O fantasma da influencia: intertextualidades entre “O Passado”, de Alan Pauls, e “A Morta Viva”, de Antonio Xerxenesky

GERMANO, Tiago /Doutorado em Letras (PUCRS) - tiago.germano@acad.pucrs.br

Eje: Ciudades y comarcas: cartografías desplazadas Tipo de trabajo: ponencia

* Palabras claves: intertextualidade -metalinguagem -literatura comparada
* Resumen

Publicado no Brasil em 2011 pela editora Rocco, *A Página Assombrada por Fantasmas* é o terceiro livro da carreira do escritor gaúcho Antonio Xerxenesky, sendo sua segunda coletânea de contos. A reunião de nove textos breves elege a intertextualidade e a metalinguagem como principais recursos narrativos, estabelecendo um diálogo com várias obras da literatura universal e tomando a literatura (seus agentes, bem como a própria ficção literária e seus personagens) como um ponto de partida para as histórias que evocam referências marcantes no percurso do autor – tanto como leitor quanto como escritor e tradutor. “A morta-viva”, penúltimo conto do livro, evoca a figura de Sofía, personagem do romance *O Passado*, do escritor argentino Alan Pauls, publicado no Brasil em 2007 pela editora Cosac Naify, em tradução de Josely Batista Vianna. Este trabalho pretende tratar das confluências entre o romance e o conto, a partir da construção das personagens Sofía e Alan Pauls (que é citado na ficção numa troca de e-mails com o narrador) e do cenário de uma Buenos Aires que, ademais, surge como uma das cidades citadas pelo autor em nota biográfica ao final do volume.

* Presentación

O texto "A Morta-Viva" integra a coletânea de contos *A Página assombrada por fantasmas*, segundo livro do escritor brasileiro Antonio Xerxenesky, publicado em 2011 pela editora Rocco. O volume reúne nove narrativas breves cuja unidade se dá no espaço da intertextualidade, conceito que vem suscitando algumas controvérsias de ordem teórica às quais mais à frente me atenho.

Narrado em primeira pessoa, o conto se passa na Buenos Aires contemporânea e trata do encontro entre o narrador-protagonista e Sofía, personagem homônima do romance *O Passado*, do escritor argentino Alan Pauls, publicado no Brasil em 2003, pela extinta editora Cosac Naify, e adaptado para o cinema em 2007, num filme dirigido pelo cineasta argentino, naturalizado brasileiro, Héctor Babenco.

Além de Alan Pauls, que figura também como personagem do próprio conto, outros autores estão presentes como referências da coletânea, a exemplo de Thomas Pynchon (personagem do conto "Este maldito sotaque russo"), Miguel de Cervantes (citado no conto "Sequestrando Cervantes") e Jorge Luiz Borges (oportunamente, no conto que dá título ao livro). Os demais contos, embora não evoquem explicitamente escritores "reais", têm a literatura como força-motriz e o escritor como esta entidade que está sempre pairando sobre o horizonte da obra.

Estas duas dimensões pelas quais Xerxenesky transita, no âmbito intertextual da coletânea, talvez venham a calhar quando analisamos aquelas controvérsias às quais agora me atenho, relacionadas à intertextualidade como instância teórica que, desde Kristeva (1967), vem sendo - equivocadamente, pra alguns - aplicada em substituição ou mesmo como sinônimo do dialogismo bakhtiniano.

Segundo Maciel (2017), a correlação entre dialogismo e intertextualidade é uma tendência que precisa ser analisada com muito cuidado: embora teóricos como Fiorin (2006, p. 181) admitam a intertextualidade como um dispositivo que pode ser compreendido a partir dos escritos do Círculo de Bakhtin, distinguindo-o das relações dialógicas e restringindo-os "apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos"; alguns, como Bezerra (2011), repudiam veementemente o emprego do termo:

No Brasil, essa “adaptação” vem contribuindo para a deformação do pensamento bakhtiniano em escala temível. Citemos ao menos um exemplo. No livro *Intertextualidades* (Belo Horizonte: Lê, 1995), de G. Paulino, I. Walty e M. Z. Curry, lemos: “a intertextualidade foi estudada primeiramente pelo pensador russo Mikhail Bakhtin” (p. 21). E as autoras citam minha tradução de *PPD* [*Problemas da poética de Dostoiévski*] como fonte bibliográfica. Em que página do livro aparece o termo “intertextualidade”, caríssimas caras-pálidas, que eu, o tradutor, nunca o encontrei? (citado por MACIEL, 2017, p. 139).

