquiteiro pela noite, as peças sem luz e tecidos nas janelas.” (OCAMPO, 1999, p. 128, tradução minha).

Acontece que, nem neste período do dia Octaviano conseguia estar livre do garoto; suas provocações eram sem trégua. Tirso o seguia até seu quarto todas as noites e costumava fazer marcas em todas as estátuas que havia feito o vendedor que, apesar de tudo isso, seguia o ignorando. Esse “desprezo” por parte do vendedor passou a incomodar o garoto, pois de todos os que molestava, conseguia algo, pelo menos que lhe dirigissem a palavra, mas com o vendedor foi totalmente diferente.

Já que seu quarto não era mais o seu local de paz e privacidade, pois todas as noites era invadido por Tirso, Octaviano optou por refugiar-se em seu armário, esperando ouvir o silêncio, que seria essa a comprovação de que o garoto havia deixado o ambiente. A surpresa está no fato de que, quando pensa em sair do armário, Tirso dá voltas na fechadura do mesmo, impossibilitando a saída de Octaviano que, por sua vez, vai sentindo o ar ir embora e morre pela falta dele.

Através deste conto, temos o que é bastante característico de Ocampo e que já foi citado anteriormente: a subversão de paradigmas que, em sua grande maioria, vem de quem menos se espera, como o caso deste conto, em que o assassinato é cometido por uma criança. A crueldade infantil, ao contrário da crueldade adulta, produz uma visão alternativa da realidade. Ao tornarem-se violentas, as crianças produzem o estranho, pois a posição que normalmente lhes corresponde ou lhes é conferida é a da passividade, da fraqueza, da falta de poder. Neste caso, a crueldade aparece então como uma das forças criativas da infância, pela qual as crianças tomam o poder e assumem o papel de seres autônomos, com desejos, sentimentos e vontades próprias.

6 Considerações finais

A leitura e análise dos contos de Silvina Ocampo nos permite entender a sua importância não só como escritora, mas em toda sua completude, como sendo uma figura que traz uma nova abordagem para o modo fantástico, expandindo limites dos contos pertencentes a esta categoria. Além disso, ao trazer uma visão diferenciada sobre vários elementos, como a infância, a autora suscita a discussão sobre as formas possíveis não só de representar, mas de entender e discutir aspectos relacionados à vida infantil e a seus caracteres básicos, indo de encontro também às significativas representações que são predeterminadas pela sociedade. Neste caso, apesar da utilização de personagens que estejam ligados à esfera do cotidiano, Silvina Ocampo consegue fazer com que situações habituais não sejam apenas isso, mas que o comum seja subvertido, transformando-se em inabitual.

É importante frisar que todas as conceituações e reflexões acerca do fantástico aqui apresentadas foram fundamentais para concluir que a autora argentina não se enquadra em uma modalidade específica, mas parece explorar cada uma delas. Apesar disso, podemos identificar sua maior compatibilidade com

fantástico e/ou estranho, gênero que mistura o sobrenatural com a realidade, trazendo uma abordagem mais urbana, repleta de elementos triviais.

Grande parte de seus contos estão em primeira pessoa, sendo estes narradores os responsáveis por proporcionar a omissão de alguns fatos. A ausência de informações, além de possibilitar a liberdade para que o leitor faça suas próprias interpretações a respeito do omitido, contribui para maior dúvida, tornando os acontecimentos ainda mais questionáveis e incertos, pontos bastante característicos do conceito de fantástico trazidos por alguns autores.

É importante ressaltar que, mesmo a utilização de elementos sobrenaturais sendo um grande marco do fantástico e mesmo que este não seja um recurso tão adotado pela escritora argentina nos contos aqui analisados, ela consegue causar o efeito similar ao que personagens como esses trariam, utilizando-se apenas de personagens "simples". Com isso, a utilização de personagens corriqueiros atuam como um "fio condutor" para maior vacilação por parte do leitor, provocando o desconforto defendido por Todorov, por exemplo.

Quanto à criança/infância, percebe-se que foi percorrido um longo e recente caminho de formação e inserção na sociedade saindo da total invisibilidade e silenciamento para um espaço de maior visibilidade e emancipação. O texto literário, por sua vez, acompanha este movimento ao criar formas discursivas e estéticas de representação da voz destes seres, como a representação trazida por Ocampo.

Em seus contos, essas crianças aparecem em lugares inapropriados para elas, exercendo vontades e saberes próprios que também não lhes são característicos, sejam eles protagonistas ou coadjuvantes, muitas vezes são eles os responsáveis por instaurar a perspectiva grotesca de muitas histórias apresentadas. Por fim, através deste estudo, identifica-se que as produções literárias de Silvina Ocampo confirmam aquilo que estudiosos afirmam sobre ela: uma escritora que apresenta recursos literários bastante diferenciados, se comparado aos escritores de sua época, a qual encontra nos detalhes mínimos da vida e do cotidiano, possíveis saídas para o realismo habitual, levando a explorar o lado misterioso nítido nas narrativas.

Referências

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2a ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

BARBOSA, I. J. **Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo**. (Tese-PPGL/UFPE). Recife: O Autor, 2015.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 15.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CAMPRA, R. **Territorios de la ficción: lo fantástico**. Madrid: Renacimiento, 2008. CESERANI, R. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

ENRÍQUEZ, M. **La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo**. Barcelona: Anagrama, 2018.

MOLLOY, S. **Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo**, vol. II. Princeton University: Lexis, 1978.

MORENO, Maria. Frente al espejo. **Página 12** [online]. República argentina, 09 de outubro. 2005. Entrevistas. Disponível em:

<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2558-2005-10-09.html>>

OCAMPO, Silvina. **Cuentos completos**. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1999.

ROAS, D. **Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico**. Madri: Páginas de Espuma, 2011.

TODOROV, T. **A literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.