



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 35 – dezembro de 2025

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2025i35p218-233>

**Vestido, vaso e dragões: estranhos objetos e a irrupção do insólito em
contos de Silvina Ocampo e Augusta Faro**

**Dress, vase and dragons: strange objects and the irruption of the
unusual in short stories by Silvina Ocampo and Augusta Faro**

*Fabianna Simão Bellizzi Carneiro**

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura crítica dos contos “O vestido de veludo”, da escritora argentina Silvina Ocampo (1903-1993); e “O Dragão Chinês”, da autora brasileira Augusta Faro (1948). Apesar das diferenças geográficas e contextuais entre as duas escritoras, suas narrativas convergem, ao apresentar a irrupção de eventos extraordinários a partir de objetos cotidianos – um vestido e um vaso de porcelana –, que embora possam parecer, à primeira vista, meros elementos cenográficos, concentram e movimentam a dinâmica dos enredos. Parte-se da hipótese de que tais objetos, ao mediar manifestações do insólito, abrem espaço para notórias discussões de foro social. Na conclusão, sustenta-se que a literatura fantástica produzida no século XX configura um verdadeiro “campo de forças” (Calvino, 1990), capaz de enfrentar problemáticas de ordem existencial.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica; Literatura argentina; Literatura brasileira; Autorias femininas; Objetos inanimados

ABSTRACT

This study proposes a critical reading of the short stories "The Velvet Dress", by Argentine writer Silvina Ocampo (1903-1993), and "The Chinese Vase", by the Brazilian author Augusta Faro (b. 1948). Despite the geographical and contextual differences between the two writers, their narratives converge in their presentation of extraordinary events emerging from everyday objects—a dress and a porcelain vase—which, though they may at first appear to be mere scenic elements, actually centralize and drive the dynamics of the plots. The starting hypothesis is that these objects, by mediating manifestations of the uncanny, open space for significant social discussions. In conclusion, it is argued that the fantastic literature produced in the 20th century constitutes a true “force field” (Calvino, 1990), capable of addressing existential concerns.

KEYWORDS: Fantastic literature; Argentine literature; Brazilian literature; Female authors; Inanimate objects

* Universidade Federal de Catalão – UFCAT; Instituto de Estudos da Linguagem; Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL – UFCAT – Brasil – fabiana.bellizzi.carneiro@ufcat.edu.br

Introdução

Os contos lidos neste trabalho – “O vestido de veludo”, de Silvina Ocampo, que compõe a coletânea *A fúria e outros contos*, publicada inicialmente em 1959; e “O dragão chinês”, que compõe o livro *A friagem*, de Augusta Faro, publicado em 1999, estabelecem certos pontos de contato: a partir de objetos rotineiros – um vestido e um vaso de porcelana, irrompem situações inauditas, reforçando assim uma das premissas de Tzvetan Todorov (2008, p. 30): “Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar”.

Nos contos selecionados, as personagens vacilam entre o irreal e o empírico, conduzindo também a reboque o leitor implícito, posto que: “O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos narrados” (Todorov, 2008, p. 37). Em que pesem diferentes visões dos teóricos e da crítica especializada, pauta-se este estudo em uma análise de textos que cotejam a irrupção do fantástico, especificamente uma análise de objetos que perfazem os cenários das narrativas selecionadas. Este trabalho, por conseguinte, parte do problema que: nos contos, teria a irrupção de objetos insólitos possibilidade para agenciar questões de foro social? Pontua Italo Calvino (1990, p. 47), em *Seis propostas para o próximo milênio* que “[...] a partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como um polo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis”.

Essas “correlações invisíveis” suscitam leituras adjacentes que se formam nos vórtices e nas lacunas dos contos, e nesse ponto ressaltam-se as produções das autoras. A escrita da argentina Silvina Ocampo (1903-1993) aproxima-se da escrita da goiana Augusta Faro (1948) por vários aspectos, sendo o principal: resvala nos textos de ambas o questionamento ao *status quo* patriarcal. Próximas geograficamente e com pouca diferença temporal, pois durante alguns anos as duas produziram de forma sincrônica, Ocampo e Faro não se abstiveram de trazer para seus textos a condição feminina em um continente estritamente patriarcal, que ainda sofria as peias do passado colonial e que quase nada se discutia a respeito da questão de gênero.

Tenta-se comprovar, destarte, que objetos tão usuais e aparentemente inocentes, nas narrativas lidas neste trabalho, formam uma espécie de “campo de forças” (Calvino,

1990) capaz de engendrar questionamentos incisivos quanto aos papéis destinados às personagens principais.

