

Infamiliar, gozo lacaniano e máscaras sociais: o feminino em "El vestido de terciopelo", de Silvina Ocampo

Jenifer Ianof de la Fuente* 

Universidade de São Paulo (USP) – Brasil

*Correspondência: jeni.ianof@gmail.com

RESUMO

Este artigo analisa o conto "El vestido de terciopelo", da escritora argentina Silvina Ocampo (1903–1993), a partir de uma perspectiva interseccional que articula a teoria psicanalítica – notadamente os conceitos freudianos de infamiliar (*Das Unheimliche*) e de recalcado, bem como as elaborações lacanianas sobre gozo, objeto a e significante fálico – com uma leitura crítica das representações de gênero e de classe social. Partindo da análise das personagens femininas hierarquizadas pela nomeação, argumenta-se que o vestido de veludo funciona como operador narrativo do insólito e como metáfora do falo: objeto de desejo que ao mesmo tempo seduz, interdita e aniquila. A morte da protagonista burguesa Cornelia Catalpina, sufocada pelo próprio vestido que buscava encarnar, é lida como alegoria da violência simbólica exercida sobre as mulheres pelos ideais de beleza, pureza e juventude impostos pela ordem patriarcal. O olhar infantil da narradora, encarnado no bordão irônico "¡Qué risa!", desnaturaliza a tragédia e revela o caráter banal e cotidiano da opressão de gênero. Conclui-se que o insólito em Ocampo não é recurso meramente estilístico, mas via crítica que desnuda as máscaras sociais e os custos subjetivos da feminilidade normativa.

PALAVRAS-CHAVE:

Silvina Ocampo
Insólito
Gozo
Feminino
Das Unheimliche
Nomeação e classe social

SUBMETIDO: 30 de abril de 2026 | ACEITO: 19 de maio de 2026 | PUBLICADO: 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Silvina Ocampo e o insólito: entre o fantástico e a crítica social

Dona de um estilo que desafia a classificação, Silvina Ocampo (1903–1993), uma das vozes mais singulares da literatura argentina do século XX, oscila entre o fantástico, o gótico e o nonsense. Seus textos se movem constantemente no campo do insólito, ecoando uma tentativa de se furtar a qualquer rótulo.

Segundo a crítica literária, *La furia*, lançado na Argentina em 1959, representa o

ápice da produção de Silvina Ocampo, sendo a obra que melhor define seu estilo, ou seja, a mais "ocampiana" (Enríquez, 2022).

Ambientados no espaço doméstico e em cenas triviais – como reuniões familiares e a rotina de casais –, os contos de Ocampo transformam o banal no palco de subversões. É nesses contextos que o fantástico, o insólito e o horror irrompem, produzindo um efeito de incômodo. A escritora se apropria do gênero literário para expor o oculto na ordem social, de modo que temas feministas são encenados indiretamente, sem haver abordagem explícita.

Ocampo revela aquilo que escapa ao controle: o duplo, o estranho, o desejo recalcado, o olhar que não deveria existir, a infância como lugar não da inocência, mas da crueldade e da opacidade.

Esse insólito, que toca o limite do *Unheimlich* freudiano, advém daquilo que retorna disfarçado na superfície do banal. Em Ocampo, o estranho é justamente aquilo que deveria permanecer oculto – impulsos, fantasias, rivalidades, violências – mas que retorna sob a forma de cenas delicadas e inquietantes. Sua prosa, marcada pela precisão e pelo humor perverso, transforma o cotidiano em um espelho distorcido, onde os personagens se confrontam com imagens invertidas de si mesmos.

Assim, a literatura de Silvina Ocampo instala o leitor numa zona de ambiguidade: aquilo que parece excessivamente familiar torna-se perturbador, e aquilo que deveria ser estranho assume a forma conhecida do íntimo. Nesse intervalo entre o reconhecível e o inominável, Ocampo faz surgir um insólito que não apenas desafia as fronteiras do real, mas questiona também as máscaras sociais, os papéis de gênero e os pactos silenciosos da vida cotidiana.

