

01

**QUEM NÃO TEM CÃO, CAÇA COM PÁSSARO:
FANTÁSTICO E VIOLÊNCIA EM “A EXPIAÇÃO”,
DE SILVINA OCAMPO¹**

Raul da Rocha Colaço

*Recebido em 15 out 2022.**Aprovado em 10 abr 2023.***Raul da Rocha Colaço**

Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) desde 2019.

É membro do Grupo de Estudos em Práticas de Linguagem Latino-americanas (Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFPE) e do grupo de pesquisa Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade (Universidade Federal da Paraíba - UFPB).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3223446141669933>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1026-9014>.

E-mail: rauldarochacolaco@gmail.com.

Resumo: Na narrativa curta intitulada “A expiação” (2013), Silvina Ocampo traz à tona a obscura convivência de um triângulo amoroso, formado por dois jovens recém-casados e um amigo desse casal, que acaba apaixonado pela esposa do companheiro de infância. Para tanto, a escritora argentina se encarrega de tecer o seu relato em duas frentes: uma que se volta ao presente, isto é, ao momento em que os três personagens mencionados se encontram dentro de um quarto escuro e o marido deseja fazer uma revelação aos outros dois utilizando

1 Título em língua estrangeira: “There is more than one way to skin a bird: fantastic and violence in “A expiação” [The expiation], by Silvina Ocampo”.

seus pássaros adestrados; e outra que se centra no passado, ou seja, nas lembranças que a narradora (esposa) recupera sobre todo o seu relacionamento amoroso. Sendo assim, esta proposta de investigação se dedica a avaliar em que medida o uso da violência (seja ela física, psíquica, linguística etc.) colabora para que haja um efeito fantástico no conto. Nessa perspectiva, são basilares as contribuições de Ricardo Piglia (1999), Gabriel Giorgi (2016), Rosalba Campra (2016) e Byung-Chul Han (2017). Como resultado, aponta-se que o viés fantástico da obra apreciada surge tanto das fraturas linguísticas, oriundas de uma narração sistematicamente despedaçada, como também das repetitivas ações violentas dos canários, seres convertidos, técnica e/ou diabolicamente, em instrumentos de tortura.

Palavras-chave: Literatura Fantástica. Conto. Violência. Silvina Ocampo. Literatura latino-americana.

Abstract: In the short story entitled “A expiação” [The expiation] (2013), Silvina Ocampo brings to light the obscure coexistence of a love triangle, formed by two young newlyweds and a friend of this couple, who ends up in love with the wife of his childhood friend. For this purpose, the Argentine writer takes care of weaving her story on two fronts: one that focus on the present, that is, to the moment when the three mentioned characters are inside a dark room and the husband wants to make a revelation to the two others using his trained birds; and another that goes back to the past, that is, on the memories that the narrator (wife) recovers about her entire love relationship. Therefore, this research proposal is dedicated to evaluating the extent to which the use of violence (whether physical, psychological, linguistic etc.) contributes to a fantastic effect in the story. From this perspective, the contributions of Ricardo Piglia (1999), Gabriel Giorgi (2016), Rosalba Campra (2016) and Byung-Chul Han (2017) are fundamental. As a result, it

is pointed out that the fantastic bias of the appreciated work arises both from the linguistic fractures, arising from a systematically shattered narration, as well as from the repetitive violent actions of the canaries, beings converted, technically and/or diabolically, into instruments of torture.

Keywords: Fantastic Literature. Short story. Violence. Silvina Ocampo. Latin American Literature.

O amor é cego, a amizade fecha os olhos.

Blaise Pascal

Em 2019, chega ao Brasil, pela primeira vez, a tradução de um livro completo da autora argentina Silvina Ocampo, *A fúria e outros contos*, lançado originalmente em 1959. As seis décadas de atraso entre essas duas publicações talvez se devam à falta de autopromoção da autora, sempre avessa a entrevistas, ou ao ofuscamento gerado pelo peso artístico das figuras de seu círculo de convivência, como sua irmã mais velha Victoria Ocampo, seu marido Adolfo Bioy Casares e seu amigo Jorge Luis Borges, ou ao fato de “Silvina Ocampo romper com as convenções e colocar em primeiro plano as mazelas sociais escondidas atrás de máscaras e aparências” (BARBOSA, 2015, p. 44) ou à soma de todos esses fatores.

Sem a devida divulgação da obra ocampiana, os estudos acadêmicos relativos a esses textos se manifestam timidamente e sem qualquer regularidade. Essa constatação é reforçada por Laranda Jurema Ferreira Barbosa (2015), na sua dissertação *Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo*, quando nos informa que deparou-se “por um lado, com uma grande quantidade de artigos, teses, livros e ensaios referentes a inúmeros

autores latino-americanos e, por outro, com uma escassez de trabalhos referentes a Silvina Ocampo” (BARBOSA, 2015, p. 7).

Sendo assim, este artigo, que se dedica a apreciar o primeiro conto ocampiano publicado em território brasileiro, “A expiação”, presente na *Antologia da literatura fantástica* (2013), obra organizada pela própria autora em parceria com Adolfo Bioy Casares e Jorge Luis Borges, visa atenuar, de algum modo, a carência de investigações sobre as narrativas curtas de Silvina Ocampo, e aproveitar o novo viço adquirido pela tradução inédita e recente de um livro completo da autora no Brasil.

Passando então ao texto, vê-se, rapidamente, que ele se estrutura mediante dois estilos de fontes distintos: um sem qualquer tipo de grifo e outro marcado em itálico. Tal divisão não é explicada expressamente no conto, mas, já na introdução, infere-se o porquê dessa diferenciação:

Antonio pediu que Ruperto e eu fôssemos até o quarto nos fundos da casa. Com voz imperiosa, mandou que sentássemos. A cama estava arrumada. Foi até o pátio para abrir a porta do viveiro, voltou e se deitou na cama.

– Vou fazer uma demonstração para vocês – disse.
– Vai ser contratado por um circo? – perguntei-lhe. Assoviou duas ou três vezes e entraram no quarto Favorita, Maria Callas e Mandarin, que é vermelhinho. Olhando fixo para o teto, assoviou novamente, com um silvo mais agudo e trêmulo. Era essa a demonstração? Por que tinha chamado Ruperto e a mim? Por que não esperava Cleóbula chegar? Pensei que toda essa representação serviria para demonstrar que Ruperto não era cego, mas meio louco; que em algum momento de emoção diante da destreza de Antonio ele

revelaria isso. O vaivém dos canários me dava sono. As lembranças voavam em minha mente com a mesma persistência. Dizem que na hora da morte a pessoa revive sua vida: eu a revivi naquela tarde com remoto desconsolo.

