



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM NARRATIVAS FANTÁSTICAS: a tensão
entre o âmbito doméstico e o espaço público**

Nathália Castanhola Gago

Rio de Janeiro
2021

**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO EM NARRATIVAS FANTÁSTICAS: a tensão
entre o âmbito doméstico e o espaço público**

por

NATHÁLIA CASTANHOLA GAGO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como
requisito parcial para obtenção do título de
Licenciada em Letras na habilitação Português-
Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Ary Pimentel

Rio de Janeiro
2021

Gago, Nathália.

Representações do feminino em narrativas fantásticas: a tensão entre o âmbito doméstico e o espaço público. Nathália Gago. - Rio de Janeiro: UFRJ / Faculdade de Letras, 2021. (23 f.)

Orientador: Ary Pimentel

Monografia (Graduação em Letras habilitação Português-Literaturas)

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Referências Bibliográficas: f. 22-23.

1. Literatura Fantástica. 2. História das mulheres. 3. Silvina Ocampo. I. Gago, Nathália. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2021. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, às mulheres da minha família, que vêm me inspirando desde sempre a ser forte e resiliente: minha mãe, Glória; minha tia Tábata, minhas avós Graça e Gelma e minha bisavó Léa. Sem elas eu não seria a mulher que sou. Agradeço também ao meu pai, Robson, que muito me incentivou a correr atrás dos meus sonhos e fez de tudo para que eu tivesse, desde a infância, uma educação de qualidade. Se hoje estou tendo a incrível oportunidade de me formar na Faculdade de Letras, é também por causa dele.

Agradeço ao meu orientador, professor Ary Pimentel, por me apresentar à Literatura Fantástica e me receber de braços abertos, possibilitando o desenvolvimento dessa pesquisa, que é muito importante pra mim, e às professoras Mônica Figueiredo, Luciana Salles e Anélia Pietrani, que com suas aulas magníficas, me ensinaram a ler a Literatura da melhor forma possível.

Agradeço ao meu namorado, Rodrygo, por segurar minha mão e ficar ao meu lado mesmo nos momentos mais sombrios. Agradeço aos meus amigos, em especial ao Fernando, que caminhou comigo desde o primeiro período e me ajudou a sobreviver, me arrancando risadas em meio ao caos da academia. Também agradeço à Lauren, minha amiga que sempre me faz enxergar o lado bom da vida e a luz que habita em mim.

Agradeço aos meus bichinhos de estimação, Emily e Asfalto, que com a pureza e doçura de seus olhares me tiram do fundo de qualquer poço e me chamam para aproveitar e ver beleza no existir.

Por fim, mas não menos importante, um agradecimento especial ao movimento feminista e à todas as mulheres que muito sofreram e lutaram para que hoje, jovens como eu possam ser donas de suas próprias vidas. Com muito orgulho, eu tento dar continuidade à essa luta. Um agradecimento às Letras e as Artes que são minhas paixões e me proporcionaram uma linda trajetória durante a graduação.

SUMÁRIO

Epígrafe	7
Introdução	8
1. A Literatura Fantástica	10
2. Uma breve história das mulheres	12
3. Mulheres, escrita e representações	14
4. Uma casa de açúcar com teias de aranha	16
Conclusão	21
Referências bibliográficas	23

Ser mulher...

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e atívola escaldada,
na esterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideiais...

Ser mulher, e, oh! Atroz tentática tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!

Gilka Machado, 1915

INTRODUÇÃO

Como se deixa claro desde o próprio título, o objetivo dessa monografia é investigar como as identidades femininas transformam-se a partir da tensão entre o privado, da casa, e o público, das ruas. Este processo de transmutação da representação será demonstrado por meio da análise comparativa de dois contos fantásticos: “A casa de açúcar”, de Silvina Ocampo (1903-1993), narradora argentina que construiu sua obra por volta de meados do século XX, e “Teia de aranha”, da também argentina Mariana Enriquez, lançou seu primeiro livro aos 21 anos em 1994.

Segundo o crítico cultural Kobena Mercer, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (apud HALL, 2020, p. 10). É essa crise provocada pela interseção entre o domínio público e o privado que rege a vida das personagens centrais dos dois contos – mulheres e esposas em conflito – que escolhemos como corpus deste trabalho. O intuito principal desta pesquisa é observar como aquilo que se mostrava fixo para as mulheres das gerações anteriores desmancha-se no ar em certos períodos da modernidade. Tudo vai se tornando líquido à medida que os sujeitos se fragmentam em múltiplas identidades e os valores do passado são colocados em xeque.

Para compreender as questões que aqui serão apresentadas, faz-se necessária uma explicação mais detida acerca do gênero fantástico e uma síntese panorâmica da história das mulheres e seus locais de fala e representação tanto na sociedade quanto na literatura. Com isso, espera-se que as narrativas breves selecionadas possam ser interpretadas em diálogo com o contexto histórico e social no qual estão implicadas, mas sem que haja uma relação direta entre esses âmbitos e a fatura literária, que detém o principal interesse de análise.

