

A ceia infecta das mariposas: o dulçor ácido da obsessão propaga-se, fetidamente, n'A casa de açúcar, de Silvina Ocampo

Matheus Pereira de Freitasⁱ
Frederico de Lima Silvaⁱⁱ
Hermano de França Rodriguesⁱⁱⁱ

Resumo: Desapegado das amarras devastadoras de seu próprio corpo, nos sortilégios maledicentes dos primeiros tempos, o pequeno infante dardeja suas relações objetais a partir da fragmentação e incorporação de seu frágil Ego. Desse modo, o bebê intenta, imperiosamente, colorir o mundo interno e externo que o (des)ampara, deixando à mercê seu próprio ser. Assim, frente a esse complexo mecanismo de defesa, ostensiva espada de dois gumes, cômicos dos poderes dissociativos e dominadores da criança, vislumbramos a elaborada obra de Silvina Ocampo (1982), em seu conto “A casa de açúcar”, invoca os estereótipos arcaicos da primeira infância. Nesse sentido, orquestram-se as calendas viscerais da fantasia e da psicose que, ao embarcarem nas estruturas narratológicas do fantástico, permitem uma fiel e singular tradução das intempéries primitivas da infância. Portanto, utilizando-nos dos aparatos teóricos da psicanálise (pós)freudiana, sobretudo os escritos kleinianos, analisaremos a personagem ocampiana.

Palavras-chave: Fantasia. Psicanálise. Silvina Ocampo.

The moths' infectious feast: the acidic sweetness of obsession spreads, stinkingly, in Silvina Ocampo's The sugar house

Abstract: Detached from the devastating shackles of his own body, in the evil spells of early times, the little infant darts his object relations from the fragmentation and incorporation of his fragile Ego. In this way, the baby tries, imperiously, to color the internal and external world that (dis)supports him, leaving his own being to the mercy. Thus, faced with this complex defense mechanism, an ostensible double-edged sword, aware of the dissociative and dominating powers of the child, we glimpse the elaborate work of Silvina Ocampo (1982), in her short story “The house of sugar”, invokes the archaic tales of infancy. In this sense, in Ocampo's labyrinthine plot, the visceral calendas of fantasy and psychosis are orchestrated which, by embarking on the narrative structures of the fantastic, allow for a faithful and singular translation of the primitive storms of childhood. Therefore, using the theoretical apparatus of (post)freudian psychoanalysis, especially Kleinian writings, we analyze the ocampian character.

Keywords: Fantasy. Psychoanalysis. Silvina Ocampo.

Submetido em: 11 fev. 2024
Aprovado em: 12 dez. 2024



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Compartilha Igual 4.0 Internacional

DLCV – Língua, Linguística & Literatura

ISSN 1679-6101
EISSN 2237-0900

ⁱ Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: matheusp1245@hotmail.com.

ⁱⁱ Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: fredlimaf2@gmail.com.

ⁱⁱⁱ Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: hermanorgs@gmail.com.

PREÂMBULO

Investido pelas singularidades fantasmáticas que forjam sua subjetividade, sejam elas as mais incompreensíveis criaturas abissais ou os mais belos arcanjos do paraíso, o homem (re)cria seus desejos fantasmáticos a partir do primado das imagens ancestrais que alicerçam a psique. Com efeito, os medos, as alegrias e as angústias, que inundam nossas relações afetivas, só poderiam ser traduzidas, amparando-se numa lógica que transcende os paradigmas da realidade, ou seja, banhamos nosso mundo externo com o aparato subjetivo que nos constitui. Na realidade, seguindo os itinerários da ciência psicanalítica, consubstanciada por Sigmund Freud (1856-1939), as curiosas criações imateriais de nossa mente, que dominam a consciência no espaço onírico, são fabricadas pela arcaicidade de nossa própria história mnêmica, resguardada pelos portões porosos do inconsciente. Assim, desde a ontogênese de nossa infância, as fantasias operam e invadem os limites do real, incidindo seus significados na própria construção dos arroubos psíquicos. Paralelamente, esta mesma *diegese* estrutura-se no vasto campo das artes, permitindo a materialidade (in)fiel das sinuosas fantasias que nos estruturam.

Entrementes, admitindo a potencialidade inerente das *fantasias inconscientes*, bem como, do escoadouro artesão da palavra, verificar-nos-emos as tramas tortuosas dos primeiros tempos, amplexo em que o fantasiar impera sobre os reinos da realidade limítrofe. É por esse mesmo paradigma que se estrutura a estética do fantástico, literatura que conclama a experiência dos limites estabelecidos entre o real e o suposto impossível. Assim, investidos por esse corolário, vislumbramos o conto “A casa de açúcar” (1982), criação de uma das vozes mais significativas do insólito ficcional, da argentina Silvina Ocampo. Na respectiva narrativa, deparamo-nos com Cristina, mulher insistentemente atormentada com as pequenas minuciosidades de seu mundo externo (manchas, sujeiras, borrões), as quais revelavam uma complexa rede de superstições que, por sua vez, garantiam a sustentação de seu atropelado cotidiano. Entretanto, quando enfim consegue mudar de casa com seu marido, narrador da história, a personagem inicia uma inquietante metamorfose. Aos poucos, Cristina desfazia-se de suas insólitas manias e, aos olhos contraditórios de seu amante, seus principais encantos. Assim, livrando-se de seus estigmas obsessivos, arrisca-se com a possibilidade de perder sua própria identidade, ao transformar-se, gradativamente, na antiga inquilina da Casa de Açúcar, Violeta. Portanto, seguindo os itinerários da fantasia, investigaremos os sentidos obtusos que constroem as alamedas do fantástico e do próprio desenvolvimento infantil, com seus estertores

e maravilhas, para que possamos arquitetar sentidos para a triangulação voraz (esposa, marido e casa) que sustenta e dinamiza o enredo ocampiano.

