

## MAR E AREIA EM *LOS QUE AMAN, ODIAN*, DE SILVINA OCAMPO E ADOLFO BIOY CASARES

Amanda Brandão Araújo Moreno\*  
amanda.brandao.moreno@ufrpe.br  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

**Resumo:** Este artigo explora as possíveis articulações simbólicas do mar e da areia no romance "Los que aman, odian" de Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares. De autoria coletiva, essa obra sintetiza uma significativa articulação entre o romance policial e a narrativa de cunho insólito e fantástico. Através da análise do romance, este artigo propõe uma reflexão sobre como os autores incorporaram elementos marítimos e toda uma semântica relacionada à água para a construção da trama. Também aborda a autoria coletiva e sua relevância na obra, além de remontar ao cenário literário argentino dos anos 1940. Lançando mão de um referencial teórico que comprehende discussões acerca do espaço literário (Brandão, 2013), do fantástico e do insólito (Campra, 2008; Ceserani, 2006; García, 2007, 2009, 2012, entre outros) e do romance policial (Ponce *et al.*, 2020), as análises apontam para as experimentações no romance policial e questionam em que medida há influências do fantástico e do insólito na narrativa, identificando possíveis lastros. Por fim, propõe uma análise detalhada de como o mar e a areia são utilizados pelos autores para integrar o romance em seus aspectos temáticos, imagéticos e na trama.

**Palavras-chave:** Mar; areia; Adolfo Bioy Casares; Silvina Ocampo.

### 1 Preliminares

Não seria exagerado rotular que todos os grandes conjuntos - movimentos, grupos, expressões, etc. - literários possuem, em seus sistemas específicos, produções cuja temática está intrinsecamente vinculada às águas e, de forma mais restrita, ao mar. Nas narrativas míticas dos povos originários, de Homero a Shakespeare, de Camões a Hemingway, o mar parece exercer uma influência que vai além da mera ambientação paisagística e passa a interferir no caráter de personagens e nos imaginários que impregnam as obras que a ele se vinculam. A extensão dessa

\* Professora de Língua e Literatura de Língua Espanhola no Departamento de Letras e do Quadro Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal Rural de Pernambuco. É líder do Grupo de Pesquisa "Narrativas hispano-americanas do século XX". Tem mestrado e doutorado em Teoria da Literatura através do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, com dissertação e tese na área de Literatura Hispano-americana colonial e contemporânea, respectivamente.

in(a-)fluência não parece se limitar ao objeto mar em si mesmo, posto que parece abranger todo o campo semântico que com ele se articula, tendo nas águas seu ponto de inflexão: oceano-praia-areia-litoral; mar-rios-lagos-pântanos-cachoeiras; poços-piscinas-canais-balneários. Uma semântica das águas parece ser elemento comum aos diversos conjuntos literários, tendo na imagética marítima um de seus principais pontos de articulação.

A despeito dessa constância, Marcelo Ortale, em um artigo para o jornal argentino *El día*, sob o título de *La literatura argentina, ¿de espaldas al mar?*, traz à tona o argumento de que, apesar de o país possuir mais de 6.800km de extensão de litoral, praticamente não haveria, na literatura argentina, o que ele chama de “escritores marítimos”, a exemplo de outras tradições literárias, das quais fazem parte autores como Melville, Stevenson ou Hemingway. Haveria, isso sim, ainda de acordo com Ortale, a preferência por escrever sobre os rios. Se a proposição do autor é certeira em sua análise da produção argentina é algo que foge aos limites deste trabalho analisar. O que podemos afirmar é que em *Los que aman, odian* (1946), Silvina Ocampo (1903-1993) e Adolfo Bioy Casares (1914-1999) trazem suficientes elementos senão para contrariar tal premissa, pelo menos para propor redefini-la, no sentido de reconfigurar os critérios da busca por como escritores trouxeram o mar rio-platense (e a sequência mar-rio não passa despercebida) para seus textos. Cabe, portanto, explicitar o objetivo deste trabalho: analisar em que dimensões ocorre o resgate do mar - e de elementos de campos semânticos a ele relacionados -, como tema ou como artifício subjacente, operado por Ocampo e Casares no romance policial em questão. Antes, no entanto, cumpre pontuar dois elementos que, embora tangenciais, são relevantes para a discussão proposta. O primeiro deles tem a ver com a concepção mesma da obra; o segundo, com o cenário do romance policial como gênero na Argentina dos anos de 1940.

Ainda que não seja esse um elemento significativo das análises aqui empreendidas, cabe assinalar o caráter singular, senão raro, da questão da autoria a quatro mãos de *Los que aman, odian*, tema ainda pouco inquirido pela crítica literária, mesmo já tendo dado inúmeros frutos significativos para a história da literatura mundial. A autoria coletiva a que me refiro diverge daquelas encontradas em coletâneas de vários autores e, essencialmente, embora se vincule a um tipo similar de prática, também se distancia da escrita teórico-ensaística colaborativa. A escrita ficcional em colaboração é única e ultrapassa o mero agrupamento de características

individuais de dois ou mais autores, fazendo com que o texto levado a cabo através dessa metodologia de escritura engendre um produto que é mais do que a soma das produções dos autores envolvidos e que equacione seus atributos de maneira plástica e pouco previsível.