Vi, como se estivesse pintado na parede, meu casamento com Antonio às cinco da tarde, no mês de dezembro. (OCAMPO, 2013, p. 301-302)

Nesse início, o leitor se defronta, já de cara, com os três personagens principais da narrativa: Antonio, Ruperto (amigo de infância de Antonio) e a esposa de Antonio (quem narra os eventos e em nenhum momento se nomeia). É feita, ainda, uma menção à Cleóbula (amiga da narradora) e, por ela, seria possível supor que Cleóbula e Ruperto formariam um casal, especulação esta que não se confirmará ao decorrer da leitura. O que se sabe com certeza, até o momento, é que os três estão reunidos num quarto para que Antonio realize um número com os seus canários adestrados, enquanto sua esposa imagina que isso servirá para desmascarar a falsa cegueira de Ruperto. A partir desse ponto, a narradora passará a rememorar todo o seu casamento, desde o primeiro dia, e essas lembranças serão sempre destacadas em itálico, de modo a ressaltar que a atenção da narradora e, conseqüentemente, a do leitor, será cindida em dois flancos: demonstração e recordação.

Segundo Ricardo Piglia (2004), em *Teses sobre o conto*, “o conto clássico” comporta, sempre, duas histórias: a primeira superficial, visível para o leitor, e a segunda secreta, cifrada nos interstícios da primeira; assim, “o efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície [da primeira história]” (PIGLIA, 2004, p. 89). Com base nisso, já se nota que a narrativa

de Silvina Ocampo analisada se enquadra, logo de saída, nessa estrutura contística clássica, ao passo que duas histórias estão sendo articuladas em conjunto (a história 1, a da demonstração, a externa, a não grifada; e a história 2, a da recordação, a interna, a destacada em *itálico*), prometendo, ao fim e ao cabo, uma resolução espantosa quando os finais de ambas as partes vierem à tona unificados.

Fazia calor, então, e quando chegamos a nossa casa, da janela do quarto onde tirei o vestido e o véu de noiva, vi, com surpresa, um canário. [...]

Antonio não interrompeu seus beijos ao me ver tão interessada naquele espetáculo. A sanha do pássaro com a laranja me fascinava. Contemplei a cena até que Antonio me arrastou, tremendo, para a cama nupcial, cuja colcha, entre os presentes, às vésperas de nosso casamento fora para ele fonte de felicidade, e para mim de terror. A colcha de veludo grená exibia o bordado de uma viagem de diligência. Fechei os olhos e mal soube o que aconteceu depois. O amor também é uma viagem; durante muitos dias fui aprendendo suas lições. Sem ver nem compreender em que consistiam as doçuras e suplícios que concede prodigamente. No começo, acho que Antonio e eu nos amávamos por igual, sem dificuldade, salvo a que nos impunham minha consciência e sua timidez. (OCAMPO, 2013, p. 302, grifos da autora)

Na noite de núpcias, a esposa de Antonio se interessa por um canário e o leitor sagaz logo deduz que o ato de adestrar passarinhos pode ter surgido como uma maneira de agradar a companheira, hipótese que depois será confirmada pela própria narradora². De

² “Desde a infância Antonio se dedicara, nos momentos de folga, a amestrar animais: primeiro fez uso de sua arte, pois era um verdadeiro artista, com um cão, com um cavalo, depois com um gambá operado, que levou no bolso durante um tempo; depois, quando

certo modo, naquele dia, a mulher se sentia como um pássaro ante o seu caçador ou como a laranja ante a ave esfomeada. Nesse começo de vivência conjugal, ter relações sexuais com o marido ganhava ares de penitência, por mais que o amasse (e a referência judaico-cristã nunca é gratuita aqui). Ainda é válido salientar, nesse caso, que em todo o conto os sentimentos dos personagens oscilam em polos binariamente opostos: Antonio está seguro em seu desejo, mas titubeia ao levar a esposa para o leito nupcial (a cama), ou seja, para Antonio, o ato traz prazer, mas para sua mulher, medo. Infere-se então que o casamento oferece, para ela, “doçuras e suplícios” etc.

Após essa rememoração, a narradora retorna à circunstância do quarto e passa a descrever, concisamente, a sua residência. Em seguida, aproveita o mote para recordar como o casal vivia nesse ambiente assim que o matrimônio fora concretizado:

Já tínhamos um rádio e uma geladeira. Numerosos amigos frequentavam nossa casa nos feriados ou para festejar alguma comemoração familiar. Que mais podíamos pedir? Cleóbula e Ruperto nos visitavam com mais frequência por serem nossos amigos de infância. Antonio se apaixonara por mim, eles sabiam disso. Não me procurava, não me escolhera: fora eu, antes, que o escolhera. Sua única ambição era ser amado por sua mulher, manter sua fidelidade. Dava pouca importância ao dinheiro. Ruperto sentava-se num canto do pátio e, sem preâmbulos, enquanto afinava o violão, pedia um mate ou uma laranjada quando fazia calor. Eu o

me conheceu e porque me agradavam, teve a ideia de amestrar canários. Nos meses de noivado, para me conquistar ele os despachava portando papezinhos com frases de amor ou flores amarradas com uma fitinha para mim. Da casa onde morava até a minha havia quinze longas quadras: os mensageiros alados iam de uma casa a outra sem hesitar. Por incrível que pareça, chegaram a por flores em meus cabelos e um papelzinho dentro do bolso da minha blusa” (OCAMPO, 2013, p. 305, grifos da autora).

considerava um dos tantos amigos ou parentes que fazem parte, por assim dizer, dos móveis de uma casa, cuja existência as pessoas só percebem quando eles estão estragados ou postos em algum lugar diferente do habitual. (OCAMPO, 2013, p. 303, grifos da autora)

Nessa passagem, vê-se, outra vez, uma caracterização dos personagens por meio de comparações, que, agora, não abarcam apenas as diferenças entre marido e mulher, mas também as discrepâncias entre Antonio e Ruperto. Em outras palavras, extrai-se, aqui, uma certa passividade oriunda de Antonio (já que o desejo amoroso partiu da narradora e não dele, ou seja, ele não agiu para conquistá-la; basicamente, deixou-se levar³) e, além disso, destaca-se que ele era pouco ambicioso. Já Ruperto é apontado como alguém sem rodeios, que não escondia as suas vontades. E, devido a sua constante presença na casa, a narradora trata-o como um componente do lar, declarando que ele só chamará atenção de alguém quando apresentar defeitos (e o leitor experiente já suspeita que essa previsão tem tudo para ser cumprida adiante).

