

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-graduação em Literatura
Mestrado em Teoria Literária e Literaturas

**A LITERATURA DE ALAN PAULS:
METAFICÇÃO PÓS-MODERNA E CRÍTICA
LITERÁRIA NA OBRA *O PASSADO***

Luciana Arruda Alves

Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Brasília – 2011

LUCIANA ARRUDA ALVES

**A LITERATURA DE ALAN PAULS:
METAFICÇÃO PÓS-MODERNA E CRÍTICA
LITERÁRIA NA OBRA *O PASSADO***

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação/Curso de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Brasília – DF
2011

LUCIANA ARRUDA ALVES

**A LITERATURA DE ALAN PAULS:
METAFICÇÃO PÓS-MODERNA E CRÍTICA
LITERÁRIA NA OBRA *O PASSADO***

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós Graduação/Curso de Mestrado do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília – TEL-UnB, como parte integrante dos requisitos necessários para a obtenção de Grau de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Aprovada por:

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (TEL-UnB)
Presidente da Banca

Prof. Dr. Paulo Cesar Thomaz (TEL-UnB)
Examinador Interno

Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan (UCB)
Examinador Externo

Prof. Dr. André Luis Gomes (TEL-Unb)
Suplente

Brasília/DF, 13 de Dezembro de 2011.

À Deus pela força de todos os dias...

AGRADECIMENTOS

À Deus pela força de todos os dias e pela persistência diante das dificuldades...

Aos meus pais pela vida e por toda confiança que sempre depositaram nas decisões que optei por seguir na vida.

A todos aqueles que acharam que esse trabalho não se tornaria realidade e hoje é mais uma etapa cumprida em meus projetos profissionais e acadêmicos.

Minha eterna gratidão ao prof. Dr. Maurício Lemos Izolan que, por nenhum momento, duvidou da minha capacidade intelectual para chegar até aqui. Obrigada pelas intermináveis conversas, pelas aulas inesquecíveis e pela amizade comprometida que me fizeram seguir sempre em frente.

Ao meu orientador pela liberdade propiciada para seguir meus ideais de pesquisa, pela confiança depositada, pelas críticas e ponderações que me fizeram amadurecer pessoalmente e a crescer intelectualmente.

Ao prof. Dr. Paulo Thomaz pela amizade recíproca e verdadeira, pela tolerância e disposição em ajudar-me a entender um pouco mais da extensa literatura argentina. Obrigada pelas conversas que só vieram para me fazer enxergar que há sempre uma segunda perspectiva das coisas e, na maioria das vezes, vale a pena vê-las, ouvi-las e pensar sobre elas.

Ao meu amor Alan Tadeu que soube entender, muitas vezes, minha ausência de lucidez, de disposição e de atenção em virtude do cansaço e dos compromissos inadiáveis; das leituras que não se concluíam nunca e da aflição dos últimos meses e semanas até o término deste texto. Meu muito obrigado pela compreensão infinita, pelo seu apoio e sua presença sempre consoladora em todos os momentos.

À grande amiga que ganhei da Unb, Iara Pena: obrigada pelos infinitos encontros e incansáveis conversas sobre essa dissertação, sobre as dificuldades, os ganhos, as perdas, as etapas cumpridas. Mas, sem dúvida, pela sua amizade preciosa que encontrei no caminho.

Mais algumas pessoas não podem deixar de receber minha gratidão: obrigada prof. Dr. Henryk Siewierski, prof. Dr. Gerson Brea e profa. Dra. Elga Laborde pela atenção e carinho de vocês no interesse sincero de ajudar e de ouvir; obrigada minha irmã e amiga Manuela Sousa por tudo; obrigada ainda ao colega Fábio Natividade do Sicoob Brasil e ao amigo Marcos Vinícius Feitosa – também do Sicoob – pelo tempo que me foi concedido para produzir este estudo.

Ao Departamento de Teoria Literária da Universidade de Brasília pela atenção dispensada a mim sempre que necessária.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1. CAPÍTULO I: PANORAMA DA PRODUÇÃO PAULSIANA NA ARGENTINA

- 1.1. Percursos de leitura – A narrativa de Alan Pauls.....15
- 1.2. O panorama literário argentino da década de 90 e seus vestígios em *O passado*....23
- 1.3. A *mimesis* como imitação e *O Passado* como metaficção.....36
- 1.4. O passado: ficção da ficção.....48

2. CAPÍTULO II: O DESVELAMENTO DE *O PASSADO*: A METAFICÇÃO COMO *CONCRIAÇÃO* NARRATIVA

- 2.1. Sofia – A Representação do Real pelo Ficcional Ideologicamente Construído57
- 2.2. Jeremy Riltse como imagem ficcional de espelhamento.....69
- 2.3. “A Gradiva” de Jensen e *O passado*.....83
- 2.4. “Ada ou Ardor” de Nabokov e *O passado*.....95

3. CAPÍTULO III: UMA EXPERIÊNCIA FICCIONAL PÓS-MODERNA

- 3.1. Rímíni enquanto substrato de uma modernidade em decadência.....113
- 3.2. A representação do passado temporal como alegoria de uma crise entre o moderno e pós-moderno.....138
- 3.3. O passado como arte-crítica literária da pós-modernidade.....147

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....154

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA.....158

BIBLIOGRAFIA DE APOIO.....160

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA NA WEBSITE E FORTUNA CRÍTICA DE ALAN PAULS.....162

RESUMO

ALVES, Luciana Arruda. *A literatura de Alan Pauls: Metaficção pós-moderna e crítica literária na obra o passado*. Brasília, 2011. 163 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília (UnB).

Essa pesquisa concentra resultados das investigações realizadas durante o curso de mestrado acerca da obra *O Passado* de Alan Pauls e sua especificidade diante da produção literária legitimada pela crítica. O que fizemos foi realizar um estudo acerca dessa especificidade, suas particularidades e de questões relevantes na estrutura narrativa da obra na tentativa de perceber em que aspectos esse texto de Pauls se edifica e se institui como uma romance pós-moderno ou da contemporaneidade. Aqui procuraremos mostrar a relação entre tempo e linguagem na construção da experiência dos personagens *Rímimi* e *Sofía* e como essa mesma linguagem age enquanto jogo de sentidos no espaço de narração para encenar, dramatizar e experienciar paixões dos protagonistas no enredo. O que se tornou evidente, no entanto, para nós é que a narrativa é construída da oscilação do presente e do passado – ora transitando pelas ações desencadeadas pelos personagens num momento presente, ora transitando pelas memórias desses personagens num tempo passado – onde essa oscilação vem a criticar o próprio modo de feitura narrativa na relação entre o real e o ficcional. Contudo, a margem temporal da narrativa não é dada ao leitor de modo marcado e o tempo está dissolvido no texto entre o que se é e o que se foi ou ainda no que poderia ter sido.

Palavras-Chaves: Estrutura Narrativa – Romance pós-moderno - Temporalidade

ABSTRACT

ALVES, Luciana Arruda. *A literatura de Alan Pauls: Metaficção pós-moderna e crítica literária na obra o passado*. Brasília, 2011. 163 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília (UnB).

*This research focuses results of investigations carried out during the master's course about the work of Alan Pauls, *The Past*, and its specificity on the legitimacy of literary criticism. What we did was to conduct a study on this specificity, its peculiarities and relevant issues in its narrative structure in an attempt to find ways in which this text of Pauls is built and established as a post-modern or contemporary novel. Here we will show the relationship between time and language in the construction of the experience of the characters Rimini and Sofia and how this same language acts as play in the space of narration to staging, dramatizing passions and experience of the protagonists in the plot. What became evident to us is that the narrative is constructed of oscillation of the present and the past – sometimes passing by the actions triggered by the characters in the present moment, sometimes passing through the memories of the characters in scenes of a past time – where this oscillation has been criticizing his own way of making the narrative in the relationship between the real and fictional. However, the temporal scope of the narrative is not given to the reader so marked and the time is dissolved in the text between what is and what it was or what might have been.*

Key-words: Narrative Structure – Post Modern Novel - Temporality

*“...Compreender é operar uma mediação entre o presente e o passado;
é desenvolver em si mesmo toda a série contínua de perspectivas na qual o passado se
apresenta e se dirige a nós.”*

(GADAMER, 2006)

INTRODUÇÃO

A contribuição hermenêutica postulada pela filosofia alemã a partir do século XX, especificamente por Hans Georg Gadamer em concomitância com os estudos de Martin Heidegger sobre o *Ser* e sua experiência permanente no tempo, permitiu-nos sustentar um modo de análise literária instaurado na obra em si mesma para pensá-la e compreendê-la no horizonte de seu status ontológico.

É, então, numa perspectiva fenomenológica e orientados pelos escritos de Gadamer em sua obra inaugural intitulada *Verdade e Método I – Traços fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*, que tomamos a obra *O passado* do escritor argentino Alan Pauls para este estudo. Interessa-nos, nesse momento, evidenciar pontos de significação poética plasmada pela linguagem artística no modo peculiar de instituição de sentidos que o narrador da obra faz uso, não apenas no modo de narrar, mas do ponto de vista do que é narrado, mostrado, apresentado ao leitor, como realidade e/ou ficção.

A compreensão hermenêutica de *O passado* possibilitou-nos, dessa forma, partir do princípio de que toda obra de arte é discurso e, sendo discurso, está carregada de sentidos outros que se significam e tornam-se a significar num processo *infinitem* de possibilidades de leitura. Entendê-la diante do cenário artístico da pós-modernidade – ou por muitos dita contemporânea – enquanto estrutura poética que não apenas modela o imaginar do leitor para torná-lo ficcional como também critica e reformula a questão da mimesis por meio de processos específicos de criação artística, vem a ser o foco primordial desta dissertação.

Procuramos, assim, demonstrar a articulação do discurso literário e suas possíveis metamorfoses de significação levando em consideração que o sentido que se manifesta, quando da apropriação do texto literário pelo leitor, não se reduz à subjetividade ou ao contexto apenas que circunda a obra, mas se relaciona, fundamentalmente, à complexa construção textual e à articulação esquemática do real com a ficção.

A metodologia adotada – a interpretação do texto à luz da própria narrativa – nos deu condições de realizar uma análise *concriativa* através de um modo de compreensão direcionado pelo jogo de sentidos emitidos pelo próprio texto sustentado pela análise

hermenêutica que, em si mesma, não nos permite definir, num olhar de fora da leitura do texto, um método pré-estabelecido e fechado para conceber tal estudo.

Assim, esse modo de encarar o texto literário legitima questões fundamentais para justificar a necessidade de reflexão do texto contemporâneo e da própria especificidade dessa literatura que exige não um leitor passivo a contemplar apenas o aparente enredo da obra, mas um leitor atento à significação do modo de narrar e dos desafios de compreensão dos sentidos implícitos no texto pelo narrador moderno; A leitura não se constrói num processo automatizado do ato de ler o explícito, mas sim de compreensão – por um processo de significação além da subjetividade – dos sentidos que norteiam a obra de arte literária e que se pautam em condições de circulação e recepção implícitas no narrado.

Ler *O passado* fora dessa perspectiva filosófica significaria perder muito de sua significação latente que dialoga com toda uma tradição cultural e literária bastante viva no contexto argentino, mesmo que, em alguns momentos, essa mesma obra também venha a estabelecer relações semelhantes às narrativas do eurocentrismo e, talvez por isso, venha a ser comparada por alguns aos grandes romances do século XIX. Uma análise *concriativa* permitiu-nos perceber *O passado* como um texto nitidamente labiríntico que reformula, no escavamento de suas camadas discursivas construídas às margens da realidade *versus* ficção e ficção *versus* realidade, a ideia de *mimesis* e sua relação com produção literária das últimas décadas.

Além disso, em consonância com o projeto de pesquisa apresentado para produção desta dissertação, o presente trabalho reflete questões acerca da especificidade de *O passado* de Alan Pauls diante de uma tradição literária legitimada pela crítica e dos diferentes modos que essa obra procura empreender discursivamente para sobressair a essas mesmas produções e, assim, fazer-se valer como um texto próprio da chamada literatura pós-moderna, ou melhor, da metaficção narrativa. O que aí irá encontrar o leitor será um estudo acerca dessa especificidade, de suas particularidades e de questões relevantes em sua estrutura de concepção narrativa na tentativa de perceber em que aspectos esse tipo de texto se diferencia para, ao mesmo tempo, ser o mesmo e um Outro na tradição literária argentina.

Nessa perspectiva, interessou-nos refletir ainda questões de literatura e de produção levando em consideração a ordem do discurso político e social em que a obra se realiza, as relações de significação e sentido do texto pautado não apenas no simples enredo da obra, mas nas suas relações dialógicas entre história e memória cultural que instituem sentidos no âmbito político-histórico da América Latina. Por isso, todo o texto de Pauls não somente abre para nós leitores perspectivas de múltipla significação lúdica, como também põe em prática um discurso atual sobre uma modernidade em crise, caótica, sem fundamento histórico que é representado pelas ações de Rímini na narrativa e, ao mesmo tempo, legitimado pelas contradições impostas por Sofia ao determinar o passado e a memória como base de todo o devir humano que transcorre pelo tempo presente.

Em virtude disso, o que vimos logo no decorrer da leitura de *O passado* é que o texto de Pauls encena e dramatiza representações textuais e temporais que lhe são próprias construindo um processo de significação mais amplo, de representação do passado como alegoria não só do tempo como experiência, mas também de uma reformulação da própria ideia de modernidade – como um horizonte em crise – para se pensá-la atuando, inclusive, nos discurso literário e, precisamente, nas narrativas metaficcionalis.

Diante dessas impressões iniciais, desenvolvemos este estudo em três capítulos: O capítulo I irá mostrar os caminhos percorridos para reunir o maior número possível de discussões que se movimentaram quando da publicação de *O passado* na Argentina; os percursos de leituras que se fizeram necessários realizar a fim de melhor entender alguns pontos peculiares da obra de Pauls; as obras do autor anteriores a *O passado* com aproximações possíveis e distanciamentos. Nesse capítulo, especificamente, procuramos também nos concentrar na apresentação de Alan Pauls e, conseqüentemente, seu projeto literário quando da escritura de *O passado*.

No capítulo II, tomamos alguns pontos específicos da obra para desenvolver as postulações teóricas dos itens do capítulo I procurando apresentar a construção narrativa da obra, sua fundamentação ficcional e seus caminhos possíveis de compreensão para cada um dos tópicos elaborados para esse capítulo. Procuramos organizá-los de modo a evidenciar um processo de descamação significativa do enredo própria da metaficção pós-moderna. Aí, nesse momento da pesquisa, o desvelamento hermenêutico vai

acontecendo de maneira autônoma por gestos de leituras que obedece o ritmo da narrativa. O arquétipo composicional instituído pelo jogo do texto ou ainda pelo texto em jogo se dramatiza e se revela a nós enquanto mimeses em constante processo de edificação significativa.

Por fim, o Capítulo III procura mostrar a relação entre tempo e experiência dos personagens e, por isso, a própria mobilidade da linguagem artística como jogo de sentidos e de imagens que se intercalam no espaço de narração da obra para encenar, dramatizar e experienciar paixões dos protagonistas do enredo. Nesse capítulo, a relação entre tempo – memória – história foi evidenciada uma vez que o jogo do texto se sobressai e se institui dessa relação. A narrativa é construída da oscilação de presente e passado, ora transitando pelas ações desencadeadas pelos personagens num momento presente, ora transitando pelas memórias dos personagens em cenas de um tempo passado. A margem temporal da narrativa não é dada ao leitor de modo marcado e o tempo está dissolvido no texto entre o que se é e o que se foi ou ainda no que poderia ter sido.

Dessa relação, partimos da premissa de que, por isso mesmo, toda a narrativa de Pauls não apenas diz sobre sua feitura poética como metaficção como também põe, a partir desse modo de tecer-se ficcionalmente, a literatura e a realidade no mesmo horizonte de crise que seus personagens experienciam, que o tempo encena, que a história conta e que a memória (re)produz. Chamamos esse capítulo de “Uma experiência ficcional Pós-moderna” porque pensamos na experiência dos protagonistas do enredo como uma experiência de conflito, de crise, de busca por uma identidade histórica (e também subjetiva) que é perdida na constatação do *(des)fundado* do amor vivido por 12 anos. Nesses pontos que se fazem ser vistos no texto, pensamos aí, então, em Gianni Vattimo que dialoga com essa perspectiva que o texto de Pauls nos abre e legitima essa ideia dentro do modo de leitura que pomos em prática nesse estudo.

Limitar-nos-emos a dizer nesta introdução apenas o essencial para abertura dos capítulos que se seguem. De qualquer modo, este trabalho pode trazer à luz um ensaio importante sobre as poéticas pós-modernas em um texto literário da América Latina. Julgamos de grande relevância para o meio acadêmico pensar e discutir caminhos de investigação desse tipo diante de um cenário cada vez mais bombardeado por

publicações que, em sua maioria, evidenciam a quantidade de suas páginas em detrimento da qualidade que advém dessas mesmas páginas.

Este estudo procura contribuir para um modo de leitura há muito discutido pelas estéticas da recepção e por muitos estudos tangenciais da teoria literária que abordam a questão do leitor e do texto. No entanto, diferentemente dessas teorias, procuramos mostrar aqui que é possível estabelecer relações promissoras entre a Literatura e a Hermenêutica Filosófica – de maneira interdisciplinar – para formar leitores críticos e atentos, primordialmente, ao texto e o que dele se é necessário compreender.

CAPÍTULO I:

PANORAMA DA PRODUÇÃO DE ALAN PAULS NA ARGENTINA

1.1. Percursos de leitura – A narrativa de Alan Pauls

Descobrir Alan Pauls foi consequência de determinadas leituras semanais que acabaram ao longo do tempo virando um hábito. Numa resenha literária, pensando muito mais na venda do recente lançamento do autor do que em qualquer exposição crítica, encontramos essa obra que nos foi chamada a atenção, a princípio, por ter sido comparada aos grandes romances do século XIX e, ao mesmo tempo, como um novo marco da literatura argentina.

Posteriormente, a leitura de *O passado* levou esta pesquisa a percorrer, na medida do possível, as demais obras de Alan Pauls em busca de parâmetros para melhor entender *O passado* em meio a esse modo singular de escritura junto dos demais escritos do autor. Tivemos bastante dificuldade em reunir a bibliografia publicada de Pauls porque muitas de suas obras pararam de circular no Brasil dada a sua pouca visibilidade entre os leitores e por serem obras que antecederam o boom de *O passado*; obras sem tanta “audiência” leitora.

Em nossa seara de leituras em busca por conhecer o criador de *O passado*, nos deparamos com uma enorme quantidade de artigos e entrevistas, em sua maioria em espanhol, sobre Alan Pauls. Nessas leituras, descobrimos ser o autor de *O passado* um estudioso da prosa do romance; um crítico literário de formação acadêmica e um intelectual na prática; um criador de narrativas que se importa muito mais com o fazer poético, sua problematidade em relação ao leitor do que com a necessidade de contar uma história linear com início – meio – fim. “Mas que la teoría, me importan los problemas” nos disse Alan Pauls numa dessas entrevistas. Se autodefine como um tipo pouco simpático e um tanto recluso talvez pela sua ascendência alemã. Gosta mesmo é de ficar em seu escritório rodeado de livros, escrevendo e tomando notas de tudo aquilo que se passa em sua cabeça. É romancista, ensaísta, professor universitário, crítico e

guia cinematográfico. Nas entrevistas que lemos para conhecê-lo, diz ser muito disciplinado, trabalha seis horas por dias e só consegue se concentrar se em total silêncio em meio as suas anotações e livros.

As demais leituras que se seguiram sobre Alan Pauls e sobre *O passado* foram tornando-se, assim, ponto de partida para que alguns espaços que se faziam incompreendidos na narrativa começassem a se dissipar, a se mostrarem mais claros ainda que em meio a um infinito de relações outras que o discurso ficcional dessa narrativa pudesse estabelecer com a variedade de significantes em movimento no texto. A partir disso, *los problemas* também começaram a surgir enquanto pontos fundamentais para compreensão ficcional do enredo. Sem entendê-los, um leitor ingênuo deixaria facilmente escapar a chance de ser desafiado pela escritura engenhosa de Pauls que interpela criticamente e permanentemente o leitor durante o ato de ler em detrimento do enredo amoroso encenado por Rímini e Sofía.

Nesse sentido, sabemos que os capítulos que compõem essa dissertação irão se prender em análises críticas que poderão abrir espaços, inevitavelmente, para novos estudos sobre o autor uma vez que não se conhece, até o momento, nenhum estudo no Brasil que contemple uma análise circunscrita numa só obra desse autor. O que encontramos acerca de sua fortuna crítica resume-se basicamente a textos de *sinopse* publicados em jornais literários, *websites*, resenhas literárias, etc. originadas para alavancar vendas de seus livros. Salvo alguns textos de boa qualidade e intelectualmente estruturados assim como as entrevistas que Pauls concedeu aos diferentes canais de comunicação, conseguimos reunir um bom dossiê no qual pudemos nos debruçar e estudar. Muitas passagens deste estudo, a voz do próprio Alan Pauls irá surgir para legitimar nossas descobertas e, assim, se fazer compreender alguns pontos precisos do texto.

Dentre as obras publicadas por Pauls, também tivemos dificuldade em conseguir algumas para leitura. Algumas delas anteriores a *O passado* – *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth* (1986), *El colóquio* (1990), *Lino Palacio: la infancia de la risa* (1995), *Cómo se escribe. El diario íntimo* (1996) e *La vida descalzo* (2006) – já não são mais publicadas ou não chegaram nem a serem traduzidas no Brasil. As demais obras – *El pudor del pornógrafo* (1984), *Wasabi* (1994), *El factor Borges* (1996) e *História del*

llanto (2007) – foram lidas durante o desenvolvimento deste estudo sempre na tentativa de traçar pontos de aproximação ou distanciamento com o projeto literário mais ambicioso de Pauls: *O passado*.

Dessas leituras, podemos dizer que o primeiro romance de Pauls, *El pudor del pornógrafo* (1984), sem tradução para o português, é um espécie de narrativa epistolar que envolve e transporta o leitor para uma ar fictício bem diferente do usual, daquilo que se espera ler de um romance de fins da década de 80. O político não aparece no discurso literário do livro de maneira explícita, apesar de ter sido publicado num período pós-ditadura. Porém, há situações descritas pelo narrador-personagem que alegorizam momentos da realidade histórica fazendo referência à ditadura, mas de forma velada e bem sutil naquilo que é dito por esse narrador-personagem a sua amada Úrsula.

A narrativa, de um jeito ou de outro, disfarça bem essa ideia de tocar no político, no histórico, no passado; mas ainda sim, desliza – de forma intencional e irônica, claro – nessas questões. O modo como o texto é escrito e também encenado – uma experiência que se materializa ficcionalmente por troca de correspondências entre o narrador e a personagem Úrsula – remete-nos ao ato de escrever cartas como alternativa segura para se falar, para se expressar pensamentos, desconfianças, dúvidas, questionamentos num período de pós-guerra. Parece-nos que todo o clima do texto de *El pudor del pornógrafo* (1984) está à espreita de momentos da ditadura soprando lembranças dessa realidade histórica onde o próprio narrador-personagem, em muitos momentos, vai reafirmando isso nas palavras que tece em suas cartas: “*Ahora que ya no debo pensar ni torturarte com mi desconfianza hacia el correo (!no sabes qué extraño es sentir que lo que antes era terror, ahora no es más que pesadilla!), surgen em mí inmediatamente nuevas barreras, nuevos peligros que “amenazan” nuestra correspondência*” (PAULS, 1984:47). Se pensarmos na obra deste estudo, *O passado*, não há aproximações ficcionais com *El pudor del pornógrafo* (1984), salvo o fato de Sofía se pôr, em muitos momentos, no lugar de um narrador-personagem também ao se dirigir à Rímini por meio de cartas. No entanto, assim como Úrsula, as cartas de Rímini para Sofía também não aparecem no texto. Úrsula e Rímini acabam não tendo voz própria no texto e apenas refletem as ações de seus protagonistas.

Wasabi, por sua vez, foi publicado em 1994 e, de toda a produção artística de Pauls que conseguimos ler, esta é a obra que mais se aproxima de *O passado*. O protagonista do enredo é um escritor poliglota que sofre de um quisto e tem mania de doença. É uma espécie de hipocondríaco que duvida da homeopatia, mas não confia inteiramente na medicina convencional. A narrativa gira em torno também de um narrador-personagem e de sua esposa Tellas (mesmo nome da mulher de Alan Pauls) pelos bairros da França buscando fechar a negociação para publicação de seu último livro. Um pouco de ficção policial também dá um tom de suspense a narrativa.

Assim como Rímimi, o narrador-personagem de *Wasabi* também tem um filho, perde a faculdade da memória; tem lapsos temporais de esquecimento. Todo o texto de *Wasabi* é recortado por referências e/ou alusões literárias; menções, paráfrases. O narrador joga tanto quanto em *O passado* com discursos indiretos sobre a arte, a literatura, a crítica, o cinema. Num das entrevistas que lemos no decorrer desta investigação, o próprio Alan Pauls diz ser *Wasabi* uma espécie de ensaio que lhe serviu para pensar em *O passado*. Pessoalmente, achamos que há pouca aproximação dessa narrativa para compará-la – não para diminuir ou engradecer uma ou outra obra, mas para medir semelhanças entre elas – a *O Passado*.

Depois, seguimos lendo *El fator Borges (1996)*, também sem tradução para o português, e uma obra completamente diferente das ficções anteriores. É um livro de ensaios e, ao mesmo tempo, que busca responder a uma problemática que, por mais escavações que se possa fazer para respondê-la, ainda parece se mostrar insuficiente. Nos nove ensaios reunidos no livro, Alan Pauls se propõe a traçar “el fator borges”, esse elemento singular, esse traço diferencial, essa voz matriz, essa entonação, esse clima narrativo que faz com que Borges seja Borges e não outro. A preocupação maior de Pauls, no entanto, é propor um modo de ler Borges que altere, modifique, complete ou corrija os modos canônicos de pôr em prática a leitura dos textos borgeanos. Ao mesmo tempo, Pauls propõe ainda que se crie novos sentidos paradoxais que possam ser pensados quando da leitura de Borges, porém sem que esqueçamos a figura de Borges como ícone

da literatura argentina e como escritor canônico que é. Obra recomendada, sem dúvida, para qualquer estudioso que ainda se arrisque a estudar Jorge Luis Borges.

Finalmente, lemos *História do Pranto*, publicado no Brasil também pela Cosac Naify em 2008 que constitui um projeto literário “fragmentado” de Alan Pauls e que, ao mesmo tempo, completa-se com *História do Cabelo*, publicado pela mesma editora este ano no Brasil, e *História do Dinheiro* ainda sem previsão de chegar às livrarias de país. Essas três obras formam um trilogia ficcional sobre década de 70; sobre um modo específico de se compreender o pranto, o cabelo e o dinheiro nesse período histórico argentino. *História do Pranto*, como se pode esperar, não tem a ver com *O passado*. Não disfarça, não põe o discurso político sob um pano de fundo. Mostra, expõe, aponta. Nesse livro, Pauls dedica-se a lapidar ainda mais a linguagem e, também, problematizá-la, claro, de forma que tudo possa ser dito e, ao mesmo tempo, reconstruído. Questiona a realidade assim como questiona o passado histórico da Argentina, ou melhor, sobre os discursos que constroem e construíram esse mesmo passado ao longo dos anos.

Além do mais, toda a narrativa é preenchida de episódios que fazem referência ao choro, à dor, ao sofrimento – marcas históricas do autoritarismo militar, da tortura, das mortes e dos desaparecidos da ditadura, das militâncias em praça pública – e sua relação com o sensu comum argentino; sua significação emblemática que também remonta ao histórico enquanto *verdade* que constitui o caráter argentino. No mais, assim como em *O passado*, Alan Pauls está muito mais preocupado em problematizar o fazer poético no romance e, também, expor questões sensíveis ao leitor do qualquer outra coisa. A narrativa é tão engenhosa e densa quanto os (des)caminhos que o leitor precisa enfrentar para seguir lendo *O passado*. Muito se engana quem desmerece ou julga *História do Pranto* por suas poucas páginas.