Para Bezerra, a palavra "intertextualidade" seria um dos "deméritos" de Kristeva que ganharam projeção a partir do seu *A palavra, o diálogo e o romance* e que foram responsáveis por uma "deturpação do pensamento e da teoria de Bakhtin". O tradutor destaca que a visão de Kristeva, que se coaduna com a máxima da morte do autor de Barthes e prevê o "esfumaçamento do sujeito" no discurso está "em flagrante contradição com o pensamento de Bakhtin, que sempre enfatiza" o seu papel. Na ótica de Bakhtin, "o texto é um enunciado, o diálogo entre textos é um diálogo entre enunciados, e por trás do enunciado existe o falante, o sujeito dotado de consciência". Num discurso menos fleumático, Fiorin arremata: "A intertextualidade está ligada a certa exposição da palavra alheia, que deve ser reconhecida como alheia. As relações dialógicas não explícitas seriam do campo da interdiscursividade". Assim, Maciel resume toda a questão:

(i) há uma relação de abrangência entre dialogismo (ou “interdiscursividade”) e intertextualidade: toda relação intertextual é dialógica, mas nem toda relação dialógica é intertextual; (ii) as relações dialógicas podem ser “não mostradas”, “não explícitas”, já a intertextualidade aparece sempre “materializada em textos”, “manifesta no texto” (Idem, p. 143)

Pormenores teóricos à parte, voltemos ao livro *A página assombrada por fantasmas.* Nele, observamos perfeitamente estas duas vertentes, na medida em que não apenas vemos um diálogo "não mostrado" ou "não explícito" com o cânone afetivo de Xerxenesky mas também um diálogo escancarado e manifesto com esses autores: por exemplo, em textos como "A morta-viva", na qual o próprio Alan Pauls emerge como personagem, para não restar dúvidas da presença do autor nem se possa, num radical impropério barthesiano, declarar a sua morte.

A dúvida, no conto, é só uma: seria a Sofía desta narrativa (esta primeira camada de realidade ficcional), esta mulher que o narrador-protagonista encontra casualmente na fila de um cinema na rua Lavalle, a mesma Sofía do romance (esta segunda camada, subjacente à primeira, que se insinua assim que o narrador em primeira pessoa saca o grosso volume de *El Passado,* "romance recente do argentino Alan Pauls" [p. 104] da sua estante)? Ou seja: seria Sofía "real"? Seria ela "alguma Sofía que perambulava pelas ruas buenairenses" (p. 108), como pergunta o personagem no e-mail que ele transcreve, enviado - e posteriormente respondido - pelo escritor Alan Pauls?

Indícios não lhe faltam, e entre eles podemos distinguir os dois tipos de recursos magistralmente aplicados por Xerxenesky: a interdiscursividade, mais implícita, e a intertextualidade, mais flagrante.

Primeiro, narrador e personagem encontram-se no início do conto, num festival de cinema fantástico em Buenos Aires, na fila de um filme de zumbi. Em entrevista para o jornal O Estado de S. Paulo, Alan Pauls afirmava que *O Passado* foi idealizado sob a égide do "amor zumbi", categoria que ele associava diretamente ao título prévio do romance, que iria se chamar "A mulher zumbi" (título modificado por motivos óbvios). A metáfora embebe toda a narrativa de *O Passado* e penetra desde a sua epígrafe: "Já faz tempo que me acostumei a estar morta", excerto de *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, livro celebrado pelo artigo de Freud intitulado "Sonhos e delírios na Gradiva, de Jensen" (Brunetto, 2013, p. 3).