As personagens femininas

O conto "El vestido de terciopelo" narra a visita de uma costureira, Casilda, e uma garota de oito anos, que atua como sua assistente, para realizar o ajuste de um vestido de veludo em uma cliente de classe alta, Cornelia Catalpina. Enquanto a conversa e o cenário delineiam a grande diferença de classes existente, o exuberante vestido de paetês com um dragão acaba por sufocar a cliente. Em um detalhe de insólito e horror, a criança repete a expressão "¡Qué risa!" ao longo da narrativa, atuando como testemunha indiferente do evento fatal.

A configuração das personagens exclusivamente femininas – Cornelia Catalpina, Casilda, a criança e a empregada ("sirvienta") – organiza tanto a lógica do insólito como a crítica social de Silvina Ocampo. A diferença de classe e o lugar simbólico de cada mulher emergem já na nomeação, que funciona como marca de posição social, de visibilidade e de poder.

Cornelia, protagonista burguesa, cujo nome ecoa grandeza, é a única personagem que apresenta nome e sobrenome. Seu nome sonoro impõe presença – ainda que seu interior seja frágil e atravessado pelo desejo reprimido. A excentricidade do nome causa dificuldade para que a garota se lembre: "la señora Cornelia Catalpina, cuyo nombre fue un martirio para mi memoria" (Ocampo, 2007, p.256).

A senhora aparece desde o início como um corpo sensualizado e estetizado, preso ao Eu Ideal que a cultura impõe às mulheres.

Tal como formula Kehl (2008), a feminilidade é domada para cumprir uma direção socialmente designada. Para a autora, a ideia de que as mulheres formariam um conjunto de sujeitos definidos a partir de sua natureza – da anatomia e suas vicissitudes – aparece em aparente contradição com outra noção bastante corrente, a de que a "natureza feminina" precisaria ser domada pela sociedade e pela educação para que as mulheres pudessem cumprir o destino ao qual estariam naturalmente designadas (Kehl, 2008, p.48).

O quarto vermelho, os espelhos, o perfume, a dramaticidade: tudo em Cornelia expõe uma feminilidade construída para ser vista. Conforme Soler (2005), o feminino na cultura patriarcal aparece como aquilo que é dito desde o ponto de vista do Outro.

Cornelia busca tudo que "es blanco, limpio, y brillante" (Ocampo, 2007, p.256) porque sua constituição está fundada na estética da pureza e da exibição, pilares da feminilidade burguesa que Silvina Ocampo ironiza. O branco encena o ideal de inocência e virtude que apaga o corpo e suas contradições; o "limpo" revela o corpo disciplinado pelo decoro – que, como lembra Foucault (1987), molda a feminilidade como algo constantemente vigiado e corrigido; e o "brilhante" indica a necessidade de destacar-se para o olhar do Outro, sustentando uma imagem que deve ser desejável e impecável.

A preocupação com a colcha que é branca, mas parece cinza em

decorrência da sujeira que invade seu quarto é outro indício que reforça essa hipótese. A invasão da sujeira pode ser associada à irrupção do insólito por meio do vestido, que passa a ocupar o familiar, o ambiente cotidiano: a casa, o quarto.

No conjunto de personagens femininas hierarquizadas, também pela nomeação que recebem, segue-se Casilda, a costureira pobre cujo nome carrega simplicidade e certa opacidade. É subalterna, não só na posição social, mas também no modo como aparece na narrativa: silenciosa, concentrada, quase sem voz.

A criança, que não recebe nome próprio, representa a categoria da infância como um corpo menor a circular entre mulheres mais velhas, testemunhando o mundo sem poder interveniente. Sua falta de nome sublinha a fragilidade de sua posição, mas também reforça a atmosfera de estranhamento: o anonimato infantil é sempre inquietante em Ocampo, porque abre espaço para a projeção fantasmática do adulto.

Por fim, a empregada, mencionada brevemente, igualmente sem nome, é definida inteiramente pela função social que exerce. Seu anonimato completa o quadro de desigualdades presente no conto.