Redescobrimos *O passado*, por sua vez, numa leitura mais aprofundada e, numa segunda leitura da obra, pudemos melhor explorar sua narrativa e percebermos que alguns pontos primordiais não poderiam deixar de ser tocados neste estudo. Um, no entanto, nos chamou atenção nas duas leituras que o texto de Pauls nos exigiu realizar: A narrativa de *O Passado* não apenas alegoriza o passado em detrimento do presente

como também dramatiza – por meio de Rímini – o estatuto da modernidade, um estatuto em crise. O passado e o presente encenados no texto remetem-nos ao antigo e ao suposto novo que tudo promete e disponibiliza como caminho de esquecimento de velhas marcas que constitui a realidade. Rímini é o personagem que movimenta esse jogo discursivo no texto colocando presente e passado não apenas como fases do amor, mas, sobretudo, como dramatização da realidade contemporânea; daquilo que pode ser experienciado como uma verdadeira crise de identidade da modernidade e, ao mesmo tempo, como um desdobramento dessa mesma modernidade que ainda não deu conta de toda sua problematização. Vejamos o que Pauls nos diz sobre esse personagem:

Lo que pasa es que Rímini tiene la política del olvido, ha decidido que lo único que lo puede salvar es el olvido. Mientras que Sofía es una militante de la memoria. La novela es un poco la historia de esa batalla. Y Rímini para mí tiene todas las marcas del héroe de la novela del siglo XX: esa impavidez, la catástrofe que lo marca, la impotencia, es constantemente arriado por otros, es una especie de genio idiota o cabeza impotente. El tipo lo único que puede hacer es patear la pelota y seguir corriendo hacia adelante, entendiendo la fuga hacia adelante como el equivalente del olvido. Y Sofía la única política que reivindica es la política de la memoria, como en sus reuniones de grupo de las mujeres que aman demasiado les dice que los hombres les hacen hijos a las mujeres para anclarlas, entonces las mujeres tienen que hacerles recuerdos a los hombres. Si logran que recuerden los van a tener con ellas. Lo que me interesaba a mí de Sofía y este grupo de mujeres es que ahí detrás hay una forma de entender el amor, por delirante que sea. Siempre que un delirio constituye una teoría, por letal que sea, a mí me empieza a interesar. (PAULS, 2009)

Dentre todos os percalços e dificuldades que tivemos para reunir a pouca fortuna crítica de Alan Pauls e, menos ainda, acerca de *O passado*, traçamos um modo de leitura em duas perspectivas que se confirmaram no material de apoio que conseguimos reunir: 1) *O Passado* é um “romance” que concentra modos de narrar de uma tradição literária forte no contexto argentino e, ao mesmo tempo, 2) precisa ser pensado como um discurso filosófico sobre a experiência humana, sobre o amor, sobre o tempo e, sobremaneira, as relações que se dão (e também sobre aquelas que deixam de se dar) no mundo da *pós* modernidade. Assim como os estilhaços que ficam – ou em um ou em outro – depois do fim de uma relação de doze anos.

Para Pauls, o amor é algo importante para a literatura e o que o interessa quando se refere ao amor não são os seus momentos mágicos, sua linearidade, sua fluidez. Ao contrario disso, o que lhe interessa é o amor que sofre desfechos, contratempos e que passa “la idea de que en la experiencia amorosa hay algo que se parece mucho a la enfermedad, a la patología. En el sentido, en que la experiencia amorosa obliga a los amantes que la experimentan a sufrir ciertas transformaciones, no del todo agradables a veces, pero por las que hay pasar”. (PAULS, 2011a)

Dentro dessa realidade, essas questões parecem ser, de fato, o projeto literário de Pauls. Ele re-significa essa problematidade unindo-a à mutabilidade da linguagem poética e sua capacidade de sempre mostrar um outro lado das coisas; daquilo que não vemos ou não queremos ver; daquilo que fica depois que o amor se esvai sempre com dor e nunca transformado num outro nível do amor. O projeto de escrever um romance tão longo e, mais ainda, no desafio constante de se fazer ser sentido – no movimento da linguagem narrativa – todos os altos e baixos dos personagens de *O pasado*, superou a expectativa daquilo que o título da obra parecia tratar: o tempo; o passado; uma novela histórica, mas nada tão sublime e complexo de uma relação amorosa que se dá no passado, mas que decorre do presente. Pauls fala sobre esse projeto numa outra entrevista concedida via e-mail a um site jornalístico:

El pasado es una novela sobre lo que viene después de la experiencia amorosa. Una novela de post pasión. Le interesa menos la combustión del amor que sus ruinas, sus ondas expansivas, sus fantasmas. Y en ese sentido es una novela histórica. Todas las preguntas que la novela se plantea (¿cómo se recuerda la pasión? ¿cómo se fabrica un pasado? ¿pueden convivir dos versiones de pasado hostiles entre sí? ¿quién es el propietario del pasado? ¿Hay una “vida nueva” o sólo repetimos las vidas que ya hemos vivido?, etc.) me parecen perfectamente pertinentes, también, para pensar fenómenos menos “personales” como la relación con la Historia con mayúsculas, ésa que —según la pregunta 2— parece haber quedado “recortada” del libro. (PAULS, 2010c)

A partir dessa constatação então, começamos por tentar entender o projeto literário de Pauls nos cinco anos que ele se dedicou a escrever *O pasado*. Dentro de tudo o que foi lido sobre a escritura desse texto, o próprio Pauls nas demais entrevistas que chegou a conceder sobre *O pasado* destacou sempre seu interesse pela problematidade das

coisas e como essas coisas ocupam, na maioria das vezes, grande parte do tempo das pessoas: o amor, a doença, a lembrança, o que vem depois do amor – o sofrimento. O problema e toda sua complexidade das relações que se dão no mundo é o que lhe interessa:

Me interesa el momento en que una lógica se obstruye en que un funcionamiento empieza a complicarse. Me interesan los cortocircuitos, los desperfectos, los desarreglos. Para que algo me resulte estimulante, en el sentido de inspirarme para ideas para una ficción, es necesario que haya un circuito que empiece a funcionar mal. No puedo escribir o inspirarme a partir de algo que funciona naturalmente, fluidamente... necesito que algo empiece a renguear, y cuando ocurre eso me da curiosidad. En ese sentido digo problema, algo que plantea preguntas, algo que obliga a interrogarse sobre una situación que de otro modo sería natural y pasaría inadvertida. Me interesa el problema en el sentido de que vuelve extraño algo familiar. (PAULS, 2011a)

Desse modo, e apoiando-nos em tudo o que conseguimos reunir como fortuna crítica de sua obra, procuramos entender o projeto literário de Pauls sob o horizonte de uma linguagem específica que constrói o romance; sob o horizonte de uma linguagem metaficcional e, como essa mesma linguagem também se planteia como metáfora da experiência pós-moderna em sua estrutura narrativa e nas ações desencadeadas por Rímíni e Sofía. Além do mais, levamos em conta que a formação escritora de Alan Pauls parte dos escritores jovens dos anos 80 e, com isso, partilha da noção de literatura como lugar de pensamento filosófico, de paradoxos, de hibridação do conhecimento tendo a linguagem como instrumento que modela, cria, recria e condiciona a realidade pela discursividade como único viés poético possível.

Nos itens que seguem, nossas análises estarão baseadas nesses pontos aqui destacados procurando mostrar a relação de Pauls com os escritores tardios dos anos 80 e a relação de *O pasado* com a produção literária dos anos 90. No entanto, ainda que exista vestígios do modo narrativo dessa década recente presente em *O pasado* arriscamo-nos ainda a tomar essa obra de Pauls como uma possibilidade de leitura que também dialoga com teorias narrativas que criticam e apontam para o fazer ficcional.

1.2. Panorama literário argentino da década de 90 e seus vestígios em *O passado*

Nesse momento desse capítulo iremos percorrer a obra *O passado* na tentativa de demonstrar sua relação com a produção literária mais recente da Argentina e como sua narrativa espelha variados discursos – montados cada um ficcionalmente a seu modo – que dialogam entre si dentro de um mesmo *modo de dar-se* enquanto discurso literário. Através dos horizontes de significação que o texto de Pauls abre para nossa compreensão, iremos expor pontos da obra que a distancia e, ao mesmo tempo, a aproxima de uma tradição literária sempre resgatada nos textos literários produzidos na Argentina desde a década de 90.

Os escritores dessa década, ainda que em condições de produção de suas obras totalmente diferente das décadas que antecederam o *Processo de Reorganização Nacional* na Argentina, ainda mantêm nas obras que escrevem determinadas nuances que dialogam com as tradições anteriores. Essas nuances lhes serviriam mais tarde para rever o viés de representação da realidade nos textos literários e, em contrapartida, expor, pensar e discutir a experiência de oposição à ditadura que muitos desses escritores vivenciaram. Repreendidos por muitos anos por coerções físicas e ideológicas de força militar, os escritores desses anos encontram na década de 90, então, a chance para falar dessa experiência questionando, inclusive, os discursos legitimadores do político-ideológico que atuaram na sociedade argentina desde os anos 70.

Dessa forma, com o fim da ditadura em 1986 uma realidade ficcional diferente se abriu nas obras iniciais da década de 90. Os escritores que, assim, as compunham buscavam um caminho para se posicionarem politicamente, para manifestarem seu pensamento, para falarem do silêncio que por tanto tempo habitou o discurso daqueles que vivenciaram o horror dos sete anos de ditadura. O caminho encontrado – para pôr em prática o pensamento e, também, criticar o horror de ter vivenciado o *Período de Reorganização Nacional* de maneira tão subversiva, autoritária, flagelada e, de certa forma, omissos diante da realidade que se impunha como verdade – foi subverter a linguagem ficcional na tentativa de sobressair ao dizível que, muitas vezes, não dava conta dos relatos que esses escritores procuravam reconstruir.

Além disso, os escritores dessa década eram artistas da margem, de uma classe intelectual que debatiam entre si os resultados de um processo político-social que não apenas dissolveu-se estruturalmente como também contraiu e disseminou o rancor, a dor, o sofrimento e a dúvida da sociedade argentina quanto à validade dos sistemas políticos. Eram pessoas que punham em prática uma memória rediviva que, mesmo diante do fim da ditadura, não cessava de se apresentar buscando respostas para o horror do passado. A forma de escritura desses intelectuais, então, não chegou, inicialmente, a se estabelecer por completo como um “movimento literário” a ser seguido já que, nesse momento, não havia também nenhuma referência política ou estética para se falar da realidade ou para se questionar essa realidade.

Os debates em que pairavam a discussão desses escritores pautavam-se em suas próprias experiências diante de um mundo agora não mais fundado por expectativas que se supriam e se alimentavam de uma utopia política. O próprio Alan Pauls – em entrevista concedida a um web site de literatura – nos dá uma ideia de como essa relação acontecia entre os escritores nesses anos:

Me parece que nuestro único proyecto grupal, que ni siquiera era explícito, era la excitación, el modesto frenesí de, a los 25 ó 26 años, estar todos hablando en primera persona del plural. Era eso: una toma de palabra, una actitud. Y también una toma de posición entre dos aguas. Habíamos quedado entre dos mundos: los 70 y los 90. Entre la Argentina del mito de la revolución y la Argentina del cinismo y de la transmutación de los valores. Yo me siento totalmente entre esas dos cosas, no perteneciendo a ninguna y siendo, por lo tanto, hiperporoso y sensible tanto a la utopía como a la liquidación de cierto dogmatismo y despotismo acerca de cómo se hacen y piensan las cosas. Nuestra actitud, entonces, ya era suficientemente ambivalente e histérica. Nos decían 'dandies de izquierda', y era un poco eso. Después de la revolución como trabajo, como causa, como misión, venía la revolución como hedonismo, como placer, como diversión. Naturalmente, esa posición era muy incómoda para los demás. O éramos criticados por hedonistas o por izquierdistas. Para los izquierdistas de los 70, éramos un mamarracho. Y para los modernos, los que después serían los posmodernos, éramos unos viejos que creíamos en los libros, que leíamos a Marx o a Nietzsche. Pero no hubo, además de una actitud, ningún proyecto ni esperanza grupal, más allá de alguna cosa puntual, como fue la revista Babel o, para algunos, y durante no mucho tiempo, la Universidad. Éramos un grupo de amigos, muy amigos: Sergio Chejfec, Martín Caparrós, Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Luis Chitarroni. (PAULS, 2010e)

Assim, em virtude da posição política tomada por esses escritores, que viam na experiência da ditadura o lugar de desenvolvimento crítico e intelectual, o modo de

narrar o mundo – e buscar sentido para as ficções que produziam – era baseado, nitidamente, em novas perspectivas – em oposição àquelas da ditadura – que os faziam questionar a realidade da própria ficção e a ficção da própria realidade. Os escritores, então, viam na literatura desse momento, a possibilidade de falarem de um “novo porvir” e, ao mesmo tempo, a necessidade de reverem o discurso que moveu e, também, destruiu toda uma ideologia sócio-política construída ao longo da história na Argentina. Essas narrativas implicavam em reformular os acontecimentos onde *“lo que se plantea es la posibilidad de que todo pueda volver a ser contado de distinta manera y, especialmente, la posibilidad de borrar el gesto reverente que acompaña a los mitos culturales, políticos e históricos.”* (RUIZ, 2005:81)

Nesse momento, o que havia se passado na Argentina nas décadas de 70 e 80 interessava aos intelectuais como ponto de partida para reavivar um novo viés literário e o papel do escritor já que, desde sempre, a voz intelectual em diferentes camadas da sociedade argentina ecoou como espaço seguro de discussão ideológica. Era preciso “verificar” até que ponto o escritor ainda possuía esse caráter de disseminador de uma discursividade que apreende e persuade. O que ser escritor implicava para o que se produzia naquele momento já que a própria imagem de ser escritor também havia sido dissolvida nos anos iniciais que anunciavam *O Processo*. Beatriz Sarlo é bastante clara nesse sentido:

Quando acabaram as ditaduras do sul da América Latina, lembrar foi uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência de Estado. Tomaram as palavras, as vítimas e seus representantes (quer dizer, seus narradores: desde o início, nos anos de 1970, os antropólogos ou ideólogos que representaram histórias como as de Rigoberta Menchú ou de Domitila; mais tarde, os jornalistas). [...] Os crimes das ditaduras foram exibidos em meio a um florescimento de discursos testemunhais [...] as vítimas falavam pela primeira vez e o que contavam não só lhes dizia respeito, mas se transformava em “matéria-prima” da indignação e também em impulso de transições democráticas, que na Argentina se fez sob o signo *Nunca Mais*. [...] quando desapontaram as condições da transição, os discursos começaram a circular e demonstraram ser indispensáveis para a restauração de uma esfera pública de direitos. (SARLO, 2007a:45-47)

Desse modo, essas obras se propunham ser espaço de questionamento de um passado que ainda se fazia mais atual que o próprio presente em decorrência. Depois de vinte

anos de coerção e perseguição política, as condições gerais do país e o sentimento de horror e dor (e também revolta) que a nação argentina carregava consigo fez nascer, ao mesmo tempo, uma utopia de *não esquecer*: de não esquecer como eram para, então, voltar a ser como eram *antes da ditadura*. Essa utopia passa a se materializar nas narrativas e oscilam entre um realismo pretérito e um romantismo realista movido pelo sentimentalismo ocasionado por uma narração que “inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança”. (SARLO, 2007b: 25)

Desse modo, importava, então, retratar e, também, apontar as omissões, as negligências e as repressões sofridas pela sociedade nos anos escuros da ditadura, mas sem o tom mimético da representação do real. Como alternativa, os escritores passaram a fazer uso de uma linguagem *instável* – dada suas possibilidades de superar a si mesma no universo ficcional do texto – como caminho para retratar as novas relações entre homem e mundo que o período pós-ditadura passou a estabelecer nessa recente realidade literária e aquela que a antecedeu. Quer dizer, ao mesmo tempo em que a escritura dos autores dos anos 90 desestabilizava uma tradição até então forte, a literatura produzida nesses anos herda, inevitavelmente, o tom ideológico de obras que foram escritas nos anos anteriores, porém muito mais presas ao âmbito discursivo do texto e não apenas na necessidade de criar um relato ou uma mensagem para ser decodificada pelo leitor, por exemplo.

O mundo estava ali para ser, mais do nunca, questionado. A realidade ficcional na qual passa a circular os escritos desses intelectuais concentravam um mundo outro, com leis próprias nas quais se podia perceber de maneira nítida o lugar de quem ali se apresentava, de quem ali falava, de quem ali produzia aqueles discursos enquanto personagens ou narradores. O trabalho com a linguagem, o esforço em modelá-la, em recriá-la para, então, concriá-la e cada vez mais resignificá-la, faz da literatura dos anos 90 retrato da dificuldade de ser fazer ver o óbvio e, ao mesmo tempo, de dizer o que era preciso dizer mesmo diante da inexistência, muitas vezes, de “signos adequados” para isso.

Tanto para o escritor de literatura quanto para o leitor dessa mesma literatura, o trabalho com a linguagem – no ato de moldá-la poeticamente, recriá-la e compreendê-la em seus

interditos poéticos – torna -se um desafio necessário para reconstrução do passado e de uma memória que clamava para ser exposta. A ditadura não só dissipou o emblema de organização político-social da Argentina como também modificou os modos de representação da realidade e o modo de lidar com a linguagem escrita que, também, sofreu mudanças semânticas e polissêmicas para transgredir o simples ato mimético de representação da realidade.

Nesse sentido, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*.” (SARLO, 2007b: 24). O narrador dos anos 90 precisará ultrapassar a tradição estética até aí seguida para fazer da linguagem lugar de inúmeras questões acerca do mundo e da realidade que passarão a permear o pensamento do senso comum argentino. Diferentes máscaras narrativas irão condensar-se no enredo em meio a outros discursos que irão unir-se para alcançar a veracidade das imagens, das lembranças, das cenas rememoradas que ali irão buscar materializarem-se. Em contrapartida, esse modo de narrar irá exigir leitores cada vez mais dispostos a desvendar o não-dito sob a aparência de uma linguagem carregada de metáforismos que evidencia, inclusive, o caráter duvidoso do passado. Assim, os escritos traziam, dentre outras características, um apelo crítico constante à memória sendo passado e o presente dramatizado de maneira alegórica em confronto com aquilo que foi ou poderia ter sido.

A memória sobre aquilo que se foi e não o é mais, sobre o que ficou em comparação ao que se esvaiu, sobre o sofrimento da ditadura e o que restou dela, sobre o que se acreditou e não se acredita mais, será uma marca vertiginosa a habitar a narrativa desses anos. O que será impresso no trabalho com a linguagem narrativa irá referir-se, essencialmente, à dificuldade em se determinar a realidade, em se determinar o presente diante do passado e o passado diante do presente; em se determinar o que, de fato, é tido ainda como verdade num mundo que tornou-se fábula. Ou seja, “se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia [...] Não há Verdade, mas os sujeitos, paradoxalmente, tornaram-se cognoscíveis.” (SARLO, 2007b:39)

Para que a poeticidade alcançasse essa significação plena diante do sentido empírico, da desestabilidade do ser nesse cenário completamente dissolvido, o foco narrativo irá prender-se num modo de narrar que não só irá apontar para o que foi, mas também irá alegorizar o passado nesse mesmo modo de contar a h/História. Como? O texto será um labirinto onde o que é dito pode estar não só no explícito, mas no movimento que o jogar do texto encena, na ironização implícita que expõe mais de um discurso. Seja um discurso que critica de maneira direta, seja um discurso que critica de maneira indireta por meio, inclusive, da própria ficção que se edifica. Metaforizações, alegorias, intertextos, deslocamentos discursivos – onde o espaço literário também servirá, inclusive, como seara para discursos de crítica e teoria literária – irão constituir o arcabouço das obras pós-ditatoriais. Andrés Avellenada endossa o que dissemos, nas linhas a seguir:

[...] Reaparece así en la narrativa argentina de los noventa la fuerte tradición de los tránsitos semánticos alusivos o alegóricos que habían sido característicos en la literatura producida durante la dictadura; pero ahora esta tradición está conectada con otras expectativas escriturales: no existe para decir lo indecible-prohibido, como a fines de los setenta, sino para articular lo que es indecible porque aún no tiene nombre. Ya no se trata de revelar un sentido que se sabe ausente, sino de producir un sentido que se ignora o cuya existencia es incierta; [...]. Si el recurso setentista de la alegoría implicaba referir el significado a un código oculto de mayor importancia semántica, la estrategia alegórica típica de los noventa es la que pone en contacto dos zonas de igual rango cuyos elementos (los de la alegoría y los del sentido “recto” o “serio”) se corresponden en igualdad semántica. La tradición estética de mezcla que arranca desde Puig ha impuesto sus condiciones a la década: tanto el discurso “de superficie” como el oculto de referencia poseen el mismo valor semántico; el desciframiento del enigma funciona entonces en ambas direcciones y esa mezcla resulta en un desplazamiento de escritura y lectura: desde practicar la descodificación, a permanecer en la incógnita; desde buscar una respuesta, a perdurar en la pregunta. (AVELLENADA, 2003:129)

Se recorrermos de novo a obra *Voces Ásperas* (2005), Laura Ruiz refere-se às obras dos anos 90 como verdadeiros arquitextos – de acordo com a proposta de Gérard Genette na obra *Palimpsestos* – para ilustrar a variedade discursiva presente nessas narrativas bem como os modos distintos de trabalhar a linguagem que evoca, ao mesmo tempo, diferentes gestos de leitura. Nesse sentido, o texto deixa de ser uma criação traçada por procedimentos regidos por uma tradição determinada, como era na década de 30 até meados da década de 70, por exemplo, para se tornar espaço, fundamentalmente, de ruptura estética e de revisão dessa tradição histórica como caminho possível de

manifestação de um tipo de arte própria para as novas realidades político-sociais e históricas que se instalam na Argentina a partir da década de 90. Aqui, no entanto, preferimos tratar esse ponto “arquitextual” que Ruiz se refere como *metaficção pós-moderna* já que o discurso ficcional trabalhado por Alan Pauls em *O passado* implica outros aspectos como significante ainda que tecido por um coro de alusões, referências e metaforizações ficcionais. No capítulo II deste estudo, esse ponto será melhor detalhado.

Para darem conta de tudo o que era preciso ser questionado, criticado, posto em xeque para ser pensado a partir do espaço literário, o texto dos anos 90 recupera a *quebra dos modos tradicionais de narrar* que Manuel Puig já vinha experimentando em suas narrativas desde a década de 60 com a incorporação de aspectos musicais, do cinema e de outras áreas da arte em consonância com a cultura *pop* que se manifestava já nesses anos. Há, a partir de então, uma mudança na perspectiva narrativa fazendo do espaço literário um conjunto eclético de vozes em tensão significativa. Essa composição poética vai brincar com o jogo discursivo; experimentar a paródia, a metáfora, a alegoria em que “*proponen una circulación incesante de discursos, un fluir permanente de lo distinto*” (AVELLANEDA, 2003:130). Mescla a arte com a crítica; a literatura com o pensamento filosófico; a crítica com a ficção. Laura Ruiz também destaca outros traços dessa “nova cara” da literatura dos anos 90:

Las formas narrativas que eligen los escritores del período [años 90] son también heterogéneas: pueden ser tanto de tipo confesional como impersonal, sin clara predominancia de ninguna de las dos. Los moldes sobre los que se escriben las novelas de la década sufren también una torsión que resulta en el rechazo o desvirtuamiento del modelo: se puede afirmar la existencia de cierto interés por el enigma en los escritores al elegir *thrillers* para narrar sus historias, [...] pero estos enigmas nunca se resuelven verdaderamente. De la misma manera, los relatos en forma de *Bildungsroman* [...] conducen a la destrucción del personaje o a su infelicidad pero nunca a una culminación positiva de su desarrollo. (RUIZ, 2005:80)

Nesse sentido, o *velho* irá aparecer nessas narrativas sempre em detrimento daquilo postulado como “novo”. Ou seja, metaforicamente, o texto artístico dessa década aparece também criticando as formas anteriores de narrar ao deslocar essas formas para

um patamar inferior com a “*destrucción del personaje o a su infelicidad pero nunca a una culminación positiva de su desarrollo*” (RUIZ, 2005:80).

Desse modo, parece que esses são pontos que aproximam a obra *O passado* dessa tradição “mezcla” (AVELLANEDA, 2003) – que instaura um discurso ficcional preenchido de alusões, intertextos e metaforizações – elevando-a, ao mesmo tempo, a outro degrau de escritura literária já que consegue reformular essa tradição pela capacidade que o jogo da linguagem instituído na narrativa tem de se renovar, de metamorfosear-se. Pontos precisos do texto legitimam a relação de *O passado* com a tradição “mezcla” dos anos 90 como, por exemplo, o personagem *Riltse* – se o pensamos como um *enigma* a ser desvendado e a compor a significação do enredo –; a frase *o amor é uma torrente contínua* que aparece e reaparece em momentos diferentes do texto, como se fosse um *thriller* a exercer uma significação mais ampla com o enredo; *a memória/lembrança do passado* que torna-se pilar da construção narrativa do texto – vertiginosa e circundante; *O sequestro de Lúcio* por Sofía e o desespero de Carmem que, implicitamente, faz referência aos filhos desaparecidos na ditadura; *O próprio tempo/espço em que se desenvolvem as ações dos protagonistas* – década de 70 – resgata o “caráter funcional” do texto literário dessa época: lembrar para *Nunca Mais* esquecer.

Além disso, algumas cenas, em especial, ilustram uma proximidade sutil do enredo com o político que nos remete à década de 70, período vivenciado pelos personagens e que o narrador deixa claro logo na primeira parte da obra. Essa referência aos ares dos anos 70 ao longo dos acontecimentos que se narra é condensada de forma disfarçada para relembrar os anos de *O Processo* sem perder, no entanto, a oportunidade de criticá-lo e de expô-lo. O leitor precisa perceber e ativar seu universo político daqueles tempos para identificar como isso acontece. O narrador, nas páginas 57 e 58, apresenta-nos Rímíni cortando os cabelos e, ao mesmo tempo, imaginando a repercussão que isso causaria em Sofía que, na narrativa, é a materialização do passado, de uma utopia que não podia ser exposta para a realidade, mas que era cultuada na relação amorosa que viviam:

Alguns dias depois, como se tivesse passado toda a noite a ruminá-la, acordou com uma ideia fixa: cortar o cabelo. Decidiu cortá-lo muito, bem

curto, e já que iria pôr fim a quinze anos de cabelo comprido – um dogma que seu pai lhe inoculava desde menino, arrebatado pela liberalização capilar dos anos 70 que a calvície o impedia de pôr em prática consigo mesmo, e que Sofía mais tarde havia referendado e celebrado -, durante todo o dia ficou reunindo argumentos para abafar o escândalo com que previa que fosse reagir. [...] e, quando o barbeiro apareceu, estalando uma tesoura de cabo rosado perto de sua cabeça, limitou-se a dizer: “Bem curto”. O resto [...] foi dedicado ao arrependimento. (PAULS, 2007:57)

O fato de Rímini tomar a decisão de cortar os cabelos revela-nos um dos discursos mascarados do texto em que o que se diz se diz justamente não dizendo. Rímini decide cortar o cabelo não só para mudar e ser outro, mas também para romper com o passado, seu *fundamento* ideológico que, até então, o aprisionara. Desse modo, podemos pensar em muitas das ações dos protagonistas como uma espécie de interdiscurso político a corroer um enredo que, a princípio, não tem nada de historiográfico ou testemunhal. Numa entrevista concedida revista alemã DW-WORLD.DE em 2009, o entrevistador tocou nesse ponto com Pauls perguntando-lhe “*se podría decir que la historia de Rímini y Sofía sería también un producto de la sociedad argentina de aquella época [década de 70], una historia política*” em que ele responde o seguinte:

En cierto sentido sí. Es una novela que transcurre a lo largo de más de veinte años. Empieza sobre finales de la década de los 70, a principios de la dictadura militar, y sigue hasta los años 90, y es una novela en la que la política argentina está maniáticamente ausente. Quiero decir que no sólo está ausente, sino que hay en el libro casi un plan deliberado de dejar afuera la política. En ese sentido, la novela puede ser leída como una novela testimonial de la época de la dictadura militar. En el sentido de que la mayoría de la población, sometida al terror de la dictadura se veía obligada a remplazar una vida pública por una vida privada que fuera una especie de asilo. Y creo que la novela funciona un poco de ese modo, con la idea de que una de las experiencias absolutas, totalizadoras, que podría remplazar a la política en una situación de extremo terror puede ser la experiencia amorosa. Efectivamente hay algo en la novela, el amor, que siempre sentí que funcionaba como una especie de refugio antiatómico. Arriba están bombardeando la ciudad, y abajo, en el sótano, los amantes tratan de sobrevivir como pueden hasta que la tormenta pase. Y mientras tanto, ese refugio en el que viven se va convirtiendo cada vez más en una pesadilla. (PAULS, 2009b)

Numa outra entrevista para a *Editorial Hylas*, dessa vez na própria Argentina em 2008,

Pauls nos elucida esse jogo em *El Pasado*:

El pasado" reconstruía a su manera una superstición endémica de la época de la dictadura militar: la ilusión de que la intimidad (en este caso amorosa) podía ocupar el lugar del mundo, de un mundo que el terror ha vuelto inhabitable. Es cierto que lo político no estaba dicho en la novela, pero la novela estaba trabajada por lo político todo el tiempo. En "Historia del llanto" se articula de un modo más deliberado ese trabajo subterráneo que operaba en "El pasado". Está el gesto más explícito de tomar el toro por las astas y asomarse a una época y una sensibilidad política extremadamente traumáticas, pero siempre desde la perspectiva de un imaginario que nunca deja de recrear, deformar, alterar y poner en escena a veces hasta el delirio todo aquello que reconstruye. (PAULS, 2008)

Outro ponto que dá ensejo as essas colocações é a prática do conhecimento acadêmico que Rímíni e Sofía põem em prática no convívio com Frida Breitenbach demonstrada ao longo do enredo. Eram pessoas engajadas intelectualmente; questionavam o mundo, as coisas, o outro; estudavam psicanálise, filosofia; *eram althusserianos*. O caráter dos protagonistas, assim, diz respeito não só a eles mesmos enquanto personagens, mas necessariamente a mais um interdiscurso que corrói o visível do texto para também ser lido e apreendido enquanto dizer que também fala, que também significa. Serem engajados na política, na academia; viverem em círculos de amigos como se fosse uma sociedade secreta; discutirem psicanálise, cinema, literatura e música de maneira velada os faziam personagens camuflados pela impossibilidade de se manifestarem naquela época, a década de 70.