Portanto, tendo em mente o caráter dúbio dos contos, muito evidenciado no gênero fantástico, observa-se que nas obras mencionadas são contadas, ao mesmo tempo, duas narrativas que precisam ser devidamente relacionadas e interpretadas à luz de um contexto maior para que se alcance a devida atribuição de sentido. É possível dizer que ao receptor são propostas duas leituras: uma aparentemente superficial e outra que se propõe a decifrar a estranheza do conto. Assim, a primeira narrativa se dá pelos acontecimentos banais e cotidianos, enquanto a segunda, se insinua pela introdução do elemento insólito que vai abalar as certezas do leitor.

O que chamou mais a nossa atenção nos contos escolhidos e nos levou a transformá-los em objeto da nossa investigação foi o fato de que, em ambos, o extraordinário emerge quando o espaço doméstico se deixa afetar pelo público, causando uma crise de identidade nas personagens, que são mulheres reduzidas ao status de esposas – é como esposas que elas se reconhecem e são reconhecidas pelos demais num primeiro momento da trama. Cabe ressaltar que ao falar da casa – o doméstico e o privado – ou da rua – o público – não os resumimos a meros espaços geográficos. Conforme afirma o antropólogo Roberto DaMatta,

A casa e a rua “não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (1997, p. 8).

Ao conceber a Literatura também como forma de enunciar e problematizar as dimensões sócio-históricas, o presente trabalho visa, por meio do estudo comparatista de narrativas fantásticas argentinas, analisar as figurações do feminino na tensão entre o âmbito doméstico e o espaço público, tendo em vista que ambos são locais de conflito e promovem alterações profundas nos processos identitários. Enquanto o primeiro confina, o segundo liberta. Ver como tal liberdade se dá e se faz sentida será elemento motivador da análise literária dos contos.

Resumidamente, em “A casa de açúcar”, publicado em *La furia* (1959), a terceira compilação de contos de Silvina Ocampo, a personagem encontra-se encerrada no espaço literal da casa. Já a ação do conto de Mariana Enriquez, publicado em *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), a segunda coleção de contos da escritora, leva sua personagem às ruas com “Teia de aranha”. Embora tenham quase meio século de diferença e a personagem possa circular pelo espaço público com mais liberdade, o confinamento ainda se faz presente, pois a mulher encontra-se dentro do carro com seu marido. Por mais que seja um veículo de deslocamento, o fato de estar encerrada dentro de um carro sob a direção de um homem não deixa de se traduzir em uma espécie de confinamento moderno. É nessa crise identitária provocada pela interseção desses dois lugares que o fantástico se manifesta e nos fornece elementos para pensar criticamente a tensão entre a mulher doméstica e a mulher pública, conforme as personagens deixam de se reconhecer meramente como esposas e passam a se ver como indivíduos sociais com direito a agência. Ambas personagens estão enclausuradas numa identidade de mulher doméstica – e domesticada – que vai se metamorfoseando à medida que elas começam a ocupar mais o espaço público e, principalmente, a se reconhecem como figuras pertencentes a esse espaço.

1. A LITERATURA FANTÁSTICA

O fantástico tradicional teria se iniciado, segundo o crítico Jaime Alazraki, nos séculos XVIII e XIX, estendendo-se até a Primeira Guerra Mundial, período este fortemente marcado pelo existencialismo, a psicanálise e também pelo surrealismo. O gênero, ainda segundo Alazraki, carrega consigo a capacidade de gerar medo ou horror, derrubando certezas impostas empiricamente pela ciência. Isso porque o medo seria “uma espécie de compensação pelo excesso de racionalidade num mundo pretensamente explicado pelas ciências, pela ordem racional, por um determinismo de causas e efeitos” (ALAZRAKI, 2001, p. 267-270 *apud* ALVAREZ, 2012, p. 39).

Desse modo, é possível dizer que o fantástico emergiu em um contexto em que tudo parecia elucidado pelas ciências, sem espaço para crendices ou milagres. Já o neofantástico – ou fantástico contemporâneo – surgiu em meados da década de cinquenta do século XX. Entretanto, apesar das narrativas neofantásticas também desafiarem as certezas reais, o medo é substituído pela perplexidade e pela inquietação. Este novo gênero começa a ganhar forma na literatura latino-americana, ao assumir um fantástico no qual o objetivo já não é provocar o horror gótico, como ocorria com as narrativas europeias no século XIX. A ficção fantástica que irá marcar a segunda metade do século XX trazia o extraordinário mesclado às banalidades corriqueiras. De acordo com a professora Roxane Alvarez:

Os textos neofantásticos não desejam devastar a realidade por meio da introdução abrupta de um fato sobrenatural, como acontecia no fantástico tradicional. Os textos neofantásticos desejam propiciar a oportunidade de conhecer e intuir a realidade ultrapassando a fachada racionalmente construída que a esconde, valendo-se de um fato corriqueiro ou despojado de seu potencial assustador. (ALVAREZ, 2012, p. 41)