Essa organização não é apenas sociológica: é também psíquica. Cada nome (ou ausência dele) delimita o que pode e não pode ser dito. A nomeação inscreve as personagens no campo simbólico.

Cornelia só existe enquanto imagem que deve ser mantida. E essa imagem é sustentada pela classe inferior – Casilda, a empregada e a narradora – cujos corpos trabalham, sobem escadas, carregam pacotes.¹

Assim, a diferença de classe e a lógica de gênero se imbricam: o insólito emerge nessa cadeia feminina descentrada que desloca Cornelia Catalpina de sua posição de poder e a confronta com o estranho que retorna – o desejo que ela acreditava domesticado pela classe, pela moral e pela forma elegante de seu vestido de terciopelo.

Em virtude dessa desigualdade no plano social, a narrativa foca no falso contato entre dois mundos irreconciliáveis, marcados pela falta de interesse e

1 A identificação do sujeito com um ideal (Eu Ideal) refere-se, na psicanálise lacaniana, à operação especular pela qual o sujeito se constitui a partir da imagem do Outro, capturado por um reflexo que ao mesmo tempo o constitui e o aliena. O processo de nomeação das personagens em Ocampo exemplifica precisamente essa dinâmica: quem tem nome tem espelho; quem não tem nome é espelho de outrem.

compaixão mútua. Ocampo narra com crueza atroz o desprezo social, mostrando que não existem pontes, linguagens ou lugares comuns entre a patroa e a modista, apenas um ressentimento surdo e recíproco, do qual a sociedade ainda é refém.

O ápice ocorre quando a patroa cai morta. Casilda e a menina reagem com toda a sua dimensão ameaçadora, vendo apenas um corpo que jaz dentro do vestido. Sua reação não é de luto, mas de desumanização: elas não reconhecem na patroa alguém de sua mesma espécie, em um espelhamento cruel da visão que a patroa tinha delas, que as considerava inferiores. Do ponto de vista psicanalítico, podemos dizer que não há identificação entre as personagens de classes sociais distintas no conto.

O vestido de veludo como infamiliar e objeto de gozo

O veludo, motivo recorrente na obra de Silvina Ocampo, está presente em muitos de seus contos, como em "La casa de azúcar". Símbolo de luxo e status social no início do século XX, esse material é descrito como pesado, caro e exuberante e, ao mesmo tempo, desconfortável de vestir. A autora explora a ideia de que os objetos de desejo carregam sempre um grau de perigo inerente: podem facilmente converter-se em obsessão e, em última instância, aniquilar quem os deseja.

Em sua obra, esse tecido surge como manifestação da sensualidade feminina e também possui um aspecto fantástico e ambivalente. Em "El vestido de terciopelo", a narradora conta: "Yo tocaba el terciopelo: era áspero cuando pasaba la mano para un lado y suave cuando la pasaba para el otro" (Ocampo, 2007, p.258).

O gesto de tocar o veludo – e perceber que ele é duplo, áspero e suave – já instala o insólito como algo que se infiltra no cotidiano: o mesmo objeto oferece duas respostas opostas. Como objeto tradicionalmente associado ao feminino, o veludo, mediante a experimentação ambígua, encena uma lógica contraditória.

A morte de Cornelia ocasionada pelo vestido, cujo dragão parece se corporificar, arremata a instauração do insólito. Desde o início do conto, nota-se a atmosfera de mal-estar: a menina está "malhumorada", Casilda toma um remédio, pois essas viagens a outros bairros a deixam doente, e ambas estão suando, pois faz muito calor. Palavras ao longo do conto corroboram a criação de um ambiente de desconforto: "martirio", "tortura", "me asfixio".