Depois disso, a esposa de Antonio volta a se concentrar no quarto e contempla as atuações dos canários, os quais voavam de um recipiente, que abrigava flechas bem pequenas, a outro, que continha um líquido escuro destinado a umedecer as flechinhas. De repente, o marido decide romper o silêncio:

3 Na nota anterior, viu-se que Antonio empregava seus canários para impressionar a sua futura esposa enquanto os dois eram só namorados. Atitudes como essa contradizem a leitura de Antonio como um ser passivo (pelo menos, em questões amorosas) e essa incongruência é bastante frutífera ao fantástico, pois potencializa a sensação de incerteza, de falta de parâmetro seguro para se estabelecer algo como verdade e como mentira dentro do texto.

– Consegui manter os olhos abertos ao dormir – murmurou Antonio –; é uma das provas mais difíceis que realizei na vida.

Sobressaltei-me ao ouvir sua voz. Era essa a demonstração? Mas, afinal, o que havia nela de extraordinário?

– Como Ruperto – falei, com a voz estranha.

– Como Ruperto – repetiu Antonio. – Os canários, mais facilmente do que minhas pálpebras, obedecem a minhas ordens.

Nós três estávamos naquele quarto em penumbra como quem faz penitência. Mas que relação podia haver entre seus olhos abertos durante o sono e as ordens que dava para os canários? Não era de estranhar que Antonio me deixasse, de certa forma, perplexa: era tão diferente dos outros homens! (OCAMPO, 2013, p. 304)

Nos excertos passados, a comparação entre os personagens foi feita para marcar as peculiaridades de cada um; neste, Antonio e Ruperto são equiparados por gozarem de uma mesma habilidade: dormir com os olhos abertos. Mesmo assim, uma diferença é patente: Ruperto faz isso naturalmente, ao passo que Antonio precisou se esforçar muito para conseguir essa façanha. Desse modo, nota-se a impossibilidade de se igualar dois homens, por mais que ambos executem tarefas idênticas. Nessa senda, cabe acrescentar que, para Antonio, é muito mais fácil dominar os pássaros (o outro) do que a si mesmo (o eu). Ademais, essa atmosfera misteriosa do quarto e da demonstração (e também do conto), talvez de influência Barroca⁴, intriga e aterroriza a narradora e, por extensão, o leitor: a

4 O conflito entre possibilidades e conceitos contrários, tão caro à literatura fantástica, é passível de ser associado, nesta narrativa, a características essenciais do Barroco, tais como: Dualismo, Teocentrismo versus Antropocentrismo, Paganismo versus Cristianismo, pecado versus perdão, luz versus sombra etc.

meia-luz do recinto revela uma parte do número enquanto esconde outra parte. A narradora consegue enxergar, mesmo que de forma limitada, e, assim, captar mais dados sobre o que ocorre, enquanto Ruperto está cego e compreende quase nada da situação (apenas o que ouve). Antonio fala pouco para calar muito; a exibição, pelo menos até ali, deveria causar admiração, mas a aura exposta pela mulher é de aflição e de pesar.

Divagando, novamente, em suas recordações, a narradora relembra o dia em que descobrira, com a ajuda de Cleóbula, que Ruperto não parava de observá-la:

Cleóbula também me garantira que enquanto Ruperto afinava o violão seus olhares me percorriam da ponta do cabelo à ponta dos pés, e que uma noite, ao adormecer no pátio, meio bêbado, seus olhos tinham permanecidos fixos em mim. Isso me fez perder a naturalidade, talvez a falta de cerimônia. Que ilusão. Ruperto me olhava através de uma espécie de máscara na qual se engastavam seus olhos de animal, aqueles olhos que ele não fechava nem para dormir. Com o mesmo olhar misterioso fixo no copo de laranja ou no mate que eu lhe servia, ele me cravava suas pupilas quando tinha sede. Só Deus sabe com que intenção. Em toda a província, no mundo todo, não havia outros olhos que olhassem tanto: um brilho azul e profundo, como se o céu tivesse entrado neles, diferenciava-os dos outros, cujos olhares pareciam apagados ou mortos. Ruperto não era um homem: era um par de olhos, sem rosto, sem voz, sem corpo; era o que eu achava, mas Antonio não sentia isso. (OCAMPO, 2013, p. 304, grifos da autora)

Como já fora sugerido no fragmento antecedente, comprova-se que somente a partir do momento em que Ruperto demonstrou

signais de alteração do seu caráter é que ele passou a ser notado pela dona da casa, chegando a incomodá-la. No excerto acima, constata-se que os olhos azuis do personagem eram o que lhe havia de mais marcante, e o fato de ser privado de enxergar, fato mencionado na abertura do conto, representa, certamente, a perda da essência de Ruperto. Segundo a sabedoria popular, que oferece relevantes possibilidades de leitura para esta narrativa conforme será demonstrado neste exame, “a beleza está nos olhos de quem vê”. Realizando uma interpretação literal desse adágio, como aconselha Tzvetan Todorov (2006)⁵, em “A narrativa fantástica”, pode-se concluir que, se Ruperto está cego, não há mais beleza em sua vida. Além desse provérbio, outro que parece caber muito bem para a situação é “um olho no padre e outro na missa”, haja vista que a narradora terá que dividir, outra vez, a sua atenção já inicialmente dividida, agora não só entre o que acontece no quarto e as suas lembranças, mas também entre a sua relação com o marido e com o amigo do casal.