Na fila, uma senhora sexagenária cansa da espera pela abertura da sala e sai esbravejando, o que provoca risos em Sofía e permite um primeiro contato entre ela e o narrador. A descrição do tipo físico da senhora, "Uma figura esquelética com um cabelo gigantesco mantido em pé por litros de laquê", talvez se aproxime da de Frida Breitenbach, apelidada por Sofía como "A Bruxa", no romance, e imortalizada no cinema pelo perfil longilíneo da atriz Marta Lubos. A lembrança de Frida (que pode acorrer muito mais aos leitores de Pauls que à própria personagem de Xerxenesky) e o contexto do encontro - um filme de zumbis que faz os personagens encetarem um diálogo repleto de referência à cultura pop dos anos 1980 (algo bem ao gosto de Xerxenesky, ainda que um tanto ausente da memorabília de Alan Pauls - pelo menos em *O Passado*) - são pontes interdiscursivas que só ganham sentido pelo intertexto, mais tarde introduzido no conto, quando Sofía já se põe a falar de um namorado adolescente com um nome bastante peculiar: Rímini.

Chegando em casa, me atirei no sofá e fiquei encarando a estante. Sofía e Rímini, eu disse em voz alta. Ela se chama Sofía. Seu ex-namorado se chama Rímini. E então meus olhos vagaram sem rumo pela sala, voltaram para a estante e focaram no grosso volume de *El pasado*, um romance recente do argentino Alan Pauls. Retirei o livro da prateleira, e na orelha já confirmei o que suspeitava. Sim, o livro tratava da doentia relação entre um casal, Sofía e Rímini, partindo da adolescência até a vida adulta. Sofía era descrita de uma maneira predatória, incapaz de aceitar o término do namoro, perseguindo o ex como uma louca. Rímini, um sujeito coberto de ambivalência, tampouco se mostrava incapaz de abandonar o passado e seguir adianta. Eu ri sonoramente, e a gargalhada se espalhou pelo apartamento. Então foi essa perturbação, pensei. Uma coincidência estúpida. Sofía e Rímini. Rímini deve ser um nome comum, apenas não em Buenos Aires. Talvez em outros lugares, quem sabe no Brasil. (XERXENESKY, p. 104)

A pressuposição de que, no Brasil, o nome Rímini seja comum, nos leva a distanciar geograficamente o autor do narrador, cuja origem é incerta e pode situar-se na própria Buenos Aires, cidade cuja atmosfera se pereniza no conto a partir da onipresente cerveja Quilmes de litro que, ecoando uma de suas publicidades mais famosas (*"Quilmes, el sabor del encuentro"*), rega o primeiro encontro com a personagem Sofía depois da sessão de cinema, e a pesquisa que o protagonista faz no Google pelo nome de Rímini, achando a ocorrência mais óbvia: a região da Itália na qual nasceu o cineasta Federico Felini.

É o comportamento "predatório" de Sofía que vai reforçar a suspeita de que se trata da mesma personagem do livro no dia seguinte, quando o protagonista acorda com o telefone tocando e uma chamada da até então desconhecida, o convidando para um piquenique no parque. Entre um croissant (talvez as "*medialunas*" fossem mais apropriadas) e um Malbec, o personagem procura uma maneira de "introduzir *El pasado* na conversa" (p. 105). Como no livro, Sofía demonstra ser uma apreciadora das artes plásticas. Diz nunca ter ouvido falar de Alan Pauls, e quando confrontada com a semelhança dos nomes de seus heróis (o que julga ser uma "coincidência curiosa") diz que um dia lerá o livro e, educadamente, trata de mudar de assunto.

Na cama, o sexo é incômodo: "A cada mudança de posição, cada gemido diferente, eu fazia um esforço paralelo na mente para lembrar como eram as cenas de sexo em *El pasado*" (p. 106). O casal permanece na cama, e o som do aparelho ligado na sala no modo "repetir" sugere que passarão horas a fio no quarto. Sofía sinaliza que está pronta para mais uma e o protagonista nega e revela sua profissão: é tradutor, mesma profissão de Rímini, e possui um trabalho em casa para terminar. Sofía estranha a reação e pergunta ao personagem se ele não é casado. "(...) pensei que esse ciúme todo, essa desconfiança, isso sim, isso era uma marca inegável da Sofía do mundo dos livros, a Sofía personagem" (p. 107), ele diz, traindo talvez a memória, já que o ciúme, em *O Passado*, está muito mais associado à personagem Vera, a atriz que entra na vida de Rímini logo após o rompimento com Sofía, após doze anos de rotina compartilhada.