Corinne Ferrero (2008) questiona e recrimina a tradição do campo literário de dar valor predominantemente à autoria individual, relegando a escrita colaborativa a um espaço reduzido e periférico da produção literária, que configuraria um “escândalo estatutário” e mesmo uma “aberração” no campo desses estudos. Contradicoriatamente, a relevância de tais colaborações, e em particular no caso daquelas operadas por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares, “se insinuó en los confines de sus propias obras respectivas hasta borrar las fronteras que separan implícitamente la escritura en colaboración de la escritura ‘individual’” (Ferrero, 2008, p. 04). Por isso mesmo, segundo a autora, é fundamental começar a perscrutar essa tarefa pouco usual, sobretudo quando se refere à autoria colaborativa ficcional, e investigar de que maneira o trabalho coletivo “se insinua”, para usar uma expressão de Ferrero, no âmago das produções individuais. Nesse contexto, este trabalho busca também, ainda que lateral e tangencialmente, incorporar as indagações básicas para que essa discussão possa ser suscitada futuramente de forma a estimular a busca por uma “poética da escritura ficcional em colaboração” (Ferrero, 2008, p. 02).

Dito isso, é importante ambientar o cenário literário em que o romance policial alvo de nossa análise se encaixa no contexto de sua produção e de sua publicação. Não é consenso, entre os estudiosos da área, quais foram os responsáveis pelas primeiras expressões que mais se aproximaram ao gênero das narrativas policiais na Argentina, muito embora a maior parte das referências (cf. Berg, 2019; Ponce et al, 1997; Zambrano, 2012) remeta essas produções ao final do século XIX. É, no entanto, consenso que o trabalho de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares foi determinante para o assentamento do gênero e por sua proliferação no país. As ações de ambos nesse sentido - em especial a escrita em coautoria na forma de pseudônimos - foram muitas, amplas e profícuas. Entre elas, cabe mencionar a criação, em 1945, da série *El séptimo círculo*, para a editora Emecé, além da obra hoje clássica *Seis problemas para don Isidro Parodi*.

Entre os inúmeros teóricos passíveis de resgate para propor um diálogo entre teoria e análise, o que parece ser mais acertado é criar um ponto de inflexão mais direto, nesse caso específico: o recurso a Borges. Em um texto para a revista *Sur*,

intitulado *Los laberintos policiales y Chesterton*, em 1935, o autor esboça as linhas gerais do gênero:

El genuino relato policial - ¿precisaré decirlo? - rehúsa con parejo desdén los riesgos físicos y la justicia distributiva. Prescinde con serenidad de los calabozos, de las escaleras secretas, de los remordimientos, de la gimnasia, de las barbas postizas, de la esgrima, de los murciélagos de Charles Baudelaire y hasta del azar [...] La novela policial de alguna extensión linda con la novela de caracteres o psicológica (Borges, 1935, p. 126-127).

Além disso, sistematiza um “código” para aqueles relatos policiais que assumissem a forma de conto breve. Dada a posterior colaboração de Bioy com o autor justamente no campo dos relatos policiais, para além das constantes parcerias informais de ambos com Silvina, fica patente, portanto, que *Los que aman, odian* não pode pressupor nenhuma espécie de amadorismo, de modo que podemos entender algumas experimentações encontradas no texto como tentativas deliberadas de tensionar o gênero em si mesmo. Ainda que a filiação, se é que podemos usar esse termo, de Borges e de Casares se associe mais diretamente às correntes clássicas do romance policial, alguns elementos da obra de Bioy com Ocampo propiciam um destaque, a saber: a) o cenário não urbano, um local isolado; b) um “detetive” alheio às forças policiais e de poder institucionalizadas - um médico homeopata executa essa função - mas que não está imune a ser investigado; c) a representação da lei via uma perspectiva tosca e incompetente; d) um desfecho em que o criminoso não corresponde à paleta de opções costumeiras ao gênero. Cada um desses elementos, isoladamente e em conjunto, aponta para a singularidade da obra em seu contexto de publicação. Talvez por isso mesmo Bioy Casares, em reedição posterior da mesma, tenha reconhecido que, à época da publicação, nem críticas o romance recebera:

Hace unos meses me mostraron un artículo sobre Los que aman, odian en el que se señalaba su originalidad y su importancia como precursora de la novela policial en nuestro país. Fue una grata sorpresa, porque cuando se publicó el libro, em 1946, nadie se ocupó casi ni de criticarlo (Casares, 2017, p. 08).

Uma última reflexão, também paralela ao tema e objetivos centrais deste trabalho, faz-se necessária. Considerando que os autores da obra alvo de análise são conhecidos e intrinsecamente vinculados à produção argentina na esteira do fantástico e do insólito, em suas variadas acepções (cf. Campra, 2008; Ceserani, 2006; García,

2007, 2009, 2012; Roas, 2011; Todorov, 2008), cabe indagar se há influências diretas de elementos representativos desses modos ou categorias narrativas no romance aqui analisado e, em caso afirmativo, com que frequência eles aparecem, que relevância têm para o enredo e constituição das personagens e como, por fim, relacionam-se com a obra, tanto em seu caráter intrínseco, como no que concerne ao gênero narrativo. Esses interrogantes serão retomados nos momentos finais deste texto, tendo em vista que algumas informações das análises principais aqui levadas a cabo podem fornecer subsídios para realizar tais averiguações.

Tendo em vista o conjunto desses elementos e de suas articulações entre si propomos, a seguir, uma análise de como o mar e a areia são apropriados pelos autores de *Los que aman, odian* de forma a integrar o romance tanto em seus aspectos temáticos e imagéticos, quanto como em artifícios incorporados à trama para engendrar reações específicas nas personagens e no leitor.