E assim se atraca na epígrafe deste artigo uma suposta frase atribuída a Blaise Pascal (variação do ditado popular “o amor é cego”) que sequer pôde ser comprovada devido à falta de confiabilidade das referências encontradas. De toda forma, a ação de duvidar da fonte representa bem a proposta da narrativa fantástica e, conforme explica Rosalba Campra (2016), em *Territórios da ficção fantástica*, “o leitor experiente sabe que todo narrador é um trapaceiro” (CAMPRA, 2016, p. 107). Isso considerado, a passagem

5 De acordo com o teórico, três condições são fundamentais para que o fantástico se sustente. Uma delas é que o texto seja sempre tomado em seu sentido literal e que interpretações poéticas e/ou alegóricas sejam descartadas (esse procedimento foi expandido, neste estudo, à leitura de todos os provérbios). As outras duas condições serão abordadas mais adiante.

a seguir dará conta dos olhos fechados de Antonio em relação ao sentimento de cobiça de Ruperto:

Eu não conseguia entender por que Antonio não buscava um pretexto para afastar Ruperto. Qualquer motivo teria servido, uma desavença qualquer por questões de trabalho ou de política que, sem chegar a uma luta corpo a corpo ou com armas, proibisse a entrada desse amigo em nossa casa. Antonio não deixava transparecer nenhum sentimento, a não ser essa mudança de temperamento, que eu soube interpretar. Contrariando minha modéstia, percebi que o ciúme que eu podia inspirar estava enlouquecendo um homem que eu sempre vira como exemplo de normalidade. (OCAMPO, 2013, p. 306, grifos da autora)

Assim que Antonio soube, pela esposa, dos olhares desejosos de Ruperto, seu comportamento se modificou de forma inesperada: em vez de se revoltar contra o seu amigo, ele passou a maltratar sua companheira. Essa transformação foi entendida pela narradora como um sintoma do ciúme, que o privara da sanidade ao levá-lo a cogitar a possibilidade de ser traído duplamente pelas pessoas que mais amava. Essa suspeita da irracionalidade ganha corpo mais adiante no texto, quando Antonio altera, outra vez, sua conduta sem motivo aparente: troca a melancolia pela alegria; de inerte, passa a ser extremamente ativo; e o viveiro dos canários, que tinha sido abandonado por um tempo, volta a ser bem cuidado por ele. Nesse fluxo, nunca é demais reiterar que a instabilidade comportamental do personagem, que agora se revela ao leitor de maneira enfática, está presente desde trechos anteriores. O fragmento em que Antonio explica que aprendeu a dormir de olhos abertos, por exemplo, pode ser considerado como complementar

ao excerto ora analisado: se, no primeiro instante, Antonio resolve não ver o erro do amigo, com o passar do tempo, ele vigiará Ruperto até quando estiver dormindo. E,

Ruperto, ignorando o desconforto que suas visitas causavam, vinha com a mesma frequência e os mesmos hábitos. Às vezes, quando eu saía do pátio para evitar seus olhares, meu marido inventava alguma desculpa e me fazia voltar. Pensei que, de alguma forma, ele gostava daquilo que tanto desgosto lhe causava. Os olhares de Ruperto agora me pareciam obscenos: desnudavam-me sob a sombra do parreiral, ordenavam-me atos inconfessáveis quando, à tardinha, uma brisa fresca me afagava o rosto. Antonio, por sua vez, nunca me olhava ou fingia não me olhar, afirmava Cleóbula. Não tê-lo conhecido, não ter casado com ele nem conhecido suas carícias, para poder encontra-lo, descobri-lo e me entregar a ele novamente, foi, por um tempo, um de meus desejos mais ardentes. Mas quem consegue ter de volta o que perdeu? (OCAMPO, 2013, p. 307-308, grifos da autora)

Encerrado o instante de negação das falhas de Ruperto, Antonio gasta os seus dias a observá-lo, principalmente nas situações em que o amigo cobiça a sua esposa. Esta pensava que o *voyerismo* cruel, de alguma maneira, funcionava como engrenagem do seu casamento. Em seguida, a mulher realiza uma nova comparação entre os dois homens: enquanto um não tirava os olhos dela, o outro não a encarava, o que conduz o leitor a pensar que há uma espécie de contrabalanceamento velado de atitudes entre os amigos: o que um faz demais, o outro o faz raramente. Todo esse estado angustiante gerava na narradora o sentimento de saudade dos bons tempos que vivera com o marido e a consciência da impossibilidade

de retornar ao prazeroso passado. É a partir desse entendimento que a narrativa descambará para a desgraça fantástica:

Um dia entrevi o boneco deitado na cama. Um enxame de passarinhos o rodeava. O quarto [dos fundos] tinha virado uma espécie de laboratório. Numa vasilha de barro havia um monte de folhas, talos, cascas escuras; na outra, flechinhas feitas de espinhos; numa outra, ainda, um líquido castanho, brilhante. Tive a impressão de já ter visto esses objetos em sonhos e, para me refazer da surpresa, contei a cena a Cleóbula, que me respondeu:

– Os índios são assim: usam flechas com curare.

Não perguntei o que era curare. Nem sabia se ela me falava aquilo com desprezo ou admiração.

– São dados a feitiçarias. Seu marido é um índio.

– E, ao ver meu espanto, perguntou: – Você não sabia? Sacudi a cabeça, incomodada. Meu marido era meu marido.

Não tinha pensado que pudesse pertencer a outra raça ou a outro mundo que não o meu.

– Como sabe disso? – perguntei com veemência.

– Não viu os olhos dele, seus pômulos salientes? Não percebe como ele é astuto? O Mandarim, a própria Maria Callas, são mais sinceros do que ele. Esse jeito retraído, essa maneira de não responder quando lhe perguntam alguma coisa, esse modo que ele tem de tratar as mulheres, não bastam para lhe demonstrar que ele é um índio? Minha mãe sabe de tudo. Ele foi tirado de um acampamento quando tinha cinco anos. Talvez você tenha gostado disso nele: desse mistério que o torna diferente dos outros homens. (OCAMPO, 2013, p. 309-310, grifos da autora)

Na semana do Carnaval, a narradora descobre, no armário do marido, um boneco feito de estopa, com grandes olhos azuis.