Sem o intuito de descartar as distinções dos gêneros que muito permearam os estudos de críticos como Alazraki e Todorov, contentemo-nos aqui com as ideias de David Roas, uma vez que pressupor diferenças entre o fantástico e o neofantástico não é condição *sine qua non* para o desenvolvimento desta pesquisa. Para Roas, “tanto o fantástico tradicional como o fantástico contemporâneo se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza diante do real” (2014, p. 73), e essa incerteza, seja ela acompanhada pelo medo ou não, é o que irá unir os desdobramentos do gênero fantástico em um só. Dessa forma, podemos dizer que a narrativa fantástica se propõe, por meio da inserção de elementos insólitos, a deslocar o leitor do mundo convencional, não por conta do devaneio, mas para desestruturar o que é instituído como

normal. Por isso, tais narrativas costumam ser ambientadas em realidades cotidianas e ordinárias – como o espaço doméstico ou a rua, por exemplo – que serão abaladas pela introdução de elementos extraordinários que podem parecer arbitrariamente incluídos na narrativa em uma leitura pouco minuciosa.

Entretanto, se levarmos em consideração a proposição de Ricardo Piglia de que “um conto sempre conta duas histórias” (2004, p. 89), sendo uma delas um “relato secreto”, o caráter fantástico fica mais nítido nessas narrativas breves. Isso porque, os contos possuem uma condição dúbia: ao mesmo tempo em que enunciam uma história, aparentemente superficial, uma segunda história se dá na medida em que o insólito vai sendo introduzido, traçando uma nova narrativa – ou o “relato secreto” nos termos de Piglia. É essa segunda narrativa a responsável pelo deslocamento do leitor – convocado a ser extremamente ativo, uma vez que completa as lacunas deixadas pela primeira história para interpretar a segunda por meio do seu conhecimento de mundo.

Mas esta brecha disponível a ser completada pelo interlocutor só é possível porque o conto, segundo Cortázar, assemelha-se à fotografia, já que, assim como na foto, há uma limitação prévia nessas breves narrativas. O espaço do conto é limitado ao que de fato é relevante, de forma em que não há espaço para tramas paralelas como ocorre em novelas ou romances. Portanto, o conto opera em seu leitor assim como a fotografia opera em seu observador, que não tem acesso ao todo do que foi registrado. Ambas formas artísticas operam gerando espaço para interpretações que perpassam a lacuna do que foi dito ou visto. Esta constante ausência factual no conto é a maior manifestação do gênero fantástico: por não possuir leis fixas, tanto autor como leitor detêm mais liberdade na hora da atribuição de sentido, principalmente quando se trata do não dito.

2. UMA BREVE HISTÓRIA DAS MULHERES

Os mecanismos que silenciaram as mulheres e as afastaram dos centros de poder estão muito presentes na cultura do Ocidente, pois a condição feminina vem sendo produzida culturalmente desde a Antiguidade Clássica, o que nos permite uma primeira reflexão acerca do discurso público e as órbitas do provado. Esses dois espaços definiam-se pela questão de gênero, ou seja, somente os homens podiam falar publicamente e as mulheres estavam relegadas ao espaço doméstico. Já nessa época, Aristóteles discursava acerca da superioridade masculina para um povo que tentava, a todo custo, excluir as mulheres da fala política e da atuação no espaço público. Desde então, é possível perceber que, forçosamente, um confinamento feminino à esfera doméstica, visto que as mulheres seriam uma falha da natureza, cabendo, portanto, aos homens, a manutenção do poder.

No ponto em que começam as provas escritas da cultura ocidental, as vozes femininas não eram ouvidas em âmbito público. Mais que isso, na visão de Homero, parte do amadurecimento, no caso do homem, é aprender a assumir o controle do pronunciamento público e silenciar a fêmea da espécie. (BEARD, 2018, p. 16)

Séculos se passaram e durante a Idade Média, o Cristianismo emerge como uma imponente força, exercendo grande influência para a “invenção” da cultura, já que a Igreja se constituía como uma instituição poderosa no século IV. Assim, o “Mito da Criação” veio a reforçar ainda mais a ideia de superioridade masculina, herdada da Antiguidade. Este mito expõe Adão, metonímia do homem, como produto da imagem e semelhança de Deus, enquanto que Eva, figura representativa de todas as mulheres, surge como oriunda da costela masculina e seria, portanto, um mero reflexo daquele ser que de fato foi inspirado no criador. Como simulacro, à ela não convém agir por si só, devendo então, ser passiva e comandada por seu companheiro, reproduzindo-se, assim, a ordem primordial. Além disso, o fato de Eva ter comido do fruto proibido e, posteriormente, “seduzido” Adão a fazer o mesmo, corroborou a visão desvirtuosa, mística e herética que se tinha das mulheres naquele tempo.