## **2 Do crime e do insólito: mar e areia em movimento**

*Los que aman, odian* é um romance policial que abriga a inusitada característica, transgressora de tradições literárias, de haver sido escrito a dois. Escreveram-no Adolfo Bioy Casares e Silvina Ocampo ao final de um verão que passaram em Mar del Plata, do que podemos assinalar, de passagem, que o mar presenciou (gestou?) a gênese do livro. O texto reúne marcas da escritura de ambos, tanto num plano formal, quanto num eixo temático. Por um lado, percebemos a escrita fluida e bem humorada de Bioy; por outro, a fina ironia, a peculiar representação feminina e a obsessão pela infância subvertida e perversa de Ocampo (cf. Conceição, Moreno, 2021; Inojosa, Moreno, 2022; Moreno, 2024). Por fim, vemos na província de Buenos Aires, mais especificamente em Mar del Plata, o ambiente do romance, onde percebemos a escrita precisa, econômica, comum aos dois autores, desta vez articulada ao romance policial.

A trama da obra, precursora dos romances policiais na Argentina e única colaboração realizada pelos autores no plano da escrita ficcional, traz para um cenário de veraneio um crime e um mistério momentaneamente obscurecidos por uma tempestade de areia. Uma pessoa morreu assassinada e outra desapareceu num isolado hotel na praia. O médico homeopata Humberto Huberman se envolve na teia de subjetividades levadas a seu paroxismo por uma tempestade de vento e areia que

isola o local do crime.

“Bosque del Mar” é o cenário praieiro que serve de ambiente para o enredo, mas se relaciona com ele também no plano de caracterização das personagens e da própria trama. A praia - esse espaço limítrofe - se apresenta através de diferentes acepções de acordo com as representações das personagens do romance. Se por um lado funciona como espaço de reclusão, contemplação e retiro, para onde se foge, onde se deseja esconder; por outro, é lugar de perigos - conhecidos ou inadvertidos. O mar também intervém na caracterização das personagens e na forma como se autodescrevem no romance. Também vale notar o efeito das marés no ambiente praieiro: sua variação ora encobre, ora revela novos elementos. A areia e os ventos compõem o ambiente e interferem na trama: a tempestade é responsável por isolamentos, por impossibilidades de investigar, de deixar o lugar.

O enredo traz uma série de personagens que se evadem de diferentes partes do país para um retiro, quando ficam hospedados em num hotel praieiro na inóspita região de Bosque del Mar. A trama envolve vinganças, amores não correspondidos, relações extraconjogais, silêncios meticulosos e atitudes exasperadas intensificadas pela tormenta e pelo confinamento. Nesta proposta de trabalho, nos interessa observar e analisar, através da leitura da obra em questão, como o mar, a praia, a areia, o vento e a tempestade foram plasmados no romance de Ocampo e Bioy Casares com finalidades específicas, para além da ambientação do espaço.

O narrador, Dr. Humberto Huberman, médico homeopata, planeja um retiro na praia, num hotel pertencente a uma parente, para proceder à elaboração de uma adaptação para o cinema do *Satyricon* de Petronio, trabalho encomendado como parte de suas atividades paralelas à medicina. Para ele, o labor criativo exigiria a reclusão. Nas palavras de Huberman, foi “en busca de una deleitable y fecunda soledad (...) yo me dirigía a ese nuevo balneario que habíamos descubierto los más refinados entusiastas de la vida junto a la naturaleza: Bosque del Mar” (Ocampo; Casares, 2017, p. 09) e, para empreender a tarefa com a qual se comprometera, “una reclusión en la playa era imprescindible” (Ocampo; Casares, 2017, p. 10). Nesse sentido, a primeira função que a praia e o mar desempenham no romance é a de espaço de reclusão, de introspecção propiciadora de um trabalho criativo. O mar é alvo de objetivos específicos de contemplação, de construção do equilíbrio pessoal, de busca de si mesmo. Huberman vai afirmar que seu espírito, “siempre dócil, buscó un asilo en la anticipada contemplación de los árboles junto al océano” (Ocampo;

Casares, 2017, p.10). A essa frase se segue, imediatamente, a observação “vano esfuerzo”, que aponta para a impossibilidade de cumprimento desse objetivo primeiro de estabelecer sua relação com o mar e de aí obter asilo. Ocorre que justamente no cenário idílico de veraneio serão desenvolvidas as ações do romance policial: um suposto crime, o assassinato/suicídio de uma jovem tradutora e as investigações para sua elucidação.

O acesso a Bosque del Mar pressupunha uma longa transposição de espaços. O hotel onde se passa a trama está num lugar isolado para o qual as personagens se deslocam e aí se isolam. O mar se configura, então, como dissemos, para além de espaço meramente contemplativo, trazendo a ideia de reclusão e de isolamento, um esconderijo no qual, na ausência de transporte marítimo, a praia se converte em um espaço limítrofe, para além do qual não se pode mais caminhar, impossível de ser vencido pelo meramente humano. O percurso do narrador para alcançar o mar é cheio de entraves, “el camino, durante las primeras cinco leguas, consistió en una sucesión de pantanos; el progreso del meritorio Rickenbacker fue lento y azaroso. Yo buscaba el mar como un griego del Anabasis: ninguna pureza en el aire parecía anunciarlo” (Ocampo; Casares, 2017, p. 17). O itinerário cujo destino era o oceano é também enganoso, impregnado de simulacros:

Llegamos, por fin, a una cadena de médanos. Divisé a la distancia una franja cristalina. Saludé al mar: *Thalassa!...Thalassa!*... Se trataba de un espejismo. Cuarenta minutos después divisé una mancha violeta. Grité para mis adentros: *Epi oinopa ponton!* Me dirigí al chauffer:  
-Esta vez no me equivoco. Ahí está el mar.  
-Es flor morada - contestó el hombre (Ocampo; Casares, 2017, p. 18).

