

05

AS MÚLTIPLAS IRENES E AS PERFORMANCES DE UM NOME EM QUATRO NARRATIVAS HISPANO-AMERICANAS¹

Amanda Brandão A. Moreno

Recebido em 24 set 202X.

Aprovado em 25 fev 2024.

Amanda Brandão A. Moreno

Doutora em Letras, Teoria da Literatura, pela Universidade Federal de Pernambuco, 2018.

Professora da Universidade Federal Rural de Pernambuco - *campus* Recife, atuando no Departamento de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PROGEL).

Líder do Grupo de Pesquisa “Narrativas hispanoamericanas do século XX”. Pesquisadora nos grupos “Estudos coloniais latino-americanos”, “Grupo de Estudos em Práticas de Linguagem Latino-americanas”, “Grupo de Investigações Filológicas”, “Memória e Imaginário nas Literaturas Brasileira e Africanas” e “Teorias em diálogo: literatura e história”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0149408155954168>

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8678-9572>

E-mail: amanda.brandaomoreno@ufrpe.br

Resumo: Partindo da ideia de intertextualidade e dialogismo em literatura, este trabalho observa e analisa a repetição de um nome próprio, Irene, em quatro contos da tradição literária argentina-uruguaia vinculados à estética do fantástico e do insólito, a

1 Título em lingual estrangeira: “Multiple irenes and the performances of a name in four hispanic-american short stories”.

saber: do uruguaio Felisberto Hernández, “La casa de Irene” (1929); dos argentinos Silvina Ocampo e Julio Cortázar, respectivamente, “Autobiografía de Irene” (1948), da primeira, e “Casa Tomada” (1951) e “Todos los fuegos el fuego” (1966), do segundo. A partir de articulações teóricas com Bakhtin (2018) e Candido (2008), entendemos que a personagem é um dos eixos fundamentais para a construção da narrativa e buscamos analisar como essas “Irenes” foram construídas textualmente, sua relevância para cada conto e, por fim, os possíveis vínculos e dissonâncias entre todas elas, demonstrando possíveis vínculos de leitura entre seus autores.

Palavras-chave: Narrativa hispano-americana. Contos. Intertextualidade. Reescritura. Cortázar. Hernández. Ocampo. Irene.

Abstract: Starting from the idea of intertextuality and dialogism in literature, this work aims to observe and analyse the repetition of a name, Irene, in four short stories of the Argentine-Uruguayan literary tradition linked to the aesthetics of the fantastic and the unusual, namely: from the Uruguayan Felisberto Hernández, “La casa de Irene” (1929); from the Argentine authors Silvina Ocampo and Julio Cortázar, respectively, “Autobiografía de Irene” (1948), from the former, and “Casa Tomada” (1951) and “Todos los fuegos el fuego” (1966), from the last. Based on theoretical articulations with Bakhtin (2018) and Candido (2008), we understand that the character is one of the fundamental axes for the construction of the narrative and we seek to analyze how these “Irenes” were built textually, their relevance for each tale and, therefore, the possible links and dissonances between them all, demonstrating possible reading links between their authors.

Keywords: Hispanic-American narrative. Short stories. Intertextuality. Rewriting. Cortázar. Hernández. Ocampo. Irene.

*Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene.
Cuando la visita terminó me encontré con una
nueva calidad de misterio.
Hernández. La casa de Irene.*

*Para los que recuerdan, el tiempo no es demasiado
largo. Para los que esperan es inexorable.
Ocampo. Autobiografía de Irene*

*Irene no sabe lo que va a seguir y a la vez es como
si lo supiera.
Cortázar. Todos los fuegos el fuego.*

PRELIMINARES

Irene é o nome dado a uma das horas, aquelas que «que cuidam dos campos dos perecíveis mortais” (HESÍODO, 1995, s.p.), na mitologia grega. Fruto da relação entre Têmis e Zeus e irmã de Eunômia (equidade) e Dice (justiça), ela é quem assegura a paz, responsável pela ordem natural das coisas, pelas profecias, pelas estações climáticas, pelo crescimento da flora. Irene é também o nome dado a uma sequência de personagens que, aprioristicamente, não estabelecem uma relação de dependência, mas cujas articulações promovem um movimento interpretativo interessante quanto às interrelações entre autores na tradição literária rioplatense do século passado.

A recente releitura de “A casa de Irene”, de Felisberto Hernández; de “Casa Tomada” e “Todos los fuegos el fuego”, de Julio Cortázar; de “Autobiografía de Irene”, de Silvina Ocampo e de *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares evidenciou a repetição do já mencionado nome próprio, feminino, nessas cinco narrativas de tradição rio-platense, mais especificamente ancoradas no que poderíamos chamar de espectro do fantástico. É esse fio condutor

o mote deste trabalho: estabelecer relações e analisar ecos entre a construção das diferentes personagens de nome Irene criadas por três dos quatro autores supramencionados². A partir dessa análise, buscamos entender como seus autores compartilham uma espécie de organicidade e influências em cadeia.