A FANTÁSTICA PERSEGUIÇÃO DOS ESPECTROS

Entorpecido ante o venturoso caleidoscópio do insólito ficcional, estética singular que conclama a insurgência do sobrenatural, fragmentando os grilhões que estruturam a realidade, o leitor (des)encontra-se com miragens arcaicas, seres e acasos irrealis que dialogam, indiretamente, com verdades e angústias d'outrora. Assim, no palco mordaz da literatura, sobretudo diante das reverberações que confabulam o fantástico, materializam-se os murmúrios imperativos de Poe (1895), com seus vilões degredados, vítimas de si mesmos; os espectros alucinantes de Maupassant (1887), cujos personagens atormentam-se na fronteira entre o sonhar e a loucura; os labirintos arrebatadores de Borges (1944) que, em suas eternas bifurcações, direcionam-nos ao, ainda, impronunciável. Na realidade esse elo imanente, entre as criações literárias e os tempos primevos, traduz-se como a própria percepção primordial da criança e sua relação com seu mundo interno e externo, capaz de esconder/revelar o jogo degredado do desejo (Jackson, 1981). Ou seja, a partir do paradigma estético que sonda o insólito, encontramos-nos diante dos mecanismos que imperam a *fantasia*. Desse modo, ao admitir a existência dessa relação intrínseca, investindo-se sob os matizes desbotados dos traumas infantis, Sigmund Freud (1856-1939) atestara a veracidade de seus postulados científicos a partir da descoberta revolucionária do *inconsciente*, *tópos* primordial de nossa psique que remonta ao que nos é proibido: “ele é o conjunto dos elementos que se encontram sob o regime de repressão, e por isto mesmo impedidos de aceder à consciência.” (Mezan, 2013, p. 73).

Diante dessa *outra cena*, que só poderia ser observada e estudada por seus detritos e engenhos particulares, o mestre vienense, ao desafiar a tradição positivista e higienista da psiquiatria da época, publicara sua *Interpretação dos sonhos* (1900), obra na qual inaugurara a lógica disruptiva do pensamento psicanalítico que influenciaria as vastas transfigurações – científicas, artísticas, filosóficas, sociais – as quais impregnavam o século XX. Com efeito, Freud desfiara os mecanismos engendrados na arquitetura onírica, que logo fora reconhecida como a *via régia do inconsciente*, percutindo as narrativas morféticas de si mesmo e de seus pacientes, caminho que lhe revelara os meandros e urdiduras do próprio desejo: “O sonho representou um estado de coisas específico, tal como eu desejaria que fosse. Assim, seu conteúdo foi a realização de um desejo, e seu motivo foi um desejo” (Freud, [1900] 2018a, p. 125, grifos do autor). Investido por essa descoberta angular, Freud desvelara os mecanismos de

deslocamento, manejo dos conteúdos mnêmicos de baixo valor repressivo, mas que sobredeterminam elementos de grande valor; e a *condensação*, processo no qual os elementos do sonho são fundidos entre si, criando um outro conteúdo (Freud, [1900] 2018a). Desse modo, ambos os dispositivos da aparelhagem psíquica são capazes de revelar um suposto *conteúdo manifesto* e, concomitantemente, absconder o *conteúdo latente*, metonímia do desejo, expressão mais fiel do inconsciente.

Espectralmente, partilhando a mesma lógica do sonhar, a fantasia trama suas influências miasmáticas no jogo afetivo dos sujeitos, invadindo o mundo interno e externo e construindo as representações simbólicas dos objetos. Fora, em *O poeta e o fantasiar* (1908), que Sigmund Freud compôs a inviolável ponte estabelecida entres os escritores inventivos e as brincadeiras infantis, simulacros em que os impulsos inconscientes imergiam e (des)coloriam as ordenanças do real e urdiam significados particulares, já que, “O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade” (Freud, [1908] 2015, p. 54). Com isso, reiterando o liame entre o fantasístico e o onírico, o pai da psicanálise conclui que “às lembranças infantis na vida do poeta deriva, em última instância, da pressuposição de que a criação literária, como o sonho diurno, é uma continuação e uma substituição, a uma só vez, das brincadeiras infantis” (Freud, [1908] 2015, p. 62-63). Conscrito nessa mesma seara, reconhecendo a ilustre elaboração dos infantes e unindo seu conhecimento metapsicológico com o clínico, Freud (1920) avançara sua teoria e descobrira um sentido escuso e soturno que sondava algumas brincadeiras infantis, sobretudo, um jogo infantil observado e relatado em *Além do princípio de prazer* (1920). Enclausurada em seu berço e influenciada pela falta do seio materno, que se ausentava naquele instante avassalador, habilmente, a criança lançava um pequeno carretel ao longo do vazio de seu quarto. Nesse ato, narrando as (des)venturas de sua jornada, o bebê exclamava o-o-o (equivalente de *Fort*, “longe” em alemão), com o único intuito de perder o objeto, para que, em seguida, o puxasse novamente para si, restituindo-o em suas mãos pequeninas e premiando sua brincadeira ao exclamar um enfático *da* (“achar” em alemão). Assim, no mecanismo singular desse jogo, nomeado pelo psicanalista de *fort da*, o infante reincidia sob o signo tortuoso da falta materna, representada pelo fiel carretel:

Então era essa a brincadeira completa, desaparecimento e reaparição, de que geralmente via-se apenas o primeiro ato, que era repetido incansavelmente como um jogo em si, embora sem dúvida o prazer maior estivesse no segundo ato [...] Como pode então harmonizar-se com o princípio do prazer o fato de ela repetir tal vivência dolorosa como brincadeira? Talvez se responda que a ausência tinha de ser encenada, como precondição para o agradável reaparecimento, que seria o verdadeiro propósito do jogo. (Freud, 2010, p. 128).

Enfeitado por sua encenação, meneando os signos de sua falta, o *infans* projeta sua fantasia a partir dos objetos que dispõe em seus entornos e, paralelamente, o poeta lapida suas elaborações artísticas dispondo do jogo simbólico que as palavras lhe oferecem, garantindo-lhe um mínimo de significação. Mormente, permeados pelos conhecimentos freudianos, auferem-se as relações estabelecidas entre as invocações e manipulações da infância e os estertores e maravilhas encontradas na literatura insólita, já que, em ambas as urdiduras, emergem-se as agudas influências da fantasia sob o displicente regimento do real. Todavia, longe de se limitar a uma experiência cerceada pelos limites do simbólico e da consciência, tal qual ocorre nas brincadeiras e na construção artística, mesmo que reconheçamos os despojos do inconsciente sobre ambas as vivências, a fantasia também poderá usurpar seus desígnios no próprio esfacelamento do eu. Nesses termos, referimo-nos às agruras e tormentos da psicose, estrutura psíquica que se forja a partir da desarticulação do princípio de realidade e, conseqüentemente, das amarras que sustentam as garantias egóicas: “Tanto a neurose quanto a psicose são a expressão da rebelião do Isso contra o mundo exterior, seu desprazer, ou, se preferirem, sua incapacidade de se adequar à necessidade real, à Ananké.” (Freud, 2018b, p. 281). Na dominância tortuosa do Isso, terreno irrevogável das pulsões, o sujeito perder-se-ia no transbordamento fantasístico que domina a compreensão do mundo externo, eis o caso da paranoia, patologia voraz capaz de urdir projeções persecutórias: “Caracteriza-se por um delírio sistematizado, pela predominância da interpretação e pela inexistência de deterioração intelectual. Nela se incluem o delírio de perseguição, a erotomania, o delírio de grandeza e o delírio de ciúme.” (Roudinesco, 1998, p. 572). Entretanto, nessa suposta perdição que premeia as psicoses, mesmo que não a tenha trabalhado veementemente em sua clínica, Sigmund Freud identificou que todo adoecimento psíquico expressa uma tentativa desesperada de cura, ou seja, tal qual nas neuroses, o sintoma, à revelia de suas conseqüências cáusticas, revela-se como um mecanismo de defesa psíquica (Freud, [1924] 2018b).

Magistralmente, investida pelos paradigmas freudianos, arquejando-se pelas veredas arcaicas que tingem a *diegese* dos primeiros tempos, Melanie Klein (1882-1960) adensara sob as particularidades viscerais das psicoses, descobrindo sua insuspeita relação com as origens de nosso desenvolvimento psíquico. Para a psicanalista austríaca, nos primeiros 4 meses de vida, o primado das relações objetais, que se adensam primariamente à mãe, será governado pelos

augúrios da posição *esquizoparanóide*¹, no qual o mundo interno e externo da criança é violado por suas *fantasias inconscientes*, forçando-a a impulsos aniquiladores, sobretudo ao seio nutridor (metonímia do objeto materno), e a própria desarticulação egóica característica da paranoia. Assim, segundo o pensamento kleiniano, as origens de nossas relações com outro e com nós mesmos, serão marcadas pelo estigma esquizoide, ou seja, por um núcleo psicótico que (des)estruturará os alicerces da psique humana: “O ego está ainda em grande parte não integrado e, por conseguinte, passível de dividir a si suas emoções e a seus objetos internos e externos, embora a divisão seja também uma das defesas fundamentais contra a ansiedade persecutória.” (Klein, 1971, p. 78). Entrementes, serão pelas mesmas influências tanáticas, impulsos aniquiladores de mutilar, envenenar e putrefazer o corpo materno, que organizar-se-ão os mecanismos de defesa capazes de assegurar, minimamente, a integração do núcleo egóico da criança.