Assim, todos esses pontos são enfatizados na narrativa de modo a ilustrar outros discursos que iluminam o texto de Pauls e o concebe como discurso crítico dessa que incorpora em si a alteridade que atualiza seus modos de dar-se para ser compreendido. Ou por alusões e referências teórico-filosóficas que nos incita a questionar a materialidade do tempo e da memória; ou por metáforizações e discursos metaficcionalizados do campo artístico-literário que realizam um efeito paródico e que exige do leitor a revisão, inclusive, de seu papel enquanto produtor de sentido ao longo da mutagênese estética-literária.

Ao contrário do que podemos ler em resenhas e críticas jornalísticas sobre essa obra de Pauls, sua narrativa não institui um modo **novo** de criação literária porque justamente resgata “modelos” anteriores de criação artística e mantém-se numa perspectiva de

criação que vem sendo reformulada desde as duas últimas décadas. Nem tampouco pode ser tida como um marco para uma nova literatura argentina, embora possamos afirmar, seguramente, que a narrativa de *O passado* não se limita apenas ao enredo superficial de uma história de amor vivida por Rímini e Sofía. No decorrer da leitura de *O passado* as ações desses personagens estão constantemente nos remetendo às determinadas condições históricas – pertencentes ao universo ficcional onde as ações se desenrolam – e a um discurso específico que é posto em prática por Rímini e por Sofía que acabam por encenar, e dar visibilidade, a certos meta-relatos (ideológicos e político-sociais) que orbitam em volta do enredo e se configuram como reais nós de significação no pano de fundo mais visível do texto: o amor.

Por que mais visível? Porque toda a narrativa de *O passado* gira em torno da relação amorosa vivenciada em três momentos pelos protagonistas: o auge, a ruína e o resgate do ser de si mesmos pela memória no tempo. O amor soa-nos, então, como aquele pretexto utilizado para habilitar outros discursos que perpassam a narrativa articulando a linguagem de forma que esta mesma linguagem sirva também de fundo crítico a possibilitar que outros dizeres ganhem voz no não-dito do texto. O amor entra no universo ficcional de *O passado* como um caminho de leitura que irá requerer do leitor uma dose a mais de atenção já que não apenas o amor, mas a memória que o ativa e o preenche, é quem irá sobrepor-se como significante maior na relação dos personagens. Tempo presente e tempo passado serão, dessa maneira, o que significam nessa relação: auge, ruína e lembrança.

Nessa tríade, por exemplo, auge – ruína – lembrança, é possível visualizar o quanto de substrato histórico artístico da tradição dos 90 é refletido no conjunto de discursos ficcionais que compõe essa narrativa de Pauls. Ou seja, a própria temática que funciona como arquétipo narrativo de *O passado*, ou seja, o próprio passado, valida seu caráter “extensivo” de uma tradição que postulou técnicas narrativas específicas (metáforas, alegorias, paráfrases, ironia e paródia, por exemplo) para falar da realidade pretérita em concomitância com as possibilidades de (dis)torcê-las para se questionar a H/história, até então, tida com uma única versão possível de ser apreendida.

No tocante a essa relação, a obra *O passado* se evidencia ainda como espaço de desorganização da memória e dos registros criados ao longo do tempo pelas formações

ideológicas dos personagens em uma determinada circunstância em que esses personagens vivenciam o mundo. Representada por Rímini e Sofía, essa memória é ativada pelas ações dos personagens no ato de escavar, de um lado, o passado, e de outro, tentar esquecê-lo, como se essa mesma memória fosse passível de esquecimento voluntário. Como não é possível reviver o passado de maneira pessoal, empírica, de novo e sempre, Sofía, essencialmente, conserva esse passado e o põe em prática através de fotos, cartas, lugares e emblemas como se fosse esse próprio passado em acontecimento. Também no terceiro capítulo deste estudo, essa relação será exposta de maneira mais detalhada na análise do romance.

Além desses pontos que vimos expondo, é possível perceber que o enfoque narrativo paulsiano resgata e aproxima-se ainda do modo tradicional de se produzir e ler literatura na Argentina já desde o fim da ditadura à medida que o discurso presente na narrativa de Pauls estabelece relações com outras temáticas discursivas para, inclusive, criticá-las. Por entre os dizeres visíveis do texto – tecido artisticamente por um narrador engenhoso que tece espaços de significação com a ficção e a realidade, com o fictício e o imaginário, com a teoria e prática, com a filosofia e a literatura – o leitor precisa esforçar-se e perceber que a estrutura ficcional que vai sendo edificada aponta para uma metáfora maior: o amor de Rímini e Sofía também como máscara para dizer, pelo não-dito, sobre a “funcionalidade” do texto literário; sobre a “serventia” da ficção como discurso crítico da própria ficção sempre passível de se apresentar enquanto espaço de leis próprias a evidenciar, inclusive, a necessidade constante de desvanecer-se para tornar-se outra em momentos diferentes da história.

Por outro lado, a narrativa de *O passado* institui não apenas um lugar de variedade discursiva. É em si mesma uma narrativa que dialoga com construções poéticas da contemporaneidade que sobressai ao horizonte de suas condições de produção. O que podemos perceber, primordialmente, é um jogo particular que a linguagem modela para construir imagens, quadros de significações que refletem uns nos outros sempre a exigir do leitor que contribua com seu arcabouço de leitura junto ao texto para significá-lo. O que nos é claro é a linguagem como ponto maior de exploração narrativa: na alegorização do tempo; na metaforização das cenas; no labirinto que as frases, períodos, parágrafos montam sobre si mesmos; na intertextualidade latente que cobre um texto sobre outro por meio das ações que os personagens vão tecendo no enredo; na

semelhança narrativa dos contos; da crônica; do jornalismo; dos grandes romances do século XIX. Nas próprias palavras de Pauls, “*es una novela que cree en lo que cuenta, una novela creyente, podríamos decir [...] en una época en la que estamos acostumbrados a captar la ironía y la distancia que hay en todo, la doble perspectiva, esa especie de exterioridad en la que se escriben o se filman las cosas*”. (PAULS, 2009b)

Dizemos, nesse sentido, que *O passado* de Pauls é também um texto que, embora evidencie um modo conhecido de narrar ao resgatar práticas de construção ficcional consolidadas já nos anos 90 dentro de uma tradição literária, por outro lado, expõe uma das problemáticas do texto literário de fins de século XX: a univocidade atribuída à realidade no mundo do romance. Mostra para o leitor que, também a literatura, assim como a realidade supostamente objetiva, mas sempre modificada por uma discursividade midiática do moderno e do pós-moderno, abriu em seu próprio espaço de criação – a linguagem – caminhos para questionar sua validade enquanto ficção num mundo onde, mais do nunca, a suposta realidade faz-se, muitas vezes, também ficção.

Mesmo no “mundo real” a noção de realidade se revela ambígua e problemática porque não depende totalmente de experiência direta. Ainda que fosse deixado de lado o problema filosófico da parcialidade, da ilusoriedade e de sua limitada abertura para o real, o problema do processo lúdico que se condensa com aquelas expectativas criadas por uma realidade volátil, restaria, ainda, o fato de que não há experiência que escape ao a linguagem que tudo ordena segundo suas próprias leis. Desfaz-se, então, a bipartição daquilo que é real e daquilo que é ficcional. Assim, essa narrativa paulsiana, em alguns momentos, no mesmo terreno de criação artística que a legitima dentro de uma tradição literária, também a reformula para *dar-se de outro modo* pelo ato de subversão contínua da linguagem que fala dessa mesma linguagem como processo *infinitem* de sentidos que se manifestam para serem apreendidos. Característica própria, por exemplo, de textos artísticos que refletem sobre seu próprio processo de criação.

Desse modo, podemos dizer que o projeto literário de Pauls para composição de *O passado* parte da problematização da linguagem que cumpre um papel inverso de deslocamento pelo fato de não se prestar ao espelhamento das expectativas pragmáticas trazidas pelo leitor. Ao contrário disso, põe diante desse leitor um problema que

reclama “solução” nos diversos caminhos que o movimento da linguagem nos dá como possibilidade de compreendê-lo. Aliás, disse-nos Alan Pauls: “*Pero a mí, como escritor, más que la teoría me importaron siempre los problemas. Para mí, si no hay problema, no hay interés en escribir. Tiene que haber un problema.*” (PAULS, 2010e)

É, então, nessa problemática que procuramos entender o texto de Pauls no horizonte de uma crise da modernidade e como lugar que discute essa crise de maneira alegórica, no ir e vir da narrativa, nas ações de Rímini e Sofía, não como sendo o fim da modernidade, mas como processo crítico que nos chama a revisar o que se postulou como ideal de progresso e como sendo a chance de se desvencilhar do passado para ser um novo. As análises que se seguirão adiante neste estudo contemplam resultados que se iluminaram no próprio texto a partir do ato de ler proporcionado pela hermenêutica filosófica que, em si mesma, *concria* perspectivas outras de sentido para possíveis caminhos de compreensão. Para nós, o texto de Pauls encena e dramatiza representações textuais e temporais que lhe são próprias construindo um processo de significação mais amplo, de representação do passado como alegoria não só do tempo, mas também de uma crise entre o moderno e pós-moderno. No item que segue, explicaremos melhor como isso funciona nos discursos em jogo do texto.

1.3. A mimesis como imitação e *O passado* como metaficção

Seguindo compreender o texto de Pauls percebemos, inicialmente, que a estruturação narrativa da obra *O passado* supostamente com sua gênese no conceito tradicional de *mimesis*, ou seja, no retrato da realidade moldado pela ficção artística_ está sob o alicerce de criação ficcional que contraria e desconstrói esse conceito ao longo das cenas edificadas pelo ato de narrar. As relações que se estabelecem – e que são instituídas pelas máscaras de narração – acerca do que é passado e do que é dado como presente no espaço de representação se misturam e, o que supostamente é ficção, passa a ser realidade e o que é realidade, passa a ser ficção.

Hans Georg Gadamer já nos afirmava que a leitura compreensiva não é a repetição de algo passado, mas a participação num sentido presente. Desse modo, a significação literária_ entre o que é realidade e o que é ficção_ ganha sentido no devir da consciência histórica do leitor e sua relação com o sentido do presente no ato de leitura de uma obra. Em *O passado*, essa relação está em evidência, mas de maneira metafórica entre aquilo que é real e aquilo que é ficcional; entre aquilo que é ou foi passado e acaba sendo presente; entre aquilo que é rememorado e instituído como realidade pela memória dos personagens em cena. O sentido emerge do entrecruzamento de discursos existentes no passado, mas que perpassa no momento presente dos personagens.

A partir dessas perspectivas, é seguro afirmar que o narrador paulsiano **dissolve**, por meio de um modo ímpar de instituição de sentidos do narrado, o conceito de *mímesis* difundido na tradição clássica. Se resgatarmos o conceito de *mímesis* desde antiguidade, passando por Aristóteles e Platão, por exemplo, iremos perceber que o “conceito” de *mímesis* varia e não é propriamente um conceito fechado em si mesmo. Iremos perceber ainda que esse mesmo conceito sofreu mudanças ao longo da história modificando, assim, a ação de representar o mundo pela arte. Torna-se importante resgatar esses conceitos e suas implicações para, posteriormente, analisarmos de que forma a *mímesis* se apresenta em *O passado* de Alan Pauls e constrói o universo ficcional em torno de Rímimi e Sofía.

Para Aristóteles, nos capítulos de 1 a 5 da *Poética*, a *mímesis* é tida como imitação dos objetos da natureza sendo a imitação de alguém por um outro também como forma da *mímesis*; Para ele, o Ser da arte é concebido a partir do concreto, do existir aí no mundo. Não apenas a imitação como técnica, como cópia, mas como processo também de descobrimento, de conhecimento, do surgimento das coisas pela natureza; da existência dos objetos a partir da representação simbólica que o homem passa a dar a eles diante da realidade; a imitação dos objetos na natureza como eles *deveriam ser*.

Acrescenta-se, inclusive, que Wolfgang Iser, em sua obra que trata de *O Fictício e o Imaginário*, resgata a leitura que Aristóteles preconiza na antiguidade clássica quanto ao conceito de *mimesis* para ressaltar que a partir dos postulados aristotélicos a *mimesis* é percebida com dupla “finalidade”: imitar os objetos da natureza pela arte e completar, por assim dizer, aquilo que a natureza deixou de apresentar. O ato mimético finalizaria o

que a natureza deixara incompleto e, também, reproduziria (como deveria ser) o que estivesse em falta no mundo pelo ato da imitação. “*Enquanto imitação da natureza, ela [a mimesis] realiza o que é realizado pela natureza; contudo tal não ocorre em benefício da natureza, mas em benefício da humanidade.*” (ISER, 1996:343)

Mantendo a necessidade de suscitar a discussão a respeito da questão da *mimeses*_ isso porque mais adiante Iser elabora a ideia de *mimesis como processo* de leitura e reificação do ser da arte_ esse autor evidencia também as ideias aristotélicas sendo questionadas por Platão já que para este outro a *mimesis*, como imitação, apenas denotava a carência do mundo quando comparado ao mundo das ideias: “*imitar implicava não ser a ideia imitada*”. (idem, p. 342)

Segue, assim, sua análise destacando a relevância dos postulados de Platão endossando a afirmação do filósofo de que a arte torna-se inferior quando realizada apenas como mera imitação dos objetos na natureza. Mostra ao leitor que ao longo do tempo, então, a concepção aristotélica de *mimesis* foi sendo re-valorizada, senão obrigatoriamente re-analisada pela própria alteração do sentido de arte como imitação. No processo mimético da realidade, o olhar do artista deve transferir-se do plano material para a correspondência entre ideia e aparência percebendo que a representação está, e deve estar, muito além do objeto dado no mundo; esse olhar deve estar “*materializando a completude do cosmos e, em consequência, abrangendo todas as possibilidades. Pois o possível é somente o que, segundo sua morphé constitutiva é desde sempre real ou, ao menos, potencialmente real*”. (ibidem)

Para Platão, o próprio mundo era a imitação de uma esfera maior; constituía a representação daquilo que a humanidade supunha ser. O demiurgo, o artista, então, não seria criador de nada, pois ele não teria poder para isso. Seu papel, na representação mimética da realidade é de um artesão que moldura o mundo das ideias em alguma coisa que *deveria ser*. O discurso aristotélico, dessa forma, não dá conta da problemática trazida pela filosofia platônica_ a distância entre ideia e cópia_ e, por isso, faz emergir certa dose de dificuldade na tentativa de representar, em suas várias possibilidades, o mundo fenomênico conforme nos aponta Iser:

Aristóteles enfrentou essa dificuldade. Para ele, a arte consiste de um lado, em completar e, de outro, em imitar (a própria natureza). Esta definição dual se relaciona intimamente à ambivalência do conceito de ‘natureza’ como produtora (*natura naturans*) e como produto (*natura naturata*). No entanto, é fácil compreender que o elemento da ‘imitação’ é o componente totalizador, pois a arte finaliza o que a Natureza deixara incompleto. Embora conforme ao que havia sido prefigurado pela natureza, a arte, a começar pela entelúquia do dado natural, esclarece sua perfeição. O modelo da arte como substituto da natureza permitiu a Aristóteles dizer: quem constrói uma casa apenas reproduz exatamente o que a natureza *faría* se as casas, por assim dizer, *‘florescessem’*. Arte e Natureza são estruturalmente isomórficas: as características intrínsecas de uma esfera podem ser substituídas pelas características da outra. Podemos compreender, portanto, a abreviação da definição aristotélica à fórmula *‘ars imitatur naturam’*. Aliás, fórmula empregada pelo próprio Aristóteles. (ISER, 1996:343)

Séculos depois, Nietzsche acusa Platão de ser “*o maior inimigo da arte que a Europa teria produzido até hoje [...] o grande difamador da vida*” (NIETZSCHE, 2007a:146). Para ele, Platão é o *anti-grego* que corrompe a cultura e a vida ativa do homem em detrimento da racionalidade teórica e da supressão da noção de belo como algo inerente à natureza. Numa espécie de resposta a essa racionalidade, Nietzsche tenta reabilitar a poesia, analisando e ressaltando os feitos poéticos de Homero, principal alvo dos ataques de Platão quanto ao fazer artístico na poesia. Recentemente, Luiz Costa Lima afirmou que “*pela primeira vez [com Platão] a mimesis é confrontada com o representado e, em vez de julgada pelo seu valor de expressão do anímico, é questionada por seu grau de verdade*” (LIMA, 2003:52).

Resgatando esses pontos, podemos perceber que, do ponto de vista histórico, a relação da *mimesis* com a realidade sofreu mudanças já que a própria realidade também foi repensada como objeto de representação. A partir daí a *morphé* (ISER, 1996: 342) aristotélica transporta-se para esfera transcendental e os postulados platônicos de que natureza e *mimesis* não são idênticas passam a ser percebidos no momento em que a questão da *mimesis* começa a ser revista pela própria exigência, surgida ao longo do tempo, quanto ao modo de plasmar a realidade pelo poeta.

Há, então, uma revalorização da *mimesis* baseada no horizonte da eternidade das ideias como eternidade do mundo. A arte deixa de apresentar os objetos no mundo como mera cópia e passa a instituir-se como algo que é, em si mesma, além do que já é, do que apresenta. A dimensão artística desloca-se para a *techné* (ISER, 1996: 342) do artista

onde o que está em evidência não é apenas a imitação da natureza, mas, sobretudo, “a extrapolação [...] e a objetificação do que foi imitado” (ISER, 1996:343). Constata-se, então, que o modo de ser da arte é performático e não tem a pretensão de ser natureza. Pela *techné* de que nos fala Iser, a *mimesis* não poderia ter outra causa senão a de superar a forma dos objetos na natureza já que a mera imitação das coisas do mundo reduziria a *mimesis* ao seu próprio fracasso. A esse respeito Iser afirma ainda que:

A *techné* somente traz à superfície a *morphé* constitutiva, tentando finalizar o que a natureza deixara incompleto_ incompleto segundo a perspectiva do homem. A *techné* não corrige a natureza, o que aliás seria inútil, ao imitar o objeto previamente dado, apenas o objetiva [...] embora nada se acrescente à natureza que já não esteja presente como possibilidade, cabe observar que a extrapolação alcançada pela *techné* e a objetivação do que foi imitado constituem atividades performativas, que não podem, por sua vez, serem cópias de objetos determinados. [...] a *techné* realiza algo de relevante para a própria natureza: como conjunto de ‘todas as coisas reais e possíveis’, a natureza não pode apresentar todas as suas possibilidades como coisas já realizadas (enquanto realizadas, elas não poderiam ser mais possibilidades) [...] a objetualidade produz a visibilidade do que deveria ser_ e tal produção almeja revelar a ‘idealidade’ própria ao que é imitado. No conceito clássico de *mimesis*, o elemento performativo é, sem dúvida, minimizado. No entanto, sem o processo de objetualidade, a *mimesis* seria impensável. (ISER: 1996:343; 344; 346)

Os elementos performativos de que nos fala Iser, instituem-se a partir do momento que a *mimesis* deixa de ser pensada apenas como instrumento para reprodução de outros objetos na natureza e passa a “servir” como processo de materialização das referências do poeta e de suas percepções diante do mundo. Segundo Iser, a performance “começa a ser tornar proeminente quando a *techné* em si mesma é explorada. [...]”(ISER, 1996: 346). Acrescenta ainda que “a mudança ocorrida na noção *mimesis* consiste em que sua referência deixou de ser o cosmo aristotélico para tornar-se cada vez mais a percepção” (ISER, 1996: 346).

A significação da *mimesis*, desse modo, desloca-se para a perspectiva sobre a qual o mundo é percebido, referenciado, lembrado e “ideado” (ISER, 1996) por imagens associadas às condições de existência do artista e sua interação lúdica com o mundo. O artista concebe a obra de arte não naquilo que vê e copia, mas, sobretudo, naquilo que percebe; naquilo que emerge de suas experiências e de suas condições de percepção do

mundo. A *morphé* é substituída pela *techné* aristotélica que passa também a ser questionada quanto ao seu modo de representar (transgredindo, subvertendo e mediando) aquilo que é tomado como realidade.

Também Michel Foucault concede parte de sua obra “As Palavras e as Coisas”, para pensar nos *limites da representação* pondo em evidência a representação das coisas não no simples ato de duplicá-las para se ter um outro, supostamente igual, semelhante ou com suas diferenças, mas sim no *como* essa representação deve se fundar como conhecimento. Traça, dessa maneira, a relação entre **o que é dado empiricamente e o quê na representação é dado** pelo ato de *representar*. Quanto a esse ponto, é válido destacar suas palavras:

[...] a representação perdeu o poder de criar, a partir de si mesma, no seu desdobramento próprio e pelo jogo que a reduplica sobre si, os liames que podem unir seus diversos elementos [...] A condição desses liames reside doravante no exterior da representação, para além de sua imediata visibilidade, numa espécie de mundo-subjacente, mais profundo que ela própria e mais espesso. [...] é preciso dirigir-se para esse cume, para essa extremidade necessária, mas jamais acessível que se entranha fora do nosso olhar, no coração mesmo das coisas. [...] em vez de serem unicamente a constância que distribui segundo as mesmas formas as suas representações, elas se enrolam sobre si mesmas, dão-se um volume próprio, definem para si um espaço *interno* que, para nossa representação, está no *exterior*. É a partir da arquitetura que escondem, da coesão que mantém seu reino soberano e secreto sobre cada uma de suas partes, é do fundo dessa força que as nascer e nelas permanece como que imóvel mas ainda vibrante, que as coisas, por fragmentos, perfis, pedaços, retalhos, vêm oferecer-se bem parcialmente a representação. (FOUCAULT, 1999:329)

As implicações propostas por Foucault, se referem diretamente à complexidade que a *representação* tem em si enquanto aproximação com as *coisas* empiricamente existentes. O representar não está apenas no aparente, mas naquilo que ignoramos, naquilo que ali significa sem se mostrar, sem se apresentar, mas que evoca sentidos. Pensando na literatura e, por isso, nos discursos que se relacionam para fazer falar a obra, a complexidade do ato de *representar* e, por isso mesmo, do produto representado em se fundar como *minema*¹ torna-se ainda maior já que as palavras, para Foucault, a

¹ LIMA, 2003:15

linguagem em si mesma, não é transparente. Os discursos de representação carregam muito mais significações em si a serem desvelados quanto o próprio discurso empírico posto em circulação e sua peculiar opacidade.

É aí, então, que Foucault no capítulo III intitulado “Representar”, lança uma discussão/análise quanto à perda da força significante do signo e da palavra escrita diante da dissolução do mundo renascentista pelo Iluminismo e, mais a frente, pela Modernidade. Toma emprestado da literatura a obra *Dom Quixote* de Cervantes para mostrar ao leitor como a realidade e a palavra dada perderam sua legitimidade no século XIX a partir de *Dom Quixote* uma vez que

[...] a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos se romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo; sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas; dormem entre as folhas dos livros, no meio da poeira. (FOUCAULT, 1999: 63;64)

O discurso artístico renascentista desmorona porque já não é mais necessário imitar aquilo que necessariamente existe na natureza para se conceber a arte. O mundo alegórico, e não apenas aquele advindo de certo tipo de transe do poeta na tentativa de materializar o cosmos, agora torna-se materialmente possível. A realidade é subvertida pelas andanças de Sancho Pança tornando a ficção realidade através da linguagem imaginada dos discursos alegóricos em cena sendo ele mesmo um signo em processo de decifração e incompletude:

Ele é o herói do Mesmo. Assim como de sua estreita província, não chega a afastar-se da planície familiar que se estende em torno do Análogo. Percorre-a indefinidamente, sem transpor jamais as fronteiras nítidas da diferença, nem alcançar o coração da identidade. Ora, ele próprio é semelhante aos signos. Longo grafismo magro como uma letra, acaba de escapar diretamente da fresta dos livros. Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas; é escrita errante no mundo em meio às semelhanças das coisas. [...] Assemelhando-se aos textos de que é testemunho, o representante, o real análogo, Dom Quixote deve fornecer a demonstração e trazer a marca indubitável de que eles dizem a verdade, de que são realmente a linguagem do mundo. [...] consiste não em triunfar realmente_ é por isso que a vitória não importa no mundo_, mas em transformar a realidade em signo. (FOUCAULT, 1999:63;64)

Nessa discussão para pensar a obra de Cervantes, encontramos em Foucault o que a crítica literária já vinha discutindo desde a publicação de Dom Quixote no que se refere ao modo mimético de escritura literária. Dom Quixote institui, a partir de então, caminhos distanciados da relação de semelhança entre signos, entre realidade e ficção, entre imaginação e fantasia para se pensar a *mimesis*. Rompe com as concepções tradicionais aristotélicas e esse modo novo de narrar, de maneira subversiva, adiciona ao poeta a capacidade de reformular aquilo que supostamente é real ou ficção “*pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação.*” (FOUCAULT, 1999:67).

Sem necessariamente entrar na questão da *mimesis* poética, como discutida por Aristóteles ou por Platão, ou ainda por Iser, em “As Palavras e as Coisas” Foucault abre um grande caminho em sua obra ao se fazer refletir *o modo de ser do representado* e o ato de se representar as coisas no mundo, seja esse ato advindo da ciência positivista, enquanto representação e classificação dos objetos no mundo, seja esse ato o de representação da arte discutido pela filosofia kantiana e hegeliana que também fizeram parte de suas análises quanto ao pensamento da dialética transcendental.

Aproximando-nos agora às discussões mais recentes, Luiz Costa Lima resgata em sua obra *Mimesis e Modernidade* (2003) a tentativa de encontrar um conceito estável e determinado para a questão mimética já que “aquele disciplinamento [aristotélico] deslocou o significado da *mimesis* para a simples imitação, recalcando o poder poético da linguagem no conhecimento superior do inteligível” (LIMA: 2003:16). Percebe, em suas investigações, que a questão da teoria da *mimesis* é muito mais complexa do que se supunha e descarta o conceito simplista de *mimesis* como produto de sua matéria. Vejamos:

A *mimesis*, se ainda cabe insistir, não é imitação porque não se confunde com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um *significado* apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa, conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a *mimesis* continue a ser *significante* perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará um outro *significado*. (LIMA, 2003:45)

Concorda com a discussão proposta por Foucault, mas volta sua atenção de análise, especificamente, à questão da *mimesis*. Enquanto que para Foucault o que aí se representa ou se apresenta significa muito mais naquilo que omite do que naquilo que exprime em seu exterior, para Lima, a *mimesis*, ou para criar uma proximidade com o Foucault, a representação, não detém um significado único que possa ser simplesmente duplicado. A relação entre leitor e/ou expectador e o objeto mimético é dialógica e, por isso, a representação realizada é significativa nessa relação, oscilando sempre entre o horizonte interpretativo do leitor e sua realidade mimética.

Outros estudos sobre a questão da *mimesis*, como o célebre estudo de Erich Auerbach, intitulado *Mimesis* (2009), engana o leitor que espera encontrar um conceito definitivo para a questão do processo mimético realizado nas obras literária do ocidente. Em sua exaustiva leitura, sob o olhar criterioso do autor em suas minuciosas análises dos recortes que faz de diferentes textos e épocas da literatura ocidental, a última preocupação de Auerbach é conceituar e/ou instituir uma definição unívoca, digamos, sobre a *mimesis*. Interessa-o saber, ao contrário, *como* ela é manifesta e pode ser percebida dentro da arte literária a partir de condições de produção que as determinam desde o surgimento dos textos bíblicos até a representação da realidade nos romances realistas do século XIX na França.

Poderíamos ainda nos alongar por mais algumas páginas com uma discussão mais ampla sobre a *mimesis* e sua conseqüente mutação ao longo do tempo na história da humanidade. Até aqui, no entanto, foi necessária tal discussão para pensar em todo o teor de *O passado* onde a questão da *mimesis* é posta em evidência por modos específicos de construção poética entre o que supostamente se **representa** e o que, necessariamente, se **apresenta** como significativa. É nessa perspectiva que a análise de *O passado* ganhará sua dimensão compreensiva já que a representação que organiza o mundo da obra é identificada, nas palavras de Iser, como *extrapolação* do processo daquilo que é imitado e, ao mesmo tempo, produção do objeto de sua imitação.