1 Algumas considerações sobre a literatura fantástica

Objetos costumam figurar na diegese com funções práticas. Quando vão além e passam a refletir emoções das personagens, criando relações temáticas ou até mesmo antecipando eventos, obviamente ganham significados outros, podendo fornecer o *turning point* da narrativa. No conto retirado do folclore alemão, pelos irmãos Grimm, “O Flautista de Hamelin”, a mágica flauta faz com que ratos invasores entrem em uma espécie de transe e acompanhem o flautista até o rio Weser, quando então morrem afogados. As varinhas mágicas da saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling; os anéis em *O Senhor dos Anéis* e *O Hobbit*, ambos de J.R.R. Tolkien; *As Crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis são alguns exemplos da importância dos objetos como mediadores de ocorrências mágicas e maravilhosas.

Remo Ceserani, em *O Fantástico* (2006, p. 67), em especial atenção ao “Objeto Mediador”, pondera que não se pode destacar e considerar exclusivos alguns procedimentos formais de uma determinada modalidade literária, menos ainda do fantástico. Não há procedimentos retóricos ou uma lista de “temas” do modo fantástico, no entanto o que caracterizou a modalidade literária quando se dá o seu surgimento foi “[...] uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos” (Ceserani, 2006, p. 67). O autor aprofunda a discussão ao apontar que esse surgimento se alinhou a uma contingência histórica, coadunada em

[...] alargar as áreas da realidade humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura e, ainda mais, para colocar em discussão as relações que se constituem, em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação (Ceserani, 2006, p. 67).

Nesse ponto, Tzvetan Todorov, autor de *Introdução à literatura fantástica* (2008), observa que a presença do sobrenatural, dentro da obra, pode ter funções diferentes: uma função pragmática, que comove e assusta o leitor; uma função semântica, em que o sobrenatural seria uma espécie de autodesignação, ou seja, sua própria manifestação; e uma função sintática, constituindo o próprio desenvolvimento do relato. Todorov também

se aproxima das premissas de Louis Vax, autor do livro *A arte e a literatura fantásticas* (1972), pelo fato de este defender que o conto fantástico deve convencer por si próprio e no seu domínio estético. Para isso, também o leitor precisa estar convencido a respeito de aparições extraordinárias. Do contrário, uma literatura fantástica torna-se impossível: “Deve seduzir-se progressivamente as faculdades activas e críticas da alma, deixar o encanto insinuar-se no espírito do leitor, seduzi-lo como artista e pela arte” (Vax, 1972, p. 103). Sob esse viés, devemos considerar o aparato cultural e social em um intervalo temporal. Por exemplo, a obra de Homero, *A Odisseia*, reproduz um tipo de sociedade regida pelos preceitos politeístas e pela visão cosmogônica – a crença em deuses do universo pautava as vidas das pessoas da Idade Antiga, então crer em situações fantásticas, dentro da arte, seria uma extensão das vidas daquelas pessoas.

Contudo, os textos literários que Vax e Todorov mencionam e que corporificam seus estudos, foram produzidos entre os séculos XVIII e XIX. Vax, inclusive, assinala que o fantástico surrealista, posterior ao fantástico alegórico da Idade Média, não encontrou sucessores, e ainda encerra seu texto com a seguinte indagação: “E ninguém sabe que Fénix poderão nascer das cinzas da “ficção científica” e da pintura surrealista” (Vax, 1972, p. 182, aspas do autor). Com efeito, pode-se aferir que o século XVIII deu outra projeção à literatura fantástica. As incertezas sociais e econômicas, o início da industrialização, as ideias iluministas, o abalo do poderio católico, entre outros fatores que marcaram o continente europeu ao longo das décadas setecentistas, fomentaram um tipo de produção muito imanada às profundas mudanças que acometeram a Europa e que se disseminam para outros continentes. Isso explica, em parte, o porquê de a produção literária fantástica do século XX não moldar o desenvolvimento da ação no sobrenatural como outrora, afinal, os paradigmas de realidade são outros (Roas, 2014).

O início da era industrial, entretanto, antecipa algo que se avultaria no ocaso do século XIX e se adensaria no século XX, a saber: a perda do sentimento de coesão social e um crescente individualismo. Ademais, as teorias darwinistas e os estudos do psiquismo somados ao momento socioeconômico de profundas tensões, como as duas Grandes Guerras, a crise de 1929, a Guerra Fria entre outras efemérides, reverberaram nas artes de forma muito pontual. Observa Jean-Paul Sartre (*apud* Soares, 2015, p. 118-119) que “[...] no fantástico contemporâneo, personagem algum jamais se espanta: [...] como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste lhe parecesse perfeitamente natural”.