Desde tempos muito antigos (depois que o cristianismo se tornou a religião estatal no século IV), o clero reconheceu o poder que o desejo sexual conferia às mulheres sobre os homens e tentou persistentemente exorcizá-lo, identificando o sagrado com a prática de evitar as mulheres e o sexo. Expulsar as mulheres de qualquer momento da liturgia e do ministério dos sacramentos; tentar roubar os poderes mágicos das mulheres de dar vida ao adotar trajes femininos; e fazer da sexualidade um objeto de vergonha – esses foram os meios pelos quais uma casta patriarcal tentou quebrar o poder das mulheres e de sua atração erótica. (FEDERICI, 2017, p. 80)

Dessa forma, foi imposto um “verdadeiro catecismo sexual” (FEDERICI, 2017, p. 81), na metade do século XII, que aprisionou o corpo feminino e ampliou, no casamento, seu caráter estratégico de controle social. Ademais, com a evolução do sistema mercantilista, o sexo passou a ser cada vez mais demonizado e o corpo submetido à produção, cabendo às mulheres o confinamento em casa para atuarem no seio da família e nos serviços domésticos. O feminino era o corpo rebelde que precisava ser disciplinado. Perrot já afirmava que “em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila” (2007, p. 17). A historiadora francesa acrescenta:

O trabalho doméstico é fundamental na vida das sociedades, ao proporcionar seu funcionamento e reprodução, e na vida das mulheres. É um peso nos seus ombros, pois é responsabilidade delas. É um peso também na sua identidade: a dona-de-casa perfeita é o modelo sonhado da boa educação, e torna-se um objeto de desejo para os homens e uma obsessão para as mulheres. (PERROT, 2007 p. 114)

Por milênios de história a ideia de inferioridade feminina foi construída e fortalecida, cabendo às mulheres o papel de figuras emocionais, vaidosas e selvagens, que necessitavam do controle masculino, lapidando a imagem da “mulher e esposa ideal – passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas” (FEDERICI, 2017 p. 205).

Assim, a individualidade e a identidade femininas foram, desde sempre, ameaçadas por uma sociedade machista, respaldada por valores patriarcais, que se estendiam também ao ambiente familiar.

Não se percebia, ou muito pouco se discerniu, que, se a família era um ator tão aparentemente dividido ou corroído internamente pela desigualdade, ela se integrava plenamente no espaço da casa, espaço que somente se define e deixa apanhar ideologicamente com precisão quando em contraste ou em oposição a outros espaços e domínios (DAMATTA, 1997, p. 8).

O corpo da mulher deixou de ser seu e passou a ser objeto de encerramento, exploração e horror em sociedades cada vez mais obsedadas por poder e controle e, tanto o espaço doméstico quanto o público tornaram-se ambientes conflituosos para a formação do que hoje compreendemos como o ser “mulher”. Domesticados, ou seja, incapazes de se opor aos que as dominam – os *dominus* (Do lat. *dōminus*: “Senhor, dono”), as mulheres, encontraram-se confinadas – quer fosse dentro de casa ou da cela de um convento, quer fosse dentro de um corpo ao qual se impunha a imobilidade, o controle a subordinação através das múltiplas estratégias do patriarcado. Como afirma o antropólogo Roberto DaMatta, “O mundo diário

pode marcar a mulher como o centro de todas as rotinas familiares, mas os ritos políticos do poder ressaltam apenas os homens” (1997, p. 26).

3. MULHERES, ESCRITA E REPRESENTAÇÕES (ou A mulher escrita)

É de suma importância reconhecer que a sociedade tal qual conhecemos é herdeira de culturas que vieram, durante séculos, apagando e silenciando as mulheres e, por isso, os homens foram por muito tempo os detentores do poder, em meio a uma sociedade a prerrogativa do espaço público e das formas de representação – consequentemente, do prestígio de escrever e publicar suas obras – esteve associada aos predominadores [predominantes?] masculinos. Como afirma Regina Dalcastagnè: “Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média” (2005, p. 15). Eram eles que contavam sobre o feminino sob as lentes embotadas do imaginário machista. Enquanto as mulheres eram invisibilizadas e silenciadas, a escrita cabia aos homens e definir o modo como as mulheres eram retratadas era uma atribuição deles.

Entretanto, por mais que as elas tenham sido relegadas ao silêncio, muito se falava das mulheres nos discursos populares, poéticos ou romanescos. Elas eram descritas e representadas, faziam parte do imaginário masculino e portanto, não podemos crer que, em meio a tantas obras, elas tenham sido retratadas fielmente, como fruto de uma construção masculina. Para Perrot, “das mulheres, muito se fala. Sem parar, de maneira obsessiva. Para dizer o que elas são ou o que elas deveriam fazer” (2007, p. 22). Por essa razão, a literatura de autoria feminina se mostra de suma importância para lançar luz aos olhares das mulheres sobre si mesmas e como elas se enxergavam e se colocavam na sociedade.