Antonio se irrita ao saber e pede à esposa que não mexa em seus pertences. Tempos depois, ela presencia a cena descrita no trecho acima. Para se refazer desse espetáculo tão espantoso, a narradora tenta racionalizar o que viu contando os pormenores à Cleóbula e esta lhe faz uma revelação: Antonio é um e, como tal, pratica o ocultismo. Nessa perspectiva, fica claro ao leitor que “o emprego de meios cujo funcionamento não se compreende, mas em que apenas se acredita, é magia. A responsabilidade atira-se para o especialista: ele é o iniciado nos segredos [...]” (SEDLMAYR, [s.d.], p. 69). Ademais, “quando duas civilizações entram em contato, atribui-se a magia àquela que está em situação de inferioridade” (MAUSS, 1979, p. 61, tradução nossa)⁶. Isso significa dizer que, para Cleóbula, a habilidade de Antonio em amestrar animais não pode ser classificada como técnica, mas sim como feitiçaria, haja vista que o marido da sua amiga não faz parte da população judaico-cristã (e o repúdio de Antonio pelos rituais católicos será ressaltado pela narradora a partir daqui⁷).

Cumprе salientar que essa informação recebida pela narradora, de certa maneira, não lhe é tão estranha, pois o seu inconsciente já a havia captado, basta que se consulte as passagens em que a mulher declara que Antonio é extremamente diferente dos outros homens (eram todos judaico-cristãos) e a sensação de reconhecimento dos objetos empregados pelos canários como elementos presentes em seus sonhos. Seguindo nessa ótica, há um embate entre aquilo que a consciência consegue apurar e aquilo que o subconsciente

⁶ Vertido do espanhol: “cuando dos civilizaciones entran en contacto, se atribuye la magia a aquella que está en situación de inferioridad”.

⁷ “Antonio estava em atitude de oração. Será que já rezara alguma vez? No dia de nosso casamento minha mãe lhe pediu que comungasse; Antonio não lhe fez o gosto” (OCAMPO, 2013, p. 310-311).

mascara ou identifica antecipadamente, ou seja, o leitor certamente começa a vacilar, pois não pode assegurar que a narradora já sabia que seu marido era um índio e escondia essa verdade até mesmo de si. Portanto, a origem do personagem atua como catalisadora da dúvida; por ela, adentra-se no fantástico, que

[...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à 'realidade', tal qual ela existe para a opinião comum. No fim da história, o leitor, senão a personagem, toma entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico [...]. (TODOROV, 2006, p. 156)

Grosso modo, Todorov define o fantástico como a linha fronteira que separa o estranho do maravilhoso. Trazendo isso para o conto apreciado, vê-se que a narradora titubeia em classificar o espetáculo dos pássaros como fruto de poderes mágicos do marido, mas também não se convence que a cena vista se adequa às leis naturais. Essa incerteza, que contamina o leitor, será mantida, inclusive, após a leitura integral da narrativa, o que permite classificá-la como pertencente à categoria do fantástico puro⁸. Em acréscimo, o fantástico ainda se manifesta, nesta altura, sob a perspectiva de Remo Ceserani (2006), em *O fantástico*, em dois dos seus *Sistemas temáticos e recorrentes na literatura fantástica*: o de número 5) *O duplo* (o boneco tem olhos que lembram os de

8 Para Todorov, são raras as obras em que a vacilação entre uma explicação natural e outra sobrenatural perdura após a leitura. Segundo ele, normalmente, ao final das narrativas, o personagem e/ou o leitor tende(m) a optar por alguma solução: se a interpretação sobrenatural for a adotada, desagua-se no *fantástico-maravilhoso*; se a justificativa de base racional for a eleita, atraca-se no *fantástico-estranho*. Logo, somente se nenhuma das explicações for totalmente aceita, caso do texto apreciado, é que haverá a manifestação do fantástico puro.

Ruperto; e Antonio, já antes, imita o amigo ao dormir de olhos bem abertos) e o de número 6) *A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível* (pelo seu sangue indígena, Antonio torna-se um desconhecido aos olhos da mulher e de Cleóbula; sendo estrangeiro, elas não sabem o que esperar dele e, assim, aguardam o pior⁹).

Essa imprevisibilidade quanto aos atos de Antonio só aumenta à medida que o vínculo com Ruperto aparenta estar mais forte. Os dois passaram a trocar mensagens da casa de um para a do outro, (e até a jogar truco) por meio dos canários. A narradora se aborrece com isso, sente-se menosprezada e cogita que a amizade entre ambos é mais forte que o amor entre ela e seu marido. Isso se ampara, ainda, no distanciamento de Antonio em relação à esposa, dado que, desde que soubera dos olhares cobiçosos de Ruperto, se afastara da mulher, evitando, até, dormir no mesmo quarto que ela¹⁰. Sem conseguir encontrar lógica no comportamento de Antonio e sem querer compartilhar o seu sofrimento com outras pessoas, a narradora afunda em questões que não consegue solucionar sozinha.

9 “Largando as flechinhas, dois canários começaram a brigar: peninhas voaram pelo quarto, o rosto de Antonio escureceu de raiva. Seria capaz de matá-los? Cleóbula me disse que ele era cruel. ‘Tem cara de quem leva uma faca na cinta’, esclarecera” (OCAMPO, 2013, p. 307).

10 “A princípio, as atitudes de Antonio condizem com o que se espera de uma pessoa machista, mas não é demais lembrar que a situação experimentada por ele é extremamente complexa, requerendo uma análise mais profunda, que será feita adiante. Ademais, cumpre ressaltar que a marcação temporal do conto serve para intensificar a atmosfera ambígua e fantástica do texto: no Carnaval, festa pagã e da carne absorvida pelo Cristianismo, o casal volta a dormir junto; na Semana Santa, a narradora vai à Igreja para limpar-se dos pecados (talvez da luxúria vivida na Quaresma), cumprindo uma espécie de expiação que prepara o desenlace da narrativa. Essa necessidade de higiene, seja física ou psíquica e que se aplicará também a Antonio, está expressamente marcada no trecho subsequente: ‘Olhei de viés minha saia manchada. Os pássaros são tão minúsculos e tão sujos. Quando foi que me sujaram? Observei-os como ódio: gosto de estar limpa mesmo na penumbra de um quarto’” (OCAMPO, 2013, p. 307).