Nota-se, então, que Vax (1972), Ceserani (2006), Todorov (2008) e Jean-Paul Sartre (2005) convergem por assumirem que a literatura fantástica do século XX

problematiza o real. Em uma realidade por demais desvairada diante de profundas ocorrências, a irrupção de algo irreal em um tipo de escrita como a fantástica não causaria tanto apelo no leitor, que já se encontra em estado de incredulidade. Jaime Alazraki (2001) analisa-as como histórias inscritas sob o neofantástico latino-americano, termo por ele cunhado. Observa Alazraki (2001, p. 277, tradução minha) que essas produções desestabilizam o real discreta e sutilmente, destacando muito mais a inquietação e a perplexidade que explicitamente o medo, ou seja, o neofantástico traz “[...] metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem-razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nos casulos construídos pela razão [...]”¹. Contudo, a crítica especializada também se volta para outros argumentos e procedimentos formais que compõem a narrativa fantástica que não exclusivamente a centralidade nas ações, e neste ponto retoma-se o texto de Ceserani (2006). Tal é a importância dos objetos, a ponto de causarem a ruptura e assim alavancarem o desenrolar da narrativa:

É preciso pensar que o objeto mediador desempenha a função específica dentro do conto fantástico pelo fato de que se trata de um conto em que há um desnivelamento de planos de realidade, o qual não está previsto pelo código e por isso vem marcado por um forte efeito de limite [...] (Lugnani *apud* Ceserani, 2006, p. 74).

Após acolhermos as proposições feitas acima, especialmente as considerações acerca do objeto mediador (Ceserani, 2006), será feita a leitura crítico-analítica dos contos, para então se comprovar a hipótese de que os objetos, nos contos de Augusta Faro e Silvina Ocampo, despertam manifestações insólitas que levam a questionamentos de foro social.

2 Elementos do fantástico em “O vestido de veludo” e “O dragão chinês”

Percebe-se, nos contos de Ocampo e Faro, que os objetos mantêm uma íntima relação com o estado de humor das personagens, funcionando até mesmo como gatilhos para emoções e sensações desagradáveis e pesarosas. Lembremos do romance *Lavoura Arcaica*, publicado pela primeira vez no ano de 1975. Há, na obra de Raduam Nassar, um pêndulo, situado no centro da casa, que sublinha o tempo linear, medido e comedido pela

¹ No original: “metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón (Alazraki, 2001, p. 277, tradução minha).

ordem paterna; em oposição ao tempo anárquico e confuso, que viola as ordens estabelecidas pelo pai e que instaura o ato subversivo que marca toda a história: o ato incestuoso entre os irmãos Ana e André (Santos; Oliveira, 2001). O relógio, objeto que marca o tempo e institui a ordem, metaforiza o poder exercido pelo pai, aproximando-se assim das hipóteses de Daniel Miller (2013, p. 78-79) ao preconizar sua teoria das coisas: “[...] os objetos determinam o que ocorre à medida que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo”.

Ao observar por mais de um ano a produção de cerâmicas de uma aldeia no noroeste da Índia, Miller (2013, p. 73) destacou o valor funcional para explicar os diferentes tipos do artefato em questão e como essas mudanças na forma acompanhavam as necessidades daquela população, comprovando o corolário de que os objetos estavam a serviço das pessoas; em oposição ao que acontece em nossas sociedades, em que muitas vezes adquirimos coisas sem verdadeira necessidade – justamente o contrário do que se observa nos contos de Augusta Faro e Silvina Ocampo corporificados neste artigo. Tenta-se comprovar que objetos aparentemente usuais como um vestido e um vaso de porcelana ganham tamanha importância nos contos de Augusta Faro e Silvina Ocampo, a ponto de agenciarem as tramas.

No conto “O vestido de veludo” três vozes narrativas formam a *diegese*: Casilda, a costureira que confeccionou o vestido de veludo e a narradora-personagem, uma criança de oito anos sem nome apresentado. As duas se dirigem à residência da compradora, madame Cornelia Catalpina, e então a trama se desenrola no quarto da compradora. O conto inicia-se relatando o trajeto de Casilda e a menina até a casa da madame Cornelia. Evidencia-se, nas primeiras linhas, a posição social da costureira e da compradora, que mora em Recoleta, um dos bairros mais nobres de Buenos Aires, “Suando, secando a nossa testa com lenços, que umedecíamos na fonte da Recoleta, chegamos a esta casa com jardim da Calle Ayacucho. Que divertido!” (Ocampo, 2019, p. 140). Ademais, não apenas a geografia separa a menina e a costureira de madame Cornelia, bem como o espaço em que elas adentram: “Subimos uma escadaria atapetada (cheirava a naftalina), precedidas pela empregada, que nos fez passar ao quarto da madame Cornelia Catalpina, cujo nome foi um martírio para minha memória” (Ocampo, 2019, p. 140). Essas contradições vão se acentuando e assim marcando as posições sociais de mulheres tão diferentes: a garota, sem nome definido, custou a decorar o nome de Cornelia Catalpina. Cornelia, por sua vez, estava muito preocupada com a prova do vestido que levaria para sua viagem à Europa, enquanto a menina usava um vestido sujo, apontando então para os

estereótipos sociais – a mulher rica e de nome pomposo, que tem uma funcionária em casa para limpar a fuligem de sua cama *versus* uma criança de apenas oito anos que possivelmente está a aprender o ofício da costura com Casilda e que não queria estar ali, pois tinha que lavar e passar sua roupa de cama.