É senso comum que a base do trabalho literário é acima de tudo o trabalho com a linguagem, tendo, portanto, a exata escolha das palavras e o ato de nomear por si mesmo um papel definitivo a cumprir no resultado final de cada produção. A caracterização de personagens cumpre, igualmente, papel fundamental quando o artefato literário em questão são narrativas. Antonio Candido (2018) argumenta que o enredo existe através das personagens e que estas, por sua vez, vivem no enredo. Enredo e personagem constituem, juntos, objetivos, valores, significados e a própria vida da narrativa que os encerra. Segundo ele,

os três elementos centrais dum desenvolvimento novelístico (o enredo e a personagem, que representam sua matéria; as ideias, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborado pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. (CANDIDO, 2018, p. 54)

2 Pela dimensão deste trabalho, optamos por definir como *corpus* apenas os contos, deixando de fora o romance *Plan de evasión*, de Adolfo Bioy Casares, considerando sobretudo que a análise de personagens de um romance supõe diferenças contundentes que demandariam maior fôlego de análise, para além dos limites deste trabalho. Desenvolveremos essas articulações em outro momento.

Em ser assim, a caracterização de personagens desempenha um papel fundamental não apenas para a constituição do enredo, mas no papel que cumpre nas relações que o texto fatalmente terá tanto com o leitor como com outros textos, em seu caráter dialógico e intertextual. A forma como um autor as nomeia, ainda que o ato de nomear não seja imprescindível, é um fator claramente relevante para a caracterização de personagens de uma forma geral. Ainda que Irene seja de fato um nome mais comum na Argentina e região rio-platense que no Brasil³, é difícil aventar que sua repetição seja uma casualidade, especialmente considerando os indícios de que os autores aqui assinalados eram leitores entre si (respeitando-se, é evidente, o diacronismo das datas de publicação e vida dos mesmos).

Michel Foucault afirma que “estamos na época da simultaneidade, estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso. Estamos em um momento em que o mundo é experimentado, creio, menos como uma grande vida que se desenvolveria através do tempo, do que como uma rede que liga pontos e entrecruza seu emaranhado» (2013, p. 113). Considerando o exposto, este trabalho visa ao levantamento e análise de elementos que caracterizem as personagens de nome Irene em quatro das cinco narrativas já indicadas, tentando observar como cada uma delas foi caracterizada por seus autores, a função que cumpre no texto, a relevância para o mesmo e as nuances que

3 No site da organização Genea Neté é possível acompanhar um levantamento da dispersão de um nome pelo globo ao longo dos anos. Ao consultar o uso do nome “Irene” no Brasil, na Argentina e Uruguai ao longo do século XX, é possível notar uma clara preponderância da presença desse nome na região portenha, no Uruguai e no sul do Brasil. Também é possível consultar a popularidade do nome, que se mostra razoável na referida região na primeira metade do século XX e em suas décadas intermediárias, quando começa a cair em desuso. Disponível em: <https://es.geneanet.org/nombre/Irene>. Acesso em: 2 jun. 2023.

possam, eventualmente, repetir-se ou não no conjunto dos contos analisados. Ao observar os entrecruzamentos possíveis entre a estruturação de diferentes personagens de um mesmo nome numa tradição literária em vias de contiguidade, analisamos ao mesmo tempo a marca de um tempo que se impõe, revela e transforma, em projeção, a partir dos textos materializados por Hernández, Ocampo e Cortázar. Em complementariedade, analisamos também as leituras e os autores enquanto leitores, nas formas como antropofagizam os textos alheios.

“A CASA DE IRENE”, UM MISTÉRIO BRANCO, UMA PEDRA ANGULAR

O uruguaio Felisberto Hernández (1902-1964) foi pianista, compositor e escritor. Não conseguiu, em vida, o reconhecimento devido do valor de sua produção; mas tem alcançado, nas últimas décadas, novo fôlego de leitores, leigos e especializados, que têm se debruçado sobre sua obra. Em 1929, brindou-nos com *Libro sin tapas*, conjunto de nove narrativas curtas, via de regra estruturadas em fragmentos, numerados em algarismos romanos, alguns deles com prólogos, outros com epílogos; outros, ainda, com ambos. Em geral, narrativas bastante breves, de poucas páginas, entre as quais encontramos “La casa de Irene”.

Esse texto parece servir como pedra angular para todos os demais, já que a forma como Hernández constrói sua Irene ecoa e parece servir de mote aos contos de Silvina Ocampo e de Julio Cortázar. Vejamos, portanto, uma visão geral dessa narrativa e, em particular, da forma como o autor estrutura e caracteriza a personagem que nos interessa. Tal procedimento será fundamental para traçar articulações posteriores, já que, segundo Bakhtin,

a relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem deve ser compreendida tanto em seu funcionamento geral e de princípio quanto nas peculiaridades individuais de que ela se reveste nesse ou naquele autor, nessa ou naquela obra. (BAKHTIN, 2018, p. 3)

É, pois, a partir do que Bakhtin chama de “vias e tipos de individuação” da personagem que poderemos apontar relações de contiguidade entre os autores rio-platenses, reconhecendo, como também antecipa Bakhtin, que cada autor “em resposta total à personagem tem um caráter criador, produtivo e de princípio” (BAKHTIN, 2018, p. 4), como não poderia ser diferente.

No que concerne à sua estrutura, “La casa de Irene» se subdivide em sete trechos de poucos parágrafos e sua extensão alcança não mais que quatro páginas. A narrativa apresenta momentos de interação de um narrador anônimo de primeira pessoa com uma personagem de nome Irene. A caracterização dessa personagem se dá pela forma física e por sua conduta, mais especialmente pela forma como interage com objetos ao seu redor, componentes de sua casa. O enredo gira ao redor justamente dos momentos de contato entre o protagonista anônimo e a casa de Irene e sua dona. São determinantes, pois, a existência da personagem e de sua moradia para compreensão do conto.