Assim, inquirimos os métodos inconscientes de (ex)cisão, projeção, identificação projetiva, fantasias que segmentam o mundo interno e externo do infante, separando os objetos bons dos maus na tentativa de mitigar a ansiedade persecutória. “A divisão como uma primeira defesa contra este temor é eficaz na medida em que ocasione uma dispersão da ansiedade e uma supressão das emoções.” (Klein, 1971, p. 80). Nesse sentido, o esfacelamento do Eu que, nos corolários da posição esquizoparanóide, exime-se de sua suposta totalidade, refrata-se em objetos que aparentam suportar as armadilhas da pulsão de morte. Simbolicamente, a literatura fantástica, estética que consubstancia a macabra sinfonia dos espectros, espelha os matizes das fantasias primordiais descritas por Klein, nas quais o Eu atormenta-se com as fulgurações d’outrora, criaturas que permanecem na berlinda entre o possível – por vezes evidenciado pelos tormentos psíquicos dos personagens, eis o caso de “Berenice” (1845), conto de Edgar Allan Poe –, e o impossível, diagramações em que o sobrenatural dominaria os paradigmas do real, como no trágico conto “Vera”, de Villers de L’isle-Adam (1874). Disruptivamente, navegando por essas diagramaturas insólitas, as quais tingem os dogmas da fantasia, deparamo-nos com os contornos que delineiam a narrativa singular de “A casa de açúcar” (1959), conto da escritora latina Silvina Ocampo, cujo labor estético fora capaz de recuperar os matizes clássicos que alimentaram o fantástico oitocentista, contudo, alterando seus paradigmas estruturais (Roas, 2013). Portanto, em meio à sinestesia inebriante do fantasmático, recoberto pelos estigmas

¹ A meu ver, os impulsos destrutivos onipotentes, a ansiedade persecutória e a divisão predominam nos três a quatro primeiros meses de vida. Descrevi essa combinação de mecanismos e ansiedades como a posição esquizoparanóide, que em casos extremos constitui a base da paranoia e da esquizofrenia. (Klein, 1971, p. 12-13).

tantálicos do mundo esquizoide e pelos espectros próprios do insólito ficcional, debruçar-nos-emos ante a literatura ocampiana.

A CEIA INFECTA DAS MARIPOSAS

Em meio às múltiplas bifurcações temáticas que se engendram nas tramas do fantástico ficcional, sobretudo nas configurações do século XIX, encontramos frente a avatares e cenários que foram consagrados pelas repetições e modulações de seus aspectos principais, permitindo a representatividade do sobrenatural e sua terrível insurgência na suposta ordenação cotidiana (Todorov, 2006). Assim, por exemplo, deparamo-nos com a temática vampiresca que, até os dias hodiernos, é recontada e remodelada, a partir dos contornos de autores como Alexéi Tolstói, e seu conto “A família do Vurdalak” (1839); Théophile Gautier, com sua *Morte apaixonada* (1836); Bram Stoker, com seu consagrado *Drácula* (1897). Todavia, mesmo com as particularidades inerentes a cada autor, principalmente, pela efervescência científica e filosófica que marcou o século XX, a mera representação desses ícones ancestrais, não mais garantiam a corporeidade e a subsistência do paradigma estético do fantástico, a tal ponto que o ilustre teórico Tzevan Todorov demarcará o fim da literatura fantástica: “[...] a literatura fantástica nada mais é que a má consciência desse século XIX positivista. Mas hoje já não se pode acreditar numa realidade imutável, externa, nem numa literatura que fosse apenas a transcrição dessa realidade” (Todorov, 2006, p. 164).

Contrariando esses pressupostos definitivos, necessariamente, fora na turbulenta e avassaladora atmosfera do século XX que a literatura do insólito consubstanciara sentidos diaspóricos – como o conto de Horácio Quiroga, o “Travesseiro de penas” (1917) que revigora a temática do vampiro –, capazes de revitalizar e desestruturar os antigos modelos que reverberaram as criações dos anos oitocentos. Invariavelmente, é nesse cenário tempestivo que a literatura pulsante da argentina Silvina Ocampo (1903-1993) emergirá, desafiando os paradigmas do gênero e propondo novas possibilidades para a insurgência das *ameaças próprias do fantástico* (Roas, 2013). Fruto da mesma safra de Julio Cortázar, Jorge Luís Borges, Bioy Casares (cônjuge da autora), bem como de outros grandes autores de língua espanhola que elaboraram a nova literatura dos novecentos, Silvina é reconhecida e aclamada por sua habilidade contística, gênero característico do fantástico, em especial, por sua coletânea *A fúria e outros contos* (1982), obra que lhe concedera o reconhecimento de sua originalidade temática e estética. Com efeito, dispendo-se como um dos títulos dessa coletânea original, enunciado

como o conto favorito de Borges na literatura ocampiana, abalroamo-nos com o texto “A casa de açúcar”, cujos trâmites mordazes desfiliarão as miragens da lógica.