O historiador Eric Hobsbawm afirma que foi somente com a segunda onda do feminismo, nas décadas de 1960 e 1970, que uma maior percentagem de mulheres passou a entrar nos livros de referência. Ademais, segundo o mesmo autor, o reconhecimento delas como cidadãs foi postergado na maior parte dos países para depois da Primeira Guerra Mundial.

Ana Cristina César demonstra com maestria o que foi mencionado acima ao abordar a questão em seu ensaio “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”. Nele, a autora critica o apagamento das vozes femininas e a formação do cânone, que muito direcionou as obras de autoria feminina ao campo do puro e do etéreo, como se as mulheres não fossem capazes de realizar uma escrita séria e merecedora de um olhar mais atento da crítica literária. Não sem

revolta ela afirma: “onde se lia flor, luar, delicadeza e fluidez, leia-se secura, rispidez, violência sem papas na língua. Sobe à cena a moça livre de maus costumes, a prostituta, a lésbica, a masturbação, a trepada, o orgasmo, o palavrão, o protesto, a marginalidade” (1979, p. 230).

Nesse sentido, é válido pensar que, no que concerne a literatura hispano-americana, os homens também monopolizaram o cânone das narrativas fantásticas, enquanto boa parte das autoras mulheres foram apagadas. Muito se ouve falar de Jorge Luís Borges, Julio Cortázar e Adolfo Bioy Casares, ao passo que Silvina Ocampo foi mais lembrada por ser casada com Bioy Casares do que por sua própria obra, fato digno de crítica e questionamento. Por essa razão, Silvina Ocampo e Mariana Enriquez, enquanto escritoras de narrativas fantásticas, ocupam o espaço central desse trabalho com os contos “A casa de açúcar” e “Teia de aranha”, respectivamente.

As autoras trazem à tona muitas das características mencionadas por Ana Cristina. Seus contos não são delicados, não falam sobre as flores e o luar. Abordam principalmente “a menina má” e “a moça livre de maus costumes”. Os livros que trazem os contos que aqui serão analisados correspondem perfeitamente à problemática debatida acima. A violência aparece constantemente em *A fúria*, de Silvina, enquanto *As coisas que perdemos no fogo*, de Enriquez, para além da violência, lança luz aos muitos sujeitos marginalizados que povoam as bordas da cidade de Buenos Aires.

4. UMA CASA DE AÇÚCAR COM TEIAS DE ARANHA

Priorizando agora a análise literária, universo privilegiado nesta monografia, serão lidos neste capítulo os contos escolhidos com o intuito de desenvolver os tópicos referentes a forma e ao conteúdo e as críticas sociais a ele atreladas. Para tal, um breve resumo dos contos faz-se necessário.

Em “A casa de açúcar” encontramos a representação de uma estrutura patriarcal sufocante. Cristina é a personagem principal, e sua vida é narrada pelo companheiro, que não é nomeado em momento algum do relato. Ela não trabalha e vive no espaço da “doméstico” à mercê das vontades do marido. A registro reiterado do quanto eles se amavam feito pelo narrador vai esvaziando seu sentido de tal sentimento e passa a atuar mais como uma tentativa de convencimento do que uma constatação de um amor verdadeiro: “amávamos um ao outro com loucura” (p. 34).

A relação conjugal desanda quando o casal se muda para uma casa – totalmente branca como o açúcar – que já havia sido habitada por outro morador. Esse fato é ocultado a Cristina pelo marido, uma vez que isso seria um problema para ela devido a suas superstições e crenças. Aí é possível notar um primeiro movimento de silenciamento da voz de Cristina, já que seu pedido de morar em uma casa nunca antes habitada foi completamente ignorado pelo parceiro. “Tive que fazer Cristina acreditar que ninguém havia vivido na casa” (p. 33), afirma ele.

Conforme os dias passavam na “casa de açúcar”, os hábitos de Cristina foram se modificando:

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. (p. 35)

Os telefonemas e visitas de uma mulher chamada Violeta passam a ser cada vez mais frequentes e é aí que percebemos a emergência do insólito. Cristina vai, pouco a pouco, transformando-se em Violeta e, mais do que isso, começa a gostar de ser Violeta: “Suspeito que estou herdando a vida de alguém, as alegrias e os sofrimentos, os erros e os acertos. Estou enfeitiçada [...] sou outra pessoa, talvez mais feliz que eu” (p. 40). Isso se dá porque Violeta em nada se parecia com Cristina. Enquanto esta se submetia às vontades do marido e aceitava ocupar o lugar de esposa reservado à mulher na sociedade patriarcal, aquela era, conforme Ana

Cristina César, uma “moça livre de maus costumes”. Em determinado momento Violeta chega a afirmar:

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 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 (p. 41).