A forma como a narrativa se constrói nos permite supor que a chegada ao mar, o seu mero vislumbre gera algum tipo de catarse, constitui uma espécie de prêmio. A constante referência aos gregos também reforça a importância que o mar terá para o enredo. O espírito primaveril do mar (*Thalassa*) e a referência à *Odisseia* (“acima do mar violeta”), também retomam, nesse primeiro momento, a representação do mar ainda estar vincula à ilusão que dele fazia o narrador e àquilo que ele pretendia executar em sua presença.

Tendo finalmente alcançado seu destino, após um breve descanso, apressou-se para “aprovechar el primer día de playa” (Ocampo; Casares, 2017, p. 22). Acreditava mesmo haver planejado tudo muito bem. Comprazia-no a ideia de seu

empreendimento:

Ya no estaba cansado. Sentí como un éxtasis de júbilo. Yo, el doctor Humberto Huberman, había descubierto el paraíso del hombre de letras. En dos meses de trabajo en esta soledad terminaría mi adaptación de Petronio. Y entonces... Un nuevo corazón, un hombre nuevo. Habría, por fin, sonado la hora de buscar otros autores, de renovar el espíritu (Ocampo; Casares, 201., p. 22).

Ao observar, passado o cansaço da viagem, o cenário externo do hotel, o narrador apresenta uma metáfora que será retomada algumas vezes durante o texto: “el edificio, blanco y moderno, me pareció pintorescamente clavado en la arena: como un buque en el mar, o un oasis en el desierto” (Ocampo; Casares, 2017, p. 22). O hotel, entendido como barco, levará aqueles a bordo a cruzar metafóricas fronteiras das quais não necessariamente será possível regressar. A comparação da areia com o oceano tampouco é gratuita, no romance ela também exercerá uma função primordial, como veremos mais adiante. Em determinado momento, a metáfora se desfaz e a areia reveste a edificação.

A chegada do Dr. Huberman a Bosque del Mar foi acompanhada da percepção de que o hotel onde pretendia isolarse do mundo para dar vazão a uma tarefa criativa não estava vazio como supusera, mas ocupado por diversos hóspedes, alguns deles conhecidos seus. Tal fato em nada alterou, num primeiro momento, os planos do narrador. Na praia, ao avistar os demais, buscou ignorá-los e concentrar-se desde logo na leitura que lhe era requerida. O esforço, no entanto, não foi exitoso, visto que os vizinhos eram barulhentos e, segundo o narrador, sequer davam conta de apreciar o ambiente onde estavam. É dessa forma que entram em cena as novas personagens: as irmãs Emilia (uma "perigosa" amante da música) e Mary (tradutora de romances, em geral, policiais), o Dr. Cornejo (de perfil bondoso e grande conhecedor do mar e da meteorologia) e Enrique Atuel (de aparência pedante e namorado de Emilia).

A discussão que impediu que Huberman permanecesse em estado contemplativo e iniciasse a leitura pretendida era sobre a vontade de Mary de ir nadar, contrariando as opiniões da irmã e do cunhado. O Dr. Cornejo, por outro lado, não viu impedimentos, desde que a moça fosse prudente. Mary se lança a nadar e, em não muito tempo, aparenta afogar-se. A interação direta com o mar revela, então, uma nova faceta sua no romance, a de perigo, a de poder causar dano, ceifar vidas. A percepção de um possível afogamento de Mary aproxima o Dr. Huberman do grupo

que tentava ignorar e gera duas discussões: a primeira sobre se se tratava, de fato, de um afogamento, seguida de quem a iria ajudar, uma vez concluído que de fato a moça de afogava. Nesse ínterim aparece outra personagem, fundamental para o enredo, que é Miguel, sobrinho infante, anêmico e mal desenvolvido de Andrea (prima do narrador) que fora morar com a tia para para que o mar ajudasse a fortalecer-lhe a saúde (outra utilidade marítima). A criança, ao ver Mary afogando-se, chora e grita, catalisando o resgate, levado a cabo por Emilia. Mary não admite que se afogava, apesar de todos os sinais descritos apontarem para o caminho inverso. A fim de consolar o garoto, ainda em choque, diz que é “la niña del mar y tengo un secreto con las olas” (Ocampo; Casares, 2017, p. 27), expressando uma espécie de reconciliação com os perigos do mar.

O regresso da praia ao hotel dá início às complicações do enredo, dando espaço às representações das relações interpessoais entre as personagens. Nessa etapa começa a se tornar mais evidente a influência de fatores conjuntos do cenário praieiro como fundamentais para o desenrolar da trama. A areia passa a desempenhar um papel importante para todos os desenvolvimentos que se seguirão. O Dr. Huberman, ao tentar abrir uma janela para fazer circular o ar no quarto, percebe que ela está emperrada e, ao tentar solucionar o problema com os donos do hotel, recebe a notícia de que isso seria impossível. A areia havia emperrado todas as janelas do edifício e era impossível abri-las não apenas porque o fenômeno voltaria a ocorrer, mas porque a areia já havia tomado andares inteiros do prédio. A areia da praia encerra as pessoas num ambiente fechado, rapidamente convertido em inóspito, agressivo, granuloso: o encarceramento dificulta a respiração, deixa o ar pesado. Andrea comenta: “aquí nos sepultamos en la arena. Para donde uno vaya hay arena, una cosa infinita” (Ocampo; Casares, 2017, p.33). Infinita a ponto de vencer espaços, reconquistar o que o homem pretensamente havia dominado. Andares inteiros do hotel haviam sido tomados pela areia. Andrea relata o processo: “hace dos años teníamos la recepción en la planta baja; ahora tenemos allí el sótano. La arena sube todo el tiempo. Si abriéramos tu ventana se nos inundaría la casa de arena” (Ocampo; Casares, 2017, p. 34). O trecho aponta para a semelhança entre água e areia que aparece mais de uma vez no texto: a casa se inunda de areia, não de água. A tempestade, no mesmo contexto, não traz seu elemento mais habitual. Como a casa tomada de Cortázar, os espaços vão, cada vez mais, restringindo-se, sem que nada se faça a respeito.