“As superstições não deixavam Cristina viver” (Ocampo, 2019, p. 31). Nas primeiras linhas do conto, deparamo-nos com a perturbada voz narrativa de um personagem sem nome. Este identifica-se apenas como o marido de Cristina, moça que, segundo seu companheiro, não conseguia desvincular-se das suas manias supersticiosas. Por conseguinte, atravessada por augúrios e talismãs, a personagem sacrificava a alegria do casal em prol de suas credices: “No começo de nossa relação, essas superstições me pareceram encantadoras, mas depois passaram a me incomodar e a me preocupar seriamente” (Ocampo, 2019, p. 32). Nessa lógica, a protagonista (des)agregava-se dos objetos a sua volta, amparando-se em seus pressupostos anímicos e obsessivos. *Seus temores eram pessoais. Infligia-se verdadeiras privações* (Ocampo, 2019, p. 31), contudo, paulatinamente, acreditando numa suposta unidade entre marido e esposa, o narrador dir-se-á afetado diretamente pelos sortilégios imagéticos de sua companheira. Logo, essas mesmas particularidades iriam despojar-se na busca de sua nova casa que, segundo Cristina, não poderia ter sido habitada por outrem algum. Todavia, ignorando as fragilidades de sua amada, o narrador adquire uma residência curiosa, cuja notável característica era assimilar-se à alva doçura do açúcar:

Quando ficamos noivos, tivemos que procurar um apartamento novo, pois, segundo suas crenças, o destino dos moradores anteriores influiria sobre sua vida (em nenhum momento mencionava a minha, como se o perigo ameaçasse só a ela e como se nossas vidas não estivessem unidas pelo amor) [...] Por fim, encontrei uma casinha na Calle Montes de Oca, que parecia de açúcar. Sua brancura brilhava com extraordinária luminosidade. Tinha telefone e, em frente, um pequeno jardim. Pensei que a casa era recém-construída, mas fiquei sabendo que em 1930 uma família morara ali e que depois, para alugá-la, o proprietário havia feito nela alguns reparos. Tive que fazer Cristina acreditar que ninguém havia vivido na casa e que era o lugar ideal: a casa de nossos sonhos. (Ocampo, 2019, p. 32).

Subitamente, segundo os olhos persistentes e desconfiados do marido, será a partir desse segredo inoportuno que a personalidade de Cristina, aos poucos, invadir-se-á pela antiga e enigmática proprietária original. Inicialmente, um vestido não encomendado é entregue misteriosamente à casa, um presente sem remetente definido, algo que atíça a desconfiança do marido e, logo, a casa de açúcar recebe a visita de antigos conhecidos da anfitriã primeira, inclusive de um amigável e fiel cão chamado Bruto. Esses, ao dialogarem com Cristina, acabam por atordoar sua identidade, ao afirmarem com insistente altissonância que seu verdadeiro nome seria Violeta: “— Obrigada, Violeta — Não me chamo Violeta — Mudou de nome? Para nós,

a senhora é a Violeta. Sempre a mesma misteriosa Violeta.” (Ocampo, 2019, p. 36). Desse modo, sucessivamente, o narrador relata as mudanças gradativas de sua esposa, cujos comportamentos e segredos distinguia-se da antiga personalidade vivaz e sincera da personagem. Em seu testemunho, Cristina/Violeta estabelece uma rede de mentiras, recuperando memórias que não lhe pertenciam, estabelecendo vínculos inexplicáveis que, a pouco, revelar-se-ão como verdadeiras traições. Desesperadamente, investido em descobrir as origens desse mistério mordaz, o narrador localiza o último paradeiro da antiga moradora da casa de açúcar, por meio de Arsênia Lopes, antiga conhecida e ouvinte derradeira da perturbadora Violeta: “Nos últimos dias em que a vi, lamentou-se amargamente de sua sorte. Morreu de inveja. Repetia sem parar: ‘Alguém roubou minha vida, mas vai pagar muito caro por isso. Não vou mais ter meu vestido de veludo, será dela; Bruto será dela.’” (Ocampo, 2019, p. 42). Por fim, após confirmar o sinistro destino ao qual o próprio narrador desencadeará, Cristina assume a persona dissimulada e indomável de Violeta e, em contrapartida, nas últimas linhas que delineiam o conto, preso em seu resignado descontentamento, o marido descreve o fim tétrico de seu casamento:

Desde esse dia Cristina se transformou, ao menos para mim, em Violeta. Passei a segui-la o tempo todo, para flagrá-la nos braços de seus amantes. Distanciei-me tanto dela que a via como uma estranha. Numa noite de inverno, ela fugiu. Procurei por ela até o amanhecer. Já não sei quem foi vítima de quem, nesta casa de açúcar que agora está desabitada. (Ocampo, 2019, p. 43).

Ao testemunharmos os (des)compassos da história ocampiana, narrada e detalhada pela voz unilateral do marido sem nome, intuímos os jogos disformes da fantasia, cujos sentidos inequívocos urdem os matizes estruturais e semânticos do texto, forjando o equilíbrio estético do insólito que se relaciona com os ditames da psique. Com efeito, encerramos a narrativa na berlinda entre a certeza do evento sobrenatural, maquinado pela suposta possessão de Cristina, e a permanência da realidade tal qual conhecemos, se admitirmos o relato como um transtorno de um marido inconsolável pela perda de seu casamento. Mais uma vez, ressaltamos o caráter iníquo do narrador autodiegético: “O discurso desse narrador tem um status ambíguo, e os autores o exploraram de diversas maneiras [...] por pertencer ao narrador, o discurso está mais para cá da prova de verdade; por pertencer ao personagem, deve submeter-se à prova.” (Todorov, 2006, p. 46). Influenciados por essa dúvida insistente, no ponto de vista do narrador-personagem, desde o início do conto, Cristina fora caracterizada e observada a partir de suas defesas animistas, ou seja, à luz de suas superstições e credices contínuas, caracteres próprios