Certa manhã, Antonio entra com ar de gravidade no quarto do casal anunciando que seu amigo estava morrendo e que foi chamado para salvá-lo. Ao retornar, após o meio-dia, convida a esposa para o pátio, pois Ruperto, já fora de perigo, estava lá. É aí que as duas histórias (a visível e a secreta) se unem:

Antonio não olhava para mim, olhava para o teto como se estivesse prendendo o fôlego. De repente, Mandarim voou até Antonio e lhe cravou uma das flechas no braço. Aplaudi: pensei que fazia isso para alegrar Antonio. Mas era uma demonstração absurda. Por que não usava seu engenho para curar Ruperto? [...]

Perguntei a Ruperto, disfarçando meu aborrecimento: – Que foi que aconteceu?

Um longo silêncio que realçava o canto dos pássaros estremeceu ao sol. Ruperto finalmente respondeu:

– Sonhei que os canários estavam bicando meus braços, meu pescoço, meu peito; que não conseguia fechar as pálpebras para proteger os olhos. Sonhei que meus braços e minhas pernas pesavam como sacos de areia. Minhas mãos não conseguiam espantar aqueles bicos monstruosos que bicavam minhas pupilas. Dormia sem dormir, como se tivesse ingerido um narcótico. Quando acordei desse sonho, que não era sonho, só vi a escuridão: mas ouvi o canto dos pássaros e os ruídos habituais da manhã. Com grande esforço chamei minha irmã, que me acudiu. Com uma voz que não era a minha, disse-lhe: “Você precisa chamar Antonio para que ele me salve”. “Do quê?”, perguntou minha irmã. Não consegui articular mais nenhuma palavra. Minha irmã saiu correndo e, acompanhada de Antonio, voltou meia hora depois. Meia hora que me pareceu um século! Lentamente, à medida que Antonio movia meus braços, recuperei as forças, mas não a visão. (OCAMPO, 2013, p. 311-312, grifos da autora)

Antes de esclarecer o que aconteceu com Ruperto, a narradora interrompe suas memórias e retorna ao número do seu marido. Frente ao espetáculo espantoso dos canários, ela cogita a possibilidade de Antonio empregar suas habilidades para tratar o amigo em vez de concentrá-las em encenações inúteis. Só depois a mulher entenderá que o espetáculo dos pássaros está diretamente vinculado à desdita de Ruperto e que seu marido fora o causador da cegueira desse homem.

Após essa revelação, pode-se indicar que Antonio, de certo modo, estabelece sua conduta, ao longo da narrativa, ora de acordo com princípios antigos e pagãos, ora conforme preceitos mais modernos e judaico-cristãos. O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han (2017), em *Topologia da violência*, trata de diferenciar esses dois modelos sociais:

[A sociedade dos gregos antigos] É uma sociedade do sangue, que deve ser distinguida da sociedade moderna, isto é, da sociedade da alma. [...] Ali, a violência exterior alivia a alma, pois ela externaliza o sofrimento. [...] Na Modernidade, a violência assume uma forma tornada psíquica, psicologizada, internalizada; ela adota formas intrapsíquicas. As energias não são descarregadas de modo diretamente afetivo, mas são *processadas*, trabalhadas psiquicamente. (HAN, 2017, p. 15-16, grifos do autor)

Em outros termos, assim que soube da cobiça do amigo em relação à sua esposa, Antonio tentou agir como a maioria dos cidadãos modernos (e até contemporâneos), cessando a violência dentro de si, interiorizando-a. No entanto, essa internalização não foi capaz de exterminar a cólera que sentia e, assim, o que era interno

foi se transformando em externo, o que estava oprimindo a alma precisava se libertar na carne. Mas, para tal, Antonio não abdicou do intelecto: treinou seus pássaros por muitos dias, aproximou suas aves do adversário para não causar suspeitas e soube esperar o momento certo para pegar o inimigo desprevenido.

Analogicamente, a natureza híbrida de Antonio permite associá-lo ao Dr. Jekyll, de *O médico e o monstro*, famoso romance de Robert Louis Stevenson (2002), haja vista que o personagem ocampiano causa transtornos monstruosos quando irado, que não poderão ser contidos, ou tratados, pela sua personalidade amena. Esse ponto ainda chama atenção pelo fato de Antonio trabalhar como mecânico e ser convocado por Ruperto para salvá-lo da agonia tal qual um verdadeiro médico, como também pelo raciocínio da narradora, já mencionado parágrafos atrás, ao se perguntar o porquê de seu marido não se dedicar a curar Ruperto. Nesse caminho, chega-se ao entendimento de que as suas técnicas já não são vistas, pelas pessoas próximas, como destrezas comuns, mas sim como algo que ultrapassa os conhecimentos profissionais, algo que se ampara no campo do místico.

Em síntese, cabe salientar que esse último trecho analisado serve para reforçar a dubiedade de Antonio: ele se afasta da esposa para, de alguma maneira, amá-la mais e defendê-la, e se aproxima do amigo para odiá-lo profundamente, para estudar seus hábitos e, com isso, arquitetar melhor o seu plano. Essa imprecisão da índole desse personagem se sustenta, outra vez, na percepção de Antonio como o Outro: por ser um índio, ele apresenta um código de honra diferente dos homens judaico-cristãos; por ser um estrangeiro inserido na sociedade judaico-cristã, seus traços mentais não são

mais os mesmos de quando habitara o acampamento indígena na infância. Por essa dupla natureza, seus atos serão sempre escorregadios e difíceis de prever, como se verá no próximo excerto:

– Vou confessar uma coisa para vocês – murmurou Antonio, acrescentando lentamente –, mas sem palavras.

Favorita seguiu Mandarin e cravou uma flechinha no pescoço de Antonio, Maria Callas por um momento sobrevoou sobre seu peito, onde lhe cravou outra flechinha. Os olhos de Antonio, fixos no teto, mudaram, diríamos, de cor. Antonio era um índio? Um índio tem olhos azuis? De algum modo seus olhos se pareceram com os de Ruperto. – Que significa tudo isso? – sussurrei.

– O que está fazendo? – disse Ruperto, que não entendia nada.

Antonio não respondeu. Imóvel como uma estátua recebia as flechas de aspecto inofensivo que os canários lhe cravaram. Aproximei-me da cama e o sacudi.

– Responda – disse-lhe. – Responda. Que significa tudo isso?