A ideia de sepultamento vinculada à areia se desvela em variados elementos no romance. O primeiro, já assinalado, é o processo de verticalização da areia dentro do prédio do hotel. Seu acúmulo se intensifica, restringindo a área de circulação das pessoas. Além dele, há um outro, paisagístico: a areia é responsável por “decorar” todo o cenário circunvizinho ao hotel. É o caso de um veleiro, o Joseph K., encalhado próximo à praia. Sua história sinaliza um processo antagônico entre areia e maré o qual merece destaque: “Io trajo la marea una noche. Cuando nosotros nos establecimos había otro barco en la costa, pero sobrevino una tormenta y de la noche a la mañana el mar se lo llevó” (Ocampo; Casares, 2017, p. 34). Nesse sentido, areia e maré operam de acordo com dois movimentos: no primeiro, a maré traz ao lugar as histórias que serão contadas, os detalhes de sua paisagem, a decoração de sua geografia. A areia se incumbe de plasmá-los, parcialmente soterrá-los, deixá-los ou não à vista. O mar é então o arquiteto maior. Num movimento inverso, a mesma maré que trouxe, que presenteou o ambiente com seus totens, é a mesma que os recolhe, que os danifica e enferraixa, que os converte em entulhos. A maré também revela o que a areia sepultou. Nesse último movimento, areia e maré operam antagonicamente.

Na esteira da clausura, o ar, em forma de vento, é mais um elemento que se soma ao oceano e à areia para impor privações. Estando todas as personagens no interior do hotel, tem inicio uma tormenta de vento e areia que impede a saída dos hóspedes e, no sentido inverso, a chegada de visitantes.

De pronto, el aullido de los perros se perdió en un aullido inmenso; era como si un perro gigantesco y sobrenatural gimiera por las desiertas playas todo el dolor de la tierra. El viento se había levantado.

—Una tormenta de viento. Hay que cerrar las puertas y las ventanas. —declaró mi primo.

Un golpeteo como de lluvia azotaba las paredes.

—Aquí las lluvias son de arena — observó mi prima. Después agregó: —Con tal que no quedemos enterrados... (Ocampo; Casares, 2017, p. 42).

En *Los que aman, odian*, os elementos - água, terra e ar - circunscrevem, impõem limites, ao trânsito das personagens. Desenvolvem-se então, paralela e antagonicamente, dois cenários: um lado de fora (*afuera*) e outro interior (*adentro*): “había un contraste entre el urgente ulular del viento, afuera, y el aire inmóvil y escaso de ese interior donde nos sofocábamos en torno de una lámpara impávida” (Ocampo; Casares, 2017, p. 42). A areia opera um papel fundamental para o encerramento,

mesmo antes da tormenta, funcionando como elemento insólito: “Antes de salir quise abrir la ventana para que entrara a raudales, em mi cuarto, el aire de la tarde. Empuñé resueltamente el picaporte, lo hice girar y di el tirón necesario... Me fui contra la ventana. Abrirla era imposible. (Ocampo; Casares, 2017, p. 29)”. É nesse ambiente de confinamento que a trama se desenrola de forma mais intensa: uma briga de casal, uma disputa entre irmãs, um caso extraconjugal, sobreposições de vaidades que reclamam atenção, um desaparecimento em meio à tormenta seguido de expedições de busca: Emilia havia fugido e era necessário resgatá-la. Os homens partem à sua procura: “nos encontramos en la noche de afuera. El viento quería derribarnos y la arena nos golpeaba en el rostro y nos cegaba” (Ocampo; Casares, 2017, p. 43). Em vão. Regressam sem encontrar a moça, que já estava de volta ao hotel. Na manhã seguinte, dá-se um dos pontos altos de um romance policial: a revelação de Mary morta, envenenada por estricnina.

A tormenta impossibilita a comunicação diretamente com as autoridades responsáveis. Uma atmosfera de desconfiança e jogo de culpas se estabelece no hotel. Põe-se em conflito a possibilidade de suicídio ou de assassinato e várias investigações paralelas e conflitantes se desenrolam. Quando o clima expressa trégua, chama-se a polícia, que tarda a chegar devido a um retorno da tempestade. Chegam ao hotel um detetive, um legista bêbado e alguns policiais. A investigação oficial dá-se dentro dos limites do confinamento e tem diversas reviravoltas. O confinamento dura por dias. O narrador retoma a comparação com o navegar: “Estábamos en ese caserón cerrado como en un barco en el fondo del mar, o, más exactamente, como en un submarino que se ha ido a pique. Yo tenía la impresión de que el aire disminuía angustiosamente. En todas las partes me encontraba incómodo” (Ocampo; Casares, 2017, p. 57). Em outra passagem, os corpos começam a reclamar a ação dos elementos e da clausura: “nuestra fisiología adquiría una súbita preponderancia. Suspirábamos, estornudábamos, tosíamos” (Ocampo; Casares, 2017, p. 59). O ar no interior do hotel adquire nova viscosidade e, como a água, interfere na performance de sistemas respiratórios.