É nesse ponto que há a aproximação à dimensão freudiana do infamiliar (*Das Unheimliche*). Para Freud (1919/2019), o infamiliar emerge quando algo que deveria permanecer oculto retorna sob forma angustiante. Cornelia, que busca tudo o que é "blanco, limpio y brillante", vê na narradora sua imagem invertida – aquilo que tenta apagar, sua própria fragilidade infantil, seu passado menos idealizado. A garota funciona como um espelho reverso de Cornelia: esta tem o vestido limpo e brilhante; a criança, um vestido sujo. A primeira é rica; esta, pobre. Enquanto a adulta tenta fixar uma feminilidade branca, jovem e europeia, a criança representa uma feminilidade ainda não capturada totalmente pelos ideais sociais.

Assim, a criança devolve a Cornelia, sem que esta o saiba conscientemente, o avesso de sua própria construção: precariedade, sujeira, simplicidade, tudo aquilo que sua posição de classe e seu gênero feminino precisou negar para que ela se afirmasse como classe e como mulher.

O infamiliar alude àquilo que é terrível, que desencadeia angústia e horror. Nas palavras de Freud:

[...] o infamiliar é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar (Freud, 1919/2019, p.28).

Essa "coisa assustadora" tem relação direta com o retorno do recalcado; ou seja, com conteúdos psíquicos que deveriam permanecer submersos, mas que irrompem na consciência de maneira desvirtuada, gerando desorientação e apreensão. Para Freud, o infamiliar é o que explicita a nossa conhecida e temida castração, termo psicanalítico que remete à nossa limitação, constituição falha, incompletude e finitude. Constitui-se num desagradável reencontro com o que foi persistentemente evitado.

Ao comentar o conto "O homem da areia", de Hoffmann, Freud (1919/2019) observa que a figura do duplo (*Doppelgänger*) nasce, numa fase primitiva do desenvolvimento psíquico marcada pelo narcisismo ilimitado, como uma tentativa do eu de garantir-se contra a própria destruição – uma espécie de seguro simbólico contra a morte. Superado esse estágio, contudo, a mesma figura se inverte: o duplo, que fora criado como proteção, passa a anunciar justamente aquilo contra o que deveria proteger, tornando-se sinal e prenúncio

da morte. É exatamente essa inversão que a narrativa de Ocampo encena.

A criança é convocada por Cornelia a ocupar o lugar do duplo garantidor: sua juventude intacta deveria refletir e prolongar imaginariamente a juventude que a patroa teme perder – "de la edad de nuestros hijos depende nuestra juventud". Mas o duplo que deveria assegurar a permanência da vida é, no desfecho do conto, precisamente quem testemunha, impassível, o momento em que essa vida se extingue. A menina que "não deveria crescer" não impede a morte de Cornelia: assiste a ela e ri. O riso infantil, nesse sentido, é o modo mais econômico pelo qual o infamiliar se resolve na superfície do texto – ali onde o horror não poderia ser dito diretamente, ele retorna sob a forma, aparentemente leve, do bordão "¡Qué risa!".

No registro freudiano, o recalque manifesta-se sempre por meio de um retorno disfarçado: aquilo que não pode emergir diretamente contorna a barreira simbólica e reaparece sob formas indiretas, como o duplo, o estranhamento ou o riso deslocado. Há, entretanto, um ponto em que essa mediação deixa de ser suficiente. O recalcado passa a inscrever-se no próprio corpo, evidenciando um excesso que escapa ao trabalho simbólico. Se o recalque organiza o desejo por meio da interdição, o gozo lacaniano assinala justamente o ponto em que essa organização falha: aquilo que insiste para além da simbolização e se impõe como um excesso que o corpo não consegue conter nem disfarçar. Para Lacan (1972–1973), o gozo é um excesso que combina dor e prazer.

Nesse sentido, a menina torna-se o duplo perturbador, o retorno do que Cornelia deseja reprimir. A idade da criança é mencionada por Cornelia mais de uma vez: "'No te preocupan estas cosas. ¡Qué edad feliz! Ocho años tienes, ¿verdad?"; "¿Por qué no le coloca una piedra sobre la cabeza para que no crezca? De la edad de nuestros hijos depende nuestra juventud". Esses comentários sobre a infância alheia parecem ser uma enunciação de um desejo de suspender o tempo no corpo do outro para, por procuração, escapar o próprio envelhecimento. O que Cornelia recalca é sua própria finitude, a certeza de que nenhum vestido, por mais brilhante, sustentará indefinidamente a juventude que sua posição social exige dela. A criança que não deveria crescer é o dispositivo imaginário por meio do qual esse recalque se sustenta – e é também, por isso, o ponto por onde ele retornará.