Chamam atenção, particularmente, dois elementos nas estratégias de escrita do conto. O primeiro deles é a gradação de informações expostas, como primeira frase ou conjunto de frases de cada parte do texto, em que o narrador projeta elementos que caracterizam a forma de interação com Irene, conferindo maior

ou menor ênfase a dito contato. O segundo é a forma como a personagem tem sua caracterização alterada pela percepção do narrador em cada parte do conto. Observemos, inicialmente, o que o autor nos propõe textualmente como frases de abertura de cada uma das partes, numeradas conforme aparecem no texto e, depois, como cada uma das partes propõe uma espécie de revolução na caracterização de Irene.

I - “Hoy fui a la casa de una joven que se llama Irene. Cuando la visita terminó me encontré con una nueva calidad de misterio.” (p. 63);

II - “Hoy volví a la casa de la joven que se llama Irene. Estaba tocando el piano” (p. 63);

III - “Hoy he vuelto a la casa de Irene porque hace un día lindo. Me parece que Irene me ama; que a ella también le parece que yo la amo y que sufre porque no se lo digo” (p. 64);

IV - “Hoy encontré a Irene en el mismo lugar de su jardín. Pero esta vez me esperaba” (p. 65);

V - “Hoy le he tomado las manos a Irene. No puedo pensar en otra cosa que en ese momento” (p. 65);

VI - “Anoche no pude dormir: seguía pensando en lo ocurrido. Después que pasó muchísimo rato de haberme acostado y de pensar sobre el asunto, hacía un gran esfuerzo por acordarme de algunas cosas. (p.66);

VII - “Hace muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero entonces, poco a poco, fue desapareciendo el misterio blanco”. (HERNÁNDEZ, 2019, p. 64-66)

O conto inicia com o anúncio fatídico da visita à casa de Irene, sem considerações sobre contextos e motivações para tal.

Irene, para o narrador, seria alguém “simpáticamente normal: es muy sana, franca y expresiva”, além de previsível em ações e palavras. No entanto, paralelo à sua previsibilidade, encontra-se a “espontaneidade” do “mistério branco”, que o autor parece querer relacionar à forma como a personagem interage com os objetivos e revela elementos deles que são inalcançáveis para as demais pessoas perceberem sozinhas. Diz que “cuando toma en sus manos un objeto, lo hace con una espontaneidad tal, que parece que los objetos se entendieran con ella, que ella se entendiera con nosotros, pero que nosotros no nos podríamos entender directamente con los objetos” (HERNÁNDEZ, 2019, p. 63). Irene começa, então, a passar de alguém previsível a intermediadora, a alguém que decodifica objetos e propõe uma espécie de revelação dos mesmos a quem a observa, como se só ganhassem vida através de seu toque. Na parte segunda do conto, o narrador descreve em maior detalhe como Irene dá novo sentido a objetos através da relação da personagem com o piano que tocava. Aqui, no entanto, acrescenta-se uma nova capa de sentido: a presença de Irene passa a alterar também o modo como o narrador interage com os elementos a seu redor. Então: “todas las composiciones que yo tocaba me parecían nuevas: tenían un colorido, una emoción y hasta un ritmo distinto” (HERNÁNDEZ, 2019, p. 64).

A terceira parte do conto traz nova revelação e possivelmente apresenta o que talvez seja o “mistério branco”: aquilo que constitui o interesse e a atração do narrador por Irene, que ele nomeia como amor e que decide não expressar, por não poder “romper la inercia de este estado de cosas” e ademais porque “ella es muy interesante sufriendo, y es también interesante esperar a

ver qué pasa, y cómo será” (HERNÁNDEZ, 2019, p. 64). O narrador protagonista opta por executar um papel de espectador, apesar de estar presente nas cenas narradas. Um trecho, em especial, respalda esse ponto de vista. Ao descrever uma cadeira na qual Irene sentara como de “fuerte personalidad”, observa outra, de iguais características, mas que se parecia com ele próprio:

La silla que tomó para tocar era igual de forma a la que había visto antes pero parecía que de espíritu era distinta: esta tenía que ver conmigo. Al mismo tiempo que sujetaba a Irene, aprovechaba el momento en que ella se inclinaba un poco sobre el piano y con el respaldo libre me miraba de reojo. (HERNÁNDEZ, 2019, p. 64)

A cadeira que se parecia ao narrador era aquela que participava da ação enquanto não podia evitar mas que, à primeira oportunidade, observava outro elemento. Atuava, portanto, de formas passivas, como circunstante, testemunha, examinador.

O quarto momento do conto dá espaço à outra reflexão sobre como Irene confere nova cor e força aos elementos que a cercam. Sem sua presença, o narrador tem uma percepção diferente de quando entra Irene no cenário, dando a tal ponto vida aos objetos que o narrador chega a descrevê-los com características antropomorfas, a exemplo de um conjunto de cadeiras que, segundo ele, “se reían de mí” (dele). À quinta parte do conto cabe uma mudança inesperada na postura do protagonista, que toma as mãos a Irene e a beija, como que por impulso. Toda a cena parece inexplicável para o narrador, que confessa: “no me explico cómo cambié tan pronto e inesperadamente yo mismo; cómo se me ocurrió idea de las manos y la realicé; cómo en vez de seguir

recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como que para que la recibieran los demás” (HERNÁNDEZ, 2019, p. 65). É como se a presença de Irene conferisse também ao narrador, como o fazia aos objetos, novo fulgor, ritmo e cor.