Inicialmente, a partir da dissolução do conceito clássico mimético que as cenas de *O passado* encenam, o próprio objeto mimético vai nascendo dessa dissolução que forma a base de edificação ficcional na obra. Base essa pautada, simultaneamente, num horizonte de reconstrução de um conceito outro de representação por um caminho de

criação literária que se sobrepõe ao modo canonizado de mimesis em que a arte imita a vida. Isso se dá por um modo específico de narração mediado pela relação do imaginar dos personagens e do movimento da linguagem que modela o discurso ficcional.

No decorrer da leitura do texto, o leitor vai marcando o objeto de narração e os eventos em acontecimentos mostrados pelo narrador paulsiano que se organiza num universo de leitura originado do próprio ficcional latente nos discursos dos personagens e do próprio narrador do enredo, que não é confiável. Nota-se, então, que é uma ficção estruturada a partir do que é imaginado, do que é lembrado pelos personagens; do escavamento daquilo que foi um dia; do experimentado; do ato de lembrar e relembrar.

A dimensão imaginativa que constitui o universo ficcional de *O passado* deixa de habitar apenas a realidade do narrador, como fonte artística, para co-habitar o discurso dos personagens. São eles, Rímini e Sofía, quem fundam o universo literário de *O passado*; quem criam o mundo ficcional onde um e outro co-existem em si mesmos: Rímini ativa em Sofía sua memória pretérita e Sofía faz dessa memória ativada seu mundo presente num esforço de continuidade do passado. Ou seja: a realidade do texto de Pauls é perpassada por lembranças do passado muito mais imaginadas por Sofía do que aquelas evidenciadas por Rímini. É como se Rímini fosse, para Sofía, os livros que Dom Quixote leu para formar a si mesmo naquilo que se apresenta ora como realidade e ora como ficção.

Percebemos, então, que em Pauls a questão da *mimesis* está claramente em evidência e, também, numa certa inconstância diante de qualquer expectativa inicial que o leitor possa ter. O narrador busca olhar para seu próprio modo de tessitura ficcional e mostrar ao leitor que ele precisa, no movimento que o texto encena, perceber como a articulação da linguagem poética pode ser realizada para tornar-se dupla. A problemática posta em prática pelo narrador de *O passado* é da própria identidade de seu *minema* (LIMA, 2003), isto é, de seu obrar, de seu produto de representação.

Esse “olhar a si mesmo”, no momento mesmo de criação, desempenha o papel de um narrador crítico preocupado não tanto com o “resultado final”, digamos, dessa atividade de narrar, mas, sobretudo, com a capacidade do leitor em enxergar o status sublimado de seu ato *mimético* como processo. O leitor aí passa a ser o analista que irá, ao invés de

apenas extrair a significação ali guardada no texto, produzir essa mesma significação. Tomamos emprestadas as palavras de LIMA (2003) para melhor realçar esse ponto:

A tarefa do analista consciente desta tensão interna ao *mimema* é desconstruir o significado que aparentemente esgota o produto – significado posto pelo próprio autor ou por seus leitores ou pelos contemporâneos do analista – e buscar a dimensão significante aí oculta, sem ter a pretensão, absurda dentro desse quadro teórico, de que seu resultado esgote a diferença do produto. No sentido radical do termo, a diferença do mimético não corresponde a um real; é uma sintaxe e não uma semântica, que, para circular, necessita semantizar-se, i.é, ser preenchida pelos *interesses* do leitor, sendo própria dessa semantização sua mutabilidade histórica. [...] experimentar-se como um outro para saber-se, nessa alteridade, a si mesmo [...] (LIMA, 2003:71;79)

O que se pôde perceber diante de toda a discussão levantada sobre a questão da *mímesis* é que, assim como a humanidade caminhou em direção a uma promessa de modernização da realidade a arte, enquanto representação dessa mesma realidade, não estacionou no tempo. O modo como ela se instaurou na sociedade acompanhou também as mudanças da relação do homem com o mundo e do mundo com ela mesma pressupondo a ideia de superação do “velho costume” de criação artística sedimentada pela tradição.

O referencial teórico-metodológico que tomamos para orientar nossas análises de *O passado* legitima inteiramente tudo o que dissemos até aqui. Para Gadamer, a arte nada mais é que jogo e sendo jogo independe da presença do jogador/espectador para aquilo que representa. Contém em si mesma uma essência autônoma e joga para si mesma o jogo de seu próprio ser. Jogar é, necessariamente, representar algo; é participar ludicamente do estado de transformação propiciado pelo jogar e ser jogado próprios da obra de arte.

Em função dessa constatação, por meio da crítica que faz ao subjetivismo estético de Kant, Gadamer afirma ainda que o modo de ser da obra de arte não pode ser pautado no julgamento engessado de uma perspectiva subjetiva de quem contempla uma obra. A arte sendo jogo, o conceito de *mimesis* também perde sua vinculação estética porque imitar é, desde sempre, jogar; e jogar é resgatar o ser lúdico da arte e do jogo que ali se realiza. A imitação em si mesma transforma aquilo que se pretende imitar; dar-se *um*

outro modo de ser ao objeto imitado ainda que se procure uma aproximação com real. O resultado final da imitação já não é mera cópia do original: contém em si mesmo *um outro transformado* que passa a relacionar-se com seu próprio mundo a partir de si mesmo não admitindo comparação com a realidade. Nas palavras de Gadamer sobre a questão da *mimesis* como imitação, podemos ler o seguinte:

[...] A imitação e a representação não são apenas uma repetição que copia, mas conhecimento da essência. [...] o ser da arte não pode ser determinado como objeto de uma consciência estética, porque, por seu lado, o comportamento estético é mais do que se sabe de si mesmo [...] Uma coisa é clara: [...] O representar de um espetáculo não quer ser entendido como a satisfação de uma necessidade lúdica, mas como um entrar da própria poesia na existência. Assim, a questão é saber o que é propriamente essa obra poética, de acordo com o seu ser, uma vez que só se torna espetáculo quando é representada, na representação, e que o que nisso se torna representação é o seu ser próprio. [...] Com isso, ficou claro que o que é imitado na imitação, formulado pelo poeta, representado pelo ator, reconhecido pelo espectador, é o que se visa e contém o significado da representação, de tal modo que a formulação poética ou o desempenho da representação não ganham nenhuma distinção. [...] O que o ator representa e o espectador reconhecer são as configurações e a ação, elas mesmas, como foram formuladas pelo poeta. Temos aqui uma *dupla mimesis*: o poeta representa e o ator representa. Mas justamente essa *dupla mimesis* é *una*: Aquilo que ganha existência numa e na outra é a mesma coisa. O mundo que aparece no jogo da representação não é uma cópia ao lado do mundo real, mas é esse mundo mesmo na excelência de seu ser. [...] o conceito de *mimesis* [...] significa menos o ato de copiar do que a manifestação do representado. (GADAMER, 2004:170-173; 197)

O advento da modernidade, então, surge para dar ao status da *mimesis* a condição de contradizer e questionar o status da arte diante de uma tradição histórica. Surge para provocar o pensamento acerca da própria tradição e do papel que a arte e/ou a literatura, necessariamente, passou a desempenhar dentro da sociedade. Ao contrário da estética do gênio preconizada para sociedade clássica, atualmente a arte se legitima em seu “diferencial”, digamos, de representação *de si mesma* (o *representado* de que nos fala Gadamer). O que nela se representa, se reconhece e se sobrepõe. Assim, no ato de leitura de *O passado*, o que o leitor percebe no desenrolar dos acontecimentos é uma ficção reproduzida pela linguagem através de outra ficção: o imaginado; a lembrança; o passado que Sofía põe em prática. Muito mais do que Rímíni, o discurso de Sofía na maior parte da obra passa a ser produto de uma *verdade* imaginada e ficcionalmente construída. Analisaremos esse ponto mais adiante.

Prendendo-nos, dessa maneira, a questão da *mimesis* e de sua mutabilidade advinda da relação dialógica entre o mundo e a obra de arte é que afirmamos que a estrutura narrativa de *O passado* distancia-se completamente dos moldes canônicos de ficção literária postulados pela tradição. Ao contrário disso, percebemos claramente que o texto de Pauls não apenas dialoga e questiona seu próprio modo de escrever-se a si mesmo como também critica esse modo mesmo de significar-se.

O modo de ser de *O passado* reconfigura e recria o gesto mimético de criação literária legitimando a problemática da *mimesis* para o ato de criação literária. Ao mesmo tempo, essa mesma problemática institui (des)caminhos de composição poética que evidencia a arte literária não como mera reprodução da realidade, mas como possibilidade de construir e reconstruir a realidade através da própria ficção.

O que vemos tentando mostrar aqui é que toda a estrutura narrativa de *O passado* é edificada sob espelhos múltiplos que refletem uma gama de obras e personagens ficcionais que voltam a ganhar vida no enredo por meio de metáforas e discursos paródicos. Quer dizer: a questão da *mimesis*, nesse sentido, é posta em xeque porque aponta para a máxima de que a ficção é por si mesma realidade numa obra e sendo realidade torna-se passível de ser imitada ainda que esta imitação seja uma ficção de outra ficção.

1.4. *O passado*: Ficção da Ficção

A discussão anterior deu-nos sustentação para defender *O passado* como um texto que contraria os discursos canonizados sobre a questão da *mimesis*. Os fatores que destacamos anteriormente, nos revelam que o processo de representação “mimética da realidade” requereram ao longo do tempo, mais ainda no período da pós-modernidade, um repensar sobre sua condição enquanto arte sob o horizonte de ruptura com os moldes canonizados e, ao mesmo tempo, sob o horizonte das possibilidades, da diversidade e, inclusive, do resgate do passado histórico para ser repensado.

Há nesse processo de revisão sobre o status da *mimesis*, da diegese narrativa, da identidade do modo de ser da literatura, uma *desreferencialização* histórica uma vez que se percebe o passado histórico da tradição questionado e fragmentado por modos outros de se retratar a realidade. O modo de ser da arte já não se solidifica mais como um produto acabado, mas como uma constante que não cessa de ser repensada a partir de uma dialética, entre passado e presente, e que constitui o “novo” na arte em suas perspectivas distintas de modelar e remodelar os retratos da realidade. Surge aí, então, a necessidade de questionar formas de construção poética quando o próprio ato de escritura, de criação do texto literário, supera possibilidades outras de trabalhar a linguagem por meio do jogo estético e da ambivalência de signos em movimento no texto.

Via de regra, o modo peculiar de narrativa moderna desestabiliza o engendrar tradicional de criação literária abarcando, assim, a noção de *poiesis* por não sustentar mais a diegese clássica de composição e, também, por absorver com nítida rapidez a noção de performance que os processos miméticos instituíram ao longo do tempo para “pintar” as diferentes formas de realidade na complexa relação entre real e ficcional.

O advento da pós-modernidade nos revela ainda não apenas um modo outro de tessitura artística de textos literários mas, sobretudo, o necessário olhar crítico do leitor de literatura para se fazer perceber a especificidade dessas obras postas *em obra* pelo obrar artístico do texto. É aí, nesse momento, que a materialidade da arte diante do mundo ganha forma porque revela-se, na oscilação de omitir e mostrar, seu caráter fundador de re-significação da noção de arte por meio da linguagem.

Em *O passado*, como chamamos atenção no início, o modo de tessitura do enredo é instaurado por essa necessidade do texto literário da contemporaneidade em estabelecer uma relação crítica sobre o pragmático supostamente compreendido pelo leitor e o caráter intrínseco do texto contemporâneo em questionar essa própria pragmática. Realiza, dessa maneira, o seu status literário tendo a si mesmo, para si mesmo e com si mesmo, seu princípio criador.

O texto de Pauls instaura uma discursividade que é *auto-reflexiva* e põe em movimento questões sobre seu valor estético pelo viés da auto-representação poética. A obra em si

mesma questiona a realidade transformada pela modernidade e, ao mesmo tempo, reflete a fragmentação de sua relação com o mundo por seu modo de feitura artística que contradiz caminhos instituídos pela tradição literária. Aponta para o seu leitor e o exige como participante ativo em seu processo de edificação.

Como discutido no início do capítulo, os estudos sobre a *mimesis* realizados por Iser nos mostra que, muito mais que cópia/imitação dos objetos da natureza, a *mimesis* relaciona-se inteiramente com o modo pelo qual o homem percebe esses mesmos objetos a sua volta. É a partir dessa percepção que o artista transgride a realidade e realiza a operação mimética do mundo pela *techné* poética materializada na arte. A partir daí, Iser afirma que “compreender a imitação como processo equivale a ‘democratizar a mímesis, pois atribui ao leitor o papel de conduzir cada fase do processo até seu final.’ (ISER, 1996:349)

Nessa relação, o expectador/leitor exerce papel fundamental no processo de significação da obra uma vez que a experiência do sujeito no mundo está intimamente relacionada com a “mundanidade” (HEIDEGGER: 2008) dos entes na natureza. Dessa relação dialógica, os sentidos necessários a compreensão do leitor/expectador de determinada obra são postos em movimento por aquilo que se oculta ou se mostra, superficialmente, na aparência. Dizer, então, que a compreensão da *mimesis* se funda num processo democrático, implica afirmar que ela mesma só se concretiza quando sua realidade mimética é transplantada e/ou estabelecida quando em contato com o leitor/expectador. Nesse momento, sua referência é despertada ludicamente “de um mundo prefigurado para um mundo transfigurado através da mediação de um mundo configurado.” (ISER, 1996:349)

Os postulados de Linda Hutcheon, em seus contínuos estudos sobre a metaficção pós-moderna, estabelecem uma proximidade com as ideias de Iser e estende a *mimesis como processo* também para o processo de escritura do texto. Compreende a experiência da arte literária como discurso de *auto-reflexão* e *auto-consciência* literária que volta a si mesma para questionar seu próprio modo de apresentar-se. Ela nos diz que a leitura das obras iniciais do século XX exige cada vez mais o repensar do conceito de *mimesis* para pensar a representação ficcional. O ato de leitura torna-se, em si mesmo, o ato de escritura do texto. Rompe-se com a noção de *mimeses de produto*, para criação de obras

pautadas no espelhamento da realidade empírica, e concebe-se a compreensão da *mimesis como processo*: o espírito criador da obra é, em si mesmo, o modo singular de edificação composicional, de sua criação autônoma realizada no ato de co-criação artística entre leitor e texto no qual Iser se refere como “o fortalecimento da *mimesis* contra seu próprio ilusionismo.” (ISER, 1996: 348)

O sentido de *mimesis como processo* nos estudos desenvolvidos por Hutcheon relaciona-se com as ideias organizadas por Iser sobre a *mimesis* se pensarmos que ambas as discussões definem o processo mimético como produto advindo do ato de ler em interação com o universo lúdico do leitor. Para Hutcheon, o que está em evidência é o sentido que o ato de ler produz para edificação semântica do TEXTO na interação com o leitor. O texto aí necessita do arcabouço de leitura do leitor para que ele mesmo signifique. O texto olha a si mesmo (por isso chamado de texto narcisístico) e é edificado à medida que é tecido pelas referências advindas do ato de ler. A *mimesis como processo*, dessa forma, não se realiza se o universo de leitura de quem lê falta com esse arcabouço. Para Iser, a evidência é posta na relação LEITOR – texto, em seu processo de leitura: o leitor dá significação para o seu objeto de leitura levando em conta sua subjetividade, sua experiência de mundo e não, necessariamente, seu arcabouço literário estocado na memória.

O que está em jogo é a *fruição criadora do leitor* que domina a compreensão mimética a partir do momento que deixa de encarar esse processo como mera representação daquilo que é dado à *priori* na natureza. Logo nas páginas iniciais de sua obra mais conceituada sobre o estudo de textos literários narcisísticos, ou seja, sobre os romances que refletem sua própria condição de arte literária e voltam seu olhar a si mesmo para se fazer pensar sua constituição narrativa, Linda Hutcheon nos diz que o caráter de muitos romances contemporâneos, ou pós-modernos, está pautados na *mimesis como processo* quando a relação com o leitor se estabelece, primordialmente, na ação de examinar de maneira crítica os impulsos de significação textual presos no universo interno da obra que só se sobressaem para re-significar no momento em que compartilha com o leitor seu processo de feitura artística.

Dessa maneira, a compreensão da *mimesis como processo* relaciona-se diretamente com a compreensão do texto *narcisístico* e, por isso mesmo, *metaficcional*, na qual a

autoconsciência da tessitura narrativa do texto é refletida em seu modo de narração e exige que o leitor identifique suas identidades linguísticas e ficcionais no ato de leitura. Para isso, o leitor é forçado a reconhecer o universo ficcional, sua participação ativa é requerida pelo movimento da narrativa fazendo com que ele se envolva intelectual e imaginariamente para compreendê-lo:

The act of reading, then, is itself, like the act of writing, the creative function to which the text draws attention. That this process is now the object of imitation does not alter the essential nature of the novel as a mimetic genre. Metafiction is still fiction, despite the shift in focus of narration from the product it presents to the process it is. Autorepresentation is still representation. [...] Modern metafiction which thematizes its own fiction-making processes signals a contesting of "realism" of this kind. Perhaps it even means a return to what might be considered the mainstream of a tradition of narrative freedom, for it embodies its own theories, demands to be taken on its own terms. The course of literary history is being altered, and, as always, it is being altered by the texts, not the critics. In fact, this new narcissistic fiction is allowing (is forcing?) a re-evaluation of the novels of the past, thanks to its challenging of the inadequate, reified critical notion of "realism" based on a narrow product mimesis alone². (HUTCHEON, 1980:39)

Em seu estudo sobre a prosa dos romances metaficcionais, também Hutcheon evidencia ao leitor, como já nos havia apontado Foucault em “As Palavras e as Coisas”, que esse fenômeno de criação literária é evidente já em Dom Quixote tornando-se uma das principais características da produção literária das últimas décadas. Segundo ela, a publicação de Dom Quixote estabiliza novos códigos literários e, ao mesmo tempo, institui a morte de convenções pré-estabelecidas pela tradição havendo, então, uma revolução na ficção narrativa onde, muitas vezes, a forma narcisística do texto reflete o modo de sua própria composição ao olhar-se a si mesma percebendo a evolução de suas camadas estruturais de composição; seja por meio de seus personagens em cena, seja por meio do modo de organização linguística da própria narrativa:

² N.T O ato de leitura, então é nele mesmo o ato de escritura, a função criativa para qual o texto atrai sua atenção. Esse processo é agora o objeto de imitação que não altera a natureza essencial do romance como gênero mimético. A metaficção é ainda ficção apesar da mudança no foco de narração de onde o produto desse processo se apresenta. A auto-representação é ainda também representação. [...] A metaficção moderna que tematiza seu próprio processo de fazer ficção sinaliza uma contestação ao realismo... De fato, essa nova ficção narcisística está permitindo (ou forçando?) a re-evolução de romances do passado, graças ao desafio, não muito adequado, da noção crítica reificada de “realismo” baseado apenas na estreita mímeses de produto. (HUTCHEON, 1980:39, tradução nossa)

[...] This formal narcissism is a broad cultural phenomenon, not limited by art form or even by period. [...] There are those who assert that similarly in fiction-and not just in modern radical texts – a work is apt to produce within itself a dramatized mirror of its own narrative or linguistic principles. The origin of self-reflecting structure that governs many modern novels might well lie in that parodic intent basic to the genre as it began in don Quijote, an intent to unmask dead conventions by challenging, by mirroring. The self-consciousness of Cervante's text has been handed down, through the likes of Stern and Diderot, to the Romantic artist-hero of the *Künstlerroman*...³ (HUTCHEON, 1980:18)

Com a produção de obras literárias de cunho metaficcional, a literatura tem a possibilidade de questionar o seu status e seu *modus operandi* olhando para si própria apontando, inclusive, para sua autonomia artística já que seu modo próprio de criar é estabelecido na relação de si mesma e seus processos de constituição. No texto narcisístico, é exigido um esforço do leitor para organizar seu espaço de leitura e significar não mais o mundo e sim a obra a partir de si mesmo numa espécie de introspecção entre vida e arte.

Dessa maneira, o texto da pós-modernidade não se interessa mais por um leitor complacente, ou ainda pelo fato apenas de ter leitores. Em virtude de seu caráter crítico, narcisístico e auto-reflexivo, esse texto traz para si mesmo a universalidade das produções literárias; a problemática da arquitetura poética; o desafio de se fazer perceber a arte como objeto *unívoco* e, ao mesmo tempo, *dialético*. Realizar o desvelamento de seu modo de operação mimética implica em perceber, necessariamente, o universo de leitura que lhe é próprio, suas relações ficcionais e metafissionais, características eminentes em *O passado*.

Por meio da obra e apenas a partir dela, no exercício de ouvi-la para compreendê-la, de lê-la para interpretá-la para, dessa forma, apreender os caminhos de sua significação,

³ N.T: [...] Esse narcisismo formal é um amplo fenômeno cultural, não limitado apenas a forma da arte ou mesmo por um período [...] Há aqueles que afirmam que, semelhante à ficção – e não apenas em textos modernos – uma obra está sujeita produzir dentro de si mesma um espelhamento dramatizado de seus próprios princípios narrativos ou linguísticos. A origem da estrutura auto-reflexiva que governa muitos romances da modernidade situam-se no intento básico da paródia como gênero iniciado já em Dom Quixote com intento a desmascarar convenções mortas por meio da contestação, do espelhamento. A auto-consciência do texto de Cervantes tem sido transmitido provavelmente através de Sterne e Diderot ao herói artista romântico do *Künstlerroman*” (HUTCHEON, 1980:18, tradução nossa)

torna-se aí possível demarcar pontos de sentido no desvelamento que as partes do texto estabelecem com seu todo artístico. Hutcheon, claramente, nos diz que “[...] para uma real autenticidade, não pode haver verdades absolutas. A ficção narcisística pode apenas ser julgada em termos de sua própria validade interna: a verdade não tem significância na arte.” (HUTCHEON: 1980: 19, tradução minha). A verdade do texto, então, passa também a ser fundada em seu ato de criação; a arte não tem a pretensão de **ser** uma verdade; ela *funda* uma verdade em seus modos de auto-representar-se.

Assim, dizemos que haverá sempre um paradoxo a ser repensado e discutido pelo leitor: a pós-modernidade da literatura como possibilidade de repensar a história e a modernidade como caminho possível para rever o próprio conceito de ficção. O romance não proverá mais apenas uma ordem de significados para ser reconhecido pelo leitor. Importa agora que o leitor seja consciente de seu papel constituinte da obra por ser também parte integrante de co-criação literária.

Com a admissão e o reconhecimento de seu novo papel diante da leitura de um texto, o leitor realiza um processo específico de compreensão que se dá por meio de seu universo de leitura e de suas referências ficcionais acumuladas ao longo de sua história diante do mundo. A compreensão da *mimesis de processo* e do texto *narcisístico* determinados por Hutcheon é necessariamente hermenêutica, pois só ganha vida com a participação ativa do universo literário do leitor, conforme nos aponta Gadamer:

“[...] A leitura é um processo de pura interioridade. Nela parece consumada a eliminação de toda ocasião e contingência que ainda afetam a conferência pública ou a encenação. A única condição sob a qual se encontra a literatura é a transmissão pela linguagem e seu desenrolar-se na leitura. [...] E se for assim, já não se pode deixar de concluir que na leitura, a literatura – por exemplo, nessa forma artística tão peculiarmente sua que é o romance – tem uma essência tão original quanto a epopeia, na declamação do rapsodo, ou a imagem (quadro), na contemplação do observador. Também a leitura do livro permaneceria, segundo isso, uma ocorrência em que o conteúdo lido se torna representação. [...] Isso implica outra consequência. O conceito de literatura não deixa de estar vinculado a seu receptor. A existência da literatura não é a existência morta de um ser alienado que se oferece simultaneamente à realidade vivencial de uma época posterior [...] introduz em cada presente sua história oculta. [...] O que a obra poética tem em comum com todos os demais textos literários é que ela nos fala a partir do significado de seu conteúdo. Nossa compreensão não volta especificamente para o resultado da forma que lhe convém como obra de arte, mas para o que nos diz.” (GADAMER, 2004: 225-229)

Nesse sentido, vimos insistindo que a obra *O passado* só pode ser compreendida pelo viés hermenêutico em virtude de sua complexidade ficcional auto-consciente e de um narrador inscrito no texto que parece ordená-lo quando, na realidade, espelha múltiplas possibilidades de significar os discursos em cena metaforizados pelos personagens.

O que se percebe é a habilidade da linguagem narrativa de *O passado* em produzir uma ordem real, mesmo por analogia, através de um processo específico de construção ficcional que diz sobre o status ontológico de sua própria ficção. A leitura paradigmática das formas culturais do mundo contemporâneo, aliada ao universo de compreensão do leitor, sinaliza e ilumina-nos nesse “descascar” de camadas que nos dispomos a realizar para compreensão do funcionamento da metaficção na obra *O passado* de Alan Pauls.

Ao mesmo tempo, esse mesmo ato de “descascar” suas camadas para compreendê-las, o leitor estabelece, automaticamente, uma relação de cumplicidade com o texto metaficcional onde um e outro dialogam entre si descobrindo, mutuamente, seus processos de significação. Cada uma das camadas iluminadas pelo ato de ler e pelo ato de se deixar ouvir o que o obrar do texto nos fala, possibilita-nos aproximar da compreensão artística do texto em suas variadas máscaras narrativas, estruturas paródicas, entonação irônica e dramatizações de consciências. É aí, nesse ato de co-criação artística que a metaficção se firma e apresenta-se ao leitor como processo intrínseco da estrutura narrativa.

Poderíamos ainda dizer, pensando especificamente em *O passado*, que a compreensão de sua estrutura narrativa torna-se possível apenas pelo viés hermenêutico em virtude de sua mobilidade discursiva, de sua volatilidade ou ainda de sua condição hermética que instaura sua significação. É preciso que o leitor admita a total ficcionalidade do texto de Pauls e, a partir dessa mesma ficcionalidade, decifre seus processos de significação e resignificação pautados na harmonia de outras ficções e metáforas que se formam e se tornam cúmplices ao longo da narrativa.

Toda a estrutura de criação do texto de Pauls é marcada por uma necessidade de significação a partir da harmonia dos extremos, da tensão harmônica e da vulnerabilidade dos acontecimentos humanos vivenciados pelas personagens. Não existe uma definição e, por isso, uma separação do que é e do que não é, do que foi e do

que poderia ter sido. Todos os acontecimentos narrados e aqueles vividos durante as cenas de rememoração das personagens estabelecem uma relação dialógica entre realidade e ficção.

Aprofundaremos mais nesses pontos ao analisar a seguir como esse processo entre realidade e ficção se desenvolve, de maneira ímpar, na obra de Alan Pauls. Em *O passado*, a metaficção realiza-se por efeitos paródicos de construção da realidade ficcional ao mesmo tempo em que esse mesmo processo discursivo avança e retrocede para seu próprio fazer artístico e questiona os limites do que é a real e do que é ficcional em seu universo literário. Alguns críticos afirmam que esse acontecimento, a conexão entre vida e arte tem sido discutida e/ou negada já que a metaficção é uma revelação niilista de ilusões prévias sobre a correlação entre linguagem poética e realidade.

CAPÍTULO II

2.1 Rímini e Sofía – A representação do real pelo ficcional ideologicamente construído

Nesse momento do capítulo, nosso foco de análise estará voltado para o discurso representativo da personagem Sofía. O que nos interessa é mostrar como o discurso dessa personagem encena e moldura o processo ficcional de *O passado* plasmando, em primeiro plano, um tipo de narrativa metafórica por natureza. Aqui, iremos perceber qual é a especificidade de seu personagem que se constitui, fundamentalmente, por associações discursivas entre o imaginado e aquilo que é construído ficcionalmente, por projeções pessoais e ideológicas de acordo com a compreensão que possui diante de sua relação com Rímini.

Dentro dessa perspectiva, procuramos, então, estender tais relações de representação do real pelo ficcional ideologicamente construído com a estrutura metaficcional de *O passado* que, essencialmente, remete-nos às questões de paródia e metaficção pós-moderna. O discurso ficcional de Sofía, dessa maneira, entra na obra de Alan Pauls como uma das tantas vozes edificadas a partir do espelhamento de um Outro (nesse caso, o Outro é o imaginário de Sofía que também não tem existência empírica) representado por um imaginário posto em prática pelos personagens. A própria maneira de agir e sofrer as consequências dos acontecimentos em cena faz de Sofía reflexo de uma memória encarcerada pelo passar do tempo que subsiste nesse processo de escavamento do que foi e do que poderia ter sido.

Diferentemente dos demais personagens em cena, o discurso de Sofía tem uma especificidade notória que, como um efeito dominó, resvala no todo da obra formando uma das colunas que a sustenta. É nesse personagem que é possível perceber o quanto Sofía está para o imaginário assim como Rímini está para a realidade ficcional da

linguagem poética de *O passado*. É como se todos os acontecimentos, de fato, tivessem uma materialidade na realidade empírica, porém funcionam como resultado de práticas ideológicas/imaginárias que Sofía desempenha e que Rímíni, por um lado, espelha e reproduz no decorrer do enredo e, por outro, tenta criar outras práticas vivenciando situações distantes de seu passado e do discurso de Sofía que o interpela e o prende na materialidade da vida que só existe no passado reformulado e recriado por ela.