Assim, o vestido – que não entra, que prende, asfixia, não passa pelos ombros e termina por matar Cornelia – atua como operador do insólito, do gozo e da função fálica, articulando desejo, interdição e retorno do recalcado. A peça de roupa é o que Cornelia usa para manter oculta sua fragilidade – sua origem, seu envelhecimento, sua incompletude –, e também é o que barra e, ao mesmo tempo, promete o acesso a um gozo que a excede.

A narradora descreve o objeto de modo sensorial e ambíguo: "Yo tocaba el terciopelo: era áspero cuando pasaba la mano para un lado y suave cuando la pasaba para el otro." Essa oscilação entre o áspero e o suave materializa a própria estrutura do gozo, entendido como experiência que mistura prazer e sofrimento, que produz atração e desconforto.

Da mesma forma, a aproximação feita por Cornelia entre nardos e o tecido de veludo reitera essa lógica paradoxal do gozo, em que o sujeito é capturado por aquilo que simultaneamente o seduz e o fere, aquilo que deseja e que o faz sofrer:

–Yo comparo el terciopelo a los nardos.– ¿Le gusta el nardo? Es tan triste
–protestó Casilda.– El nardo es mi flor preferida, y sin embargo me hace
daño. Cuando aspiro su olor me descompongo. El terciopelo hace
rechinar mis dientes, me eriza, como me erizaban los guantes de hilo en
la infancia y, sin embargo, para mí no hay en el mundo otro género
comparable. Sentir su suavidad en mi mano, me atrae aunque a veces
me repugne. ¡Qué mujer está mejor vestida que aquella que se viste de
terciopelo negro! (Ocampo, 2007, p.258)

Nesse contraste, a fala de Cornelia se aproxima do que Lacan (1968–1969) teoriza como gozo: o objeto que atrai porque causa dano, o prazer que existe no sofrimento, o excesso que desestabiliza o corpo e, ao mesmo tempo, o magnetiza. O veludo "que eriza", o cheiro "que descomponhe", a suavidade que repugna – tudo isso compõe a gramática sensível de um gozo que não se confunde com prazer, mas o transborda. Por isso, Cornelia conclui exaltando o poder do veludo negro: "¡Qué mujer está mejor vestida que aquella que se viste de terciopelo negro!" – frase que não apenas reforça o fascínio, mas também a dimensão fálica do objeto, sua capacidade de conferir valor, poder e distinção.

O vestido de veludo configura-se, assim, como significante fálico. Para Lacan, o falo não é um órgão, mas um significante que marca a origem e o limite do gozo: ele dá acesso ao desejo e, ao mesmo tempo, o barra. É o que organiza a dialética entre ser fálico e ser castrado, pois, conforme ressalta Lacan (1998), ser

castrado significa aceitar a incompletude constitutiva do sujeito – a falta que o desejo pressupõe. O vestido delimita quem tem acesso e quem é excluído, quem ocupa a posição de poder simbólico e quem é colocado à margem. A menina pobre, que tem apenas o vestido sujo e não pode ter o vestido de veludo brilhante, experimenta o desejo justamente ali onde o falo barrado atua como diferença e hierarquia.²

Dessa forma, o vestido, assim como a menção ao nardo e a relação entre as duas personagens, constituem um circuito de gozo: o objeto é belo e interdito, sedutor e ameaçador, e ativa o corpo – o toque, o cheiro, a sensação asfixiante. Segundo Lacan (1972–1973), o gozo é sempre corporal. Daí o sufocamento, o mal-estar, o desmaio iminente e a morte.

Assim, o vestido de veludo, como metáfora do falo que deve garantir o brilho e conferir desejabilidade a Cornelia, concentra o valor, a lei, o poder e a falta; é também via de acesso ao gozo porque provoca fascínio e sofrimento.