A sexta e sétima partes da narrativa operam uma espécie de desmistificação de tudo que havia sido construído antes, até o desaparecimento do “mistério branco” e a proposta de uma hesitação sobre se o que fora narrado ocorrera na «realidade» do conto ou se tudo teria sido um sonho do narrador, característica típica da forma de narrar de Felisberto Hernández e de uma larga corrente de autores vinculados ao fantástico latino-americano e que, conforme teoriza Rosalba Campra (2008), operam as vinculações ao modo fantástico de narrar através do trabalho com a linguagem. O autor parece lançar a pedra fundamental para a repetição de Irenes que veremos a seguir, todas elas vinculadas, de alguma maneira mais ou menos evidente, a esta primeira. Italo Calvino (s/d) diria que a escrita de Hernández não se parece a ninguém. Isso não nega, no entanto, que outros queiram parecer-se a ele, inspirar-se nele, ou com ele estabelecer diálogos.

Segundo Bakhtin, “é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte. Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade” (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV). Travar a batalha por estabelecer os paralelismos entre personagens tem a ver, em variadas medidas, com a responsabilidade da busca pelos sentidos potencialmente (inter)dependentes da percepção dos autores como leitores. Também remonta à assertiva bahktiniana de que, muito embora se possa deixar de lado o caráter histórico

durante a análise de obras literárias, “cada questão teórica deve forçosamente receber uma orientação história” (BAKHTIN, 2011, p. 195). Dessa forma, as análises intrínsecas de personagens aqui empreendidas tomarão “cada elemento da estrutura artística como ponto de vista da refração de forças sociais vivas” (BAKHTIN, 2011, p. 195). Tais forças sociais, em alguma de suas instâncias, retomam as relações intertextuais, polifônicas, que textos e autores de tradições literárias contíguas acabam por compor entre si.

UMA IRENE QUE TOMA A VOZ

Publicado originalmente na revista *Sur* em 1944, “Autobiografia de Irene” integrou uma publicação homônima em 1948. Sua autora, Silvina Ocampo (1903-1993), é hoje uma das que ganhou novo reconhecimento nas últimas décadas e tem suscitado novo fôlego de trabalhos acadêmicos e de leitores no Brasil, apesar das ainda poucas traduções de seus textos que encontramos em idioma português. Vinculada à literatura fantástica, dificilmente sua produção se circunscrevia à ela, tendo escrito também de forma exemplar uma vasta produção poética e um romance em coautoria com Adolfo Bioy Casares, além de ter organizado algumas antologias, entre elas uma de literatura fantástica, em parceria com Jorge Luis Borges e com Bioy.

Segundo Bakhtin, “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo” (BAKHTIN, 2018, p. 5) e isso parece se refletir na produção de Ocampo. Seus textos narrativos são marcados pela forte presença da morte e da infância, além da representação de um feminino pouco convencional à época em que escreveu.

Aliás, “pouco convencional” parece ser uma característica comum a praticamente todos os temas abordados pela autora. Quando pensamos, por exemplo, na temática da infância, identificamos um número relevante de crianças assassinas ou assassinadas, perversas, violentas. A morte, por sua vez, é muitas vezes apresentada como algo pelo que se anseia ou que simplesmente não surpreende. Em outros momentos, as reações subsequentes às circunstâncias em torno da morte é que se veem subvertidas por Silvina. O universo feminino é outro dos campos que tem seus limites expandidos pela autora, pois aparecem mulheres com condutas transgressoras à época de publicação como, por exemplo, com aversão à maternidade.

Em “Autobiografia de Irene”, Silvina Ocampo joga com a ideia de gênero discursivo e subverte a noção mais básica da autobiografia, pois trata-se de um texto escrito em primeira pessoa por alguém que, ao que parece, não é a protagonista da autobiografia, Irene Andrade, mas alguém que esta conheceu quando esperava pela morte. Mais que isso: a autobiografia está incluída num volume de contos, o que por si só promove uma espécie de estranhamento. Embora esse seja um tema deveras curioso, interessa-nos aqui refletir particularmente sobre as características básicas de composição da personagem que dá nome ao conto/autobiografia e a este trabalho.

Irene Andrade é uma jovem de vinte e cinco anos que espera ansiosamente pela morte. “Pálida, [...] pero sana” (OCAMPO, 2008, p. 127), era a filha mais velha dos quatro filhos de um casal argentino que apresenta, desde a infância, a inusual habilidade de conhecer fatos que ocorrerão no futuro, retomando o rastro da

Irene grega. Esse é, inclusive, um dos principais mecanismos de escrita do conto: a narradora em primeira pessoa relata algo que havia imaginado para em seguida contar como se deu o posterior e fatídico aparecimento daquele elemento (animal, objeto, fato, pessoa) na realidade que vivia. Anseia pela morte porque deseja poder recordar o passado ao invés de “recordar el porvenir”⁴ e acredita que a morte é a única maneira de desvincular-se dessa característica fatalística de seu pensamento e poder, finalmente, ter recordações como qualquer outra pessoa teria. Em um dos parágrafos iniciais do texto, encontramos o excerto abaixo:

La improbable persona que lea estas páginas se preguntará para quién narro esta historia. Tal vez el temor de no morir me obligue a hacerlo. Tal vez sea para mí que la escribo: para volver a leerla, si por alguna maldición siguiera viviendo. Necesito un testimonio. Me aflige sólo el temor de no morir. En realidad pienso que lo único triste de la muerte, en la idea de la muerte, es saber que no podrá ser recordada por la persona que ha muerto, sino, únicamente, y tristemente, por los que la vieron morir. (OCAMPO, 2018, p. 128)

Apesar de desejar a morte para poder finalmente libertar-se de sua condição, a narradora julga triste que a pessoa que morre seja, supõe-se, incapaz de recordar a si mesma. Irene queria mais que tudo ser capaz de criar recordações, de acessar plenamente a memória. Seu pensamento, no entanto, “ocupado em adivinar el futuro, tan lleno de imágenes, no podía demorarse en el pasado” (OCAMPO, 2018, p. 138).