A associação o faz procurar o autor em pessoa, Alan Pauls, através de um e-mail conseguido a partir do contato comum de uma jornalista cultural. No outro dia, ao acordar, há 12 chamadas não atendidas no celular. Todas de Sofía. A insistência, este sim, é um traço marcante da personagem que, no romance, cria um grupo de apoio psicológico aos moldes daqueles que, no Brasil, ficaram popularmente conhecidos como "Mada" (sigla para "Mulheres que Amam Demais Anônimas"). O grupo foi tema de uma telenovela que foi ao ar pela Rede Globo em 2003 (mesmo ano de publicação de *El Pasado*), chamada *Mulheres apaixonadas*. Na trama, criada por Manoel Carlos, Heloísa (Giulia Gam) é o estereótipo da mulher ciumenta, que não tem filhos porque realizou uma laqueadura às escondidas do marido Sérgio (Marcello Antony) e não suportava a aproximação de outras mulheres. Heloísa (que devido a suas reações neuróticas ganhou o apelido de "Heloquisa", largamente utilizado pelo público brasileiro devido a uma paródia então veiculada pelo programa humorístico *Casseta e planeta*) chega a procurar um grupo "Mada" na ficção. Sua composição foi inspirada pelo livro *Mulheres que amam demais*, de Robin Norwood, livro que ganharia um novo surto de vendas (e uma reedição pela mesma editora de Xerxenesky, a Rocco) nos anos posteriores à novela (Memória Globo, 2018).

Uma outra base de intertexto estabelecida por Xerxenesky diz respeito ao filme *Um corpo que cai*, longa de 1954 dirigido por Alfred Hitchcock com James Stewart e Kim Kovak, por sua vez uma adaptação do livro *D'Entre les Morts*, de Pierre Boileau e Thomas Narcejac. A película, assistida por Sofía e seu pretendente num novo encontro, promove um vislumbre no narrador do quão trágico pode ser o seu envolvimento com aquela mulher. Num paralelo entre as três ficções, a personagem feminina de Hitchcock é um arquétipo ambíguo. Se, em *O Passado*, Sofía é esta mulher que, se não incide em todas as outras mulheres procuradas por Rímini, se interpõe a elas, promovendo a derrocada de novas histórias de amor e da própria trajetória deste herói que, no dizer de Alan Pauls, "segue a tradição dos personagens do século 20 incapazes de atuar, como os de Kafka e Joyce, por exemplo" (citado por Bergamaschi, 2007), em *Um corpo que cai*, Kim Novak incorpora tanto Madeleine Elster, a suicida pela qual se apaixona perdidamente, quanto Judy Barton, uma outra mulher, que levanta as suspeitas de John "Scottie" Ferguson (James Stewart) quanto à sua real identidade.

O intertexto é também dramático. O clímax de Hitchcock, em que Scottie pressiona Barton a revelar seu verdadeiro nome, coincide com o clímax de Xerxenesky, no qual o narrador se sente acometido por náuseas e é obrigado a abandonar o cinema, com a certeza de que Sofía é a "mulher-zumbi", a "morta-viva" que inspirou Alan Pauls a escrever seu romance. Como Scottie, confrontado com sua acrofobia, e Rímini, com seu embotamento emocional, nosso protagonista se vê em conflito com seus próprios traumas:

E se essas séries de interpretações descabidas não passarem apenas de reflexos de um medo meu, íntimo, de compromisso? Uma reação inconsciente, quem sabe, a todos os relacionamentos fracassados nos quais já me envolvi, como se o melhor fosse nem começar de novo para não ter que suportar o incômodo, a gritaria e a choradeira que costumam acompanhar as separações? (XERXENESKY, 2011, p. 111)