Começa, então, a prova de ajustes. Cornelia, ao tirar a roupa e tentar colocar o vestido, nota que ele ficara preso em seu pescoço, como se algo o impedisse de deslizar pelo seu corpo. Casilda sugere colocar um pouco de talco, porém a madame continuava com sensação de sufocamento. Quando, finalmente, a peça se encaixa no corpo de Cornelia, nota-se a beleza da roupa: “O vestido era lindo e complicado! Um dragão de lantejoulas pretas bordado brilhava do lado esquerdo da bata” (Ocampo, 2019, p. 142). A partir daí tem-se a instauração de estranhas ocorrências. Cornelia passa a respirar com dificuldade. E então, a cada respiração ofegante e movimento cambaleante por parte de Cornelia, também o dragão assim se comporta. Em uma das provas, Cornelia dirige-se à menina e diz que um dia ela também terá um vestido de veludo: “Sim – respondi, e senti que o veludo daquele vestido estrangulava meu pescoço com mãos enluvadas. Que divertido!” (Ocampo, 2019, p. 144). Por fim, a madame cai ao chão e imediatamente o dragão se retorce: “Casilda se inclinou sobre seu corpo, até que o dragão ficou imóvel. Acariciei de novo o veludo, que parecia um animal. A modista disse com melancolia: – Morreu. Foi tão difícil fazer este vestido! Foi tão, tão difícil! Que divertido” (Ocampo, 2019, p. 144-145).

Destaca-se que é a menina quem relata a situação inaudita, inclusive ela sente o dragão apertando seu pescoço apenas com a profecia da madame: “Um dia você terá seu vestido de veludo” (Ocampo, 2019, p. 144). A modista nada percebe. Ela não nota estranhos movimentos do dragão, bem como não se assusta com a morte da madame. Assiste a tudo passivamente e apenas lamenta sua dificuldade por ter feito um vestido que não seria mais usado pela sua cliente. Ao longo da narrativa, Casilda pouco se manifesta. Suas interpelações são pequenas e muito pontuais, representando assim uma parte da população invisibilizada e oprimida, a começar pelo seu nome:

‘Casilda’ é um nome que se tornou popular na Argentina devido à sua disseminação entre as populações rurais e vizinhas, enquanto ‘Cornelia’ tem sabor patricio e, portanto, refere-se à exaltação da classe social que o torna próprio. ‘Casilda’ opõe-se assim a ‘Cornelia’ de forma absoluta, por verdadeiro (Amícola, 2014, p. 3, tradução minha)².

² No original: “‘Casilda’ es un nombre que se ha tornado popular en la Argentina por su divulgación entre gente de campo y aldeaños, mientras que ‘Cornelia’ tiene sabor patricio y, por lo tanto, remite a lo

Não menos desalentadora é a situação da menina, que não tem ao menos o nome revelado, no entanto, e ironicamente, é ela quem oferece ao leitor um inquietante *tour de force* – a garota conduz a narrativa, relata as insólitas ocorrências e ainda carrega uma estranha perversidade ao terminar seus relatos com a interjeição: “Que divertido”. Nota-se o retrato de uma infância sem o devido cuidado afetivo, afinal onde podemos situar essa criança que se diverte em meio ao trágico e ainda no interior de uma casa luxuosa? Conforme assinala Mariana Enríquez (*apud* Paiva; Siqueira Pedra, 2022, p. 5):

Grande parte da literatura de Silvina Ocampo parece estar contida ali: na infância, nas dependências de serviço. Parecem vir daí seus contos protagonizados por crianças cruéis, crianças assassinas, crianças suicidas, crianças abusadas, crianças piromaniacas, crianças perversas, crianças que não querem crescer, crianças que nascem velhas, meninas bruxas, meninas videntes; seus contos protagonizados por cabeleireiras, costureiras, por preceptoras, por adivinhas, por corcundas, por cães embalsamados, por engomadeiras.