4 Cabe aqui mencionar a interessante interrelação entre a expressão (“recordar el porvenir”) e o título de obra publicada posteriormente por Elena Garro (*Los recuerdos del porvenir*, 1963), que possui articulações biográficas mais ou menos transversais com Ocampo, através do vínculo com Bioy Casares.

A família e a infância são fundamentais para a composição da personagem principal. Aparecem no texto reiteradas descrições de parentes da protagonista, especialmente os pais, e de muitos momentos da infância. A narradora admite: “hubiera podido ser feliz; lo fui hasta los quince años” (OCAMPO, 2018, p. 135). A morte do pai, antecipada por Irene (“cuando murió yo tenía preparado, desde hacía tres meses, el vestido de luto”), foi um dos motivos pelos quais a felicidade foi interrompida. Dele havia herdado “la seriedad, la flexibilidad admirada de mi pelo, la bondad natural del corazón y la paciencia – esa paciencia que parecía casi un defecto, una sordera o un vicio” (OCAMPO, 2018, p. 129).

Críteriosa e calada, Irene se julgava a mais estudiosa dos irmãos. De poucos amigos, “su compañera favorita era la soledad” (OCAMPO, 2018, p. 134). A morte do pai, pela qual acabou sendo culpabilizada, foi determinante para que abandonasse os “projetos de ser feliz” que possuía. Aos poucos, internalizou a culpa por tudo que acontecia e tentava, em vão, eliminar coisas ruins de seus pensamentos: “era responsable de todo lo que sucedía. Trataba de eludir las imágenes de las sequías, de las inundaciones, de la pobreza, de las enfermedades de la gente de mi casa y de mis conocidos” (2018, p. 137). Irene acumulava melancolias. Viveu um relacionamento amoroso cujo final já conhecia. “Alejada de Gabriel, comprendí milagrosamente que sólo la muerte me haría recuperar su recuerdo” (2018, p. 144).

A Irene criada por Silvina Ocampo é uma personagem cuja densidade merece um estudo à parte. O desdobramento do sujeito que uma autobiografia escrita em primeira pessoa por um autor diferente daquele da vida retratada no texto tem implicações que

escapam dos limites deste trabalho e que merecem nova visita. Em resumo, no entanto, é possível perceber que a personagem aqui retratada ganha um maior protagonismo, por ser a suposta narradora do conto em questão, diferentemente do que ocorre nos outros textos analisados neste estudo. Para além disso, vale notar a recorrente importância da casa e seus elementos tanto no conto de Hernández como no de Ocampo, além de ambos apresentarem uma relação desta personagem com alguma sorte de elemento insólito ou fantástico: uma é adivinha, a outra, traduz objetos e lhes confere outra vida. Tudo isso concorre para reafirmar o que propõe Bakhtin, quando assegura que

o autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor. (BAKHTIN, 2018, p. 6)

Mais ou menos tênue em alguns elementos, bastante robusta em outros, a comparação entre os contos de Hernández e Ocampo apontam para uma possível articulação direta, fruto de leitura realizada pela segunda, do *Libro sin tapas*, do primeiro.

DUAS IRENES DE CORTÁZAR

Para Bakhtin, um autor e os personagens que cria são “elementos correlativos do todo artístico da obra” (2018, p. 10). O autor, enquanto “consciência criadora”,

não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens

juntas enxergam e como conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse *excedente* de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra (BAKHTIN, 2018, p. 11, grifo do autor)

A partir da consciência criadora e da condução, numa instância preliminar, onisciente do autor, também implementa-se uma ética cognoscente às personagens: “de fato, a personagem vive de modo cognitivo e ético, seu ato se orienta em um acontecimento aberto e ético da vida ou no mundo dado do conhecimento; o autor guia a personagem e sua orientação ético-cognitiva no mundo essencialmente acabado da existência” (BAKHTIN, 2018, p. 10).

É a partir de uma consciência criadora que imputa ética cognoscente às suas Irenes que Julio Cortázar (1914-1984) segue em filigrana o fio abandonado por Hernández e carregado por Ocampo. Cortázar é um dos autores mais representativos da literatura ocidental do século XX, tendo deixado marcas em várias gerações e conquistado ainda hoje grande número de leitores. Argentino nascido em Bruxelas, tem uma profícua produção poética e narrativa, entre as quais encontramos os dois emblemáticos contos a que recorreremos neste trabalho: “Casa tomada” (1951) e “Todos los fuegos el fuego” (1966). Relações de intertextualidade na produção cortazariana foram já estudadas e corroboram o que aqui apresentamos (MORILLAS, 1980; SAÍTTA, 2014; MACÍAS, 2016).