É possível dizer que, por meio desta narrativa, Silvina Ocampo corrompe a convenção e a ordem das coisas através da inserção do insólito que emerge sob a forma do *doppelgänger*, ou do duplo. Ao transformar-se paulatinamente em Violeta, Cristina vai abandonando sua identidade de mulher domesticada. Paralelamente, a casa de açúcar tão doce e angelical se dissolve.

Em “Teia de aranha”, há também a problematização da relação conjugal entre a narradora e Juan Martín. O casamento já não ia bem e a protagonista afirma que “por culpa da solidão, me apaixonei rápido demais, me casei por desespero e agora estava vivendo com Juan Martín, que me irritava e me aborrecia. Decidi levá-lo para conhecer os tios na esperança de que outros olhos conseguissem transformá-lo” (p. 90). O matrimônio termina quando viajam para visitar os tios da narradora, a inominada esposa de Juan Martín. Lá, ela e sua prima Natalia decidem fazer um passeio ao Paraguai. Na volta, o carro quebra e Juan e a esposa precisam se suportar no interior do veículo por algumas horas.

Juan Martín não gostava da prima de sua esposa por associar sua atuação à bruxaria: “ele a desprezava porque Natalia lia a sorte nas cartas, sabia de remédios caseiros e, sobretudo, comunicava-se com espíritos” (p. 91). Nesta passagem o insólito se insinua e traz à tona a relação entre a mulher e o misticismo, o que por séculos instigou a caças às bruxas em diversas partes do mundo. Também, apesar de apresentar um ar heróico e justiceiro perante os abusos de poder cometido por militares durante o conto, Juan demonstra agir de forma abusiva em sua relação, como se ele fosse também um superior hierárquico: “Eu queria lhe contar mais coisas sobre meu casamento. Sobre como Juan Martín me criticava constantemente: se eu demorava a servir a mesa era uma inútil, alguém que ‘estava aí parada sem fazer nada, como sempre’” (p. 94). O casamento era uma verdadeira teia de aranha, na qual a narradora encontrava-se presa, sufocada e inconformada. Somente com o desaparecimento do marido, ao final da história, ela consegue romper a teia ao se dar conta do mal-entendido que foi essa união.

Podemos dizer que Mariana Enriquez estabelece uma relação implícita com obra de Ocampo, uma vez que as duas trazem personagens mulheres que se encontram confinadas na instituição do casamento e experimentam a descoberta de suas identidades à medida em que se reconhecem como mulheres para além do papel de esposas. Os contos tratados aqui podem ser objetos de comparação porque neles é evidenciada a tensão entre o âmbito doméstico e o espaço público, tendo em vista que ambos são locais de conflito na formação das identidades femininas.

Primeiramente, detendo-nos numa análise mais estrutural, as duas obras apresentam-se como narrativas curtas, ou seja: centram-se em um conflito principal, e as demais ações são relacionadas à ele. Logo, nada é decorativo, tudo é precisamente acionado com uma determinada função, a começar pelo próprio título. Os nomes “A casa de açúcar” e “Teia de aranha” já dão margem para uma primeira interpretação do leitor, que pode tentar antecipar o que será enunciado nos relatos. Nesse aspecto há uma divergência entre as duas obras escolhidas. Enquanto o primeiro título remete à beleza, pureza e doçura, quebrando posteriormente a expectativa do leitor, o segundo remete ao caos, ao universo sombrio, à confusão que é estar no emaranhado de uma teia de aranha.

Entretanto, ambas narrativas convergem em aspectos diversos. Nos dois contos, as protagonistas são, antes de mais nada, esposas, figuras voltadas para os afazeres domésticos, dedicando-se à rotina do cuidado com o lar e atenções ao marido. Os versos de Gilka que aparecem na epígrafe deste trabalho são aqui retomados: na sociedade patriarcal, ser mulher é “buscar um companheiro e encontrar um senhor”, é “ficar na vida qual uma águia inerte, presa nos pesados grilhões dos preceitos sociais!” e isso é muito bem se revela nestes relatos de autoria feminina.

É interessante perceber que, nos dois contos, as protagonistas têm suas vidas e cotidiano abalados por um elemento externo que aparece sob a forma de uma *outra* mulher. Na obra de Ocampo, é Violeta, o duplo, e na de Enriquez, Natalia, a prima “bruxa”. Ambas se apresentam como o tipo clássico de mulher que a sociedade sempre tentou silenciar: donas de si, do mundo, da rua, sem um parceiro estável. Elas aparecem como figuras opostas às figurações assumidas pelas personagens principais e são cruciais para que estas coloquem suas identidades em xeque. Cristina gostava mais de ser Violeta, de sair sozinha e usar decote como ela. A narradora de “Teia de aranha”, por sua vez, invejava a prima Natalia, sua autonomia e os olhares que atraía, enquanto ela apenas se contentava com a mediocridade de Juan Martín.