A dúvida não se dissipa nem quando, ao entrar num cybercafé, o personagem recebe a negação do próprio Alan Pauls: em meio a agradecimentos pelos elogios ao livro, o autor afirma que Sofía é uma criação sua, e que é essa precisamente a função do escritor - "criar ficções e inventar histórias e pessoas" (p. 112). As palavras do autor não parecem suficientes para convencê-lo do contrário e demovê-lo do escape: o conto termina de forma aberta, com o narrador ainda olhando para a rua e para o cinema, onde a sessão do filme continuava com Sofía provavelmente assistindo sozinha ao thriller de Hitchcock. Num dilema que não se esclarece, o narrador se questiona se não seria melhor voltar para a sessão e fingir que nada aconteceu, ou se o melhor não seria ir embora, bloquear o e-mail de Sofía e o número do seu telefone celular, torcendo para que os dois nunca mais se encontrassem pelas ruas de Buenos Aires e ela não fosse, de fato, aquela morta-viva que, como a Sofía de Alan Pauls, assombraria sua existência e iria desfazer todos os seus enlaces afetivos posteriores.

Como em *O Passado,* não há "plot twist" aqui. Não temos a certeza que o inusitado título de *Um corpo que cai* (no original *Vertigo*) em Portugal (*Uma mulher que viveu duas vezes*) nos dá praticamente antes do filme, como breve e concisa sinopse que talvez não fosse muito do agrado de Hitchcock, ele que defendia que a famigerada "cena da carta" fosse removida, revelando o envolvimento de Judy no assassinato de Madeleine apenas no final - cena que só foi inclusa na versão definitiva do filme por pressão dos produtores (McGilligan, 2003, p. 563-564).

Permanecemos no limbo do narrador, possivelmente o mesmo limbo do leitor tentado, por exemplo, a associar alguns dos contos do livro com o seu autor, Antonio Xerxenesky, que além de escritor atua como tradutor do espanhol (de autores como Enrique Villa-Matas e Mario Levrero) e supostamente teria o mesmo acesso que o seu personagem possui a escritores como Alan Pauls. O suposto vínculo nos forneceria base para uma nova camada de ficção: esta construída pela leitura, também ela uma espécie de autoria.

Quiçá seja este jogo entre ficções e realidades a verdadeira graça de *A página assombrada por fantasmas* e de contos como "A morta-viva": ecoando sua epígrafe ("Ele construirá casas de diversões para outros e será seu operador secreto - ainda que preferisse estar entre os outros para quem as casas de diversões são desenhadas", trad. Barth, 2015), o autor escancara os mecanismos internos da ficção, nos permitindo viver também a ilusão de operá-la. E nós nem notamos (como ele também não nota, quando está sendo seu primeiro leitor) que estamos sendo nós, também, os leitores, segundos autores. E que é isso o que nos faz mergulhar, todos, nessas instâncias abismais (a da autoria, a da leitura) que se engolem, em múltiplos intertextos e dialogismos, nesse grande abismo sem fundo da literatura.

Bibliografía

BARTH, John. Perdido na casa de diversões. trad. Bruno Nogueira. *Musa Rara:* literatura e adjacências, São Paulo, 14. dez. 2015. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/perdido-na-casa-de-diversoes>. Acesso em: 17. set. 2018.

BERGAMASCHI, Mara. Para Alan Pauls, amor é forma de doença. *Portal G1,* Rio de Janeiro, 07 de jun. 2017. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/PopArte/0,,MUL65605-7084,00-PARA+ALAN+PAULS+AMOR+E+FORMA+DE+DOENCA.html>. Acesso em: 17. set. 2018.

BEZERRA, P. (2010). Prefácio: Uma obra à prova do tempo. In: BAKHTIN, M. M. (1929/1963). *Problemas da poética de Dostoiévski.* Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BRUNETTO, A. As marcas do corpo: o muro do amor. *Revista Entrelinhas*, Maceió, AL, s. n., 2013.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAITT, B. (Org.) *Bakhtin:* outros conceitos-chave. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade. *Linguagem em discurso* - LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017.

McGILLIGAN, P. *Alfred Hitchcock:* a life in darkness and light. Nova York: HarperCollins, 2003.

MEMÓRIA GLOBO. Mulheres apaixonadas. *Globo Comunicações*, Rio de Janeiro, s.d. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/mulheres-apaixonadas/curiosidades.htm>. Acesso em: 17. set. 2018.

PAULS, Alan. *O Passado.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XERXENESKY, Antonio. *A página assombrada por fantasmas.* Rio de Janeiro: Rocco, 2011.