Sofía, nesse caso, é o “sujeito fundante” de Foucault. É aquele que com os seus atos discursivos diante das diversas condições de produção desses atos, põe em prática uma ideologia dominante para dar sentidos ao mundo e a sua experiência enquanto sujeito. A partir desse discurso, entre o que foi e o que não é, imaginado e reformulado, Sofía funda, cria e recria o passado que viveu com Rímíni sobrepondo-o para a experiência presente e, ao mesmo tempo, fazendo esse passado subsistir ao tempo histórico:

O sujeito fundante, com efeito, está encarregado de animar diretamente, com as suas intenções, as formas vazias da língua; é ele que, atravessando a espessura ou a inércia das coisas vazias, reapreende, na intuição, o sentido que se encontra aí depositado; é ele igualmente que, para além do tempo, funda horizontes de significações que a história não terá senão de explicitar em seguida, e onde as proposições, as ciências, os conjuntos dedutivos encontrarão, afinal, seu fundamento. Na sua relação com o sentido, o sujeito fundador dispõe de signos, marcas, letras. Mas, para manifestá-los, não precisa passar pela instância singular do discurso. [...] Se o discurso existe, o que pode ser, então, em sua legitimidade, senão uma discreta leitura? As coisas murmuram, de antemão, um sentido que a nossa linguagem precisa apenas fazer manifestar-se; e esta linguagem, desde o seu projeto mais rudimentar, nos falaria já de um ser do qual seria como a nervura. (FOUCAULT, 2009: 47-48)

Também segundo Foucault (2009), “[...] os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas que se cruzam, que às vezes se justapõem, mas que também se ignoram ou se excluem.” Nesse sentido, a voz de Sofía em conjunto com as demais realidades em choque na obra (realidade/ficção) ensaia exatamente esse jogo fazendo com que tudo aquilo que ela diz e põe em prática torne-se, em conjunto com os demais discursos a sua volta, uma realidade fatídica, conforme nos acrescenta Foucault e lemos a seguir:

[...] O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos; e, quando tudo pode, enfim, tomar a forma do discurso, quando tudo pode ser dito e o discurso pode ser dito a propósito de tudo, isso se dá porque todas as coisas, tendo se manifestado e intercambiado seu sentido, podem voltar à interioridade silenciosa da consciência de si. [...] o discurso nada mais é do que um jogo, de escritura [...], de leitura [...], de troca [...] e essa troca, essa leitura e essa escritura jamais põem em jogo senão os signos. (FOUCAULT, 2009:49)

Plasmado, no entanto, ficcionalmente pelo narrador de *O passado* através de Sofia, recortamos do texto como essas relações discursivas pensadas por Foucault se dão de forma articulada na linguagem poética:

Esa tarde, Rímini tuvo la impresión de que su padre no lo escuchaba. [...] No, no la había encontrado bien. Nada bien. [...] “Después de todo ese tiempo, encontrarse con eso. Debe ser duro”, dijo su padre [...] Rímini empezaba a enfurecerse. [...] quería volver de inmediato a Las Heras, donde lo esperaban un papel de cocaína intacto, treinta páginas para traducir y el armario donde por fin podría deshacerse del pulóver gemelo. [...] “Me dio esto para vos” le dijo – pero Rímini, tomando de sorpresa, ya estaba contemplando la foto antes de la aceptarla [...] Volvió a Las Heras alarmado. [...] Por un momento todo vaciló: Rímini entro, cerró la puerta con dos vueltas de llave, puso la radio a todo volumen [...] se metió en la cama vestido y recién entonces, tapado hasta el mentón, se atrevió a mirar otra vez la foto, a darla vuelta ya leer lo que habían escrito del otro lado: *No quiero hablar con el culpable que confunde vivir con huir, esconderse “protegerse” de lo que ama (y de lo que lo ama). Quiero hablar (porque lo conozco, porque me conmueve, porque está antes que todo) con el inocente que a los siete años (tenías siete, no?) iluminaba las tardes con su curiosidad y se cubría de polvo los zapatos. Si todavía vive, si está todavía en algún lado (y, yo creo que si, que está), que golpee tres veces esta foto e yo le voy a abrir la puerta.* Rímini sentía que había caído. (PAULS, 2003: 118-121)⁴

⁴ N.T: [...] Nessa tarde, Rímini teve a impressão de que o pai não o escutava. [...] Não, não a achara bem. Nada bem. [...] “Depois desse tempo todo, ficar nessa situação. Deve ser duro”, disse o pai. [...] Rímini começou a ficar com raiva. [...] Queria voltar imediatamente a Las Heras, onde o esperavam um papelote de cocaína inteiro, trinta páginas para traduzir e o armário onde finalmente poderia se desfazer do pulôver gêmeo. [...] “Ela me pediu que lhe entregasse”, disse – mas Rímini, pego de surpresa, já estava contemplando a foto antes de aceitá-la [...] Voltou a Las Heras alarmado [...] Por um momento tudo vacilou: Rímini entrou, fechou a porta com duas voltas na chave, pôs o rádio no último volume [...] e só então, coberto até o queixo, atreveu-se a olhar novamente a foto, a virá-la e ler o que haviam escrito do outro lado: *Não quero falar com o culpado que confunde viver com fugir, esconder-se, “proteger-se” do que ama (e do que o ama). Quero falar (porque o conheço, porque me comove, porque vem antes de tudo) com o inocente que aos setes anos (você aí tinha sete, não?) iluminava as tardes com sua curiosidade e cobria os sapatos de pó. Se ainda está vivo, se ainda está em algum lugar (e eu acho que sim, que está), que bata três vezes nesta foto, e eu vou lhe abrir a porta.* [...] Rímini sentiu que tinha caído. (PAULS, 2007:98-100)

Em diálogo com o pensamento de Foucault acerca do discurso ideológico de Sofía, um ponto que não nos deixa passar despercebido na leitura de *O passado* é o fato de o narrador deixar claro, logo nas primeiras partes da obra, que também eles (Rímini e Sofía) eram althusserianos. Na leitura hermenêutica de uma obra de arte, tudo é passível de questionamento para sua verdadeira compreensão já que “quem busca compreender está exposto a erros de opiniões prévias que não se confirmam nas próprias coisas [...] que como projetos, são antecipações que só podem ser confirmadas “nas coisas” (GADAMER, 2004: 356).

Aqui questionamos o fato, então, de o narrador trazer esse tipo de informação no enredo e que não pode ser considerado mero detalhe da obra como, por exemplo, o fato de “informar” que os personagens viajaram juntos ou, no fim, se separaram. Parece que essa informação, justifica, assim, o caráter ideológico de Sofía e o fato de sua realidade espelhar retratos de sua consciência. Analisaremos essa projeção de compreensão tomando o princípio hermenêutico do todo pelas partes e as partes pelo todo para sua compreensão.

No capítulo 7 da *Primeira Parte* de *O passado* o leitor tem o retrato minucioso sobre o que movia as ideias de Sofía: 1) Os processos sócio-econômicos da década de 70_ que na Argentina foram anos de euforia, de abertura político-cultural estimuladas pela revolução cubana, por movimentos de contracultura norte-americanos e europeus_; 2) O fato de serem “seguidores” do pensamento de Louis Althusser refletindo imagens (ir)reais do mundo todas as vezes que afirmavam e reformulavam um suposto “todo” existente e harmonioso_ seja na economia, seja na política ou na própria concepção que tinham sobre o amor.

Vivenciando e experimentando utopias, ilusões e, mais que qualquer jovem da década de 70, perseguindo ideais da filosofia da corrente althusseriana, Rímini e Sofía percebiam-se envoltos numa espécie de “relação eterna”, “inviolável”_ “existencialmente estruturada”. A admiração dessa relação pelos amigos a volta deles como ápice maior do amor (reproduzindo, dessa maneira, as ideias do casal acerca do

mundo) os faziam ainda mais resultados de processos ideológicos que refletiam, racionalizavam e defendiam aquilo que pensavam.

Sofía e Rímini acabam sendo, dessa maneira, representações, por excelência, daquilo que os moviam enquanto indivíduos, de suas crenças e do próprio discurso de Althusser acerca da ideologia como uma base edificada por relações imaginárias transformadas em práticas que reproduz as relações de produção vigentes. Mais Sofía do que Rímini, ela metaforiza o que Althusser preconizou a partir de suas leituras de Marx: de que em toda ideologia, há um centro único; um sujeito absoluto, um espelho imaginário, uma abstração do real em sua dimensão metafísica que leva os sujeitos às condições de indivíduos inseridos nas estruturas que condicionam a produção e o trabalho.

Essa mesma ideologia, esse quadro das coisas e das relações que os personagens supõem existir “naturalmente”, os interpela como sujeitos livres e, ao mesmo tempo, os fazem reconhecerem-se como sujeitos e, por isso, os submetem a seus modos de encarar as relações para com o Outro. Vejamos seu funcionamento no texto:

Creían en el modo en que se amaban, y esa creencia era más fuerte que cualquier naturaleza, que cualquier signo que el mundo le dirigiera para desmentirlos o ridiculizarlos. [...] Jamás juzgaban: escuchaban. Eran amplios, tolerantes, de una ecuanimidad intachable. Eso era quizá lo único de lo que después, una vez terminadas “las consultas”, en privado, aceptaban jactarse: monógamos, conservadores, partidarios de una disciplina amorosa que exigía agua y aire u luz diarias, no les costaba nada entender a los amigos que militaban en la facción opuesta – pasiones efímeras, deseo insensato, discontinuidad, inconstancia - , aun cuando la ayuda que les prestaban fuera inconcebible en la dirección inversa. [...] Conocían el mecanismo del ardor, la lógica del engaño, los resortes secretos de la dominación y del desprecio, todas las claves que movían, daban brillo e a veces aniquilaban las vidas de los otros. [...] Actuaban de manera desinteresada, lo que les permitía enunciar las verdades más crudas sin resultar hirientes. Era simple: no sentían que tuvieran que ser leales a los amigos, ni siquiera a sus sentimientos; debían toda su lealtad a la situación, a los ideales de la situación: amor, confianza, intimidad, respeto, profundidad – esas perfecciones por las que estaban dispuestos a sufrir, a romper lanzas, a sacrificarlo, todo. [...] Pero para ellos el amor era el orden superior. [...] No, no le faltaba imaginación. Pero sabía reconocer la eficacia de lo real. ¿Por qué representarse de otro modo el orden del amor se vivía en él, envuelto en él, si era su medio

ambiente cotidiano y podía describirlo de memoria, hasta el más mínimo detalle, sin equivocarse? Y, sin embargo, ¿era real? Ésa era la pregunta con que los amigos más escépticos siempre terminaban desafiándolo. [...] y después sólo atinaba a preguntar: “¿Me estás hablando en serio?” Porque ¿Qué pensaban? ¿Qué todo era una ilusión? ¿Qué la forma de amor que cultivaban era una fachada? ¿Qué Sofía y él vivían dormidos, narcotizados por alguna droga falaz? Promediaba la década del setenta. Rímíni había llegado a pensar que esos reparos eran menos fruto de la observación, de las impresiones que suscitaba su vida conyugal, que de una de las teorías políticas más prominentes de la época, para la cual toda ideología era fatalmente la inversión de las condiciones reales de la existencia, y que para desmantelas sus efectos ilusorios bastaba con reinvertir el proceso original de inversión, poner al derecho lo que la ideología había puesto al revés, dar vuelta lo dado vuelta. A su manera, sin siquiera saberlo – no era necesario: estaba en el aire de la época [...] los objetores que acosaban a Rímíni también era althusserianos, sólo que habían ampliado el campo de la reflexión, tradicionalmente compuesto por las regiones de la ideología, la religión, el arte, con una esfera que hasta entonces no se había mostrado muy permeable a la inspección política: la esfera del amor. (PAULS, 2003:48-53, grifo nosso)⁵

Em *Análise Crítica da Teoria Marxista*, texto de 1967, Althusser afirma que

⁵ N.T: Acreditavam no modo como se amavam, e essa crença era mais forte que qualquer natureza, qualquer sinal que o mundo lhes dirigisse para desmenti-los ou ridicularizá-los. [...] Nunca julgavam: ouviam. Eram amplos, tolerantes, de uma equanimidade irrepreensível. Talvez essa fosse a única coisa da qual, depois de terminadas as “consultas”, em particular, eles aceitassem se gabar: monógamos, conservadores, partidários de uma disciplina amorosa que exigia água e ar e luz diários, não lhes custavam nada entender os amigos que militavam na facção oposta – paixões efêmeras, desejo insensato, descontinuidade, inconstância - , mesmo quando a ajuda que lhes prestavam fosse inconcebível na direção contrária. [...] Conheciam o mecanismo do ardor, a lógica do engano, as molas secretas da dominação e do desprezo, todas as chaves que moviam, davam brilho e às vezes aniquilavam a vida dos outros. Agiam de maneira desinteressada, o que lhes permitia enunciar as verdades mais cruas sem se tornar ferinos. Era simples: não sentiam que tivessem de ser leais aos amigos, nem sequer a seus sentimentos; deviam toda a sua lealdade à situação, aos ideais da situação: amor, confiança, intimidade, respeito, profundidade – essas perfeições pelas quais estavam dispostos a sofrer, a quebrar lanças, a sacrificar tudo. [...] Pois para eles o amor era de ordem superior. [...] Não, não lhes faltavam imaginação. Mas sabia reconhecer a eficácia do real. Por que representar se de outro modo a ordem do mundo vivia nele, envolvido nele, se esse era o seu meio ambiente cotidiano e podia escreve-lo de memória, até o menor detalhe, sem se equivocar? E no entanto era real? Essa era a pergunta que os amigos mais céticos acabavam por desafiá-lo. Rímni olhava para eles perplexo [...] e depois só conseguir perguntar: “Está falando sério?”. Ora, o que eles estavam pensando? Que tudo era uma ilusão? Que a forma do amor que cultivavam era uma fachada? Que Sofía e ele viviam adormecidos, narcotizados por alguma droga quimérica? Estavam em meados da década de 70. Rímíni chegara a pensar que esses reparos eram fruto menos da observação, das impressões que sua vida conjugal suscitava que de uma das teorias políticas mais proeminentes da época, segundo a qual toda ideologia era fatalmente a inversão das condições reais de existência, e para desmantelar seus efeitos ilusórios bastava inverter de novo o processo original de inversão, pôr do lado direito o que a ideologia pusera do avesso, virar o avesso do avesso. A seu modo, sem nem mesmo saber disso, - não era preciso: estava no ar da época, [...] os opositores que perseguiram Rímíni também eram althusserianos, só que haviam ampliado o campo da reflexão, tradicionalmente composto pelas regiões da ideologia, da religião, da arte, para uma esfera que até então não se mostrara muito permeável à inspeção política: a esfera do amor. (PAULS, 2007:38-42, grifo nosso)

[...] uma ideologia é um sistema (possuindo a sua lógica e o seu rigor próprios) de representações (imagens, mitos, ideias ou conceitos segundo o caso) dotadas de uma existência e de um papel históricos no seio de uma sociedade dada [...] a ideologia como sistema de representações se distingue da ciência visto que a sua função práctico-social tem preeminência sobre a função teórica (ou função de conhecimento). (ALTHUSSER, 1967:204)

Além disso, “a ideologia faz, pois, organicamente parte, como tal, de toda uma totalidade social” (Idem: 205). Assim, em toda sociedade, a ideologia teria um papel específico a desempenhar, pois sua função é práctico-social e seu terreno é o da experiência. No mesmo livro, Althusser tematiza a ideologia como um conjunto de relações que ocultam ou representam mal as relações reais, embora ao mesmo tempo designem uma relação vivida (no imaginário), portanto, real. O autor afirma:

Na ideologia os homens expressam, com efeito, não as suas relações nas suas condições de existência, o que supõe, ao mesmo tempo, relação real e relação “vivida, imaginária” [...]. Na ideologia, a relação real está inevitavelmente invertida na relação imaginária: relação que *exprime* mais uma *vontade* (conservadora, conformista, reformista ou revolucionária), mesmo uma esperança ou nostalgia que não descreve uma realidade. (ALTHUSSER, 1967:207)

Dessa maneira, na ideologia, os homens expressam a maneira como *imaginam* as suas relações reais já que se trata de uma relação *imaginária*. Pensando em Sofía e em seu discurso durante o enredo da obra, percebemos que muito mais do que “sofrer por Rímini” e por aquilo que realizaram ou que não realizaram, ela sofre por viver experiências “de vontade” (imaginariamente) sobre tudo aquilo que poderia ter sido com Rímini, sobre tudo aquilo que foi, sobre tudo aquilo que já não é mais. Apenas no seu desejo de ser e não ser mais, é que o mundo discursivo, encenado e “contado” por Sofía ganha alguma legitimidade.

Essa relação imaginária é marcada em todo o enredo da obra mais precisamente no decorrer da leitura do capítulo 7. A partir dele vamos percebendo e marcando o quanto o

narrador se esforça para alcançar a máxima beleza poética e plasmar no texto sentimentos e experiências_ que só Rímimi e Sofía conseguiram realizar_ mostrando, inclusive, como conseguiram realizar. A conduta desses personagens ensaia um modo de vida diante de “uma situação” (década de 70) em que a experiência e as relações de si com o Outro subvertiam a realidade empírica.

O narrador permite-se, dessa forma, compor a narrativa em torno da vida das personagens Rímimi e Sofía dentro de uma concepção althusseriana, também fazendo enfatizar as várias possibilidades de um amor passível de ser redescoberto e revivido, ainda que fora de diferentes realidades e circunstâncias que permeavam suas vidas. A lógica de funcionamento de mundo e da vida social segundo Althusser recai sobre o texto de *O passado* como princípio agenciador do enredo e das personagens, invertendo, inclusive, pela ausência de uma temporalidade marcada na narrativa⁶, a lógica possível de realização desse amor no tempo e na história.

Sofía movimenta a ideologia e uma perspectiva ficcionalmente construída na obra por meio de seu universo imaginário e é Rímimi quem, teoricamente, vive a realidade empírica da obra. Põe em prática os devaneios de Sofía todas as vezes que sucumbe aos desafios propostos a si mesmo; todas as vezes que rende-se aos resquícios dos 12 anos de relação com Sofía; todas as vezes que legitima_ através de suas ações desenfreadas fugindo de Sofía_ o que ela “prevê” acontecer no decorrer de suas experiências.

Assim, a partir dessas primeiras considerações, podemos afirmar que todo o discurso de Sofía é plasmado ficcionalmente a partir de tudo aquilo que é imaginado por ela em relação à Rímimi. Seu discurso, emoldurado artisticamente pelo jogo do texto, institui-se na obra como parte de toda produção de *O passado*. Realiza-se, assim, como ficção

⁶ Aqui nos referimos à temporalidade de perduração das coisas no tempo natural cronometrado e datado para fins de se definir e de se marcar o momento temporal de uma determinada narração dos fatos. Ao contrário do que se possa pensar, nos referindo mais uma vez a MEYERHOFF (1976) em seu livro intitulado *O Tempo na Literatura*, na obra de Pauls na medida em que o passado se encontra inserido no tempo, ele foi sendo, por conseguinte, passado na acepção usual do termo, contudo presente à medida que subsiste na experiência vivenciadas pelas personagens: “ O tempo na literatura é *le temps humain*, a consciência do tempo como parte do vago passado [...] dentro do conceito de uma vida humana como a soma total dessas experiências” (MEYERHOFF, 1976: 04)

narrativa originada de *projeções ideológicas*, de *representações sociais* que nascem das relações memoradas e daquilo que é imaginado e reproduzido por Sofía no ato de lembrar/esquecer o que viveu e/ou gostaria de ter vivido/realizado com Rímini. Nesse sentido, tomamos emprestadas as palavras de Jodelet para melhor explicar esse fenômeno:

[...] das representações sociais [...] circulam nos discursos; são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais [...] reavivam-se crenças antigas [...] e estes elementos são organizados sempre sob a aparência de um saber que diz algo sobre o estado da realidade [...] a representação mental _ como pictórica, a teatral ou a política_ apresenta esse objeto, o substitui, toma seu lugar, torna-o presente quando ele está distante ou ausente. É assim o representante mental do objeto que ela [a representação mental] restitui simbolicamente. (JODELET, 2001: 18-19; 23, grifo meu)

Sofía, então, materializa aquilo que é construído ideologicamente e experimentado ficcionalmente pelo movimento narrativo. Dessas construções imaginárias, Sofía mantém próxima de si a presença de Rímini e de seu passado vivido com Rímini perpassando o momento presente num jogo entre realidade/ficção. Esse jogo constrói e (des)constrói marcas na linguagem artística do texto proporcionando ao leitor perspectivas sínopes para compreensão.

A representação mental de tudo aquilo que poderia ter sido motiva o ressurgimento de velhas crenças de Sofía _ a respeito de Rímini e de sua relação vivida com Rímini_ supostamente enterradas pelo passar do tempo. Conforme vimos mostrando, todo o discurso de Sofía tornar-se, assim, dentro do modo de composição artístico-literário que a narrativa de *O passado* institui um discurso específico: o metaficcional. Um tipo de realidade, no entanto, que é ficcional por ser construída a partir de um imaginário que, por si, só é fictício.

A personagem Sofía prende-se às mínimas particularidades dessa relação amorosa para produzir sentidos sentimentais e ideológicos na vida de Rímini. Nessa relação de

inconstância emocional entre as personagens, a narrativa, então, vai se construindo de possíveis caminhos para afugentar o passado *e/ou* tornar vivo o supostamente morto dentro de uma realidade atual e presente vivida pelas personagens.

Na narrativa percebemos a tensão dos protagonistas diante da possibilidade de se depararem com o passado, ao mesmo tempo nostálgico e doloroso, preenchido de certa dose de desejo de pertencer, novamente, a esse passado. Pontos específicos do texto como as fotos, o apartamento, os bilhetes endereçados a Rímimi todas as manhãs e as cartas de Sofía lembrando o passado, num presente em decorrência, ilustram e legitimam, inclusive, todo o referencial discursivo de Sofía. É como se todos esses objetos motivassem *e/ou* “reavivassem crenças antigas” (JODELET, 2001:19) fortalecendo e dando autoria ao discurso de Sofía; às imagens mentais projetadas como ficção narrativa dentro da obra.

Rímimi é o objeto de representação. É ele quem se deixa representar pelas projeções de Sofía e devolve à ela, numa espécie de refletor de todas as suas ações, aquilo que também projeta de si mesma. Rímimi é também o construtor do caráter de Sofía. Um tipo de *parede* em que as jogadas de Sofía [relembrando o passado em direção à Rímimi] não se atravessam por completo e os estilhaços de seu ato de jogar são devolvidos à ela tornando-a parte de suas próprias projeções. Assim como Rímimi é para Sofía um mundo idealizado, digamos, esse mesmo objeto de representação é quem vai esculpindo, dando forma e vida, como personagem, à Sofía. Suas ações diante da vida de Rímimi colocam em evidência que “a projeção sobre o Outro serve para restaurar a auto-estima; uma representação do Outro, conforme a si mesmo, valoriza a sua própria imagem construída a partir de grupo de referência.” (JODELET, 2001:36).

No caso de Sofía, funciona como uma forma (in)consciente de mostrar a si mesma e, na mesma intensidade, para Rímimi, de que ela (o passado) continuava sendo o que ele tinha de melhor na vida porque era a única coisa que ela tinha na vida. Sem o passado com o Rímimi, Sofía perdia total “liquidez” nessa jornada, muito mais projetada do que

vivida, construída no presente pelo passado. Recortamos uma das cartas de Sofía para melhor ilustrar essa relação:

Son las tres e diez de la mañana. La Bruja acaba de dormirse y yo bajé al bar del hotel con tu viejo ejemplar de Ada (no lo busques más: quedo en casa, te lo olvidaste o no te animaste a reclamármelo, ahora es mío y no tenés derecho a protestar), la tarjeta con el espectro de Riltse y mi cuadernito Gloria, a escribirte, casi a oscuras, una carta capaz capaz de decir todo lo que te diría a si por una vez hubieras dejado de escaparte y estuviéramos en Buenos Aires, juntos, vos y yo, Rímini, Rímini y Sofía, juntos. (No veo bien, esta letra es un desastre: prometo mañana pasar todo en limpio.) Desde que te fuiste de casa lleno cuadernos con cosas que se me ocurren, recuerdos, frases, cosas que leo (“El olvido es un espectáculo que se representa cada noche” Ada, pág. 263). Me hace tan bien escribir, Rímini. No sé por qué cuando escribo tengo la idea de que estás cerca, mirándome, y muchas veces me descubro haciendo como en el colegio, cuando levantaba la tapa del cuaderno para que la tarada de Venanzi no se copiara. ¿No te estás olvidando de mí? Decime que no, por favor, Rímini. No lo suportaría. Decime que me odiás, que te gustaría pegarme, hacerme sangrar, que te enamoraste de otra mujer, que te vas a vivir a otro país, pero no me digas que te estás olvidando de mí. Es criminal. Son doce años, Rímini. (¡Casi la mitad de nuestras vidas!) Nadie (no se nota, me falla la bic, pelo “nadie” está subrayado dos veces) puede olvidarse doce años así, de un día para el otro. Podés tratar, si quieres (yo traté, Rímini, no te creas que no, pero no pude, es así de simple), podés hacer los esfuerzos del mundo, pero no tiene sentido. No vas a poder. (El hotel está lleno de cubanos voleibolistas. Los vi jugando hoy en la calle frente al hotel y me acordé. No, no acordé. Te vi, Rímini. Te vi saltando al lado de una red en una playa, rubio y flaco, tan jovencito que me dieron ganas de llorar. Perdoname. Creo que Ada me hace mal. Riltse me hace mal. Todo me hace mal. (PAULS, 2003: 76-77)⁷

⁷ N.T: “São três e dez da manhã, a Bruxa acaba de dormir, e eu descí ao bar do hotel com seu velho exemplar de Ada (não procure mais por ele: ficou lá em casa, você o esqueceu e não se animou a pedi-lo de volta; agora é meu, e você não tem o direito de protestar), o cartão com o espectro do Riltse e meu caderninho Gloria, para lhe escrever, quase às escuras, uma carta capaz de dizer tudo o que eu lhe diria se por uma vez você parasse de fugir e estivéssemos em Buenos Aires, juntos, você e eu, Rímini, Rímini e Sofía, juntos. (Não enxergo direito, esta letra é um desastre: amanhã prometo passar tudo a limpo). Desde que você foi embora de casa encho cadernos com coisas que me vêm a cabeça, lembranças, frases, coisas que leio (“O esquecimento é um espetáculo que se representa todas as noites, Ada, pág. 263). Escrever me faz tão bem, Rímini. Não sei por quê, quando escrevo tenho a impressão de que você está perto, olhando pra mim, e muitas vezes me pego fazendo como no colégio, quando levantava a capa do caderno para que a tonta da Venanzi não colasse. Não está se esquecendo de mim? Diga que não, por favor, Rímini. Eu não suportaria. Diga que me odeia, que gostaria de me bater, me fazer sangrar, que se apaixonou por outra mulher, que está indo morar noutro país, mas não me diga que está se esquecendo de mim. É um crime. São doze anos, Rímini. (Quase metade de nossas vidas!) Ninguém (não se nota, mas a esferográfica está falhando, mas “ninguém” está sublinhado duas vezes) pode esquecer doze anos assim, de um dia para o outro. Você pode tentar, se quiser (eu tentei, Rímini, não pense que não, mas não consegui, simplesmente assim), você pode fazer todo o esforço do mundo, mas não tem sentido. Não vai conseguir. (o hotel está cheio de jogadores de vôlei cubanos. Ontem eu os vi jogando na rua diante do hotel e me lembrei. Não, não me lembrei. Vi você, Rímini. Vi você pulando do lado de uma rede numa

Por outro lado podemos pensar ainda em Sofía como uma espécie de espectro que assombra e desvia Rímini de sua realidade. Uma personagem que, por constituir a realidade de forma representacional daquilo que imagina ou daquilo que um dia foi e não o é mais e, por isso mesmo, emergir dessa nostalgia pretérita que também a constitui, exerce de maneira fidedigna uma espécie de fantasma a assombrar a realidade de Rímini todas as vezes que reúne “provas” de que o passado não é algo findado.

No entanto, o efeito-sentido das interferências das memórias de Sofía na narrativa por meio das cartas que ela escreve a ele reclamando sua atenção e o lembrando sempre de sua existência e, conseqüentemente, da existência de seu passado, aproxima Sofía da realidade de Rímini, do mundo de Rímini, descolando um pouco do patamar mítico, digamos, fantasmagórico no qual se instala durante todo o tempo do enredo para fazer lembrar do seu passado com Rímini. É como se as cartas encenassem, e desmentissem, então, sua existência apenas no passado e a instaurasse como materialidade no presente de Rímini.