O primeiro dos contos cortazarianos a considerar aqui é “Casa tomada”, publicado inicialmente em 1946 e depois em 1951 no livro *Bestiario*. O enredo, já bastante difundido, traz um “matrimonio de hermanos”, o narrador e Irene, sua irmã, ambos na faixa dos quarenta anos, que vivem sós numa casa herdada da família. Habitados à rotina, presos à ela, cumprem ciclos repetitivos de afazeres domésticos e atividades de ócio (a leitura, para ele; o tricô, para ela) que preenchem seus dias. Repentinamente, vêem essa rotina alterada por terem parte da casa tomada não se sabe pelo quê. Pouco a pouco, perdem os espaços que lhes pertenciam, até se verem na porta de entrada, impossibilitados de reaver a casa.

A personagem Irene aparece caracterizada muitas vezes em complementariedade ao irmão, narrador protagonista. Boa parte do relato, inclusive, está narrado em primeira pessoa do plural, pois o narrador comenta os elementos que uniam o casal de irmãos. Segundo suas palavras,

Irene era una chica nacida para no molestar a nadie. Aparte de su actividad matinal se pasaba el resto del día tejiendo en el sofá de su dormitorio. No sé por qué tejía tanto, yo creo que las mujeres tejen cuando han encontrado en esa labor el gran pretexto para no hacer nada. Irene no era así, tejía cosas siempre necesarias. (CORTÁZAR, 2018, p. 113-114)

Para o narrador, a presença de Irene é fundamental e muitas das escolhas que faz se baseiam na tentativa de prover ou manter a felicidade da irmã. Ele chega a colocar-se como elemento menos importante do relato (“pero es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia”). Quando perdem a primeira parte do imóvel, o narrador perde o acesso a

seu passatempo, os livros. No entanto, por perceber que a irmã parecia mais contente, busca outra coisa para fazer:

Irene estaba contenta porque le quedaba más tiempo para tejer. Yo andaba un poco perdido a causa de los libros, pero por no afligir a mi hermana me puse a revisar la colección de estampillas de papá, y eso me sirvió para matar el tiempo. Nos divertíamos mucho, cada uno en sus cosas, casi siempre reunidos en el dormitorio de Irene que era más cómodo. (CORTÁZAR, 2018, p. 117)

Espanta ao narrador o gosto por tecer de Irene: “a Irene solamente entretenía el tejido, mostraba una destreza maravillosa. [...] Era hermoso” (CORTÁZAR, 2018, p. 114). Ela tinha os olhos graves e cansados e o narrador não sabe explicar porque não se havia casado (“Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo”).

Para além dos elementos que definem o enredo e lhe conferem as características que compõem o modo fantástico de Cortázar, a descrição da dinâmica do cotidiano dos irmãos e o recurso à descrição de Irene é o que compõe todo o conto, sendo essa personagem, portanto, fundamental para a narrativa como um todo.

Várias são as interseções entre “La casa de Irene” e “Casa tomada”, muito embora Cortázar jamais tenha chegado a reconhecer a influência de Felisberto Hernández, conforme apresenta Cláudia Macías em artigo sobre o tema, ao trazer relato do autor argentino:

Se me ha preguntado por una posible influencia de Onetti, Felisberto Hernández y Marechal. Los dos primeros me agarraron ya grandecito, y en vez de influencia hubo más bien rejunta tácita, ninguna necesidad de conocerse, demasiado para

saber cuáles eran los cafés y los tangos preferidos.
(CORTÁZAR apud MACÍAS, 2016, p. 37)

As coincidências (algumas delas também verificadas por Macías⁵), no entanto, são inquietantes em ambos os contos: o protagonismo da casa, seja ao longo do relato, seja a partir do próprio título, e o interesse do narrador por ela; o protagonismo dos objetos, como que humanizados; os narradores anônimos, masculinos, que descrevem a natureza peculiar da Irene que lhes corresponde e reforçam textualmente que ela é quem importa, em detrimento de si mesmo; a identificação de apenas dois personagens humanos nos contos (Irene e o narrador anônimo); a naturalização de elementos insólitos que ocorrem vinculados à casa; o interesse demonstrado pelos narradores pelas mãos de Irene, que tecem ou tocam ao piano, conforme cada conto.

Num segundo relato articulador de intertextualidades, em “Todos los fuegos el fuego” Cortázar nos brinda uma narrativa em que se encontram duas histórias distintas, separadas por tempo e espaço e unidas pelo fogo e pela (suspeita de) infidelidade. Pela dimensão que este trabalho impõe, os comentários feitos aqui centrar-se-ão exclusivamente no eixo narrativo em que encontramos Irene: Império Romano, em meio a um torneio de gladiadores. Nesse conto, existem seis personagens fundamentais: o procônsul; Irene, sua esposa; Licas e Urania, casal de serventes do procônsul; Marco, um gladiador por quem o procônsul julga que a esposa devota sentimentos; e seu oponente, um reciário núbio.

5 Para uma possível cronologia de eventuais leituras de Hernández por Cortázar, vale a pena consultar o já citado artigo em que Cláudia Macías especula a respeito do tema.

O enredo desse eixo do conto é justamente baseado no ciúme de Irene que sente o procônsul, bem como no objetivo de vingança. Por suspeitar que existe interesse da esposa por Marco, o procônsul organiza uma luta em que o gladiador deverá ter como oponente “a gigantesca silhueta do reciário núbio”, ao que parece, irmão de outro gladiador morto por Marco em Marselha. O narrador, em terceira pessoa, transita entre os pensamentos das personagens e a sucessão de fatos que dinamizam a interação entre elas. Dois espaços são fundamentais: a arena, onde se encontra Marco e o reciário núbio; e o camarote onde ficam as demais personagens, inclusive Irene.