Ele não respondeu. Chorando, abracei-o, jogando-me sobre seu corpo; esquecendo todo pudor, beijei-o na boca, como só uma estrela de cinema faria. Um enxame de canários esvoaçou sobre minha cabeça. (OCAMPO, 2013, p. 312-313)

Pelo pecado judaico-cristão de cobiçar a mulher do próximo, Ruperto recebe de seu carrasco uma punição, tradicionalmente pagã, muito comum na Roma Antiga: a *damnatio ad bestias*, que significa, em tradução livre, “condenação às bestas”. Como o erro se ancorava na visão, Antonio cuidou para que apenas esse sentido fosse afetado no amigo em vez da morte brutal que normalmente ocorria nesse tipo de pena. Dito de outra maneira, o desejo proibido

de Ruperto lhe custou, literalmente, os olhos da cara, e isso parte do princípio do senso comum de que aquilo que os olhos não veem, o coração não sente.

Contudo, contrariando outro ditado popular, Antonio conclui que pimenta nos olhos dos outros não é refresco. Na sociedade moderna (ou contemporânea), conforme elucida Han, “a violência não me torna *poderoso*, mas *culpado*” (HAN, 2017, p. 42, grifos do autor). Assim que descobrira os sentimentos do amigo para com a sua esposa, o personagem indígena tentou agir como se espera de um cidadão judaico-cristão, isto é, ele procurou lidar com a própria ira internamente. Tendo falhado no controle de seus impulsos vingativos ao exteriorizar a violência no corpo de Ruperto, Antonio também deixará de corresponder à expectativa ancestral, a qual assegura a alma lavada após a desforra, pois será tomado por um sentimento de remorso.

Extremamente arrependido pelo crime cometido, Antonio sequer consegue usar as palavras para assumi-lo. Segundo Han, “na violência, [...] habita a mudez absoluta, a perda da fala” (HAN, 2017, p. 109). Isso significa dizer que relatar a vingança implica em revivê-la de algum modo e tal rememoração só potencializa o dano que ele fizera ao amigo. Diante da brutalidade de seu delito e da culpa que carrega por tê-lo praticado, Antonio vislumbra somente um caminho para se redimir: a expiação. Assim, ele recorre à Lei de Talião, presente no famoso Código de Hamurabi, que serve de base para algumas passagens do Antigo Testamento, como esta do livro de Êxodo, capítulo 21, versículos 23, 24 e 25: “Mas, se houver dano grave, então, darás vida por vida, olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé, queimadura por queimadura,

ferimento por ferimento, golpe por golpe” (BÍBLIA; Êxodo 21, 23-25). Essa resolução é compreendida pelo leitor antes mesmo da narradora, que demora a aceitar que a cena que acompanha dentro daquele quarto é semelhante àquela que vitimara Ruperto (inclusive, Antonio visa a espelhar a aparência do amigo nesse momento, modificando a cor de sua íris para azul), na qual os canários aproveitaram o sono do homem para atirar nele várias flechas com curare, de modo a imobilizá-lo, para que não pudesse se defender das bicadas destinadas aos seus olhos. E, numa tentativa de adiar o entendimento integral da situação absurda e penosa que contemplava, a mulher de Antonio recorre, outra vez, às suas memórias:

Naquela manhã Antonio olhava para Ruperto com horror. Agora eu compreendia que Antonio era duplamente culpado: para que ninguém descobrisse seu crime, dissera para mim e depois dissera para todo mundo:

– Ruperto ficou louco. Pensa que está cego, mas vê como qualquer um de nós.

Como a luz se afastara dos olhos de Ruperto, o amor se afastou de nossa casa. É como se aqueles olhares fossem indispensáveis para o nosso amor. Faltava animação às reuniões no pátio. Antonio caiu numa tristeza tenebrosa. Explicava-me:

– Pior que a morte é a loucura de um amigo. Ruperto vê, mas pensa que está cego.

Pensei com despeito, talvez com ciúme, que na vida de um homem a amizade é mais importante que o amor. (OCAMPO, 2013, p. 313)

Depois de Antonio confessar, sem palavras, seus pecados, sua esposa, enfim, consegue juntar as peças do quebra-cabeça desse triângulo amoroso. Entretanto, o fato de ter todas essas peças à

disposição não implica, necessariamente, em saber decifrá-las. Ao contrário, constata-se que a cegueira do ciúme ainda domina a narradora, que, centrada nas suas emoções, não é capaz de analisar os fatos por outras lentes menos contaminadas. Nesse caminho, o conhecido adágio “o pior cego é aquele que não quer ver” pode ser aplicado não só a ela, mas também aos outros dois personagens: Ruperto não percebia que os seus olhares eram incômodos ao casal; Antonio não queria admitir o resultado perverso da violência que praticou; e a mulher não nota que a cobiça de Ruperto não era essencial para o seu casamento, mas o fato de vê-lo cego libera no seu marido o pior (talvez o maior) dos sentimentos: a culpa de ter ferido, proposital e gravemente, o seu melhor amigo, de ter exterminado o seu brilho.

Encerrada a última rememoração, o texto se encaminha para o seu termo:

Quando parei de beijar Antonio e afastei meu rosto do dele, percebi que os canários estavam prestes a bicar seus olhos. Cobri seu rosto com o meu e com minha cabeleira, que é espessa como um manto. Mandeí Ruperto fechar a porta e as janelas para que o quarto ficasse em completa escuridão, esperando que os canários dormissem. Minhas pernas doíam. Quanto tempo fiquei naquela posição? Não sei. Aos poucos fui entendendo a confissão de Antonio. Foi uma confissão que me uniu a ele com o frenesi do infortúnio. Compreendi a dor que ele havia suportado para sacrificar e dispor-se a sacrificar tão engenhosamente, com aquela dose infinitesimal de curare e com aqueles monstros alados que obedeciam a suas caprichosas ordens como enfermeiros, os olhos de Ruperto, seu amigo, e os dele, para que nunca mais, coitadinhos, pudessem me olhar. (OCAMPO, 2013, p. 313)

Vendo Antonio cercado de pássaros que estavam prestes a feri-lo nos olhos, a narradora, finalmente, aparenta compreender o ato de expiação do marido e opta por protegê-lo dessa autorretaliação. Ao agir desse maneira, essa mulher segue na esteira do suposto provérbio, sem referência consistente, atribuído a Mahatma Gandhi: “olho por olho e o mundo acabará cego”¹¹, ou seja, entende-se, aqui, que, para ela, se todos os erros forem castigados com uma punição severa, ninguém escapará da mutilação, afinal, todo ser humano é falho – e isso remete à passagem bíblica da mulher adúltera, em João, capítulo 8, versículo 7, na qual Jesus argumenta: “[...] Aquele que dentre vós está sem pecado seja o primeiro que atire pedra contra ela” (BÍBLIA; João 8, 7). Então, rapidamente, ela toma providências para que Antonio consiga fugir dos canários: cobre-o com seus cabelos e ordena a Ruperto que deixe o quarto em total escuridão (e isso colocará os três personagens num mesmo nível de visão, ou melhor, de cegueira e, talvez, de pecados).