O feminino e o olhar do Outro

Silvina Ocampo trabalha, com ironia e crueldade elegante, a relação das mulheres com o corpo e com o olhar do Outro. Cornelia tenta "vestir" o falo, isto é, tenta encobrir sua falta com um objeto estético. Porém, o vestido não entra – o desejo não se completa.

De acordo com Silva e Rey (2007),

a função que o ideal de beleza exerce na estruturação da feminilidade está relacionada à experiência singular de constituição psíquica, determinando a relação que a mulher estabelece com esse ideal. Se for profícua, a beleza pode ser concebida como uma das saídas da feminilidade, como forma de elaboração da castração. Contudo, se for escravizante, a beleza parece ser uma tentativa de encobrir a falta, em uma recusa à castração. Supõe-se, nesse caso, a existência de um conflito inconsciente relacionado a uma falha na constituição do eu ideal, e, a partir de uma imagem idealizada, busca-se atrair o olhar do outro (Silva; Rey, 2007, p.555).

O sufocamento literal – "sáquemelo, que me asfixio" (Ocampo, 2007, p.257) – é uma metáfora para a posição subjetiva da mulher que não tem seu desejo autorizado, que é convocada a ser objeto e nunca pode desejar plenamente

² Ser castrado, para a psicanálise, significa aceitar a incompletude constitutiva do sujeito, a falta que o desejo pressupõe. Não é uma mutilação literal, mas o reconhecimento de que nenhum objeto poderá preencher plenamente a falta fundante do sujeito.

como sujeito.

A narradora é igualmente objeto – infantilizada, tratada como imagem. Seu corpo é capturado pelo discurso adulto, e sua infantilização serve ao narcisismo da senhora: uma criança mantém a ilusão de juventude da mãe simbólica: "¿Por qué no le coloca una piedra sobre la cabeza para que no crezca? De la edad de nuestros hijos depende nuestra juventud" (p.256). A fala de Cornelia demonstra preocupação com a juventude, outro ideal associado ao feminino.

A criança aprende o que é ser mulher para a sociedade desde cedo, observando pessoas e comportamentos. Há algo do feminino que parece ser construído desde a infância, como reforça o trecho: "El terciopelo hace rechinar mis dientes, me eriza, como me erizaban los guantes de hilo en la infancia y, sin embargo, para mí no hay en el mundo otro género comparable." (Ocampo, 2007, p.258).

A garota também sente admiração pelo vestido e é convidada a exaltá-lo e desejar usá-lo quando adulta: "– Cuando seas grande – me dijo la señora– te gustará llevar un vestido de terciopelo, ¿no es cierto?" (p.258). A senhora projeta sobre ela uma ideia tradicional de feminilidade – o gosto por vestidos de veludo – como se fosse algo natural e inevitável, revelando expectativas sociais sobre o futuro da criança. Há uma tentativa velada de moldar um feminino, sugerindo que crescer implica adotar certos comportamentos valorizados pela sociedade, e também um contraste geracional, mostrando como as normas culturais podem ser transmitidas quase automaticamente. O uso do tom interrogativo "¿no es cierto?" reforça a pressão exercida pela senhora rica.

A garota assente, mas aponta certa possibilidade de distanciamento ao revelar que essas expectativas lhe parecem opressoras: "– Sí – respondí, y sentí que el terciopelo de ese vestido me estrangulaba el cuello con manos enguantadas. ¡Qué risa!" (p.258). Embora a criança esteja aprendendo o que é o feminino pelas vivências que tem, ainda não foi totalmente absorvida por esses ideais.

O bordão "¡Qué risa!", repetido insistentemente pela criança, revela a ironia presente em sua visão. Na psicanálise, esse jogo entre aparência e intenção lembra o modo como o inconsciente opera por duplos sentidos, ambivalências e deslocamentos. A ironia toca o campo do laço social, assim como o chiste e o humor estudados por Freud (1905/1977), acolhendo a falta e o limite.