Em “O vestido de veludo”, uma criança faz o ponto de intersecção entre a realidade empírica e a instauração do inaudito – de certa forma a voz narrativa infantil suaviza a entrada do fantástico objeto – geralmente as crianças costumam se situar em planos imaginários. Porém, sobressai a crítica social, afinal mais inquietante que um estranho vestido apertado que estrangula e mata; e que ainda possui um dragão bordado que adquire comportamentos da senhora que o veste, inquieta-nos o fato de uma menina ter também sua infância oprimida, não “cabendo” então naquele mundo, muito menos em um opulento vestido de veludo.

Essa possibilidade de leitura pelo vetor social também se nota no conto “O Dragão Chinês”, de Augusta Faro. Em linhas gerais, a história narra o drama de Yasmin, uma mulher presa aos afazeres domésticos atormentada dentro de sua casa por causa de um dragão que se desprende de um vaso de porcelana e começa a persegui-la. Yasmin não consegue mais executar simples tarefas, como assistir a um filme ou experimentar uma roupa porque o dragão está sempre à espreita para atacá-la. Até mesmo em sonhos o dragão aparece para aterrorizá-la. Ao contrário do conto de Ocampo, em “O Dragão Chinês” a voz narrativa não é infantil, mas de uma mulher, casada e com filhos, ou seja, uma mulher mais velha que precisa validar para si e para todos ao redor que não está a

encumbrado de la clase social que lo hace suyo. ‘Casilda’ se opone así a ‘Cornelia’ de modo absoluto, por cierto” (Amícola, 2014, p. 3).

“inventar” histórias surreais. Há, no entanto, algo que desestabiliza um dos pressupostos todorovianos de que a narrativa que se quer fantástica precisa contar com a colaboração de um leitor “ideal”, que comungue daquele mundo sem exatamente participar de crenças ou fé, ou seja, três condições são necessárias:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. Entretanto, a maior parte dos exemplos preenchem as três condições (Todorov, 2008, p. 39).

Em “O Dragão Chinês”, a personagem mantém-se até o final tentando comprovar a veracidade do seu relato. Mais instigante ainda se torna a narrativa pelo fato de o conto iniciar-se com a seguinte epígrafe: “Carta para meu psicanalista, Dr. Genásio Placino de Afonso” (Faro, 2001, p. 65). Na sequência, a moça explica ao psicanalista que ocorrências estranhas lhe acometem desde que trouxera da China um belo vaso de porcelana,

[...] que, de tão alvo e casto, lembra uma película tênue que parece voar. Mais fina que a casca de ovo de codorniz e mais leve que um apanhado de paina nova, mesmo se enchesse as duas mãos. Aliás, acredito, a transparência do vaso é maior do que aquela pele aderida ao fundo dos ovos das aves (Faro, 2001, p. 65).

A moça prefere escrever a carta para o psicanalista ao invés de fazer uma ligação telefônica ou de relatar as estranhas ocorrências no consultório propriamente. Ela, inclusive, cita na carta que um relato oral provavelmente seria “escutado” pelo dragão devido à sua onipresença. Ao juntarmos elementos importantes como a presença do psicanalista, a descrição de um vaso delicado e de contornos tênues e as aparições insólitas que somente a moça presencia, nos afastamos dos pressupostos todorovianos e nos aproximamos das considerações de Louis Vax (1972) por este reconhecer objetivos próximos entre o fantástico e as disciplinas médicas, a despeito da complexidade dessa relação. Vejamos: o vaso de porcelana descrito em toda sua inteireza e delicadeza em

muito se aproxima da descrição do sistema psíquico humano: duro e impenetrável, porém delicado e exposto a fraturas e abalos como uma porcelana; o dragão, que produz fúria e desestabilidade em Yasmin; além da presença do psicanalista do início ao final da narrativa, que podem ser indicativos de que a moça estaria com seu sistema psíquico abalado. Contudo, não podemos nos abster das considerações sobre o fantástico, menos ainda da função do objeto mediador – também um dragão que se desprende – nesse caso não de um vestido, mas de um vaso. E mais ainda: Yasmin não tem certeza de sua doença, e aqui se encontra o ponto nodal.

Louis Vax preocupa-se em delimitar o território do fantástico em domínios vizinhos como superstições populares, o maravilhoso, o macabro, a literatura policial, e até mesmo a psicanálise. Vax (1972, p. 27) pontua que existem aproximações entre aspectos do delírio e aspectos da literatura fantástica por ambos compartilharem sentimentos de estranheza, e “Esta aproximação confere ao gênero fantástico uma seriedade que lhe recusavam os que apenas queriam ver nele fantasia gratuita”. No entanto, há que se reter cuidados e ressalvas nessa relação, afinal as narrativas de pessoas que se encontram em algum tipo de surto psíquico são lidas, analisadas e explicadas pelo médico, “a fim de libertar delas os seus pacientes” (p. 28) e assim serená-los, afinal essas alucinações fazem o paciente sofrer. O contista, ao contrário,

[...] quer perturbar o seu leitor. Não completamente, como faria um mistificador, mas em metade, no plano estético. Autor e leitor comungam no plano da arte. O alucinado acredita em princípio nas suas visões, o médico não acredita mesmo em nada; pelo contrário, contista fantástico e leitor acham-se ligeiramente perturbados. Mas para que o estado de pseudo-crença se mantenha, é preciso que a natureza das visões permaneça equívoca (Vax, 1972, p. 28-29).