A ação da tormenta, do vendaval, influencia o modo como as personagens interagem entre si e determina a impossibilidade de rotas efetivas de fuga.

La tormenta había recrudecido. [...] Miré de nuevo por la ventana. Me sentí reconfortado. Como oleadas de agua negra azotaban los vidrios; era la arena. Después, en relámpagos de claridad, podía entreverse un paisaje infernal; el

suelo en disgrgado y ruido movimiento, levantándose en remolinos iracundos y en trombas (Ocampo; Casares, 2017, p. 66).

A clausura, causada pela tormenta, gera uma relação também mais íntima e diferenciada do planejamento inicial com os demais personagens do edifício e com sua estrutura em si mesma: “yo empezaba a reconocer, uno a uno, los elementos de esa casa hermética, de ese mundo limitado (como el presidiario reconoce las ratas de la cárcel y el enfermo los diseños del empapelado o las molduras del cielo raso)” (Ocampo; Casares, 2017, p. 75). Nesse sentido, a mera existência dessa nova percepção das gentes e dos objetos é consequência direta da ação dos elementos externos, da água, do vento, da areia.

Paralelas à tempestade seguiam as investigações sobre a morte de Mary, com variados desenvolvimentos. Em mais de um momento, chegaram num ponto o qual não conseguiam ultrapassar. Era necessário esperar que passasse a tormenta. A espera era também incômoda:

Me levanté impaciente. Miré por la ventana. Una aurora parda, arenosa, se insinuaba entre el vendaval. El mundo parecía los restos de un incendio amarillo. Sobre los oscuros postes caídos se levantaba en espirales la arena, como un humo furioso. Me pregunté, sin embargo, si el ímpetu de la tormenta continuaba con igual intensidad y, con miedo en el corazón, busqué los signos de una próxima calma (Ocampo; Casares, 2017, p. 85).

As distrações esgotam-se e fica cada vez mais difícil manter a calma e boa convivência. As janelas, sempre fechadas, eram o contato com o mundo de fora e a lembrança efetiva de sua existência. Os ânimos estavam cada vez mais inquietos. Huberman desanima. Pensa que “parecía increíble que detrás de nuestro cielo opaco hubiera otros cielos con sol. Sentí asco por esos interminables vientos de arena” (Ocampo; Casares, 2017, p. 88). A areia, além de enclausurar, obscurece a vista e as ideias. “En ese vendaval de arena no se ve a dos metros de distancia” (Ocampo; Casares, 2017, p. 117), diz o detetive em certa passagem. A presença desse pó granuloso ia além da liberdade tolhida, ela travava as engrenagens do raciocínio e maculava a organização lógica dos sentidos e das pistas que apareciam ao decorrer do confinamento.

Chega, enfim, a hora dos confrontamentos. A custas de seguir os rastros do que seria o último suspeito para desvendar o crime, faz-se necessário enfrentar a tormenta. Huberman narra os instantes iniciais desse confronto da seguinte forma:

“penetramos en una turbia claridad, que parecía desprovista de fondo y de cielo, entre ráfagas y espirales de arena, en un mundo vacío y abstracto, donde los objetos se habían disgregado, donde el aire era casi macizo, áspero, ardiente, doloroso” (Ocampo; Casares, 2017, p. 119).

Nesse confronto decisivo, água, vento e areia se unem no lado oposto, em consistências variadas: o mar fluido e agressivo, o vento granuloso e ensurcedor e a união de água pútrida e areia que constituía os *cangrejales* por onde precisava passar a expedição em busca do suposto criminoso conformavam a geografia da paisagem a ser esquadrinhada e, por fim, vencida. A inclusão de interstícios pantanosos acrescenta um mistério a mais na escuridão da noite. A água do mar, mesmo revolta e espumante, é cristalina e transparente. A água do pântano é pútrida, escura, submerge e esconde indícios, elimina provas. O novo cenário é aterrador para os expedicionários, segundo testemunha Huberman:

Rodeamos unas últimas matas de esparto; oímos, confundido con el grito del viento, un mar furioso y lejano, y se abrió ante nosotros la más horrenda y más desesperada visión: una playa estremecida de cangrejos, negra, viscosa, interminable. “Lo malo de ver un espectáculo como éste”, pensé, “es que después uno ha de encontrarlo en su infierno” (Ocampo; Casares, 2017, p. 122).

O fim da experiência nos *cangrejales* é narrado com nova referência náutica pelo homeopata: “yo llegaba a ese hotel como el naufrago al navío que lo recoge, o, mejor aún, como Ulises ‘a su isla querida, a sus lares de Itaca’” (Ocampo; Casares, 2017, p. 127). O retorno do hóspede-naufrago ao hotel-embarcação que o resgata traz também as revelações sobre o crime, cujos desenvolvimentos duram o tempo da tormenta. O autor do assassinato não havia sido nada além de apenas aventado durante a trama e nunca investigado. Sua fuga se dá pelo mar, à bordo do Joseph K. que a maré desencalhou da areia, impondo uma nova diagramação paisagística que será, irremediavelmente, também levada pelas águas.