Foi apenas com a intervenção dessas mulheres *públicas* que as protagonistas foram puxadas para o exterior e passaram se reconhecer como figuras também pertencentes do espaço exterior à casa e é aí que emerge a tensão entre os dois locais antagonistas na construção da identidade feminina – o doméstico e o público –, tornando-se visível conflito social, pois, como aqui já foi sublinhado acima, de acordo com DaMatta, a casa e a rua “não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social” (1997, p. 8). Portanto, há um papel moral e social estabelecido para as mulheres segundo o qual convencionou-se o que se espera delas ou não. Ao se darem conta de que podem ser mais do que se convencionou como padrão de comportamento, as identidades das personagens entram em crise e se transformam.

Uma vez que elas descobrem a liberdade, não há mais volta. Cristina deixa de ser Cristina para virar Violeta, Juan Martín *estranhamente* desapareceu e sua esposa já não deseja encontra-lo. Elas não querem voltar a ser quem eram. Estão decididas a ser outra pessoa. Em suma, não querem voltar para a vida doméstica somente para viver como subordinadas a um senhor.

É válido observar também o caráter místico e fantasmagórico das narrativas, incorporando o insólito como elemento fantástico, uma vez que há, no plano objetivo, uma interferência do onírico: Cristina perde sua alma para Violeta, configurando como um duplo ou um desdobramento. Natalia é a típica bruxa, que detém entendimento de receitas caseiras, ervas e mediunidade, tendo até mesmo momentos de premonição. Nas obras selecionadas, tanto Silvina Ocampo quanto Mariana Enriquez conseguem demonstrar que até as esferas mais íntimas como a casa, o casamento e o corpo abrem espaço para o insólito que abala a estabilidade do que se assume como normal.

Podemos, portanto, voltarmos-nos para a proposição de Piglia – “um conto sempre conta duas histórias” (2004, p. 89) – para tentar decifrar as duas histórias contadas pelos relatos examinados aqui. O primeiro relato é aquilo que lemos na superfície, o conto tal qual ele parece ser. Esta é, normalmente, a história que compreendemos de imediato, ainda que ela soe inusitada devido à emergência de elementos extraordinários. Em Ocampo, esta história configura-se com a mudança do casal para a casa de açúcar e o que decorre desse movimento de mudança. Em Enriquez, com a viagem do casal para a casa dos tios e, posteriormente, para o Paraguai, dá origem ao fato insólito e às suas consequências.

A segunda história, ou o “relato secreto”, segundo Piglia, é percebido nas entrelinhas, nas dobras do discurso, no não dito, despontando à medida que o leitor não vê o insólito como uma mera arbitrariedade às leis do real e tenta decifrá-lo. Nesse sentido, podemos dizer que, em ambos os relatos, o insólito traz o propósito de problematizar as instituições matrimoniais e os locais nos quais as mulheres são colocadas dentro dessas relações. De certa forma, pode-se dizer que o que antes era estranho para o leitor deixa de sê-lo, na medida em que o mesmo se permite ver o que seus pré-conceitos lógicos antes não o permitiam.

Em síntese, os contos estudados apresentam-se como estruturas abstratas que nos fascinam com “a força e a fragilidade de sua tensão esférica, absorventes e intrigantes nos fugazes minutos que levam para explodir diante de nós, provocando espanto e mudando nosso olhar com as possibilidades de ruptura do cotidiano que propõem através do artifício do estranhamento” (PIMENTEL, ANO???, p. 58). Entretanto, apesar do caráter ficcional que os constitui, a dimensão crítica das obras não se deixa ocultar, pois fazer literatura é também um ato político que simultaneamente desafia a palavra, a linguagem e a forma como se constroem os sentidos do que foi dito e, como vimos, também do não dito. Como afirma a professora Anélia Pietrani:

A análise da forma literária é um ato político, assim como é também um ato político o estudo das tramas do feminino na análise do texto literário de autoria feminina. Como em uma rua de mão dupla, o ato político passeia entre o fazer e o dizer a literatura e a mulher, sem que se percebam os limites do início (ou do fim do fazer a literatura e do início (ou do fim) do dizer a mulher (2012 p. 125).

Ocampo e Enriquez não apenas escreveram ficções que fogem ao caráter doce e sutil atribuído às narrativas de autoria feminina, como também criticaram em seus discursos ficcionais todo o edifício da sociedade patriarcal que exprime, na instituição do casamento, uma espécie de necessidade de controle social, expondo insidiosamente como uma casa de açúcar pode conter, em seu interior, demasiadas teias de aranha.

CONCLUSÃO

As duas leituras aqui realizadas podem demonstrar a transformação das identidades femininas em narrativas fantásticas e como tal transformação se faz visível na representação da mulher na tensão entre o âmbito doméstico e o espaço público. É inegável a relação entre Silvina e Enriquez se dá não só pelo gênero no qual as duas se propõem a escrever, mas também pela forma como o fazem. Os dois contos aqui analisados foram selecionados por suas múltiplas semelhanças: trazem personagens femininas que se encontram encerradas na instituição do casamento e experimentam a transformação de suas identidades na medida em que, com a interferência de elementos externos, se reconhecem como mulheres para além da condição de esposas.