As considerações de Luis Vax (1972) mostram-se pertinentes e adequadas para a leitura do conto de Augusta Faro não só porque leitores podem se sentir perturbados diante do relato de uma moça que tem visões de um dragão a lhe atacar, mas (e principalmente) porque a natureza das visões de Yasmin permanece equívoca, ou seja, nos é apresentada uma personagem que não tem noção de seu estado de alucinação. Ela tem certeza de que o dragão se soltou do vaso chinês, inclusive em um dos trechos da carta ela afirma que está bem: “Sei que estou emocionalmente bem, pois trabalho todos os dias no meu escritório de arquitetura, lido com as pessoas, dirijo meu carro, apronto meus afazeres todos normalmente. Nada há de errado comigo, seja de dia, seja de noite” (Faro, 2001, p. 71-72).

Inicialmente, Yasmin começa a sonhar com a criatura mitológica, sente baforadas e calor, mas ao acordar credita seu sonho ao fato de o vaso ter um desenho muito perfeito: “E como a sala é uma passagem, a todo momento me deparava com o dragão me olhando. E isso pensei: Estou impressionada, porque vejo-o muito, e ele é tão vivo...” (Faro, 2001, p. 67). Entretanto, o que ocorria apenas nos sonhos passa a ocorrer na rotina da moça. Em uma ocasião, Yasmin relata que estava em um provador de uma loja, experimentando um vestido – “por incrível que pareça, ele tinha a cor das escamas furta-cores do dragão” (Faro, 2001, p. 70), quando de repente o animal entra por baixo das cortinas e queima as roupas. As atendedoras chamam a ambulância de uma clínica psiquiátrica, porém Yasmin prefere ir a um hospital de queimaduras, afinal ela imaginara que seu cigarro seria o causador do pequeno incêndio.

Necessário destacar que na mesma medida em que Yasmin teme o dragão e se convence de sua ferocidade, ela também fornece explicações racionais para si, atribuindo as várias ocorrências ao sono, ao cachorro, ao vizinho, ao cigarro. A certeza acontece no episódio da loja, em que Yasmin começa a ver o dragão em sua rotina (não mais em sonhos) e inclusive passa a receber ameaças do animal. A partir daí cresce seu medo e temor, a ponto de ela pedir socorro ao psicanalista por meio da carta, afinal as palavras seriam ouvidas pelo dragão, que “[...] diz e repete: se eu abrir a boca e falar as palavras, contando o que vem acontecendo, ele aspirará meu cérebro com seu hálito azulado e retirará de mim a memória e a razão, de forma sem retorno” (Faro, 2001, p. 72). Mais pungente ainda se torna a situação pelo fato de Yasmin não pedir ajuda ao médico exatamente para se tratar, mas para se proteger do dragão chinês. Nesse ponto, cabe ressaltar a escrita de Augusta Faro.

No ano de 1997, a goiana Augusta Faro Fleury de Melo, publicou o livro *A Friagem*, uma coletânea de 13 contos atravessados, em sua maioria, pelo viés do insólito. Interessante notar que nesses contos, ainda que tenhamos ocorrências insólitas, o que sobressai é a condição feminina, menosprezada por conta de uma sociedade afeita ao mandatário – o pai, o marido, o médico. Temas como a frustração sexual, a falta de realização profissional, a maternidade imposta, o casamento por obrigação, a violência contra a mulher, a carência afetiva, enfim, discussões que hoje são abordadas com mais frequência, Faro já as fazia há 40 anos, por meio de personagens angustiadas e atormentadas.

Todos os contos de *A Friagem* são conduzidos por mulheres e têm como protagonistas personagens femininas, o que não deixa de ser bastante emblemático em se

tratando de um estado ainda muito afeito aos preceitos e ideais patriarcais. Augusta Faro nasceu na cidade de Goiânia, no ano de 1948. Apesar de ter havido modernização em Goiás no ano de 1930, a década de 1940 ainda presenciava violência no campo, bem como o “paternalismo autoritário” (Souza, 2006, p. 100) que calava as mulheres, e nesse ponto a escrita de Augusta Faro aproxima-se da escrita de Silvina Ocampo.