### 3 À guisa de conclusão

Ademais de compor o ambiente paisagístico em que se passa o romance *Los que aman, odian*, as águas trazem implicações diretas para a trama narrativa, para as ações e sensações das personagens. Se, por um lado, não podemos desconsiderar a importância do espaço para a narração, como argumenta, entre tantos outros,

Brandão (2013), por outro tampouco podemos ignorar a relevância de como os caracteres aquáticos e marítimos irrompem na formulação do enredo, determinando impossibilidades (de sair, de pedir ajuda, etc.), engendrando diferentes percepções do ambiente e das pessoas, caracterizando subjetividades. Dessa forma, pelas implicações que causam, mar e areia constituem, para além das espacialidades do romance, uma personagem silenciosa que influencia todos os elementos da obra. Sua marca é verificável em cada um dos níveis analisados.

Cumpre, ainda, considerar uma última indagação: que efeitos surgiram do encontro de dois autores cultivadores do fantástico num gênero policial? Como Ocampo e Casares manejaram os entrecruzamentos entre a modalidade de sua predileção e a escrita desse romance detetivesco? A resposta, nada trivial, sugere que há um rastro da produção fantástica de ambos autores argentinos através da irrupção do insólito em dita narrativa, estando este, inclusive, diretamente relacionado às ações das águas.

Antes de esboçar essa relação, cabe explicitar o que se entende por insólito, a fim de que seja possível esclarecer a exata medida do que é proposto. Categoria de difícil denominação, os estudos referentes a sua compreensão se avolumam e começam a ter, nesse início de século, maiores sistematizações. De acordo com Flávio García:

Em diferentes estudos acerca de obras literárias em que se verifica a manifestação do que, aqui, se convencionará chamar de insólito ficcional, o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa presentes na produção ficcional do Maravilhoso - clássico ou medievo (LE GOFF, 1989) -, no fantástico - genológico (TODOROV, 1992; FURTADO, 1980) ou modal (FURTADO, 2011; BESSIERE, 2001) -, do Estranho - todoroviano (TODOROV, 1992) ou freudiano (FREUD, 1996) -, do Realismo Mágico (ROH, 1927), Realismo Maravilhoso (CARPENTIER, 1966 e 1987; CHIAMPI, 1980) ou Realismo Animista (PEPETELA, 1997), variando a adjetivação a partir do lugar do qual o crítico fala -, do Absurdo (RIBEIRO, 1996), do Sobrenatural - que Todorov propõe ser a atualização contemporânea do Maravilhoso (TODOROV, 2004) -, e, ainda, de toda uma infinidade de gêneros ou subgêneros híbridos em que a irrupção do inesperado, imprevisível, incomum seja marca distintiva (García & Batalha, 2012, p. 14).

Poderia o romance policial integrar esse espectro? A priori, aventar-se-ia que não, pois os agentes do crime costumam ser demasiado humanos. No entanto, *Los que aman, odian* parece apontar que sim, já que elementos insólitos, como a duração da tempestade, a forma da tormenta e seus efeitos atuam como uma espécie de

“arquiestrutura sistêmica” para o desvelar da trama. As formulações de García reforçam essa hipótese, já que a “fenomenologia insólita [...] pode se manifestar em qualquer uma das categorias na narrativa - ação, personagem, tempo ou espaço -, isolada ou conjuntamente, dando-lhe(s) a propriedade insólita, que interfere na condução de tal modo discursivo ou gênero literário” (García *in* García & Batalha, 2012, p. 17).

Considerando ainda que o insólito costuma ser um caminho para a irrupção do fantástico (García *in* García & Batalha, 2012; Batalha, 2013), poder-se-ia identificar na instauração de um ou mais eventos insólitos e na subsequente suspensão de seus desvelamentos (em evento fantástico) uma marca da escrita colaborativa de Bioy e Silvina. Desta marca, poderíamos depreender que o insólito, mais que um caminho *hacia* o fantástico, é um caminho *em si mesmo*? Parece que sim. Estudos como os de Maria Cristina Batalha e Flávio García apontam nessa direção, quando dizem que “a literatura insólita [...] o é duplamente: por ser literatura e porque o insólito emerge em correlação com a realidade exterior ao texto, aquela vivida pelos seres reais, os leitores, pois há eventos narrativos que não soem acontecer no quotidiano” (García, 2007, p. 12).

Não podemos deixar de inquirir se, na verdade, o que encontramos em *Los que aman, odian* não seria, na verdade, um gênero híbrido, em que se notam características fortes e constantes de diferentes modos ou subgêneros literários, a exemplo do próprio romance policial e o fantástico, como vêm estudando Nuno Manna e Felipe Borges (2018). O romance em questão, muito embora escrito por dois autores importantes da narrativa fantástica, não traz elementos fantásticos propriamente ditos e não constitui uma interface entre o gênero policial e o modo fantástico, como encontramos em outras narrativas, cada vez mais frequentes. Notamos, isto sim, a presença constante do insólito, que gera um estranhamento, sobretudo no leitor. Não há hibridez quanto ao gênero policial pois ele não é alterado pela irrupção do fantástico, mas tensionado pela presença do insólito.

Atuam como eventos insólitos na obra, sobretudo, a tempestade e a areia: as formas que assumem, sua duração, os espaços que conquistam, a imobilidade e total ausência de reação das demais personagens frente a elas, o longo encarceramento, podem servir como elementos caracterizadores seus. Ademais, algumas personagens incluem índices de mistério que ajudam a criar uma atmosfera propícia à irrupção do insólito, como quando a datilógrafa vaticina que algo iria acontecer naquela noite:

"Ágilmente la obesa dactilógrafa [...] nos miraba sonriendo y repetía: ¡Esta noche va a ocurrir algo! ¡Esta noche va a ocurrir algo!" (Ocampo; Casares, 2017, p. 46). Também pode constituir elemento insólito a figura da criança assassina, muito embora a argumentação para respaldar essa afirmação seja mais frágil e requeira um referencial de mundo mais restrito.