O que é construído e apresentado como narrativa ficcional está, primeiramente, no plano ideológico e das representações sociais _que “são sempre representações de alguma coisa (objeto) ou de alguém (sujeito) [...]”; São sempre uma “estrutura imagética da representação que se torna guia de leitura e, por generalização funcional, teoria de referência para compreender a realidade” (JODELET, 2001:27; 39)_.

Segundo Denise Jodelet, essas representações “formam um sistema e dão lugar a teorias espontâneas, versões da realidade encarnadas por imagens ou condensadas por palavras, umas e outras carregadas de significações” (JODELET, 2001:21). É nesse plano que uma primeira esfera, digamos, do processo metaficcional ocorre nesta obra de Pauls. O universo material de Sofía insurge nos cenários ficcionais de *O passado* como reprodução do que é imaginado organizado por imagens refletidas de sua memória e por projeções idealizadas por Sofía que, no decorrer do desvelamento do enredo, se ramifica

praia, loiro e magro, tão jovenzinho que fiquei com vontade de chorar). (Me desculpe. Acho que Ada me faz mal. Riltse me faz mal. Tudo me faz mal.) (PAULS, 2007:62)

em planos distintos: o de representação do imaginado, ou seja, o imaginário tornando-se ficção; e o de representação do representado, ou seja, o ficcional tornando-se outra vez ficcional.

O primeiro plano, como já evidenciamos, segue no sentido ideológico imaginário para tornar-se ficcional. O segundo, seguindo os modos de composição metafictional, aparece tomando esse primeiro discurso de Sofía (tornado ficcional pela linguagem poética do narrador) para se estabelecer como paródia de um outro discurso ficcional. Como isso acontece? Primeiro, o discurso ficcional nasce das imaginações de Sofía: o que era imaginário, projetado, advindo de representações mentais, torna-se ficcionalmente emoldurado na obra pela linguagem poética e pelo trabalho do narrador. Depois de ficcionalmente existente na obra, esse mesmo discurso irá espelhar outros discursos ficcionalmente existentes na tradição literária e instituindo-se, no diálogo com a estrutura narrativa, como efeito paródico. É só aí que, então, o leitor vai percebendo a evolução do discurso de Sofía como metaficção.

Para nos fazer pensar nesse tipo de narrativa, nossa referência maior aqui serão os estudos da canadense Linda Hutcheon com o apoio dos postulados teóricos de Wolfgang Iser em sua obra, já citada neste capítulo, intitulada “O Fictício e o Imaginário”. Entretanto, diferentemente dos postulados de Hutcheon em que a metaficção é uma ficção de outra ficção, a relação que Sofía estabelece nos acontecimentos do enredo está no plano do que ainda é simbólico para, novamente, ser representado. A partir desse simbólico espelhado pela ideologia de Sofía é que o narrador irá trabalhá-lo como paródia e, assim, irá chegar ao que Hutcheon denominou de metaficção pós-moderna.

2.2. *Jeremy Riltse* como imagem ficcional de espelhamento

Aqui vamos pensar especificamente no personagem Jeremy Riltse criado pelo narrador de *O passado* como personagem que nasce da relação dos protagonistas em

cena, Rímíni e Sofía e, por isso, considerado “duas vezes” ficcional: uma vez, porque integra, assim como os demais, o enredo artístico da narrativa de *O passado* e, uma segunda vez, porque nasce de uma realidade ficcional em acontecimento. Ou melhor, advém da lembrança e do discurso dos personagens; “sai” desses personagens, e ocupa um lugar específico de representação em relação aos protagonistas: Jeremy Riltse existe na narrativa de *O passado* para fazer se entender as projeções ideológicas de Sofía acerca de sua relação com Rímíni. Em função disso, muitas vezes aqui, iremos nos referir a essa relação como uma relação de espelhamento.

Nos parágrafos a seguir, iremos analisar como essa relação se materializa na narrativa de *O passado* e mostrar como o discurso simbólico e ideológico de Sofia eleva-se dentro da narrativa ganhando um status mimético duplamente ficcional: do imaginado para a realidade e da realidade para o ficcional. A partir disso, teremos condições de perceber, por meio da linguagem artística do texto e de suas múltiplas faces de articular o real e a ficção, a significação narrativa que nasce da dialética entre o que é imaginado e o que é posto em prática para torna-se pano de fundo de uma suposta realidade.

A leitura hermenêutica que vimos realizando dessa obra de Alan Pauls, nos proporciona condições para questionar *o sentido* desse personagem para a estrutura ficcional da narrativa. Jeremy Riltse *aparece* em todas as partes da obra sempre entrecortando o curso da narrativa rompendo com o transcorrer dos acontecimentos e, em duas das quatro partes da obra, ocupando até dois capítulos inteiros com relatos acerca de sua biografia, suas viagens ao mundo, seus relacionamentos amorosos, suas telas reconhecidas e não-reconhecidas pelos críticos da arte além de alguns pormenores de seu suicídio. Porém, o que percebemos, com toda certeza, é que Riltse não é apenas mais um antagonista que perpassa o enredo e sim uma “*imagem representativa*” (GADAMER, 2004:203) utilizada como modelo de vida por Sofía que irá conduzir o seu modo de ser na sua relação com Rímíni.

Nesse sentido, segundo o referencial teórico tomado para sustentar nossa análise, o conceito de *imagem* ganha uma perspectiva bastante distinta quando pensada na arte. É

genuinamente representativa numa obra literária e ganha representação na representação do representado, ou seja, na representação daquilo que espelha. No caso que aqui examinamos, a imagem de Riltse passa a ter uma “valência ontológica própria” (GADAMER, 2004:202) já que realiza-se em seu representar-se; em mostrar-se correspondendo a expectativa própria daquele (perso)imagem em representação, Sofia.

Riltse é o herói que mostra-se e apresenta-se no enredo por intermédio de Sofia. A *imagem representativa* de Riltse ganha autonomia e emolduramento a partir do representado, ou seja, naquilo que espelha-se. Esse espelhar-se reflete diretamente no modo de ser de Sofia e a relação entre um e outro passa a ser recíproca e passamos a entender as ações de Sofia já que, “em sentido estrito, é só através da imagem que o original se torna arquétipo, ou seja, é somente a partir da imagem que o representado ganha plasticidade” (GADAMER, 2004:202).

Dessa forma, a relação de espelhamento que Sofia estabelece com Jeremy Riltse na obra de Alan Pauls, acrescenta ao seu caráter reflexos de quem ela “não é”, mas que, ao mesmo tempo, a constitui. Sofia projeta o modelo de vida de Riltse e Pierre-Gilles em sua própria maneira de agir com Rímini. Verá o mundo com os olhos de Riltse e seu quadro (imitando o passado de Riltse)_ no qual irá projetar suas idealizações e frustrações a respeito do amor_ será o próprio Rímini. Ele, Rímini, será o seu “*Spectre’s Portrait*”. Na verdade, todas as ações de Sofia se realizam na obra em função da ideia daquilo que o *Spectre’s Portrait* foi (e continua sendo) para Riltse: o amor vivido com Pierre-Gilles. Suas ações, então, irão refletir também a *imagem representativa* da relação amorosa de Riltse com Pierre-Gilles a partir do *Spectre’s Portrait* tomado por Sofia como ideia “*premium*” sobre o amor que ela põe em prática.

O primeiro ponto dessa relação de espelhamento que Sofia dramatiza está nas primeiras páginas da obra. O narrador apresenta Riltse ao leitor já na primeira carta de Sofia endereçada a Rímini após o fim de uma relação de 12 anos. Nessa carta, Sofia envia a Rímini uma foto colorida em que “*más abajo, em letras pequenas pero legibles, una placa blanca decía: “In memoriam Jeremy Riltse, 1917-1995”*”. Ou seja, Riltse inicia-se

na estrutura narrativa de *O passado* como um personagem morto assim como a relação de Sofía e Rímini. A vida atual dos protagonistas é narrada como reflexo direto daquilo que Jeremy Riltse viveu com Pierre-Gilles retratado pelo pintor no *Spectre's Portrait* e vão sendo impressos no enredo de forma paródica como experiência vivida.

Na carta de Sofía, a referência a Riltse é a de um “pobre pintor morto”. O estado de Jeremy Riltse é o mesmo de sua relação com Rímini. Recortamos a carta n.1 de Sofía para que percebamos o tom narrativo em que Riltse, e sua *imagem* representativa na obra, são introduzidos no enredo:

Tinta azul negro fijo, letra microscópica, peinada hacia la derecha. Y la antigua compulsión de abrir paréntesis por cualquier motivo. Leyó: “*En Londres (como hace seis años), pero ahora la ventana del departamento (alquilado a una mujer china con un parche en un ojo) da a un patio sin flores donde unos perros (creo que siempre los mismos) rompen todas las noches las bolsas de basura y se gruñen por unos huesos tristes. (tendrías que ver el paisaje con el que despierto todas las mañanas.) Hace dos noches me desveló un sueño largo y dulce: me acuerdo poco, pero estabas vos, ansioso, como siempre, por algo que no tenías la menor importancia. Exactamente mientras yo soñaba (me enteré más tarde) se mataba J.R. Las cosas pasan, pasan por vocación, sin que nadie las envalentone. Podés hacer con esto lo que quisieras. (Estoy cambiada, Rímini, tan cambiada que no me reconocerías.) Este papel parece hecho especialmente para vos: todo lo que escribís encima puede borrarse con el dedo, sin que deje marca. Puede incluso que cuando las recibas, estas líneas ya hayan desaparecido. Pero ni J.R ni la foto son culpables de nada. De haber estado en mi lugar (y estabas: mi sueño jura que estabas), vos también la habrías sacado. La única diferencia es que yo me atrevo a mandártela. Espero que la joven Vera no se ponga celosa de un pobre pintor muerto. Espero que sepas ser feliz. S.” (PAULS, 2003: 17, grifo nosso)⁸*

⁸ N.T: Tinta azul-escuro permanente, letra microscopia, penteada para a direita. E a antiga compulsão de abrir parênteses por qualquer motivo. Leu “*Em Londres (como há seis anos), mas agora a janela do apartamento (alugado de uma mulher chinesa com um curativo num olho) dá para o pátio sem flores onde alguns cães (acho que sempre os mesmos) rasgam todas as noites os sacos de lixo e se pegam por alguns ossos tristes. (Você devia ver a paisagem na qual acordo todas as manhãs). Há duas noites um sonho longo e doce me tirou o sono: não me lembro muito dele, mas você estava lá, ansioso, como sempre, por alguma coisa que não tinha a menor importância. Exatamente enquanto eu sonhava (soube disso mais tarde), J.R se matava. As coisas passam; passam por predestinação, sem que ninguém as arrebate. Pode fazer o quiser com isso. (Estou mudada, Rímini, tão mudada que você não me reconheceria.) Este papel parece feito especialmente prá você: tudo o que se escreve nele pode ser apagado com o dedo, sem deixar marcas. Pode ser, mesmo, que essas linhas já tenham desaparecido quando você as receber. Mas nem J.R nem as fotos são culpados de nada. Se estivesse no meu lugar (e estava: meu sonho jura que estava), você também teria a tirado. A única diferença é que eu me atrevo a*

Além dessa aparição inicial, há um segundo ponto no capítulo 4. O narrador volta a se esforçar para que o leitor perceba essa relação paródica entre Sofia e o *Spectre's Portrait* de Riltse trazendo_ no modo de se reportar ao leitor_ uma descontinuidade do capítulo anterior ao voltar-se para outra perspectiva de narração. Desenvolve o capítulo deixando clara a relação dos protagonistas com o pintor morto. Esse é um dos capítulos, portanto, que encena uma espécie de corte para “abrir e fechar aspas” no decurso do enredo e deixar à mostra para o leitor que há um motivo, uma significação para esses momentos de suspensão do trajeto narrativo: uma e outra margem ficcional construindo-se dialeticamente. Vejamos:

Parte Primeira – fim do capítulo 3:

[...] Soñaba con una imagen [...] cuando se despertó. Estaba solo. Era de mañana, más de las once, probablemente. Empezaba a vestirse cuando vio, colgando de una llave del armario, una percha con el pantalón que Sofia había rescatado de la tintorería la noche anterior. Decidí ponérselo. Hundió la mano en un bolsillo y reconoció en el fondo un pedazo de papel endurecido, rugoso, cuyos bordes se deshacían al tacto. (PAULS, 2003: 26)⁹

Capítulo 4, início do capítulo, parágrafos de 1 a 3:

Decir que Riltse les gustaba hubiera sido un ultraje – el peor, el más mezquino, el ultraje filisteo por excelencia. *Lo adoraban*. Lo habían adorado siempre, desde que tenían uso de razón, una era cuyo comienzo solían fechar, para sí mismos y también, cada uno por separado, para los testigos incrédulos que accedieran a escucharlos, el diría en que habían descubierto que se amaban. [...] Adoraban a Riltse y amaban a Tanguy, a Fauxpass, a Aubrey Beardsley, a toda esa sospecha familia de artistas [...] El tiempo no tardó en desengañarlo. Dos o tres años más tarde, [...] todo ese repertorio de astucias, que siempre habían reverenciado como el colmo de la imaginación, era puro fraude y sólo les producía escándalo. [...] La comprobación los hirió. Se

mandá-la. Espero que a jovem Vera não sinta ciúme de um pobre pintor morto. Espero que saiba ser feliz. S.”. (PAULS, 2007:12, grifo nosso)

⁹ N.T: [...] Sonhava com uma imagem [...] quando acordou. Estava sozinho. Era de manhã, mais de onze horas, provavelmente. Começava a se vestir quando viu, pendurado numa chave do armário, uma cabide com a calça que Sofia resgatara da tinturaria na noite anterior. Decidiu vesti-la. Enfiou a mão no bolso e reconheceu no fundo um pedaço de papel endurecido, enrugado, cujas bordas se desfaziam ao tato. (PAULS, 2007:19)

sintieron irremediavelmente idiotas, porque los orgullos que la retrospectión exhuma como torpezas siempre valen doble, y en esa herida que ya empezaba a quemarles vieron consumirse una parte, menor pero valiosa, de su juventud. Fue esa juiciosa autocrítica, sin embargo, lo que los salvó; a ellos dos, del escarnio de los otros y del mundo, que siempre suelen adelantarse en la detección de necedades; a Riltse, del furor, despechado con que Rímini y Sofía, después de haberlos idolatrado, terminaron deshaciéndose de toda aquella manga de estafadores. [...] Era el turno de Riltse. Sofía reunió las láminas. Rímini, a esa altura un pirómano consumado, preparó el querosén y los fósforos. Hasta ese momento, menos por rencor que por superstición, habían negado a los condenados esa última mirada, que despide pero no absuelve jamás [...] Con Riltse, sin embargo, Sofía vaciló, como se la rozara la sombra de una equivocación irreparable. Las láminas temblaron un instante sobre las llamas. Rímini, cuyos dedos ya empezaban a chamuscarse, las soltó. Entonces Sofía la puso a salvo y buscó una con desesperación [...] Rímini tuvo un arranque de protesta. Era terco. [...] Se acercó, le preguntó qué le pasaba. Sofía lloraba en silencio: entre sus piernas, como pequeños cadáveres acunados, tenía las tres reproducciones de la serie de los *Suplicios*. [...] Y Riltse sobrevivió. (PAULS, 2003: 27-29, grifo nosso)¹⁰

Capítulo 5 – início do capítulo

Esa mezcla de humildad y superstición, Rímini ya llevaba tres años cultivándola; era natural que la considerara consustancial a la relación, puesto que la había contraído a los seis meses de estar con Sofía. Entusiasmado, en una especie de trance, Rímini acababa de contarle la conversación que había tenido esa tarde con un amigo. Habían hablado, dijo, del “compromiso

¹⁰ N.T: Dizer que gostavam de Riltse teria sido um ultraje_ o pior, o mais mesquinho, o ultraje filisteu por excelência. Eles o *adoravam*. Sempre o adoraram desde que fizeram uso da razão, uma era cujo início costumava a datar _ para si mesmos e também para cada separadamente, para as testemunhas incrédulas que concordassem em escutá-los_ do dia em que descobriram que se amavam. [...] Adoravam Riltse e amavam Tanguy, Fauxpass, Aubrey, Beardsley, toda essa suspeita família de artistas [...] O tempo não tardou a desiludi-los. Dois ou três anos mais tarde [...] todo esse repertório de astúcias, que sempre reverenciavam como o auge da imaginação, era pura fraude e só os escandalizava. [...] A comprovação machucou-os. Sentiram-se irremediavelmente idiotas, porque os orgulhos que a retrospectão exuma como inépcias sempre valem o dobro_ e nessa ferida que agora começava a queimá-los viram consumir-se uma parte, menor, mas valiosa, de sua juventude. Foi essa sensata autocrítica, no entanto, que os salvou; os dois, do escárnio dos outros e do mundo, que sempre costumavam adiantar-se na detecção de bobagens; Riltse, do furor despeitado com que Rímini e Sofía, depois de tê-lo idolatrado, acabaram por se desfazer de toda aquela tuba de enganadores. [...] Era a vez de Riltse. Sofía reuniu as lâminas. Rímini, a essa altura um piromaniaco consumado, preparou o querosene e os fósforos. Até esse momento, tinham negado aos condenados esse último olhar, que despede, mas jamais absolve. Com Riltse, no entanto, Sofía vacilou, como se a sombra de um erro irreparável a tocasse. Por um instante, as lâminas tremeram sobre as chamas. Rímini, cujos dedos já estavam ficando chamuscados, soltou-as. Então Sofía as salvou e procurou uma com desespero [...] Rímini teve ímpetos de protestos. Era teimoso; [...] virou-se para ela e a viu de costas, sentada na grama, os ombros agitados por um tremor suave. [...] Sofía chorava em silêncio: entre suas pernas, como pequenos cadáveres acalentados, tinha as três reproduções da série *Suplicios*. [...] E Riltse sobreviveu. (PAULS, 2007:20-22, grifo nosso)

amoroso”. El amigo describía de la monogamia por completo. (PAULS, 2003: 36)¹¹

Já no capítulo 6, contrariando o fluxo de narração do capítulo 5, o narrador retoma novamente o corte narrativo para voltar a falar de Jeremy Riltse. Deixa, no entanto, uma pista preciosa sobre como essa relação de espelhamento_ entre aquilo que Riltse retratou no *Spectre’s Portrait* e Sofía_ germina para construção de parte da estrutura do enredo. Pautando-nos sempre numa leitura atenta acerca daquilo que não está sendo explicitamente dito no texto, percebemos que esse capítulo reafirma a relação metaficcional, como vemos mostrando até aqui, entre Sofía e a imagem que ela recria de Jeremy Riltse.

Essas pistas que o narrador nos dá, assegura-nos a dizer que Rímini é o quadro “pintado” por Sofía assim como o *Spectre’s Portrait* foi o quadro pintado por Jeremy Riltse, no passado, para retratar “seu coração atormentado.” (PAULS, 2007:30). Depois do rompimento de 12 anos, Rímini passa a ser, então, todas as projeções ideológicas que Sofía tenta pôr em prática para reconquistá-lo. O quadro de Riltse, por outro lado, retrata o que o pintor pensava ser o amor e o que esse mesmo amor o fez se tornar: um espectro que busca livrar-se do passado com Pierre-Gilles e, ao mesmo tempo, revivê-lo. Leiamos as primeiras frases do capítulo 6 para ratificar esses apontamentos iniciais:

Hasta los admiradores más recalcitrantes están de acuerdo: *Spectre’s Portrait* no es el mejor Riltse. Es un cuadro pequeño [...] y oscuro [...] desgarrado por una tensión encaprichada: mientras sus formas se debaten en un fervor expresionista, el ánimo del pintor, en puntas de pie, intenta escabullirse por una puerta lateral. Un típico cuadro de transición, en el que las voces del pasado se niegan a morir y el futuro, con sus efusiones de luz y de maldad, no es más que un baluceo desconcertado. Riltse quería volver a Londres. [...] Sólo la relación con Pierre-Gilles, ya en su fase final, lo retenía en Aix-en-Provence. ¿Matarlo o matarse? ¿Matarlo y matarse? No había día ni hora del día en los que Riltse no examinara por un segundo esas alternativas. Se iba a

¹¹ N.T: Essa mistura de humildade e superstição, Rímini já a cultivava há três anos; era natural que a considerasse consubstancial ao seu relacionamento, já que a contraíra seis meses depois de se unir a Sofía. Entusiasmado, numa espécie de transe, Rímini acabara de lhe contar a conversa que tivera de tarde com um amigo. Tinham falado, disse, do “compromisso amoroso”. O amigo desacreditava completamente a monogamia. (PAULS, 2007:28)

pintar al campo con el único propósito de alejarse de su amante, tal vez con la esperanza, también, de que un cuadro nuevo o una insolación desalojaran para siempre esa espina de su corazón atormentado. A su manera infantil, *Spectre's Portrait* ilustra el fracaso de esas tentativas. (PAULS, 2003:39, grifo nosso)¹²

Nesse recorte percebemos que o *Spectre's Portrait* de Riltse foi o retrato de uma relação amorosa bastante conflituosa da qual Sofía se apropria e não consegue se desvencilhar. No decorrer da leitura desse capítulo, percebemos que Sofía desenvolveu ao longo de sua vida um tipo de fixação pelo pintor (mais precisamente pelo modo no qual ele viveu sua vida amorosa com Pierre-Gilles) que espelha suas ações no texto. O narrador, nesse sentido, entrecorta a narrativa com a *imagem* de Riltse que funciona como um espelho a refletir em Sofía como personagem em cena. É como se o narrador precisasse perpassar essa *imagem* para deixar o leitor em suspenso e, com isso, “explicar”, de forma metafórica e refletora aquilo que Sofía é, porém não sendo: Jeremy Riltse.

Nas linhas que grifamos para ilustrar essa relação de espelhamento, imagem *versus* representação, o *Spectre's Portrait* contém as projeções de felicidade e infelicidade de Riltse quando de sua relação amorosa com Pierre-Gilles. O passado, as frustrações, as marcas dessa relação estão impressas nesse quadro no qual a lembrança dessa relação com Pierre-Gilles lhe é própria e, por meio do quadro, permanece viva no tempo. O quadro pintado por Riltse é única coisa que restou dessa relação que volta a tomar forma nos momentos que é apreciada, seja de que maneira for, pelos expectadores em ação no texto: Sofía e Rímini:

¹² N.T: Mesmo os admiradores mais obstinados concordam: *Spectre's portrait* não é o melhor Riltse. É um quadro pequeno [...] e escuro lancinado por uma tensão caprichosa: enquanto suas formas se debatem num fervor expressionista, o ânimo do pintor, na ponta dos pés, tenta escapular por uma porta lateral. Um típico quadro de transição, no qual as vozes do passado se negam a morrer e o futuro, com suas efusões de luz e de maldade, não passa de um balbucio desconcertado. Riltse queria voltar a Londres. [...] Só a relação com Pierre-Gilles, já em sua fase final, segurava-o em Aix-em-Provence. Matá-lo ou matar-se? Matá-lo e Matar-se? Não havia dia nem hora do dia em que Riltse não estudasse por um segundo essas alternativas. Saía para pintar o campo com o único propósito de se afastar de seu amante, talvez com a esperança, também, de que um quadro novo ou uma isolação desalojasse para sempre esse espinho de seu coração atormentado. À sua maneira infantil *Spectre's Portrait* ilustra o fracasso dessas tentativas. (PAULS, 2007:30, grifo nosso)

Hechizada, Sofía ya empezaba a acercarse al cuadro cuando Rímini se detuvo a su lado. No se miraron, ni siquiera se dirigieron la palabra, pero Rímini sintió el halo de comunión en el que los envolvía el cuadro y depuso el rencor y se entregó. Así estaban, muy juntos, inclinados casi a noventa grados, con la narices, enrojecidas contra el vidrio del cuadro, cuando los sobresaltó una voz a sus espaldas: “Yo que ustedes no me acercaría tanto”. Creyendo que era un guardia, abrieron los brazos instintivamente, en señal de inocencia [...] Rímini alzó apenas a vista la vista y miró el ojo rojo de los sensores que parpadeaba. “No”, dijo el hombre, riéndose con algún desdén, “ojalá fuera ése el problema” [...] El desconocido se le adelantó. “Yo soy responsable de se horror”, dijo, señalando el cuadro de Riltse, [...] “¿Qué te dije? Yo *veo*, Rímini”, le susurró Sofía. Rímini, tomando de sorpresa, se vio obligado a detenerse en el hombre. [...] Cuando Rímini volvió a mirarlo, el hombre estaba muy cerca, prácticamente abrazándolos con su nube fétida. “no tiene derecho”, lo amenazó [...] “Solo yo tengo derecho a mirar ese cuadro y a decir “Yo”. Yo soy la cosa que miran esas dos caras espantadas. Yo, yo, yo. Hasta cuarenta y dos años. Yo soy la cosa, la causa. Yo estuve ahí. Hermoso lugar. Ordeñaba vacas con la bosta hasta los tobillos mientras el sol... Hay que saber mirar... Todo está ahí [...] El canalla lo puso todo menos mi cara. ¿ Por qué? Tóqueme. Vamos, tóqueme, no soy un monstruo. Vuelvo, eso es todo. Condenado a volver. La ley dice que no puedo acercarme a más de cien metros. Soy hombre de campo: “metros” no significa nada para mí. Y la ley no dice nada sobre este cuadro. ¿O sí? Soy un hombre de campo: no sé nada de cuadros. El amor señorita. El amor es un torrente continuo. Usted sabe de lo que hablo. Téngame esto, por favor. Es mi turno. Será un segundo nada más”. [...] En rigor fueron tres minutos, contando desde el momento en que el pobre Pierre-Gilles [...] depositó su monedero en las manos de Sofía, extrajo la pequeña hacha [...] del bolsillo interno del saco e hizo trizas el cristal que protegía el cuadro [...]. (PAULS, 2003: 45-47, grifo nosso)¹³

¹³ N.T: Enfeitiçada, Sofía já estava se aproximando do quadro quando Rímini parou ao seu lado. Não se olharam, nem mesmo se dirigiram a palavra, mas Rímini sentiu o halo de comunhão no qual o quadro os envolvia, depôs o rancor e depois se rendeu. Estavam assim, bem juntos, inclinados a quase noventa graus, com os narizes avermelhados contra o vidro do quadro, quando uma voz às suas costas sobressaltou-os: “Se eu fosse você não me aproximaria tanto”. Pensando ser um guarda, abriram os braços instintivamente, em sinal de inocência [...] Rímini levantou um pouco a vista e fitou o olho vermelho dos sensores piscando. “Não”, disse o homem, rindo com certo desdém, “quem dera fosse esse o problema”. [...] O desconhecido adiantou-se. “Eu sou o responsável por esse horror”, disse, apontando para o quadro de Riltse [...] “O que foi que eu disse? Eu *vejo*, Rímini”, sussurrou-lhe Sofía. Rímini, pego de surpresa, viu-se obrigado a prestar atenção no homem. [...] Quando Rímini voltou a olhá-lo, o homem estava bem perto [...] “Não tem o direito”, ameaçou, [...] “Só eu tenho o direito de olhar esse quadro e de dizer ‘Eu’. Eu sou a coisa que essas duas caras espantadas estão olhando. Eu, eu, eu. Há quarenta e dois anos. Eu sou a coisa, a causa. Eu estive lá, belo lugar. Ordenhava as vacas com bosta até o tornozelos enquanto o sol... Tem que saber olhar... está tudo aí [...] O canalha colocou tudo menos minha cara. Por que? Toque-me. Vamos, toque-me, não sou um monstro. Volto, isso é tudo. Condenado a voltar. A lei diz que não posso ficar a menos de cem metros. Sou um homem do campo: ‘metros’ não significam nada para mim. [...] E a lei não diz nada sobre esse quadro. Ou sim? Sou um homem do campo: não sei nada de quadros. O amor, senhorita. O amor é uma torrente contínua. Você sabe do que eu estou falando.” [...] Na verdade, foram três minutos _ contados a partir do momento em que o pobre Pierre-Gilles [...] depositou o seu porta-moedas nas mãos de Sofía, pegou o pequeno machado [...] do bolso interno do paletó e estilhaçou o vidro que protegia o quadro_ [...]. (PAULS, 2007: 34-36)

Dessa forma, quando as “aparições” do quadro e de Riltse voltam a surgir no texto, o objetivo é dar ensejo e legitimação a tudo que Sofía experimenta nas suas tentativas de mostrar para Rímini que, de fato, “*o amor é uma torrente contínua*”. Essa frase, assim como a inautenticidade de suas ações, não é de Sofía e sim de Pierre-Gilles que ela reproduz como sendo dela. Sofía toma para si essas concepções sobre o amor advindas da relação Riltse/Pierre-Gilles e devolve para sua relação com Rímini. A imagem ficcional de Riltse, então, em função do *Spectre’s Portrait*, parece mesmo sustentar as projeções amorosas de Sofía levando-nos a concluir que, de fato, há uma relação recíproca entre a *imagem representativa* de Riltse com a estrutura ficcional de todo o enredo. Vejamos no recorte seguinte como a estrutura do enredo endossa o que vimos discutindo:

Carta de nº. 4 de Sofía para Rímini:

Sí, te odio. Sí, te perdono.