Em que pesem certos boatos (Enríquez, 2019) em torno da figura de Silvina Ocampo, como o fato de ser reclusa e avessa às badalações, a escritora ficou ofuscada durante muitos anos. Seja por opção ou pelo fato de a crítica ter ressaltado a produção de seu esposo, Adolfo Bioy Casares, Ocampo chegou a confessar a um amigo que gostaria de ser uma escritora popular, “[...] que seus livros de contos fossem vendidos em quiosques de revistas, que fosse lida pela população” (Enríquez, 2019, s/p). Talvez Silvina Ocampo não quisesse ter reconhecimento e congratulações pela sua pessoa, mas sim pelo seu trabalho – e isso a crítica especializada levou anos para perceber.

A coletânea *La Furia y otros cuentos*, terceiro livro de Silvina Ocampo, foi publicado no ano de 1959. No entanto, somente em 2019 a obra chega ao Brasil, traduzida como *A fúria e outros contos*, ou seja, durante 60 anos a produção de Silvina Ocampo sofreu uma espécie de ostracismo não só no Brasil, mas em seu próprio país. Observa José Amícola (2014, p. 6, tradução minha) que:

A crítica acadêmica argentina demorou a reconhecer os méritos da obra de Silvina Ocampo, mas a partir da década de 1980, quando a autora concluía seu trabalho criativo de cinquenta anos de dedicação à literatura, os professores universitários do Rio da Prata colocaram essas histórias insubmissas em seus programas de literatura, que, em suma, combinava bem com os escritos por Felisberto Hernández ou Julio Cortázar, autores já consagrados na técnica da família perturbadora³.

Dois pontos nos chamam atenção no excerto acima: a técnica da família perturbadora e o reconhecimento da produção de Ocampo a partir da consagração masculina. A “técnica da família perturbadora” (Amícola, 2014, p. 6) se apresenta no conto “O vestido de veludo”, bem como em grande parte da produção ocampiana. O livro *Viaje olvidado (Viagem esquecida)*, de 1937, antevê temas considerados perturbadores para aquela sociedade argentina, como recordações traumáticas infantis, ambiente

³ No original: “La crítica académica argentina tardó en reconocer los méritos de la obra de Silvina Ocampo, pero que a partir de la década del 80, cuando la autora estaba concluyendo su operación creativa de cincuenta años de dedicación a la literatura, los profesores universitarios rioplatenses pusieron estos cuentos insumisos en sus programas de literatura, que, en definitiva, casaban bien con los escritos por Felisberto Hernández o Julio Cortázar, autores ya consagrados en la técnica de lo inquietante familiar”.

lúgubre, sequestro de criança, uma funcionária doméstica que assassina a filha da patroa, a ponto de sua irmã, Victoria, afirmar que “Eu me vi pela primeira vez na presença de um fenômeno singular e significativo: a aparição de uma pessoa disfarçada de si mesma” (Ocampo *apud* Enríquez, 2019, s/p). A própria Silvina Ocampo, certa ocasião, proferiu que: “Não sou sociável, sou íntima” (*apud* Enríquez, 2019, s/p), deixando nas entrelinhas o entendimento de que sua escrita traduz certa inquietação de algo relacionado ao mais íntimo do ser humano. E é exatamente o que se nota no conto “O vestido de veludo”, lido neste artigo.

Por fim, cabe sublinhar a figura do dragão. Presente em diferentes formas, culturas, sociedades, religiões, atingindo até mesmo o materialismo dialético da luta de classes (Chevalier; Gheerbrant, 2001); oscilando entre poder criativo ou força destrutiva, guardião de segredos, símbolo da ordem cósmica, da ascensão espiritual, sabedoria, conhecimento ou força primordial, a figura do dragão, nas artes, comumente relaciona-se a temas complexos. Nas duas narrativas lidas neste artigo, outras criaturas ameaçadoras poderiam figurar tanto no vestido como no vaso – cobras, escorpiões, aranhas venenosas, no entanto, nenhuma figura carrega tanta ambivalência como o dragão. Em muitos países orientais, o dragão possui um estatuto cosmogônico: “Símbolo celeste, em todo caso, poder de vida e de manifestação, ele cospe as águas primordiais ou o Ovo do mundo, o que faz do dragão uma imagem do *Verbo criador*” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 350, grifo dos autores). Para os estudos psíquicos, a luta entre o herói e o dragão pode simbolizar o arquétipo do

[...] *triunfo do Ego sobre as tendências regressivas*. Na maioria das pessoas, o lado tenebroso e negativo da personalidade permanece inconsciente. O herói, ao contrário, deve dar-se conta de que a sombra existe e que ele pode tirar forças dela. [...]. Em outras palavras, o Ego só pode triunfar depois de ter dominado e assimilado a sombra (Jung, *apud* Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 351, grifo dos autores).