A criança é, nesse jogo, uma figura fundamental. O olhar infantil, tão

característico em Ocampo, mistura curiosidade, estranhamento e certa crueldade. Do ponto de vista lacaniano, seu olhar funciona como objeto a – algo que escapa, que não fecha o sentido. Ela vê o absurdo do mundo adulto sem tentar domesticá-lo. Percebe intuitivamente o descompasso entre a imagem que Cornelia tenta sustentar e a violência que essa imagem produz. Não compreende racionalmente o drama, mas capta a inconsistência do ideal: se o vestido não cabe no corpo, é porque a mulher não cabe na ficção que deve encenar.

A narrativa infantiliza e ironiza esse processo de alienação constitutiva da feminilidade, uma vez que o olhar da menina transforma a cena trágica em parte do cotidiano, quase num jogo. Essa trivialização é uma crítica profunda: aquilo que mata as mulheres – o ideal de beleza, de pureza, de juventude – é tão naturalizado que até uma criança o observa sem escândalo: "¡Qué risa!" é a expressão com que a narradora conclui o relato após a morte da senhora Cornelia. Ocampo expõe, assim, a crueldade da educação afetiva e estética das mulheres.

Considerações finais

Cornelia representa a mulher historicamente sujeita à dominação cultural e social para se conformar a um ideal feminino que lhe é estritamente designado, restrito e sufocante, simbolizado pelo próprio vestido de veludo que acaba por matá-la, ilustrando a metáfora da anatomia como destino socialmente imposto. Cornelia busca ser desejável e cumprir o papel social feminino – visitar a Europa bem-vestida, possuir a juventude e a beleza esperadas –, mas acaba sufocada por essa imagem e por essas pressões externas que lhe foram impostas.

Ao buscar encarnar o significante fálico – o brilho, o valor e o poder do vestido de veludo –, Cornelia é, paradoxalmente, asfixiada pela própria imagem que a sociedade lhe impôs. O vestido, enquanto objeto de gozo, magnetiza e destrói, configurando-se como a armadilha final da feminilidade burguesa.

A presença da criança, com seu bordão perverso "¡Qué risa!", sela o caráter definitivo dessa crítica. Ela não é apenas a testemunha, mas o olhar que desnaturaliza a tragédia. Sua indiferença não é falta de humanidade, e sim o resultado do aprendizado precoce sobre a crueldade dos códigos sociais. Ocampo utiliza essa perspectiva infantil para expor como a opressão de gênero e classe se torna tão banal e esperada que a morte de uma figura feminina por

não caber em seu papel é observada com um riso inquietante. Esse distanciamento irônico da narradora é o mecanismo pelo qual a autora se furta à moralidade didática, instalando no leitor a verdadeira dimensão do *Unheimliche*.

Silvina Ocampo transcende, assim, a simples narrativa de horror: ela utiliza o insólito para dissecar o patriarcado e a desigualdade de classes a partir de um foco exclusivamente feminino. Ao hierarquizar as personagens pela ausência ou presença de nome – da Cornelia Catalpina à empregada anônima –, a autora mapeia um sistema social onde a visibilidade e o poder de nomeação são privilégios de classe que, no entanto, não protegem a mulher burguesa da castração simbólica. "El vestido de terciopelo" permanece, assim, como uma obra-mestra da literatura "ocampiana", um espelho sombrio e sofisticado que continua a nos confrontar com aquilo que reprimimos em nossos próprios pactos cotidianos.

A dimensão do infamiliar, nesse sentido, não está apenas no vestido, no quarto ou no corpo que cai: ela se instala no próprio jogo de espelhamentos femininos. Em última análise, o conto revela que a feminilidade, quando reduzida a uma imagem idealizada, produz morte – seja literal, seja simbólica. Cornelia morre sufocada pelo próprio ideal que tenta encarnar; a criança corre o risco de herdar esse destino, ainda que seu riso introduza uma fissura; Casilda testemunha esse sistema sem ter meios nem vontade de transformá-lo; e a empregada permanece invisível, sustentando silenciosamente a estrutura que a oprime. Ao organizar esse mosaico de posições femininas, Silvina Ocampo cria uma alegoria contundente do que significa ser mulher em uma sociedade que exige beleza, pureza e adequação, mas oferece em troca sufocamento, dor e apagamento.