da fantasia dos primeiros tempos, nas quais a criança investe de significações mágicas os objetos a sua volta, protegendo-se dos perigos persecutórios externos/internos (Klein, 1971). Ainda, segundo os postulados freudianos, a permanência assídua e dependente para com esses pressupostos anímicos, corolários do narcisismo primário, estruturam os componentes clássicos dos obsessivos, em que, atados aos grilhões de sua neurose, o sujeito constrói um arsenal simbólico e controlador que lhe garante proteção, ressumbres das fantasias anais e de retenção, mas, ao mesmo tempo, institui o aprisionamento a partir da repetição tanática. Assim, para Sigmund Freud: “o cerimonial da obsessão (onde esses mesmos rituais correspondem apenas a uma significação neurótica), ele passou a caracterizar a neurose como uma religião individual e a religião como uma obsessão universal.” (Roudinesco, 1998, p. 539).

Estigmatizada por seus temores arcaicos, Cristina maneja suas relações objetais externas tendo em vista esses antigos amuletos que utiliza em demasia, a tal ponto que, inconscientemente, sua metamorfose transcorrerá a partir do descumprimento de sua ritualística, já que sua nova casa se manchava insolitamente pela presença de uma outra vida, tal como acreditava ser possível. Deveras, na aparente possessão de Cristina em Violeta, observamos como os pressupostos animistas que marcam os caracteres de uma possível neurose obsessiva transmutam-se, paulatinamente, na perdição labiríntica e dissociativa da psicose. Segundo os critérios kleinianos, nos augúrios característicos da posição esquizoparanóide, o ego encontra-se em constante perigo de desintegração, seja pela ardente ansiedade persecutória seja pela insidiosa invasão dos objetos maus, que ainda são intragáveis e inassimiláveis para o bebê. Desse modo, não apenas a projeção – via menos danosa para a criança, já que o perigo é, em fantasia, momentaneamente afastado –, mas, em especial, a identificação projetiva consubstancia um dos vertiginosos modos do bebê interagir, tatear, consumir e incorporar a existência que rege em seus entornos, sendo vital, por exemplo, para a formação do superego. Entretanto, se tal mecanismo ocorrer em demasia, o infante poderá correr o perigo de ser dominado pelos objetos maus introjetados:

Já me referi ao enfraquecimento e ao empobrecimento do ego que resultam da cisão e identificação projetivas excessivas. Todavia esse ego enfraquecido se toma também incapaz de assimilar seus objetos internos, *e isso conduz ao sentimento de ser governado por eles*. Novamente, esse ego enfraquecido se sente incapaz de tomar de volta para si as partes por ele projetadas no mundo externo. Essas várias perturbações na interação entre projeção e introjeção, e que implicam uma cisão excessiva do ego, exercem um efeito prejudicial sobre a relação com o mundo interno e o externo, e parecem estar na raiz de algumas formas de esquizofrenia. (Klein, 1971, p. 30, grifos nossos).

Deixar-se governar por esses objetos invasores, os antigos pertencentes de Violeta, é justamente o que sucede a desditosa Cristina. Não por acaso, os simbolismos que recobrem o vocábulo e a cor “violeta”, que por vezes fora utilizada em utensílios e vestimentas mortuárias, relacionam-se com a alquimia, a reencarnação e o mistério: “Assim é compreensível que o violeta seja a *cor do segredo*: atrás dela realizar-se-á o invisível mistério da reencarnação ou, ao menos, da transformação.” (Chevalier, 2019, p. 960) Desse modo, cada encontro orquestrado entre a protagonista e as visitas (in)oportunas gerarão esse contato irresistível com a persona da antiga dona da casa que, pouco a pouco, restituirá sua materialidade ao invadir o núcleo egóico da personagem: “Suspeito que estou herdando a vida de alguém, as alegrias e os sofrimentos, os erros e os acertos. Estou enfeitiçada.” (Ocampo, 2019, p. 41). Com essa enunciação lírica e tenebrosa, dificilmente não poderíamos deixar de nos remeter às clássicas tramas de fantasmas, enredos cujo elemento sobrenatural associa-se a um dos temas basilares e indissociáveis do fantástico: a morte. Nesse corolário, lembremo-nos do irreverente Rei fantasma em *Hamlet* (1772), cuja condição de sua peregrinação desditosa em seu pós-vida relaciona-se diretamente com seu assassinato insolúvel e injustiçado: “[FANTASMA] Sou o espectro de teu pai [...] Ouve! Escuta!/Ouve! Se amaste um dia um pai querido.../ [HAMLET] Oh, Deus!/ [FANTASMA] Vingam a sua alma e o seu assassinato!” (Shakespeare, 2003, p. 202). Com efeito, o espectro se evidenciará por sua tragicidade inerente, por seus sussurros altissonantes e por seu degrado insistente, não por acaso, a figura do *renewant*, fantasma em língua francesa, literalmente, aquele que retorna, pode ser comparado com o próprio inconsciente, um significado que se absconde nos escombros da consciência àquilo que clama por algo ainda não (re)velado (Jackson, 1981).