Mesmo acabado, o conto permanece com muitas perguntas em aberto: Antonio possui habilidades sobrenaturais ou domina, com absoluta mestria, técnicas humanas? Os olhos dele se tornaram azuis no momento de ataque dos canários ou a penumbra do quarto e o estado de espírito da mulher levaram-na a imaginar coisas? O olho do dono engorda o gado, aliás, o olho do dono engordará os pássaros? Em terra de cego, quem tem olho é rei?¹²

11 A escolha do nome Cleóbula para um dos personagens remonta, de certo modo, o fado da(s) cegueira(s) como punição constante. Recorrendo-se ao mito grego de Cleópatra (ou Cleóbula), há algumas versões que envolvem a privação da vista. Numa delas, os filhos dessa mulher foram castigados pelo pai, Fineu, e tiveram os olhos furados por ele, que, depois, acabou cego por Bóreas.

12 À primeira vista, ter a capacidade de enxergar dentre os cegos pode figurar como vantagem, mas H.G. Wells (2014), no seu conto “No País dos Cegos”, mostra que ser minoria, mesmo dominando um maior leque de habilidades, é sempre um prejuízo. Nessa

Tais lacunas interpretativas foram maquinadas pela autora da obra para potencializar o efeito fantástico do conto, à medida que, no contexto imodificável da palavra escrita, “não há [...] possibilidade de esclarecer, de verificar, de corrigir, [...] [só se pode recorrer] ao próprio texto que suscita esses problemas” (CAMPRA, 2016, p. 118-119).

Nesse caminho, Rosalba Campra ainda explica que o conto fantástico do século XX e, por extensão, o do século XXI, muito se aproveita de silêncios sintáticos para construir a própria trama. Dessa maneira, recursos como a elipse e as interrupções no desenvolvimento da ação atuam como fatores constitutivos da atmosfera fantástica. Isso considerado, cabe ressaltar que o texto fraturado de Silvina Ocampo, cindido em duas partes que constantemente se alternam, já insinua, desde o início, a sua arquitetura fantástica. Mais: ao dilacerar o enredo, a unidade e a linearidade da narrativa, Ocampo cria uma reação em cadeia: ela violenta a linguagem para que esta violenta o intelecto do leitor, deixando-o às escuras tal qual os personagens ao final do relato. E o atordoamento gerado por essa violência linguística ou por

[...] esse tipo de conto, mais que uma solução, tende a uma frustração: a frustração das expectativas do leitor, que – outro paradoxo mais – é precisamente o que parece buscar o seu leitor habitual. O não saber (ou pelo menos a dificuldade de acesso a um saber, de todos os modos, inverificável) constitui no fantástico o peculiar horizonte de expectativas no que se inscreve a atividade do leitor. (CAMPRA, 2016, p. 120)

narrativa, vê-se um estrangeiro comum adentrar um povoado no qual os habitantes são todos cegos. Dentro desse ambiente, o ato de enxergar, que poderia conferir alguma primazia ao protagonista, torna-se um encargo e ele finda subjugado pelos moradores.

Ademais, conforme discorre Gabriel Giorgi (2016), em *Formas comuns*: animalidade, literatura e biopolítica, em obras como a de Julio Cortázar ou como a de Silvina Ocampo, por exemplo, é o animal, sempre que estiver presente de forma marcante no texto, quem se encarrega de atravessar os limites do real em direção ao fantástico. Nas suas palavras,

O desafio que vem dessa irrupção do animal na ordem social, essa ameaça inatribuível, identifica-se com a ficção: isso é o que faz o fantástico; joga com os limites entre ficção e realidade marcando um salto ou uma pequena quebra nas dimensões ou umbrais do real, e faz do animal o operador desse salto: o animal retorna à cultura como espectro, como ficção, como irrealidade, para marcar a crise do inteligível. (GIORGI, 2016, p. 73)

Ante o exposto, a conclusão obtida ao fim e ao cabo desse estudo acrescenta um passo a mais ao argumento de Giorgi: o salto fantástico em “A expiação”, e até em boa parcela dos contos de Silvina Ocampo, é dado pelos animais quando estes atuam como gatilho da violência, quando passam a agir como instrumentos de tortura, pois somente a partir do momento em que a narradora encontra os pássaros atacando um boneco com as flechas molhadas de curare é que passa a desconfiar (e o leitor a acompanha nessa suspeita) da natureza humana de Antonio, impulsionando, conseqüentemente, uma série de questões sem solução satisfatória.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Iaranda Jurema Ferreira. *Infância e morte sob a ótica do fantástico híbrido em Silvina Ocampo*. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/15365/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Iaranda%20Jurema%20Ferreira%20Barbosa.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- BÍBLIA online. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ex/21>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- CAMPRA, Rosalba. *Territórios da ficção fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Petrópolis – RJ: Vozes, 2017.
- MAUSS, Marcel. *Esbozo de una teoría general de la magia*. In: MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Tecnos: Madrid, p. 45-154, 1979.
- OCAMPO, Silvina. A expiação. In: BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo; OCAMPO, Silvina. (Org.). *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, p. 301-313, 2013.
- OCAMPO, Silvina. *A fúria e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 88-94, 2004.
- SEDLIMAYR, Hans. *A revolução da Arte Moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].
- STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Porto Alegre: L&PM, 2002.
- TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, p. 147-166, 2006.
- WELLS, H. G. O País dos Cegos. In: WELLS, H. G. *O País dos Cegos e outras histórias*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 15-53, 2014.