Yasmin não conseguiu dominar sua sombra, fragmentada que está por forças que a alienam de si mesma; ao passo que em Ocampo uma menina está à mercê de condições sociais de exclusão, vítima de estruturas que a condenam à invisibilidade. As duas narrativas, portanto, confirmam a tese central deste estudo: objetos cotidianos – aparentemente banais – convertem-se em um “campo de forças” (Calvino, 1990), capaz de tensionar as fronteiras do destino imposto a essas personagens.

Conclusão

Viu-se, ao longo deste trabalho, que as duas narrativas apontam para as agruras do universo feminino, com a diferença de que em Ocampo uma menina se encontra em situação de alheamento; ao passo que em Faro temos a voz narrativa de uma mulher em condições psíquicas desintegradas. Seja através de um vaso ou um vestido, esses artefatos tornam-se vetores de questionamento radical, desestabilizando os papéis sociais que lhes foram atribuídos sublinhando, então, as observações do teórico francês Michel Viegnes (*apud* Gama-Khalil, 2017, p. 51) ao indagar sobre a presença de uma alma nos objetos inanimados: “[...] quer se trate de um objeto benéfico ou de um objeto amaldiçoado, distorcendo e degenerando a realidade, o objeto sempre será o suporte de uma projeção do próprio sujeito, o qual investe no objeto seus desejos, seus sonhos ou seus pavores e seus medos”, e nessa aresta tanto a menina do conto de Ocampo; quanto a mulher do conto de Faro se encontram.

As protagonistas dos contos aqui lidos são perseguidas por dragões que se soltam de objetos (um vestido e um vaso) não tanto para atacá-las, mas por evidenciarem a realidade de mulheres “à deriva” seja em instâncias sociais, emocionais ou econômicas, ainda que em diferentes países. Em Ocampo, uma criança se apodera da ironia para suavizar o incômodo que sente em um espaço social que a exclui; já no conto de Augusta Faro uma mulher sente que seu psiquismo a “comprime”.

Para além de objetos insanos, o vestido (em Ocampo) e o vaso (em Faro) podem representar a luta que nos abarca a todas e todos, perseguidos que somos pelos “dragões internos” que ao se desprenderem nos assustam e nos amedrontam e que a tessitura literária há anos mimetiza, desde o dragão aquático de Ulisses, passando pelas princesas presas em torres e ameaçadas pelas baforadas dos dragões.

Finalmente, ao chegarmos no século XXI e lermos contos como “O vestido de veludo” e “O dragão chinês”, vemos que os dragões atuais lançam luzes sobre a complexidade da condição humana e os meandros do inconsciente em busca por respostas às duras questões da vida.

REFERÊNCIAS

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

AMÍCOLA, J. Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio. **Cuadernos LIRICO**, v. 11, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/lirico.1847> Acesso em: jun. 2025.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESERANI, R. **O Fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed.UFPR, 2006.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Coordenação: Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ENRIQUEZ, M. Silvina Ocampo sai das sombras. **Revista Quatro cinco um**, 01 out. 2019. Disponível em: <https://quatrocincoum.com.br/resenhas/literatura/literatura-estrangeira/silvina-ocampo-sai-das-sombras/> Acesso em: jul. 2025.

FARO, A. O Dragão Chinês. In: FARO, A. **A friagem**: contos. São Paulo: Global, 2001. p. 63-73.

GAMA-KHALIL, M. M. Objetos insólitos e assombrados: da concretude prosaica à maldição. **Todas as Musas**, ano 09, n. 01 (jul-dez 2017). Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/17Marisa_Martins.pdf. Acesso em: 21 out. 2025.

MILLER, D. **Trecos, troços e coisas**. Estudos antropológicos sobre a cultura material. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OCAMPO, S. O vestido de veludo. In: OCAMPO, S. **A fúria e outros contos**. Trad. Livia Deorsola. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 140-145.

PAIVA, M. M.; SIQUEIRA PEDRA, N. T. Um vestido apertado demais: uma leitura feminista da tradução do conto O vestido de veludo, de Silvina Ocampo, para o português brasileiro. **Nueva ReCIT: Revista Del Área De Traductología**, n. 6, 2022. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ReCIT/article/view/39493>. Acesso em: 21 out. 2025.

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

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOARES, M. P. A Literatura Fantástica do século XX e a representação do real. **Rev. Let.**, São Paulo, v. 55, n. 2, p.117-135, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/8823>. Acesso em: 21 out. 2025.

SOUZA, D. B. **Violência, poder e autoridade em Goiás**. Goiânia: Ed. Da UFG, 2006.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VAX, L. **A arte e a literatura fantásticas**. Trad. João Costa. Viseu: Editora Arcádia, 1972.

Data de submissão: 30/07/2025

Data de aprovação: 04/10/2025