Soturnamente, obnubilado na própria estruturação do conto, o não-dito que fomenta à desintegração de Cristina e o renascimento atroz de Teresa, a verdadeira e provável causa da psicose ou da maldição que domina a personagem, não poderiam suceder-se sem a aguda perseguição do próprio narrador do conto. Como já fora ressaltado, a voz narrativa autodiegética, que se ordena no silêncio de sua identidade, guia o incauto leitor a um direcionamento restrito e, nesse caso, rumo à metamorfose de Cristina e a tragédia que assolara o casal de recém-casados. Não obstante, a contar das primeiras páginas do conto, dardejamos o olhar para o caráter controlador do marido, em suas tentativas de modificar os comportamentos inoportunos de sua esposa e, principalmente, em sua vigilância insistente: “Uma tarde cheguei em casa sem avisar. Parei na entrada, porque vi uma bicicleta posicionada no jardim. Entrei em silêncio, me escondi atrás de uma porta e ouvi a voz de Cristina.” (Ocampo, 2019, p. 34). Na realidade, o apagamento do nome verdadeiro do personagem-narrador, em conjunto de suas

tentativas desesperadoras de unir-se à esposa, direciona-nos ao antigo ideal amoroso, em seu viés mais arcaico e, inadvertidamente, o mais cultuado: a união ardente dos apaixonados, o apagamento da individualidade e do mundo externo em prol de uma unidade fruto da união amorosa, metonímia do drama de *Romeu e Julieta* (Paz, 1993). Poderemos observar esses ditames – perpetrados desde a filosofia helenística com o mito dos *andróginos* segundo Platão –, tendo em vista a seguinte observação do narrador: “pois, segundo suas crenças, o destino dos moradores anteriores influiria sobre sua vida (em nenhum momento mencionava a minha, como se o perigo ameaçasse só a ela e como se nossas vidas não estivessem unidas pelo amor).” (Ocampo, 2019, p. 34). Com efeito, essa afirmação, agrilhoadada e aprisionada pelos “parênteses” do texto, aproxima-nos, novamente, da posição esquizoparanóide, ao admitirmos a união simbiótica do bebê com seu primeiro objeto amoroso, relação irreplicável, mas que continua a retumbar seus impulsos no poderio da fantasia e na quebra irrevogável do princípio de realidade. (Klein, 1971).

Inadvertidamente, o comportamento perseguidor e controlador do marido aumenta na medida em que o improvável prognóstico de possessão passa a dominar seu pensamento: “Apesar de ter comprovado a inocência do diálogo, não sei por que, uma surda desconfiança passou a me devorar. Parecia que eu tinha presenciado uma representação teatral e que a realidade era outra.” (Ocampo, 2019, p. 34). Com o aumento dos incidentes relacionados a Violeta, essa vigilância persecutória se aproxima severamente do *ciúme paranoico*, cuja característica principal é o seu caráter projetivo e delirante que, segundo Freud: “mas não projetam, digamos, no vazio, lá onde não há nada semelhante, mas se deixam orientar por seu conhecimento do inconsciente e deslocam sobre o inconsciente dos outros a atenção que retiram de seu próprio inconsciente.” (Freud, 2018b, p. 196). Por esses caminhos, intuímos que as defesas esquizoides de identificação e incorporação de Cristina foram fomentadas a partir das constantes projeções de seu marido que, em seu (im)provável delírio, espelhava a imagem fantasmática de Violeta sempre apta a materializar os dissabores e desconfianças dele: “Outra vez fingi que não a tinha ouvido. Eu estava lendo o jornal. De tanto investigar detalhes da vida de Violeta, confesso que deixava de dar atenção a Cristina.” (Ocampo, 2019, p. 41). Presos nessa dinâmica mortífera, em que as projeções do marido inominado ofertam um doce alimento para as introjeções de Cristina, contemplamos uma relação marcada pelo aprisionamento na posição esquizoparanóide, capaz de criar não apenas uma realidade a parte, fruto das criações onipotentes da fantasia, mas, principalmente, uma relação insustentável, fadada à desintegração a partir de seus próprios signos alicerçantes. Nesse sentido, dar-se-á a conclusão nauseante do

conto, marcada pela separação turbulenta do casal e pela perdição do narrador, carrasco de seu próprio desejo.

Entrementes, na esteira de um vital e último denominador de nossa análise, distinguindo-se como a matéria-prima de todos os elementos e personagens discutidos até então, a estrutura primal dos acontecimentos dar-se-á pela presença e influência silenciosa e irresistível da Casa de Açúcar. Seu caráter atrativo e nauseante, resquícios da narrativa *maravilhosa* de *João e Maria*, já se anuncia na própria titulação do conto, clamando ao leitor que adentre, e logo devore, os sabores que imperam nos arredores da trama, por conseguinte, podemos atribuir sentidos às constantes visitas, algozes de Cristina, que parecem hipnotizadas a retornarem àquele lar adocicado: “— Ele passou tantas vezes na frente desta casa que se apegou a ela. Esta casa parece de açúcar. Desde que a pintaram, chama a atenção de todos os que passam por aqui.” (Ocampo, 2019, p. 35). Algures, dentre seus significados escusos, a coloração agudamente alva do açúcar, a qual reveste a casa da narrativa, não designa apenas a dulcificação, o desejo ou mesmo o saboroso e o apetitoso; na realidade, o açúcar refinado ou o açúcar cristal, comumente utilizados na confeitaria, mascaram significados mortíferos, já que o consumo indiscriminado desse condimento poderá gerar doenças mortais tais quais a diabetes, que pode causar gangrena, cegueira e mesmo a morte. Com efeito, esse estado industrializado da glicose é retratado sumariamente no conto, atribuindo sentidos, não apenas a residência, mas aos contornos fantasmáticos que Cristina atribui a Violeta, como podemos observar nesse diálogo entre marido e esposa:

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

— Se uma pessoa tivesse vivido nesta casa, essa pessoa teria que ser como estas figurinhas de açúcar que existem nos doces ou nos bolos de aniversário: uma pessoa doce como açúcar. Esta casa me inspira confiança (Ocampo, 2019, p. 39).

Na armadilha irresistível que condensa a casa de açúcar, retratado por significantes saborosos e dulcíssimos, capazes de esconder o acre palato de Tánatos, auferimos a produção indiscriminada do delírio que condiciona ambos os personagens. Deveras, a rotunda esquizoide fomentada por Cristina, enquanto mulher devoradora que incorpora Violeta, e o narrador sem nome, aquele que expelle e alimenta as projeções e a (in)existência de Violeta, só poderiam funcionar a partir do motor inebriante de sua residência açucarada. Como nos aponta Freud e Chevalier, a casa espelha o próprio corpo materno, desde seu recanto aconchegante, até ao desconhecido esconderijo vital, lar primal da angústia e da demanda do desejo: “A casa é

também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio materno.” (Chevalier, 2019, p. 197). Assim, no refúgio psicótico da casa de açúcar, encontramos a matéria-prima da fantasia que estrutura a dinâmica dos enamorados, na qual o narrador consome os espectros adocicados da residência e, tal qual o pequeno infante, expelle seus dejetos para o abrigo materno, nesse caso, a própria Cristina que, agrilhoadada por seu delírio, consome indiscriminadamente os respectivos detritos ofertados por seu marido. Assim, nessa metonímia da *identificação projetiva*, resulta-se os dissabores putrefatos do açúcar que só poderia resultar na destruição dos laços, sejam eles os vínculos amorosos ou o vínculo com o próprio princípio de realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Envolvidos pelo universo fantástico ofertado pela palavra ocampiana que, ao revestir-se pelos arroubos mais arcaicos das fantasias infantis, reitera um dos elementos mais tradicionais dos contos de fadas, enunciado desde o título da obra, usurpando-o e dinamizando-o a partir de construções que exacerbam os limites do verossímil e desafia as heranças do *maravilhoso*. Em sua criação singular, Silvina Ocampo fora capaz de exceder os ditames que estruturam a realidade, seja pelo paradigma estético do fantástico seja pela posição esquizoparanóide que vilipendia e dinamiza a relação de ambos os personagens, sem limitar-se aos modelos memoráveis da ficção insólita oitocentista. Desse modo, ante ao novo confronto do insólito ficcional novecentista, o *neofantástico* segundo Alazraki (1990), a autora argentina ressumbra espólios tradicionalistas alargando-os e propondo novas vestes que atualizaram o *modus operandi* desse gênero. Desse modo, Violeta dinamiza não apenas matizes fantasmagóricos, mas sim resquícios de uma era arcaica, soterrada pelos descaminhos labirínticos da psique que, tanto para Cristina quanto para o narrador, significam o miasma purulento da destruição, da desarticulação, da *pulsão de morte*.

Consubstancialmente, todos os elementos dispostos na narrativa, marcados pelas identificações e projeções sucessivas dos dois protagonistas, foram condensados pela argamassa maciça emanada pela *casa de açúcar*. Com efeito, a procedência manipulada e alquímica desse condimento refinado, brancura que pigmenta e, por isso, cega toda a superfície da residência, esconde sua natureza odiosa: fora por meio da alvura transbordante que a casa emanava, farol no qual se congrega os objetos esquecidos, que os sujeitos foram capazes de se perderem em suas respectivas afecções apaixonantes. Entretanto, longe de admitir o esgotamento de nossas e outras elucubrações acerca do conto ocampiano, poderíamos dardejear

significados mais precisos para a alquimia segmentada do lar açucarado, detendo-se aos silêncios dos personagens vivos e mortos, intuindo sentidos para o vazio que alimenta e condena a casa de açúcar que jaz incólume em seu silêncio.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, [1969] 2019.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1900] 2018.
- FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud: arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, [1908] 2015.
- FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud: neurose, psicose e perversão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b.
- FREUD, Sigmund. *Sigmund Freud, obras completas: volume XIV: História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, [1920] 2010.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen; New York: Taylor & Francis, 1981.
- KLEIN, Melanie. *O sentimento de solidão, Nosso mundo adulto e Outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1971.
- KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MEZAN, Renato. *Freud: a trama dos conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. Companhia das Letras: São Paulo, 2019.
- ROUDINESCO, Elizabeth. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Planeta DeAgostini, 2003.
- TODOROV, Tzevan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, [1970] 1975.
- TODOROV, Tzevan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ROAS, David. *Ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.