Por todo o exposto, não podemos deixar de verificar como essa obra que passou tanto tempo inadvertida pela crítica pode dar lugar a discussões profícuas, que vão desde a percepção de um gênero literário tensionado - o romance policial - até as variadas nuances que podem implicar uma escritura literária em coautoria. Permeando todos os debates, invadindo cada um de seus afluentes, irrompem as águas e a areia, congregando todos os elementos e, num movimento da maré, misturando-os em diferentes concentrações, até, quem sabe, diluí-los por completo.

## **SEA AND SAND IN LOS QUE AMAN, ODIAN, BY SILVINA OCAMPO Y ADOLFO BIOY CASARES**

**Abstract:** This article explores the possible symbolic articulations of the sea and sand in the novel "Los que aman, odian" by Silvina Ocampo and Adolfo Bioy Casares. Co-authored, this work synthesizes a significant articulation between the detective novel and the narrative of the uncanny and fantastic. Through the analysis of the novel, this article proposes a reflection on how the authors incorporate maritime elements and an entire semantics related to water for the construction of the plot. It also addresses collaborative authorship and its relevance in the work, as well as tracing back to the Argentine literary scene of the 1940s. Drawing on a theoretical framework that includes discussions about literary space (Brandão, 2013), the fantastic and the uncanny (Campra, 2008; Ceserani, 2006; García, 2007, 2009, 2012, among others), and the detective novel (Ponce *et al*, 2020), the analyses point to experiments in the detective novel and question to what extent there are influences of the fantastic and the uncanny in the narrative, identifying possible links. Finally, it proposes a detailed analysis of how the sea and sand are used by the authors to integrate the novel into its thematic, imagistic, and plot aspects.

**Keywords:** Sea; sand; Adolfo Bioy Casares; Silvina Ocampo.

## **Referências**

BATALHA, M. C. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. *Letras & Letras*, v. 28, n. 2, 13 mar. 2013. Disponível em:  
<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25877/14232>. Acesso em: 12. set. 2020.

BERG, E. H. *La escuela del crimen*: apuntes sobre el género policial en la Argentina.

Disponível em: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/151567.pdf>. Acesso em: 17. set. 2019.

BORGES, J. L. Los laberintos policiales y Chesterton. In: *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

BRANDÃO, L. A. *Teoria do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

CAMPRA, R. *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Madrid: Renacimiento, 2008.

CESERANI, R. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CONCEIÇÃO, C. M. T.; MORENO, A. B. A. Infâncias desviantes: representações da criança em contos de Silvina Ocampo. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 10, n. 3, p. 1023-1038, set.-out. 2021. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/524788741.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2025.

ENRÍQUEZ, M. *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Anagrama, 2018.

FERRERO, C. Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges: una colaboración inédita y anecdótica. *Recto/Verso: Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*. nº 03 - Juin, 2008. Disponível em: [http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/BIORGES\\_STYLE\\_DEF.pdf](http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/BIORGES_STYLE_DEF.pdf). Acesso em: 31 ago. 2019.

GARCÍA, F. (org.) *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCÍA, F.; BATALHA, M. C. (orgs.) *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GARCÍA, F.; MOTTA, M. A. (orgs.) *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

INOJOSA, L. L.; MORENO, A. B. A. Represar e transbordar: a representação de personagens femininos em contos de Silvina Ocampo. *Garrafa*. Vol. 19, n. 56, Julho-Dezembro. 2021.2, p. 6 – 28. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/39287/pdf\\_1](https://revistas.ufrj.br/index.php/garrafa/article/view/39287/pdf_1). Acesso: 22 fev. 2025.

MANNA, N.; BORGES, F. O detetive assombrado: encontros entre narrativa policial e fantástica na ficção televisiva. *Revista Comunicação Midiática*. v. 13, n. 3, pp. 55-71, set./dez.2018. Disponível em: <https://www2.faac.unesp.br/comunicacaomidiatica/index.php/CM/article/view/425>. Acesso em: 20. ago. 2020.

MORENO, A. B. A. As múltiplas irenes e as performances de um nome em quatro narrativas hispano-americanas. *Abusões*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 23, 2024. DOI:

10.12957/abusoes.2024.79128. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoes/article/view/79128>. Acesso em: 3 set. 2025.

OCAMPO, S. CASARES, A. B. *Los que aman, odian*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Emecé, 2017.

ORTALE, M. La literatura argentina, ¿de espaldas al mar?. *El día*. La Plata. 28 jan. 2018. Disponível em: <https://www.eldia.com/nota/2018-1-28-9-1-3-la-literatura-argentina-de-espaldas-al-mar--septimo-dia>. Acesso em: 22. set. 2019

PONCE, N.; PASTORMERLO, S; SCAVINO, D. *Literatura policial en la Argentina*: Waleis, Borges, Saer [en línea]. La Plata: UNLP. FaHCE. (Estudios-Investigaciones; 32). 1997. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.187/pm.187.pdf>>. Acesso em: 20. set. 2020.

ROAS, D. *Tras los límites de lo real*: una definición de lo fantástico. Madri: Páginas de Espuma, 2011.

TODOROV, T. *A literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ZAMBRANO, C. B. *La novela policial argentina en los años setenta*. 2012. Disponível em: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5068/tesis304.pdf;sequence=1>. Acesso em: 20. set. 2020.

Recebido em 22/02/2025

Aceito em 02/10/2025

Publicado em 18/10/2025