El amor es un torrente continuo.

Como sé que no vas a ser capaz de ir solo a la muestra de Riltse (ya estoy oyéndote: demasiados “recuerdos” – las comillas son tuyas –), el jueves, a las siete voy a estar en la puerta del museo.

Soy la chica baja y ojerosa de impermeable amarillo (si llueve), o la que acaba de bajarse sin aliento de su bicicleta verde (si el tiempo está bueno)

No podés equivocarte.

Odio temer que decirlo, pero es tu última oportunidad. (PAULS, 2003:131, grifo nosso)¹⁴

Carta nº. 5 de Sofía para Rímini:

Con algo tuyo tenía que quedarme. Algo más, algo mejor que esas pobres lágrimas de leche tibia que me dejaste adentro en el hotel. Qué triste todo, Rímini. Era tan fácil. Estaba tan caliente. Me merecía algo mejor. [...]

¹⁴ N.T: *Sim, odeio você. Sim, perdôo você.*

O amor é uma torrente contínua.

Como sei que você não vai ser capaz de ir sozinho à mostra de Riltse (já posso ouvi-lo: “lembranças” demais – as aspas são suas), na quinta às sete vou estar na porta do museu.

Sou a garota baixa e de olheiras, de impermeável amarelo (se estiver chovendo), ou a que acaba de descer sem fôlego de sua bicicleta verde (se o tempo estiver bom).

Você não tem como errar.

Odeio ter que lhe dizer isso, mas é a sua última chance. (PAULS, 2007: 109, grifo nosso)

Lucio, en cambio, es nuevo y es adorable. Quería que lo supieras [...] Una delicia de persona. Sale a su madre, seguro, porque de vos lo único que tiene son los ojos. [...] Le gustaron los Simpson, el ruido de las llaves, el reloj de arena en miniatura que uso de llavero, la lucecita verde de mi reloj despertador e el falso Calder que cuelga sobre mi cama y que me mira siempre que me hago la paja pensando en vos [...] pensando en el día en que por fin puedas rendirte a la evidencia de que amás y que el amor es una corriente continua. Lucio está bañado, perfumado y comido, listo para irse a la cama. (PAULS, 2003: 312-313)¹⁵

Podemos dizer, dessa maneira, que para Sofía, o *Spectre's Portrait* de Riltse foi a principal figura representativa e simbólica de sua relação com Rímimi. Passa a relacionar-se com Rímimi do mesmo modo no qual Pierre-Gilles, ex-amante de Riltse, relacionava-se com o *Spectre's Portrait*. O quadro e Rímimi eram, para Riltse/Pierre-Gilles e Sofía, respectivamente, a simbologia de algo que carregavam intrinsecamente com eles mesmos: o amor. O passado e a lembrança desse amor era o nó que atava a relação de Sofía com o *Spectre's Portrait*.

Então, Sofía, nesses momentos da obra, torna-se uma reprodução de algo que subsiste na narrativa por meio das lembranças dos personagens em cena: Pierre-Gilles, Riltse, Rímimi. Riltse é uma ficção da ficção: existe apenas no universo ficcional dos personagens sendo ele mesmo uma ficção para referenciar o mundo ilusório_ e também ficcional_ de Sofía. É parte do passado materializado de Rímimi e de Sofía que corta o curso da narrativa reafirmando, pelos atos de Sofía, o reflexo daquilo que um dia foi Jeremy Riltse.

Há um outro ponto que é preciso destacar. Como já dissemos, Riltse aparece na narrativa como algo morto no mesmo momento em que Sofía põe fim a sua relação com

¹⁵ N.T: *Eu precisava ficar com algo seu. Algo mais, algo melhor do que essas pobres lágrimas de leite morno que você deixou dentro de mim no hotel. Que triste tudo Rímimi. Era tão fácil estava tão quente. Eu merecia coisa melhor. [...] Lúcio, por sua vez, é novo e adorável. Queria que soubesse disso. [...] Uma delícia de pessoa. Puxou a mãe, com certeza porque de você a única coisa que ele tem são os olhos. [...] Ele gostou dos Simpsons, do barulho das chaves, do relógio de areia em miniatura que uso como chaveiro, da luzinha verde do meu relógio despertador e do falso Calder pendurado sobre minha cama e que me olha sempre que me masturbo pensando em você [...], pensando no dia em que por fim você possa render-se à evidência de que me ama e de que o amor é uma torrente contínua. Lúcio está de banho tomado, perfumado e alimentado, pronto para ir prá cama. [...] (PAULS, 2007:271, grifo nosso)*

Rímíni, ou seja, a vida de Riltse só passa a ganhar evidência em função do término da relação de Sofía com Rímíni. Ambas as margens_ a aparição de Riltse e as tentativas de Sofía para reatar com Rímíni_ gravitam em sintonia onde uma passa a legitimar a outra. No decorrer da narrativa, a imagem de Sofía vai mudando à medida que a imagem de Riltse também vai ganhando evidência nos cortes narrativos do texto. Jeremy Riltse passa de um célebre pintor com o coração partido a um estereótipo completo de insanidade. Do mesmo modo, Sofia: de uma mulher apaixonada em busca do amor que lhe foi tirado a uma psicótica que tem Rímíni como seu objeto de culto e obsessão.

Essa relação é destacada desde o capítulo 1 da obra e perpassa todas as cenas do enredo: O paradoxo que os vestígios de Riltse “em vida” faz refletir na degradação da personalidade de Sofía no que é realidade e no que é certa ideologia “riltseana” que ela mesma parece cultivar. O que ou quem foi Riltse enquanto experiência vivida permanece latente na memória de Sofía e, por isso, mais do que nunca, viva no mundo ficcional posto em prática pelos personagens. O narrador se utiliza da imagem “riltseana”, digamos, para recriar, por meio de Rímíni e Sofía, a continuidade_ numa suposta descontinuidade do tempo_ da relação entre experiência vivida e o presente *versus* passado e dizer que é possível manter vivo o que está morto no tempo.

Nesse sentido, num primeiro momento da trama, o *Spectre's Portrait* ganha certa notoriedade na estrutura ficcional do texto por dialogar diretamente com as crenças amorosas de Sofia; por causar certa aderência ideológica em Sofia e representar que, mesmo por meio de diversas tentativas escandalosas e impensáveis de se distanciar, de se desfazer da lembrança e do passado com Pierre-Gilles_ com a série de telas que compunham, por exemplo, a Sick Art e a História da Clínica_ esse é o quadro que não se esvai e não se perde no tempo justamente por pertencer a outra esfera da vida de Riltse: o amor. O narrador se utiliza de um ponto ficcional do enredo para edificar as outras camadas ficcionais do universo narrativo de *O passado* fazendo de Sofía a perpetuação da ideia contida no *Spectre's Portrait*.

Num segundo momento, traz para a realidade ficcional dos personagens, através de mais uma máscara narrativa, a ideia de continuidade do tempo passado na vida presente (senão o próprio presente em virtude do passado); a imanência da temporalidade quando lhe é experienciada posta em evidência por aquilo que Sofia faz representar todas as vezes que ela relaciona a vida amorosa dela e de Rímini com a imagem representativa de Riltse. Leiamos essa passagem para melhor elucidar esse ponto:

Rímini miró la tarjeta, la rosa acostada, la pequeña placa blanca. “Riltse”, leyó. [...] Mientras buscaba dónde esconder la tarjeta, se preguntó se habría alguna cosa del pasado que su cuerpo, no él, se negaría a aceptar. *Riltse*. Lo deletreó en silencio [...] Pero Riltse estaba muerto y Rímini sintió algo en la boca, algo amargo, como una semilla de limón rota, y creyó que iba a tener una arcada. ¿No estaba muerto *ya*? Desenfocó un poco los ojos y volvió a reconocer la mancha amarillenta que el pelo de Sofía había dejado en la foto. Pensó en cosas vagamente sobrenaturales; apariciones, el santo sudario, casos catalépticos, [...] ¿Se podía volver muerto de la muerte? No tenía nada que temer, pensó. Si la tarjeta acababa de llegarle y estaba allí con él, Sofía, que lá había enviado, debía de estar muy lejos. (PAULS, 2003: 198-199)¹⁶

Assim, essas aparições de Riltse entrecortando a estrutura narrativa nada mais são que uma *cartada* do narrador para sinalizar ao leitor que o discurso de Sofía não é confiável e que a suposta linearidade da vida assim como o tempo presente que Rímini vai tentando organizar também é ilusório. Salvo em relação ao discurso de Sofía, Riltse não passa de um instrumento no enredo que reflete_ aparecendo e desaparecendo_ aquilo que é na pessoa de Sofía.

Podemos dizer, então, que o sentido do personagem Jeremy Riltse no enredo da obra é *vazio* uma vez que sua “aparição” se dá em virtude daquilo que é representado na

¹⁶ N.T: Rímini olhou o cartão, a rosa deitada, a pequena placa branca dizia: “Riltse”. [...] Enquanto procurava onde esconder o cartão, perguntou-se se haveria outra coisa do passado que seu corpo, não ele, também se negaria a aceitar. *Riltse*. Soletrou em silêncio [...]. Mas *Riltse* estava morto, e Rímini sentiu algo na boca, algo amargo, como uma semente de limão partida, e achou que ia vomitar. Não estava morto, *já*? Desfocou um pouco os olhos e voltou a reconhecer a mancha amarelada que o cabelo de Sofia deixava na foto. Pensou em coisas vagamente sobrenaturais: aparições, o Santo Sudário, casos de catalépticos [...]. Podia-se voltar morto da morte? [...] Não tinha nada a temer, pensou. Se o cartão tinha acabado de chegar, e estava ali com ele, Sofía, que o enviara, devia estar muito longe. (PAULS, 2007: 168-169)

representação de Sofia. Essas aparições acontecem para metaforizar o caráter de Sofia, para dar ideia de que algo no modo de ser de Sofia não é legítimo e que por isso mesmo ganha certa dimensão ficcional já que a imagem (Riltse) passa a ganhar visibilidade na relação que se estabelece com Sofia como espelho:

[...] O espelho reflete a imagem, isto é, o espelho apenas torna visível à alguém o que ele espelha, na medida em que se olha para o espelho e se enxerga a sua própria imagem ou qualquer outra coisa que ali se espelhe. [...] em que o que importa realmente é como nele se representa o representado. Isso significa, de imediato, que ela [a imagem] não nos devia de si mesma na direção do representado. Antes, a representação continua essencialmente vinculada ao representado, sendo inclusive parte representante dele. [...] O que se mostra no espelho é a imagem do representado, é a “sua” imagem e não a do espelho. [...] torna válido seu próprio ser para deixar que o reproduzido viva. O fato de a representação ser uma imagem, e não a própria imagem original, não tem significado negativo, não é uma inferiorização do ser, mas, antes, uma realidade autônoma. [...] Toda a representação desse gênero é um processo ontológico, contribuindo para perfazer a categoria ontológica do representado. (GADAMER, 2004: 198-201, grifo nosso)

Como apontado no item anterior deste capítulo, Sofia é muito mais resultado de suas projeções idealistas do que um personagem preenchido de caráter próprio. Assim como nessas projeções imaginárias que ela toma pra si mesma como verdade e que vão sendo postas em prática, Jeremy Riltse faz parte de seu arcabouço como possibilidade de *Ser* de novo aquilo que não mais existe no tempo.

2.3. “A Gradiva” de Jensen como efeito paródico para construção de *O passado*

Nos itens anteriores a este contidos neste capítulo, mostramos que o efeito metaficcional numa obra literária não é o de apenas construir uma ficção a partir de outra ficção e sim o de prender-se ao modo mesmo de se construir olhando permanentemente para si

mesma enquanto diegese literária. Conforme nos aponta Hutcheon, a metaficção literária é, por excelência, narcisística e está muito mais preocupada com sua “formação”, sua “gêneses” para uma dimensão significativa, do que com aquilo (produto) que imita.

De qualquer forma, deixamos claro que a metaficção é o alicerce de composição de *O passado*, pois ilustra a subversão do conceito canônico de *mimesis* por dar à própria ficção um status tão profícuo quanto a realidade para o fazer literário. Destacamos que Sofia toma o imaginado como sendo realidade e faz dessa realidade imaginada seu próprio modo de encarar o mundo. O efeito metaficcional aí está no fato de o imaginado por Sofia também ser ficcional e, no decorrer da narrativa, ir se tomando outra vez ficcional. O universo literário de *O passado* vai tornando-se resultado de uma *poiesis* espelhada que toma para si os reflexos que realiza para constituir sua própria base como ficção narrativa.

Entretanto, o que nos interessa agora é mostrar como o narrador de *O passado* reformula a relação entre realidade e ficção para a edificação narrativa da obra. Nosso palpite inicial é que esse mesmo narrador volúvel que perpassa o imaginado e o ficcional, ora espelhando realidades, ora espelhando discursos metaficcionais, utiliza-se do reflexo de outras ficções da tradição da literatura para lhe servir como arquétipo e instituir efeitos paródicos na diegese poética da obra. Com isso, à medida que o texto vai evoluindo em sua significação literária e linguística, vai exigindo que o leitor envolva-se, integralmente, numa espécie de tessitura literária encenada pelo processo de narrativo.

Partimos do pressuposto de que todo texto literário se pauta na relação dialética entre aquilo que representa e aquilo que se resgata como referência poética. Cada um dos textos da recente produção literária confronta-se com outros tantos produzidos ao longo de uma tradição cultural. No caso de *O passado*, é possível perceber que as partes do enredo se completam e, ao mesmo tempo, se independem uma das outras estabelecendo,

no entanto, relações dialógicas através das variadas referências e metáforas constantes que vão aparecendo ao longo dos acontecimentos narrados.

Como sabemos, o referencial teórico adotado para essas análises segue a regra de toda compreensão hermenêutica pautada na máxima de que “é preciso compreender o todo a partir do individual e o individual a partir do todo” já que “ [...] A antecipação de sentido que visa o todo chega a uma compreensão explícita através do fato de que as partes que se determinam a partir do todo determinam, por sua vez, a esse todo.” (GADAMER, 2004: 385). Nessa perspectiva, iremos a partir de agora demonstrar como determinadas partes do todo se significam harmonicamente e dessa harmonia montam uma estrutura maior de significação fazendo do leitor ponto de partida para emissão de sentido.

A Gradiva de Jensen – Efeito paródico 1

Na leitura de *O passado* fomos enveredados por caminhos de constante metaforização artística a começar pela epígrafe da obra, pelas repetições dessa epígrafe no enredo, pelas referências à nomes e personagens do mundo literário misturando-se ao mundo empírico, pelas citações de outros universos da arte sempre a entrecortar a narrativa, pela divisão do enredo em *parte primeira, segunda, terceira e quarta* chegando a parecerem mini-contos que se re-significam a cada leitura circular da obra, por pontos específicos evidenciados pelo narrador que nos leva a constatar que essa estrutura circunscreve um modo paródico e, também, irônico como objeto referencial de criação.

Entretanto, diferentemente da ironia alemã postulada por Friedrich Schlegel que se firma sob a compreensão de uma obra literária baseada num paradoxo dialético entre aquilo que se nega e aquilo que se afirma enquanto discurso ficcional, o que Linda Hutcheon aponta como paródia irônica está no sentido daquilo que é reproduzido enquanto metaficção moderna e, ao mesmo tempo, contrasta com o “original” de maneira crítica ressaltando certos efeitos de significação seja no humor, no riso ou ainda

na sátira ao ridicularizar algo ao mesmo tempo em que o critica. Ou seja, está presente na narrativa para instituir um discurso crítico, uma espécie de censura espirituosa sobre algo a ser discutido e intelectualmente repensado.

Na obra *O passado* de Alan Pauls existem muitos pontos que se caracterizam intimamente por esse modo metaficcional que Hutcheon determina como paródia irônica e que, em muitos momentos de sua discussão, relembra ao leitor não tratar-se apenas de uma mera recriação de um texto pelo outro, mas, necessariamente, de um preenchimento significativo com certo distanciamento crítico para fazer dessa recriação uma obra outra capaz de acentuar e evidenciar, criticamente, vários discursos em tensão.

Nesse capítulo, nosso foco será o de analisar pontos específicos do texto de Pauls a fim de legitimar que toda sua estrutura ficcional se edifica por estratégias metaficcionais que, em si mesmas, criticam e acentuam pontos da tradição literária através do próprio modo de fazer literatura na era da pós-modernidade. Os pontos identificados na narrativa e que destacaremos a seguir possuem uma significação latente e não estão distribuídos no enredo de forma aleatória. Justamente por isso, prendem nossa atenção e desperta em nós, enquanto leitor, o paradoxo da compreensão que em si mesmo nos força a reconhecer o processo de construção narrativa no qual passamos a fazer parte e circunscrevê-lo hermeneuticamente.

Nessa circunscrição, percebemos que a epígrafe da obra *O passado* perpassa parte da estrutura do enredo eclodindo sentido no modo de ser da relação de Rímimi e Sofia. Mais necessariamente em Sofia porque, mais uma vez, é ela quem mais se adere a essa epígrafe e, claramente, estabelece uma relação intimamente metaficcional com a *Gradiva* de Wilhelm Jensen. Sofia é a personagem que se acostuma a estar morta e assim como Gradiva, através da morte de si mesma pôde se tornar viva ao vislumbrar, no presente, as possibilidades de reviver, para uma e, viver, para outra o amor que lhes fora tirado pelo passar do tempo.

A epígrafe de que falamos aqui se encontra na página 3 do livro de Pauls e, ao contrário do que qualquer leitor desavisado possa imaginar, é parte da estrutura composicional do enredo aparecendo em outras situações da narrativa como realidade dos personagens em cena. Essa epígrafe é tomada como espelho para construção das cenas que serão apresentadas pelos protagonistas. A partir dela, relações metaficcionalis passam a se instaurar na obra e outros vestígios e marcas dessas relações vão emergindo da narrativa como camadas ficcionais a compor um enredo circular de possibilidades diversas de (re)significação. Primeiro torna-se importante elucidar a origem da epígrafe *Já fez tempo que me acostumei a estar morta* utilizada por Pauls.

Essa citação está na obra *Gradiva – Uma fantasia Pompeiana*, um texto literário publicado pelo dramaturgo Wilhelm Jensen entre 1903 e 1906. Trata-se de uma obra do início do século XIX que teve bastante ascensão na Alemanha e diversas abordagens dentro da psicanálise e da literatura. O romance de Jensen tornou-se célebre após um estudo psicanalítico desenvolvido por Freud intitulado *Delírios e Sonhos na “Gradiva” de Jensen*. A idéia de mulher a partir do relevo de mármore esculpido ficcionalmente na obra de Jensen também ganhou notoriedade em uma das telas de Salvador Dalí.

A história criada por Jensen nessa obra retrata a relação entre o imaginário e a realidade experienciada por um cientista arqueólogo avesso, a princípio, ao “sentimentalismo” e à idéia de amor entre um homem e uma mulher. Norbert Hanold se depara com um baixo-relevo exposto num museu de coleções romanas de antiguidades que o impressionara. A partir dessa impressão, Norbert passa a dedicar boa parte do seu tempo a contemplar a escultura e as características da mulher esculpida que tanto o intrigara. Transcrevemos a seguir tais características:

A escultura representava, de pé, uma mulher caminhando, mais ou menos um terço de seu tamanho natural. Ela era jovem, não criança e, evidentemente, ainda não mulher, porém uma virgem romana de cerca de vinte anos. Em nada lembrava os baixos-relevos tão freqüentes de Vênus, de Diana, ou de alguma outra divindade do Olimpo, nem Psique ou outra Ninfa. Havia nela alguma coisa da humanidade contemporânea_ expressão que não é tomada num sentido desfavorável_ atual, de algum modo como se o

artista, ao invés de lançar, como teria feito hoje, um *croquis* sobre uma folha de papel, tivesse esboçado um modelo de argila, na rua, passando rapidamente ao lado da própria vida. O corpo era grande e esbelto, os cabelos frouxamente ondulados e quase que completamente cobertos por um xale. [...] Seus traços finos exprimiam uma tranquila indiferença em relação aos acontecimentos externos, o olho, que olhava reto para a frente, testemunhava uma visão excelente e intacta, e de um voltar-se pacífico dos pensamentos para si mesmo. [...] O pé esquerdo estava à frente, e o direito, disposto a segui-lo, só tocava o chão com a ponta dos artelhos, enquanto que a ponta e o calcanhar elevavam-se quase verticalmente. Esse movimento exprimia ao mesmo tempo leveza ágil de uma jovem caminhando e um repouso seguro de si, o que lhe dava, ao combinar uma espécie de vôo suspenso com um andar firme, aquele encanto particular. [...] Para designar a escultura, lhe tinha dado o nome, para si mesmo de *Gradiva*, aquela que avança. (JENSEN, 1993:11-13)

A partir dessas impressões e das horas absortas a imaginar como teria sido em vida aquela mulher do relevo, Norbert Hanold *mergulha numa espécie de transe* constante onde as especulações que fazia do relevo passaram a se confundir entre aquilo que era imaginado por ele e o que era, de fato, realidade. *Gradiva*, ou as aspirações e delírios que Norbert tinha a seu respeito, começa a fazer parte de sua vida como alguém empírico; como algo a se desvendado e descoberto. No entanto, mal sabia Norbert que quem estava sendo descoberto era ele mesmo.

O enredo da narrativa de Jensen se pauta na constatação de que o real só é realidade porque nós mesmos, enquanto sujeitos empíricos, criamos essas realidades e fazemos delas cenários reais de convivência; criamos mundos e esses mesmos mundos também cria a nós mesmos. *Gradiva* torna-se para Norbert Hanold produto de sua imaginação sob manifestações oníricas ou como supostas alucinações originadas de todas as idéias proliferadas em sua mente no desejo de encontrar, em vida, a mulher de andar misterioso contida no baixo-relevo. Nesses momentos, o narrador põe em evidencia para o leitor de seu texto que a realidade pode ser resultado de nossos desejos e a fusão dessas realidades compõe a história dos sujeitos onde aquilo que parece ser real também parece ser ficção e aquilo que parece ficção também parece ser real.

Utilizando-se dessa técnica narrativa, os protagonistas do enredo de Jensen se misturam entre aquilo que possivelmente é realidade e aquilo que possivelmente é imaginação. Norbert “tinha transformado uma hipótese numa quase convicção [...] Ao mesmo tempo que ele contemplava a menina andando, tudo aquilo que o cercava, perto ou longe, se projetava na realidade diante de sua imaginação.” (JENSEN, 1993: 13-14) Seguido pela determinação de encontrá-la, Norbert volta à Itália decidido a escavar os escombros de Pompéia até encontrar resposta quanto a existência de Gradiva. Entre sonhos e realidades imaginadas, Norbert inicia sua busca pela mulher do baixo-relevo e “onde quer que o olhar pousasse, descobria um quadro maravilhoso em que o sublime se aliava à graça, o passado distante ao alegre presente.” (JENSEN, 1993:38)

Sem distinção sobre aquilo que possivelmente era real e aquilo que possivelmente era imaginação, Norbert encontra Gradiva em uma das poucas casas que não foram soterradas pelo Vesúvio em 79 d.c e a reconhece como sendo a mulher do baixo relevo. No entanto, essas situações de encontro com Gradiva se dão por meio de *síncopes de consciência, delírios e momentos epifânicos* vindos de sua busca por Gradiva dentre os vestígios arqueológicos da cidade soterrada. Percebe que as “aparições de Gradiva” se davam sempre no mesmo horário, ao meio-dia, sem conseguir distinguir se suas visões eram reais ou mais uma vez fruto de sua imaginação:

[...] O aspecto daquela fisionomia despertava nele um sentimento ambíguo, pois ela lhe parecia ao mesmo tempo estranha e conhecida, já vivida, tal como ele a havia imaginado. Mas ao estrangular-se a sua respiração, ao cessar de bater o seu coração, reconheceu sem erro a quem pertencia aquele rosto. Tinha descoberto aquilo que procurava, aquilo que o havia levado a Pompéia sem que ele soubesse: Gradiva continuava a viver a sua vida aparente ao meio-dia, hora dos fantasmas, e encontrava-se sentada diante dele como ele a havia visto em sonho sentar-se sobre os degraus do Templo de Apolo. [...] O rosto de Gradiva exprimia surpresa; sob a fronte de alabastro e os esplêndidos cabelos castanhos, os olhos, que brilhavam com o esplendor extraordinário das estrelas, olhavam Norbert com uma surpresa cheia de interrogação. A ele no entanto, bastaram alguns instantes para reconhecer naqueles traços os mesmos que tinha visto de perfil. Deviam ser assim, de frente, e era por isso que nunca lhe foram verdadeiramente estranhos, mesmo no primeiro olhar. (JENSEN, 1993:52)

Para surpresa do leitor, o enredo segue a ordem de suspense na narrativa e, aquilo que se torna difícil para o personagem identificar de si mesmo, se o que vive é real ou imaginado, assim também se faz para o leitor desse texto de Jensen. Muitas das situações vivenciadas por Norbert estão mistas na narrativa de forma que o que é imaginado pelo personagem passa a ser parte constituinte do enredo. Depois das várias “aparições de Gradiva” para Norbert, ele consegue aproximar-se dela e constatar que tudo fora real e nada fora, como pensava, variações do imaginário de sua mente. Descobre, no entanto, que seu nome é Zoé e não Gradiva. Aliás, Norbert não descobre nada. Ele encara Zoé como sendo a Gradiva que procura. Sua dificuldade ainda é saber se ela é real ou fruto de seus delírios. O fato de seu nome ser Zoé ou Gradiva é o que menos vai importar nessa situação experienciada por ele. É nesse momento, então, que a epígrafe utilizada por Pauls aparece na obra de Jensen:

[...] – Eu ficaria feliz de te ver caminhar de muito perto, como no teu retrato. Ela se levantou sem dizer nada, pronta para realizar esse desejo e percorreu uma pequena distância entre a muralha e as colunas. [...] Mas por que me pediste para caminhar diante de ti? Há qualquer coisa de diferente no meu caminhar? [...] Mas quem é a pessoa de que falas, quem é essa Gradiva?
 - Foi assim que eu chamei a tua imagem, pois que ignorava até agora teu verdadeiro nome. [...] – Eu me chamo Zóe.
 Ele exclamou num tom doloroso:
 - Esse nome combina muito contigo, mas soa aos meus ouvidos como uma amarga ironia, pois Zoé quer dizer vida.
 - É preciso se resignar com o que não se pode mudar_ respondeu ela_ e há muito tempo já me habituei a estar morta. (JENSEN, 1993: 65, grifo nosso)

A partir dessa revelação, então, Norbert Hanold procura entender o por que dos dizeres de Zoé-Gradiva. Uma necessidade ainda maior de compreendê-la toma conta dele: Por um lado acredita estar “ao lado de uma jovem pompeana ressuscitada e mais ou menos reencarnada” (JENSEN, 1993:90) e, por outro, sente que algo naquela situação assemelha-se a sua vida real. Em demorada conversa com a suposta morta-viva, Norbert Hanold é surpreendido ao saber que aquela, a quem ele achava ser Gradiva é, na verdade, a Srta. Zoé Bertgang sua amiga de infância que há muito o amava em silêncio. Percebe que “era loucura completa ter acreditado que uma pompeana enterrada há dois mil anos pelo Vesúvio, pudesse de vez em quando sair bem viva, falar, desenhar, comer pão.” (JENSEN, 1993:96)

Norbert entende, dessa maneira, que Zoé durante muito tempo nutria por ele um amor não correspondido e que ela utilizou-se de sua estadia em Pompéia para ir ao seu encontro e conquistá-lo através daquilo que ele perseguia: Gradiva. Nas páginas finais dessa obra de Wilhelm Jensen, o narrador procura “fechar” o enredo de forma que o leitor perceba a evolução de caráter de Norbert procurando evidenciar “o fato de que a transformação das circunstâncias traz também uma mudança na alma do homem ao mesmo tempo que um enfraquecimento da memória.” (JENSEN, 1993:101). Norbert já não é mais o mesmo e rende-se aos encantos de Gradiva-Rediviva-Zoé-Bertgang e ao seu andar sedutor e macio daquela que um dia o conseguiu desterrá-lo de um grande sepultamento íntimo.

Após todas essas considerações acerca da narrativa de Wilhelm Jensen, temos condições de entender em que sentido a epígrafe *Já faz tempo que me acostumei a estar morta* reflete na estrutura narrativa de *O passado*. Muitos desses pontos do enredo de Jensen que recortamos aqui estabelecem com a narrativa de Alan Pauls relações metaficcionalmente estruturadas para retomar a questão da *mimesis* na arte literária e, como consequência, para que essa mesma questão possa ser repensada pelo leitor dessa literatura que, em si mesma, critica seu modo de ser enquanto arte.