A relação do procônsul e Irene parece marcada pela indiferença desta em relação ao marido que, por sua vez, parece ressentir-se da forma como é tratado. “Centinela de su sonrisa”, caracterizam Irene a necessidade de suportar “los caprichos del amo” e a vontade de por um fim na vida dele, como é possível perceber no seguinte trecho: “el veneno’, se dice Irene, ‘alguna vez encontraré el veneno, pero ahora acéptale la copa de vino, sé la más fuerte, espera tu hora” (CORTÁZAR, 2018, p. 819).

O narrador dá pistas do tipo de relação que une o gladiador e a esposa do procônsul e que parece constituir-se e limitar-se à troca de olhares. Em um dado momento, descreve a entrada de Marco na arena da seguinte forma: “su obligaciones mirar el palco imperial, hacer el saludo de siempre. Sabe que debe hacerlo y que verá a la mujer del procónsul y al procónsul, y que quizá la mujer le sonreirá como en los últimos juegos” (CORTÁZAR, 2018, p. 814). Mais adiante, ainda, “quizá la mujer del procónsul no le sonría esta tarde” (2018, p. 815).

Antes de oír las palabras que seguirán, Irene sabe que el procónsul doblará la apuesta a favor del nubio, y que después la mirará amablemente y ordenará que le sirvan vino helado. Y ella beberá el vino y comentará con Urania la estatura y la ferocidad del reciario nubio; *cada movimiento está previsto aunque se lo ignore en sí mismo*, aunque puedan faltar la copa de vino o el gesto de la boca de Urania mientras admira el torso del gigante. Entonces Licas, experto en incontables fastos de circo, les hará notar que el yelmo del nubio ha rozado las púas de la reja de las fieras, alzadas a dos metros del suelo, y alabará la soltura con que ordena sobre el brazo izquierdo las escamas de la red. *Como siempre*, como desde una ya lejana noche nupcial, *Irene se repliega al límite más hondo de sí misma mientras por fuera condesciende y sonríe y hasta goza*; en esa profundidad libre y estéril siente el signo de muerte que el procónsul ha disimulado en una alegre sorpresa pública, el signo que solo ella y quizá Marco pueden comprender, pero Marco no comprenderá, torvo y silencioso y máquina, y su cuerpo que ella ha deseado en otra tarde de circo (y eso lo ha adivinado el procónsul, sin necesidad de sus magos lo ha adivinado como siempre, desde el primer instante) va a pagar el precio de la mera imaginación, de una doble mirada inútil sobre el cadáver, de un tracio diestramente muerto de un tajo en la garganta. (CORTÁZAR, 2018, p. 815-816, grifos meus)

Irene entende-se presa a um destino inevitável, cujos elementos pode prever ao detalhe: cada movimento está previsto. Esse contexto une a personagem à Irene de Silvina Ocampo, pela inevitabilidade do porvir e sensação de que poderia prever o que acontecerá. O narrador dá espaço não apenas ao pensamento da esposa, mas também ao que o procônsul acredita que ela pensaria e sentiria.

El procónsul mira atentamente el muslo lacerado, la sangre que se pierde en la greba dorada; *piensa casi con lástima que a Irene le hubiera gustado acariciar ese muslo, buscar su presión y su calor, gimiendo como sabe gemir cuando él la estrecha para hacerle daño. Se lo dirá esa misma noche y será interesante estudiar el rostro de Irene buscando el punto débil de su máscara perfecta, que fingirá indiferencia hasta el final como ahora finge un interés civil en la lucha que hace aullar de entusiasmo a una plebe bruscamente excitada por la inminencia del fin.* (CORTÁZAR, 2018, p. 821, grifos meus)

Aqui temos a voz narrativa de um personagem masculino que analisa, interpreta e, no limite, fala sobre uma Irene, como ocorre no conto de Hernández e em “Casa tomada”.

Aos poucos a narrativa dá contorno ao ódio que Irene sente pelo procônsul e a como o tem em baixíssima estima. O que parece dar-lhe forças é a imagem do marido morto, que aparece reiteradas vezes no conto, fazendo estabelecer uma relação vital de Irene com a ideia de morte, que também podemos ver no texto de Silvina Ocampo:

Irene ve moverse el brazo de Marco, un lento movimiento inútil como si quisiera arrancarse el tridente hundido en los riñones. *Imagina al procónsul desnudo en la arena, con el mismo tridente clavado hasta el asta.* Pero el procónsul no movería el brazo con esa dignidad última; chillaría pateando como una liebre, pediría perdón a un público indignado. Aceptando la mano que le tiende su marido para ayudarlo a levantarse, asiente una vez más; el brazo ha dejado de moverse, *lo único que queda por hacer es sonreír, refugiarse en la inteligencia.* (CORTÁZAR, 2018, p. 823, grifos meus)

A inescapabilidade do próprio destino, aliada à angústia melancólica dessa percepção, também unem a Irene de “Todos dos fuegos...” à de Ocampo.

No parágrafo final, antes do desfecho, aindalemos: “un día Irene encontrará la manera de que también él olvide para siempre, y que la gente lo crea simplemente muerto” (CORTÁZAR, 2018, p. 824). No entanto, essa predição não parece realizar-se da forma como anuncia o narrador, pois todas as personagens acabam encontrando o inevitável destino de todos os fogos o fogo.