Conclui-se, portanto, que o insólito em Ocampo não é apenas um recurso estilístico, mas uma via crítica que perturba o habitual para revelar a verdade incômoda das relações sociais e dos ideais de gênero. O vestido de veludo – belo, brilhante, perigoso – encarna a ambiguidade de um feminino construído pelo Outro, ao qual Cornelia tenta se submeter integralmente e pelo qual é, ao fim, destruída. A autora não oferece redenção nem saída fácil: oferece, com precisão cirúrgica, o diagnóstico estético de uma opressão que se perpetua justamente porque se traveste de elegância, de desejo e de prazer. E é nessa operação que reside a potência singular de sua literatura – e a urgência de lê-la.

REFERÊNCIAS

- ENRÍQUEZ, Mariana. Introducción. In: OCAMPO, Silvina. *La furia y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2022.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão* [1975]. Tradução de Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente [1905]. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v.8.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer [1920]. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917–1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p.161–239. (Obras completas, v.14).
- FREUD, Sigmund. O infamiliar [*Das Unheimliche*, 1919]. In: FREUD, Sigmund. *Obras incompletas de Sigmund Freud*. Tradução de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. v.8, p.26–125.
- FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu [1921]. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1983. v.18.
- KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.
- LACAN, Jacques. A significação do falo. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.692-703.
- LACAN, Jacques. O seminário, livro 16: de um Outro ao outro. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. (Seminário ministrado em 1968-1969).
- LACAN, Jacques. O seminário, livro 20: mais, ainda. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. (Seminário ministrado em 1972–1973).
- OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- SILVA, Heloisa Cardoso da; REY, Siloé. A beleza e a feminilidade: um olhar psicanalítico. *Psicologia: ciência e profissão*, Brasília, v.27, n.4, p.594–607, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1414-98932011000300009>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/k7sLLW3XgndwpPdS63pV6g/?lang=pt>. Acesso em: 10 fev. 2026.
- SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Tradução de Vera Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

Lo infamiliar, el goce lacaniano y las máscaras sociales: lo femenino en "El vestido de terciopelo", de Silvina Ocampo

RESUMEN

Este artículo analiza el cuento "El vestido de terciopelo", de la escritora argentina Silvina Ocampo (1903–1993), desde una perspectiva interseccional que articula la teoría psicoanalítica – principalmente los conceptos freudianos de lo ominoso (*Das Unheimliche*) y de lo reprimido, así como las elaboraciones lacanianas sobre el goce, el objeto a y el significante fálico – con una lectura crítica de las representaciones de género y clase social. A partir del análisis de los personajes femeninos jerarquizados por la nominación, se sostiene que el vestido de terciopelo funciona como operador narrativo de lo insólito y como metáfora del falo: objeto de deseo que simultáneamente seduce, interdice y aniquila. La muerte de la protagonista burguesa Cornelia Catalpina, asfixiada por el propio vestido que intentaba encarnar, se lee como alegoría de la violencia simbólica ejercida sobre las mujeres por los ideales de belleza, pureza y juventud impuestos por el orden patriarcal. La mirada infantil de la narradora, encarnada en el estribillo irónico "¡Qué risa!", desnaturaliza la tragedia y revela el carácter banal y cotidiano de la opresión de género. Se concluye que lo insólito en Ocampo no es un recurso meramente estilístico, sino una vía crítica que desnuda las máscaras sociales y los costos subjetivos de la feminidad normativa.

PALABRAS CLAVE:

Silvina Ocampo
Insólito
Goce
Femenino
Das Unheimliche
Nominación y clase
social

SUBMETIDO: 30 de abril de 2026 | **ACEITO:** 19 de maio de 2026 | **PUBLICADO:** 31 de julho de 2026
© fólio – revista de letras 2026. Licença/Licence: [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