Dessa forma, o presente trabalho se mostra necessário e atual tanto em seu aspecto literário, como sociológico. Além de trazer temáticas pertinentes ao meio acadêmico, a pesquisa é inovadora pois expõe autoras ainda pouco discutidas formalmente no Brasil, uma vez que Silvina Ocampo muito fora apagada pela crítica literária e Mariana Enriquez emergiu recentemente. Logo, nenhuma das duas foi saturada pelos estudos literários e são poucas as fontes e referências encontradas sobre elas. Também, a leitura crítica dessas obras faz-se extremamente necessária. Nas palavras de Pietrani

A partir desse veio que se torna pertinente encaminhar as reflexões sobre a literatura e a permanência da arte, da poesia, da história e da estória de homens e mulheres. Na contramão de uma certa desmobilização pós-moderna, nestes tempos confusos, flexíveis, líquidos; tempos em que - dizem - o capitalismo, pretensamente, se arvorou como o único caminho disponível para que o destino de homens e mulheres se consumasse; tempos em que – face à propaganda da desmemória – anunciaram o fim da história e se impuseram o analfabetismo político e o desenvolvimento desigual da economia; tempos em que a palavra foi determinada pelo neossagrado, o mercado, instaurando-se uma espécie de “religião do mercado”, como diria Karl Polanyi em *A grande transformação: as origens da nossa época* (1980), a literatura busca preservar seu lugar de principal objeto formador de cultura, interpelando uma razão que conjuga reflexão e imaginação, provocando, captando, instaurando afecções impregnadas dos sentidos de violência, dor e solidão das vidas humanas (ou desumanizadas) (2012, p. 131).

A análise aqui apresentada aproxima-se criticamente das construções sociais e históricas do feminismo, vertente que vem ganhando força no cenário contemporâneo, visto que propõe uma leitura de mulheres que, nas narrativas citadas, escrevem sobre mulheres, retratando a condição feminina em dois momentos distantes – a primeira no século XX, a segunda, no XXI –, mas muito semelhantes se levarmos em conta que, ainda hoje, os instintos e desejos

femininos são podados e o comportamento das mulheres é pautado por valores machistas e patriarcais.

A atualidade do trabalho não se encerra somente pela sua relação com o movimento feminista, visto que também traz perspectivas importantes sobre o gênero fantástico. Quando pensamos nos estudos literários, este tipo de produção é indispensável devido à sua criticidade imanente, demonstrada por meio dos elementos insólitos que invadem o comum e sua capacidade de gerar estranhamento no leitor — que precisa agir ativamente perante a obra para ler as linhas e entrelinhas dos contos.

Espera-se, portanto que esta pesquisa, além de proporcionar uma leitura crítica dos contos mencionados, também seja capaz de instigar novos estudos a se debruçarem sobre o gênero fantástico, flertando com as demais temáticas que se fazem pertinentes atualmente, que estão para além da questão do gênero, como a raça e a classe.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. *O neofantástico*. São Paulo: Revista Fronteira Z, n. 9, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEARD, Mary. *Mulheres e poder: um manifesto*. Trad. Célia Portocarrero. São Paulo: Planeta do Brasil, 2018.

CÉSAR, Ana Cristina. “Literatura e mulher: essa palavra de luxo”. *Almanaque 10*. Cadernos de Literatura e ensaio. São Paulo: Brasiliense, 1979.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13-71.

_____. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. Porto Alegre: *Letras de Hoje*. v. 42, n. 4, 2007. p. 18-31.

DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ª edição. Rio de Janeiro, 1997.

DUBY, Georges. “Eva e os Padres”. In: _____. *As damas do século XII*. Tradução: Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ENRIQUEZ, Mariana. “Teia de aranha”. In: _____. *As coisas que perdemos no fogo*. Trad. José Geraldo Couto. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados*. Trad. Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SOUSA, Mauí Castro Batista. *Tradução comentada de contos fantásticos de Silvina Ocampo: Uma seleção de narrações sobre a infância*. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.

OCAMPO, Silvina. “Casa de açúcar”. In: _____. *A fúria e outros contos*. Trad. Livia Deorsola. Posfácio de Laura Janaína Hosiasson. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Mulheres públicas*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998

PIETRANI, Anélia Montechiari. “Fazer e dizer a literatura e a mulher”. Revista *Graphos*, vol. 14, no 2, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIMENTEL, Ary. “As tramas fantásticas de Adolfo Bioy Casares ou um outro olhar do neo-fantástico”. In: GARCÍA, Flavio, PINTO Marcello de Oliveira, MICHELLI, Regina, orgs. *O insólito e seu duplo: Anais do VI Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional / I Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Comunicações Livres*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010, p. 58-71.

RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?*. Belo horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

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

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.