Uma vez mais, temos em Cortázar uma personagem de nome Irene que é determinante para o enredo e que confere a ele mais capas de sentido e, portanto, de complexidade. Segundo Bakhtin, “para empregar uma fonte é necessário que se compreenda a sua estrutura criativa” (2018, p. 9). Ao resgatar tantos elementos das personagens elaboradas por Hernández e Ocampo, Cortázar demonstra uma compreensão totalizadora dos seus trejeitos mais fundamentais, aos quais soma sua consciência criadora na constituição de personagens totalmente independentes que, ainda assim, articulam-se tão estreitamente àqueles que parecem ter lhes dado origem, muito embora essa afirmação esteja fadada a ser para sempre apenas especulativa.

À GUIA DE CONCLUSÃO

A leitura das quatro narrativas comentadas neste trabalho dá espaço a alguns interrogamentos sobre cruzamentos intertextuais, motivados ou não, mais ou menos explícitos, que podem ter entre si os contos de Felisberto Hernández, Silvina Ocampo e Julio Cortázar. A pedra fundamental dessa rede parece ser, no entanto, o texto do

autor uruguaio. A relevância que concede à Irene e a forma como ambienta o mistério que ela é capaz de desvelar; a nova impressão que só ela é capaz de dar ou perceber das coisas, parece repetir-se, em distintos matizes, nos textos de Ocampo e de Cortázar.

Ocampo parece repetir de Hernández a importância da casa de Irene e dos objetos que a compõem. Em “Autobiografía de Irene”, muitos são os elementos da casa da família que a moça descreve. É interessante notar o valor dado, por exemplo, ao jardim, pois ele constitui nas duas peças literárias um ambiente que ocupa lugar de protagonismo no relato. Silvina parece ter dado uma descrição mais detalhada e específica do “misterio blanco” que constituía a primeira Irene, imprimindo nessa personagem sua interpretação do enigma que ela encerrava no conto do autor uruguaio, dando a ela, inclusive, maior protagonismo através da voz de narradora.

Entre Cortázar e Ocampo também é possível observar pontos de inflexão. Tomemos como exemplo os trechos transcritos nas epígrafes a este trabalho. Cortázar escreve que “Irene no sabe lo que va a seguir y a la vez es como si lo supiera”(CORTÁZAR, 2018). Ora, a Irene de Ocampo sabia de fato. Era essa sua característica definidora e seu maior problema. Em outra linha de aproximações, a autora escreve que o tempo é inexorável para os que esperam e a Irene de “Todos los fuegos el fuego” (OCAMPO, 2008) vive de esperas: a da morte do marido, a do fim da luta.

É, no entanto, entre Felisberto Hernández e Julio Cortázar que encontramos maiores pontos de entrecruzamento. Para além dos dois narradores masculinos, os títulos de dois dos contos exprimem aproximações. No primeiro, temos a casa de Irene e no segundo,

a casa tomada. Em ambos, o elemento casa é apresentado com bastante relevo. Também vale notar como as irenes desses dois contos especificamente são fundamentais para a manutenção e fôlego dos elementos do ambiente. As duas casas parecem apresentar, ainda, algum vínculo com a performatividade do insólito em cada um dos textos. A Irene de Felisberto apresenta uma espécie de contiguidade com sua casa e os objetos que a compõem; a casa tomada de Cortázar é em si mesma um mistério não revelado. Por último, os narradores dão ênfase ao elemento casa textualmente. As frases de abertura de cada parte de “La casa de Irene” traz esse substantivo e é sempre aí que se dá a interação do protagonista com a personagem dona da casa. Em “Casa tomada”, o narrador admite que é da casa que lhe interessa falar; da casa e de Irene. Ora, é justamente isso que o narrador de Felisberto faz em seu conto. Ambos os narradores são, inclusive, masculinos, anônimos e em primeira pessoa.

Ainda que nunca possamos trazer com efetivo valor de verdade como se deu a escrita e reescrita de cada um desses textos que apresentamos e de como se efetivou a leitura que os autores realizavam entre si de seus textos, fica patente que o elemento intertextual que apresentam vai além da mera coincidência e merece uma investigação mais vertical sobre os pontos que podem aproximar e traçar afastamentos entre cada um deles. Cortázar, no entanto, parece ser o autor que mais lucidamente maneja e entrecruzou as informações sobre as personagens de nome Irene, articulando sua consciência criadora à de Silvina Ocampo e à de Felisberto Hernández.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Gêneros do Discurso*. Estéticas da Criação Verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.
- CALVINO, Italo. *Felisberto Hernández, un escritor distinto*. s/d., online. Disponível em: <https://www.literatura.us/hernandez/index.html>. Acesso em: 15 maio 2020
- CAMPRA, Rosalba. *Territorios de la ficción: lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2018.
- CASARES, Adolfo Bioy. *Plan de evasión*. Barcelona: Plaza & Janés, 1994.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos 1 (1945-1966)*. Barcelona: Debolsillo, 2018.
- FOUCAULT, Michel. De espaços outros. *Revista de Estudos Avançados*. São Paulo: IEA-USP, v. 27, n. 79, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/z6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 nov. 2020.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. *Narrativa reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2019.
- HESIODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- MACÍAS, Claudia. La influencia de Felisberto Hernández en los cuentos de Julio Cortázar. *Rev. Let.* São Paulo: Unesp, v. 56, n. 1, p. 31-51, jan./jun., 2016.
- MORILLAS, E. Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 364-366, p. 139-145, 1980.
- OCAMPO, Silvina. *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2008.
- SAÍTTA, S. Julio Cortázar, lector de literatura argentina. *Badebec*. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, v. 4, n. 7, p. 380-392, 2014.