Mas por que procurarmos chamar atenção descrevendo todos esses pontos da obra de Jensen? Pensando em nosso objeto de análise, o primeiro ponto que é preciso pôr em evidência são as dualidades Gradiva-Sofía e Norbert-Rímini. São elas, Gradiva e Sofía, que movimentam o enredo e dão à narrativa um certo tom mítico onde aquilo que é parece não ser; onde a dialética de vida e morte passam a coexistir na obra situando o espaço de acontecimento das ações numa tensão entre aquilo que supostamente está vivo, pode estar morto e o que está morto supostamente pode estar vivo.

Tanto Sofía quanto Zoé-Gradiva, conforme vimos mostrando, modelam uma realidade própria a partir daquilo que veem como possibilidade de terem seus objetos de desejo de “volta”. Por um lado, Sofía materializa uma realidade imaginada buscando legitimá-las nas próprias ações de Rímini para com ela e, a partir dessas ações, escava o passado

reforçando a ideia para Rímini de que ele nada é sem ela já que ela mesma é o passado e o presente em acontecimento na vida de Rímini. Ele, por sua vez, não consegue desvencilhar-se de Sofía e acaba pondo em prática, por suas ações, a realidade imaginada e delirante que ela reproduz como realidade. Além disso, essa incapacidade de Rímini de se desvencilhar de Sofía também o aproxima da figura de Norbert Hanold que, por sua vez, acaba por se render ao “poder” de Zoé-Gradiva.

Por outro lado, no romance Wilhelm Jensen o jogo se inverte, porém, no mesmo sentido. Aqui é Norbert quem projeta para o mundo uma realidade imaginada... Uma realidade que é construída em função do seu desejo, o mesmo desejo de ter Rímini alimentado por Sofía, ele, Norbert, o tem em relação Zoé-Gradiva. Na obsessão por encontrar Gradiva, Norbert já não consegue, muitas vezes, distinguir, assim como Rímini, a realidade empírica daquilo que possa ser fruto de sua consciência transformada pelo passado de Pompéia. Zoé-Gradiva, por sua vez, legitima cada uma das ações de Norbert portando-se como morta-viva na tentativa de, a partir dos delírios de Norbert, resgatar quem ama soterrado por ilusões e fantasias.

Assim como Sofía, então, Zoé-Gradiva vai fazer de Norbert um títere que passa a ganhar representação nas ações motivadas por ela a partir das projeções de Norbert. Entra no jogo fantasioso de Norbert e, ao contrário de Rímini que tenta fugir de Sofía, inverte as fantasias projetadas por ele “a seu favor” para tornar-se, ao menos nesses momentos, viva na vida de Norbert. Sendo assim, Zoé, tanto quanto Sofía, é preenchida de uma intencionalidade marcada pelo *desejo de ter* que, ao contrário do que possa pensar o leitor, à primeira vista, nada tem de ingênua. Ela *escolhe* entrar no delírio de Norbert para realizar aquilo que deseja, conforme nos aponta Barthes:

O herói da *Gradiva* é um enamorado excessivo: ele alucina aquilo que outros apenas evocariam. A antiga *Gradiva*, figura daquela que ele ama sem saber é percebida, é percebida por uma pessoa real: esse é seu delírio. Para tirá-lo docemente daí, ela se conforma primeiramente a esse delírio; ela entra um pouco nele, consente em representar o papel de Gradiva, em não quebrar imediatamente a ilusão, e em não acordar bruscamente o sonhador, em aproximar insensivelmente o mito e a realidade, através do que a experiência

amorosa passa a ter um pouco a mesma função de uma cura analítica. [...] Diremos ao enamorado_ ou a Freud: era fácil para a falsa Gradiva entrar um pouco no delírio do ser amado, porque ela também o amava. Ou melhor, explique-nos essa contradição: de um lado Zoé quer Norbert (quer se unir a ele), está apaixonada por ele; e, de outro lado, coisa exorbitante para um sujeito apaixonado, ela conserva o domínio de seu sentimento, ela não delira, pois ela é capaz de fingir. Como, então, Zoé pode ao mesmo tempo “amar” e “estar apaixonada”? (BARTHES, 1994: 118-119)

Outro ponto interessante de compreensão de *O passado* como objeto paródico, é o fato do narrador do enredo de Jensen, assim como o narrador de *O passado*, procurar sempre destacar o passado de Pompéia e, por consequência, o possível passado de Gradiva diante do leitor; insere imagens na narrativa do soterramento de Pompéia por meio de momentos epifânicos de Norbert Hanold que, enquanto personagem, desenvolve uma dificuldade em diferenciar aquilo que é real daquilo que é produto de seus delírios.

Em *O passado*, Rímimi sofre diversas situações de lapsos temporais da realidade e quedas de consciência com epifanias permanentes de vislumbramento do presente pelo passado assim como “aquele sexto-sentido”, um estado “intermediário entre a consciência lúcida e a inconsciência”, “os imprevistos” e os momentos de “semiconsciência” (JENSEN, 1993: 43; 51-52) de Norbert encenados pelo narrador jenseniano.

Assim, em ambas as narrativas, um personagem legitima os delírios do outro subvertendo realidades que possivelmente seriam reais ou fantasiadas. Além disso, como mostramos nas linhas anteriores, em Pauls, Sofía mantém a mesma relação com Rímimi que Zoé-Gradiva- mantém com Norbert. É ela, assim como Sofía, quem monta quadros de uma suposta realidade a serem experienciadas pelo Outro. A relação metaficcional que *O passado* encena se dá no paralelo de representação que perpassa a constituição dos personagens através do efeito paródico constituinte da narrativa que transparece no ato de leitura do texto.

A partir disso, a epígrafe utilizada em *O passado* vai aparecer no decorrer do enredo para instituir um modo de composição poética essencialmente paradoxal para o texto e para o leitor refletindo uma das metaforizações explícitas da qual o narrador se utiliza. Essa epígrafe vai espelhar o caráter de Sofía ao mesmo tempo em que metaforiza o modo de ser de Norbert, personagem de Jensen, e suas “alucinações” ao criar uma realidade na qual Zoé-Gradiva passa a subsistir.

Assim como Zoé, viva, porém morta, na figura de Gradiva (e também para Norbert), encontra a possibilidade de ressuscitar e abandonar seu estado de viva-morta para viver o amor dedicado em silêncio à Norbert, Sofía, ao contrário, parece fenecer cada vez que tenta trazer de volta para si seu passado com Rímini. Nessa busca por voltar a sentir-se viva, não percebe a vida presente esvaindo-se e, pouco a pouco, transforma-se numa morta-viva a escavar o passado para tentar não sucumbir ao seu próprio soterramento. Ela, assim como Zoé-Gradiva, não vive. Simplesmente habitua-se a estar morta pela falta do amor não mais correspondido.

As pesquisas de Linda Hutcheon sobre a paródia irônica e os textos da contemporaneidade edificados sob o alicerce da metaficção pós-moderna, mostram-nos exatamente o que Alan Paul realiza em *O passado*: uma imitação caracterizada por uma inversão irônica que é, ao mesmo tempo, uma confrontação estilística que tem a função específica de rever modelos de construção literária, estabilizar novos códigos de produção artística e, além disso, com a função hermenêutica de ampliar a importância do leitor como co-criador do texto literário.

Conforme mostramos nas linhas anteriores, *O passado* de Alan Pauls ao tomar um outro texto como um dos espelhos para sua construção, realiza em si mesmo um processo circundante de compreensão em que, necessariamente, o leitor entra em cena como co-criador dos sentidos que o texto movimenta. Sofía, mais uma vez, ganha outra dimensão como personagem se o leitor percebe a relação que ela passa a estabelecer com a epígrafe da obra. É nessa tessitura significativa que vimos insistindo nesse capítulo; a *mimesis como processo* para o ato de criação literária. Essa “mistura” de universos

ficcionais que transparece no mundo da obra e que vai ganhando significação mimética pela e na leitura como (re)criação de significantes em jogo é que faz de *O passado* produto típico da metaficção pós-moderna.

Nesse caso, o texto parodiado não é mero objeto de cópia, mas fonte de inspiração que dá ao leitor a oportunidade de repensar o status da arte e de sua alteridade. Aqui, o modo que o narrador assume para reescrever *Gradiva* na figura de Sofia, revela-nos um discurso crítico e intimamente irônico. Primeiro ao mostrar que o estado da morte não pertence apenas aquele que está, de fato, dizimado do mundo empírico ou soterrado pelo tempo. Habita e se move, inclusive, em quem se supõe estar vivo. Sofia, então, movimenta ironicamente essa ideia encarnando a *Gradiva* de Jensen.

Depois, a técnica paródica da qual o narrador se utiliza, vem construir junto ao leitor muito mais que um texto mapeado por referências literárias. Vem fazer desse mesmo leitor, um crítico instigado a pensar sobre questões importantes acerca do “caráter” da literatura na era da pós-modernidade e sua função pragmática diante da necessidade de ser, cada vez mais, consumida não como “novela”, mas como conhecimento autônomo capaz de repensar códigos literários estabilizados por uma tradição histórica. A ironia, nesse caso, entra na obra paródica como provocação suscitando no ato de ler, um repensar quanto ao estético canonizado onde a literatura não exerce mais do que o papel de retratar a realidade. As palavras de Hutcheon esclarecem melhor esse ponto:

Irony appears to be the main rhetorical mechanism for activating the reader’s awareness of this dramatization. Irony participates in parodic discourse as a strategy... [...] The pleasure of parody’s irony comes not from humor in particular but from the degree of engagement of the reader in the intertextual “bouncing” (to use E. M. Foster’s famous term) between complicity and distance. [...] irony is a so-called sophisticated form of expression. [...] The structural identity of the text as a parody depends, then, on the coincidence, at the level of strategy, of decoding (recognition and interpretation) and encoding [...] parody is a form of serious art criticism [...] parody has a the

advantage of being both a re-creation and a creation, making criticism into a kind of active exploration of form¹⁷. (HUTCHEON, 2000: 31-33; 51)

Aqui, mostramos como o narrador de *O passado* põe em prática com maestria a forma paródica para criar um modo outro de leitura do romance pós-moderno. Em apenas UM dos espelhos que utiliza para criação artística, esse narrador supera os limites pré-concebidos quanto ao modo de se fazer literatura na densidade da linguagem e em sua autonomia para recriação contínua de outros códigos de sentido. No item que segue, iremos destacar mais um desses espelhos paródicos em “atividade”: *Ada ou Ardor* de Vladimir Nabokov.

2.4 *Ada ou Ardor* de Vladimir Nabokov e *O passado*

Em uma das cartas de Sofía para Rímini, ela menciona estar lendo um “velho exemplar de *Ada*” que a faz lembrar-se de seu passado, de sua relação de paixão e amor vivida com Rímini. É uma carta nostálgica em que ela reclama o fato de não conseguir esquecer-se de seu passado afirmando, ao mesmo tempo, que ele, Rímini, assim como ela, também não irá conseguir, pois “não faz sentido” (PAULS, 2007). Recortamos parte da carta a fim de melhor evidenciar o ponto de onde partimos para sustentar nossas análises seguintes. Leiamos:

Son las tres e diez de la mañana. La Bruja acaba de dormirse y yo bajé al bar del hotel con tu viejo ejemplar de Ada (no lo busques más: quedo en casa, te lo olvidaste o no te animaste a reclamármelo, ahora es mío y no tenés derecho a protestar), la tarjeta con el espectro de Riltse y mi

¹⁷ N.T: A ironia aparece para ser o principal mecanismo retórico para ativar a consciência do leitor numa dramatização. Ela participa do discurso paródico como estratégia [...] que permite ao decodificador interpretar e evoluir [...] O prazer da ironia paródica vem não do humor no que é particular, mas do nível de envolvimento do leitor no emaranhado intertextual entre a cumplicidade e o distanciamento [...] a ironia é também chamada de uma forma sofisticada de expressão [...] A identidade estrutural do texto como uma paródia depende, então, da coincidência, do nível de estratégia, da decifração (reconhecimento e interpretação) de códigos literários [...] é uma forma de arte de criticismo sério [...] tem a vantagem de ser tanto uma recriação como uma criação... (HUTCHEON, 2000: 31-33; 51, tradução nossa)

cuadernito Gloria, a escribirte, casi a oscuras, una carta capaz capaz de decir todo lo que te diría a si por una vez hubieras dejado de escaparte y estuviéramos en Buenos Aires, juntos, vos y yo, Rímini, Rímini y Sofía, juntos. (No veo bien, esta letra es un desastre: prometo mañana pasar todo en limpio.) Desde que te fuiste de casa lleno cuadernos con cosas que se me ocurren, recuerdos, frases, cosas que leo (“El olvido es un espectáculo que se representa cada noche” Ada, pág. 263). Me hace tan bien escribir, Rímini. No sé por qué cuando escribo tengo la idea de que estás cerca, mirándome, y muchas veces me descubro haciendo como en el colegio, cuando levantaba la tapa del cuaderno para que la tarada de Venanzi no se copiara. ¿No te estás olvidando de mí? Decime que no, por favor, Rímini. No lo suportaría. Decime que me odiás, que te gustaría pegarme, hacerme sangrar, que te enamoraste de otra mujer, que te vas a vivir a otro país, pero no me digas que te estás olvidando de mí. Es criminal. Son doce años, Rímini. (¡Casi la mitad de nuestras vidas!) Nadie (no se nota, me falla la bic, pelo “nadie” está subrayado dos veces) puede olvidarse doce años así, de un día para el otro. Podés tratar, si quieres (yo traté, Rímini, no te creas que no, pero no pude, es así de simple), podés hacer los esfuerzos del mundo, pero no tiene sentido. No vas a poder. (El hotel está lleno de cubanos voleibolistas. Los vi jugando hoy en la calle frente al hotel y me acordé. No, no acordé. Te vi, Rímini. Te vi saltando al lado de una red en una playa, rubio y flaco, tan jovencito que me dieron ganas de llorar. Perdóname. Creo que Ada me hace mal. Riltse me hace mal. Todo me hace mal.)¹⁸ (PAULS, 2003: 76)

Inicialmente, como leitor, perguntamo-nos por que *Ada* faz mal a *Sofia*, assim como *Riltse* e todo o resto. Pensando em *Riltse* já temos a resposta diante de tudo que apontamos sobre a relação dos dois nesse capítulo. E quanto a tal da *Ada*? Quem ou o que é *Ada*? Como essa relação se dá para que *Sofia* chegue a tomá-la como algo que a faz mal? Mais uma imagem metaficcional que nasce da ficcionalidade do próprio enredo para espelhar o caráter de *Sofía*? Essas perguntas surgem em nós porque o

¹⁸ N.T: São três e dez da manhã, a Bruxa acaba de dormir, e eu descí ao bar do hotel com seu velho exemplar de *Ada* (não procure mais por ele: ficou lá em casa, você o esqueceu e não se animou a pedi-lo de volta; agora é meu e você não tem o direito de protestar), o cartão com o espectro de *Riltse* e meu caderninho *Glória*, para lhe escrever, quase às escuras, uma carta capaz de dizer tudo o que eu lhe diria se por uma vez você parasse de fugir e estivéssemos em Buenos Aires, juntos, você e eu, *Rímini*, *Rímini* e *Sofía*, juntos. (Não enxergo direito, essa letra é um desastre: amanhã prometo passar tudo a limpo). Desde que você foi embora de casa, encho cadernos com coisas que me vêm à cabeça, lembranças, frases, coisas que leio (“O esquecimento é um espetáculo que se representa todas as noites”. *Ada*, pág. 263) Escrever me faz tão bem, *Rímini*. Não sei por quê, quando escrevo tenho a impressão de que você está perto, olhando para mim [...] Não está se esquecendo de mim? Diga que não, por favor, *Rímini*. Eu não suportaria. Diga que me odeia, que gostaria de me bater, me fazer sangrar, que se apaixonou por outra mulher, que está indo morar noutro país, mas não me diga que está se esquecendo de mim. É um crime. São doze anos, *Rímini*. [...] Você pode tentar, se quiser (eu tentei *Rímini*, não pense que não, mas não consegui, simples assim), você pode fazer todo o esforço do mundo, mas não tem sentido. Não vai conseguir. [...] (Me desculpe. Acho que *Ada* me faz mal. *Riltse* me faz mal. Tudo me faz mal.) (PAULS, 2007:62)

nosso olhar sobre o texto de Pauls há muito deixou de ser ingênuo e, como nas situações anteriores abordadas nesse capítulo, essas perguntas tem suas respostas.

Essas respostas, entretanto, advêm de uma leitura compreensiva que estabelece relações com a obra em si mesma e com sua estrutura ficcional que a define enquanto *jogo* no ato de seu desvelamento hermenêutico. *Ada ou Ardor de Vladimir Nabokov* entra na narrativa paulsiana como mais um ponto na narrativa que justifica o seu modo de ser enquanto discurso de representação. Portanto, a menção de *Ada* numa das cartas de Sofía direcionadas a Rímini celebra mais um espelhamento ficcional do qual o narrador se utiliza para “montar” quadros cênicos do enredo assim como faz com a *Gradiva de Wilhelm Jensen*, mostrado há pouco.

Analisando o modo pelo qual *Ada ou Ardor de Nabokov* se relaciona com a composição poética do enredo de *O passado* partimos do pressuposto de que, mais do que possa parecer, a narrativa paulsiana de *O passado* parece reescrever o discurso ficcional de *Ada* em suas particularidades e estrutura narrativa acentuando, no entanto, não uma possível inversão irônica naquilo que se (re)apresenta, mas uma representação clara de um das partes da obra de Nabokov tomada como referência para edificação ficcional de *O passado*. Como isso se dá? Veremos a seguir.

Primeiramente, é preciso evidenciar aqui que *O passado* é composto por imagens metaficcionais articuladas num modo mimético específico de encenação onde cada uma de suas cenas e ações advindas dos personagens realizam aquilo que é naquilo que um dia foi: o passado. É como se Pauls tomasse o livro *A tessitura do Tempo* escrito pelo personagem Van Veen de Nabokov como “parâmetro”, como teoria, digamos, para pensar o modo de disposição dos acontecimentos encenados por Sofía e Rímini. Mais adiante retomaremos esse ponto.

Durante a leitura da obra de Vladimir Nabokov, fica claro para nós enquanto leitor que a narrativa de *O passado* retoma muitos pontos estruturais utilizados como técnica narrativa por Nabokov em *Ada ou Ardor – uma crônica familiar* publicado em 1969 e editada pela Companhia das Letras no Brasil. Esta obra trata de um amor incestuoso vivido por dois irmãos – Van Veen e Ada Veen – desde a infância até o fim de suas vidas. Entre uma cena e outra de erotismo, tensão, paixão e desejos proibidos, os

protagonistas do enredo de Nabokov parecem ter vida própria fazendo do típico narrador de histórias dispensável a suas sobrevivências. Esses personagens se auto apresentam e representam; convocam os holofotes do leitor para o fato de autoencenarem o enredo; toda a atenção necessária a compreensão da narrativa parece diluir-se porque o narrado ganha muito mais representação do que o simples ato de narrar esses acontecimentos.

Assim como em *Pauls*, a narrativa nabokoviana em *Ada ou Ardor – uma crônica familiar*, é síncope; densa e labiríntica; envolve o leitor em seus episódios longos e “tecnicamente científicos” ao misturar ficção com tratado filosófico como, por exemplo, o discurso de Ada acerca das espécies de insetos que Ada Veen coleciona e estuda ou as indagações de Van sobre a efemeridade do tempo. O enredo é uma reunião de vozes e discursos que fazem da narrativa um ato de provocação aos moldes canonizados e evidencia a “capacidade” do romance em reunir ficção e pensamento crítico.

Aproximando, então, a narrativa de *O passado* e a relação que *Ada* estabelece com a estrutura ficcional do enredo, podemos começar apontando o “óbvio” entre uma e outra estrutura, tais como a semelhança na divisão física da obra; a utilização de epígrafes como ponto de partida para desenvolvimento textual; o erotismo e tons sexuais como realidade dos personagens; a presença de um outro código discursivo - as cartas - como mudança do trajeto narrativo; metáforas e referências literárias diversas – o fim da primeira parte de Nabokov, por exemplo, é marcada por uma passagem de *Madame Bovary*: *Quando, em princípios de setembro, Van Veen partiu de Manhattan para Lute, estava grávida*. Em *Pauls*, o narrador faz esse mesmo intercâmbio de discursos narrativos, resgatando a *Gradiva* como técnica de metaforização: *E de repente uma idéia feroz o assaltou, tão drástica, tão descarnada, que não parecia pensada por ele [...]: deitar-me com esta morta para libertar-me dela para sempre* – páginas 260-261. A diferença, no entanto, é que para um, a referência é implícita e, para o outro, é explícita em virtude do uso da epígrafe jenseniana logo na primeira página da obra.

Para citar ainda mais semelhanças, tanto Ada quanto Sofía são os personagens que movem o curso de suas relações amorosas; São elas, na maioria das vezes, quem dão a

decisão para que as coisas sigam ou não entre seus amados. O caráter de Van Veen e Rímíni parecem também aproximarem-se: Ambos buscam desvencilhar-se do passado após o término de suas relações; ambos experienciam o sexo desregrado, mulheres e outros relacionamentos no intervalo em que estão sem Ada ou sem Sofía, respectivamente; fogem do passado na tentativa de reescreverem um presente “limpo” sem a recordação do vivido; tem um filho e jogam tênis.

Assim como em Nabokov, há em Pauls capítulos inteiros, como já mostramos, para narrar apenas um ponto do enredo, dedicados apenas a um só personagem ou a um só acontecimento; O modo de narração da trama, muitas vezes, também é metaforizado nos dizeres dos personagens em cena, nos seus pensamentos e/ou nos fatos que se desenrolam de suas ações. O tom das cartas de Ada para Van Veen (em Nabokov) e de Sofía para Rímíni (em Pauls), espelham também o efeito paródicos desses personagens. Exemplificamos com trechos de ambas as obras esse ponto:

Em Ada ou Ardor – uma crônica familiar – Metáforas textuais:

[...] Não me estou querendo mostrar, mas você conhece por acaso um autor que é um grande favorito meu: Herodas?

- Conheço, sim, - respondeu Van negligentemente. – Foi um contemporâneo obscuro de Justino, o intelectual romano. Um grande escritor, sem dúvida. Uma mistura estonteante e literal do texto grego – não foi? – mas, um amigo meu me mostrou um fragmento do texto recém descoberto, que você poderia não ter visto, e que fala de duas crianças, um irmão e uma irmã que se amavam com tanta frequência que acabaram morrendo um nos braços do outro e não puderam ser separados. Por mais que se fizesse, sempre voltavam à mesma posição em que foram encontrados até que os pais perplexos desistiram. Tudo é muito obscuro, trágico e divertido

- Não, não conheço este trecho, - disse Lucette, - mas por que você, Van, está...

- Resfriado! Resfriado! – exclamou Van, procurando um lenço em seis bolsos ao mesmo tempo... (NABOKOV, 1998:331)

Em Pauls - O passado – Metáforas textuais:

[...] “Quizá, después de todo...”, se dijo, reconfortado por una oleada de optimismo. Pensó en su rigidez, en cómo le costaba admitir que los accidentes de las cosas participaban de las cosas y que la lógica de las cosas era la discontinuidad, el vaivén, la alternancia rítmica de momentos accidentales más o menos predecibles. Quizá después de todo, del otro lado

de lo que él llamaba “tortura” hubiera siempre otra cosa, no más tortura... (PAULS, 2003: 293-294)¹⁹

Uma das cartas de Ada para que percebamos a relação com o tom narrativo das cartas de Sofía endereçada a Rímini:

Amo você, só você, só sou feliz quando sonho com você, você é minha alegria e meu mundo e isto é tão certo e real quanto o fato de estar vivo, mas... não o acuso, Van! – mas você é responsável (ou o destino é responsável por seu intermédio, ce qui revient ao mème) de ter deixado à solta em mim quando não passávamos de crianças, numa ansiedade física, uma vontade insaciável. O fogo que você ateou deixou a sua marca no ponto mais vulnerável, mais repreensível e mais delicado de meu corpo. Agora, tenho de pagar por você ter com muita aspereza a urticária vermelha e cedo demais, como a madeira queimada tem de pagar pelo incêndio. Quando fico sem suas carícias, perco todo o controle de meus nervos, nada mais existe senão o êxtase do atrito, o efeito permanente de sua ferroadada, de seu delicioso veneno. Não o acuso, mas é por isso que desejo e não posso resistir a impacto da carne estranha. É por isso que o nosso passado conjunto irradia ondulações de ilimitadas traições. Você tem toda a liberdade de diagnosticar isso como um caso agudo de erotomania, mas não se trata só disso, porque existe uma cura simples para todos os meus males e agonias, um extrato de uma planta que você sabe onde está, você, só em você. Compreendo, como costumava dizer a sua Cinderela de Torf [...], que estou sendo tímida e obscena. Mas é porque desejo fazer uma sugestão importante, muito importante! Van, je suis sur la verge – ainda Blanche – de uma revoltante aventura amorosa. Mas poderia ser salva instantaneamente por você. Tome a máquina voadora mais veloz que puder alugar diretamente para El Paso. Sua Ada estará a sua espera, chamando-o como uma louca, e nós continuaremos pelo expresso do Novo Mundo, numa suíte que eu conseguirei [...] meu tesouro, minha agonia. (NABOKOV, 1998: 290)

Agora, mostramos no texto de Nabokov, a ideia essencial que fundamenta a relação tempo-experiência-lembrança em *O passado*:

¹⁹ N.T: [...] *Talvez, no fim das contas...* disse para si reconfortado por uma onda de otimismo. Pensou em sua rigidez, em como lhe custava admitir que os acidentes das coisas participavam das coisas e que a lógica das coisas era a descontinuidade, o vaivém, a alternância ritmada de momentos acidentais mais ou menos arbitrários e momentos de estabilidade mais ou menos previsíveis. Talvez, no fim das contas, do outro lado daquilo que ele chamava tortura houvesse sempre outra coisa, não mais tortura... (PAULS, 2007: 254)

Sem dúvida, a singular multiplicação dessas cartas retrospectivamente poderia ser explicada pelo fato de que cada uma delas lançava uma sombra pungente, como a de um vulcão lunar, sobre vários meses de sua vida e que se estreitava a um simples ponto quando começava a despontar o agônico e prévio conhecimento da mensagem seguinte. Mas muitos anos depois quando trabalhava no seu livro *Tessitura do Tempo*, Van encontrou nesse fenômeno uma prova a mais de que o tempo real se relacionava com o intervalo entre os eventos e não com a passagem dos mesmos, não com sua mistura e não com a sombra que estendiam sobre a lacuna onde transpira a pura e impenetrável tessitura do tempo.

Disse a si mesmo que teria firmeza e sofreria em silêncio. [...] o duelista que morre é um homem muito mais feliz do que jamais será seu inimigo vivo. (NABOKOV, 1998:292)

De volta ao texto de Pauls, vemos que o narrador toma essa ideia, essa filosofia, contida em *Ada* ou *Ardor*, e a encena como efeito paródico:

[...] Rímini sentía que había *caído*. Que Sofía lo llamara por teléfono, le enviara cartas o hechizara a su padre con sus malabarismos patéticos [...] ése no era lo problema. El problema era el ojo de Rímini: su olfato, su intuición, su sensibilidad a la forma sutil, como en puntas de pie, que tenía Sofía de asomarse al horizonte de su vida. ¿Qué sentido tenía hacerse a un lado, bajar el contestador automático, ignorar los atentados telefónicos, si Sofía no necesitaba confirmarlo para saber que sí, que su mensaje, y no solo las palabras y lo que significaban sino también, y sobre todo, el hecho de haber sido escritas con la idea de que una de las suertes que podía tocarles era la desaparición, y, en vez de hacer todo lo posible por impedirla, hacer todo lo posible por permitirla – su mensaje había llegado, había dado en el blanco, había sido descifrado como ella, sin declararlo, lo reclamaba? Qué no hubiera dado por un poco de indiferencia. [...] Rímini no cedió. [...] Llegaba incluso a mentirse; [...] No era que Sofía hubiera reabierto una llaga que se seguía viva en él, a pesar de él, contra esa vida cicatrizada que él llevaba adelante; imperdonablemente. Sofía había sacrificado una oportunidad, y Rímini, favorecido por el veredicto de esa discutible justicia retrospectiva, ahora podía hacer lo que hasta entonces, por amor o por miedo, había evitado hacer: olvidarla *del todo*. (PAULS, 2003: 121-122)²⁰

²⁰ N.T: [...] Rímini sentiu que tinha *caído*. Que Sofía telefonasse para ele, que lhe mandasse cartas ou enfeitiçasse seu pai com seus malabarismos patéticos [...] não era esse o problema. O problema era o olho de Rímini: seu olfato, sua intuição, sua sensibilidade à forma sutil, como que nas pontas dos pés, que Sofía tinha de surgir em sua vida. Que sentido havia de ficar quieto, abaixar a secretária eletrônica, ignorar as investidas telefônicas, se Sofía não precisava confirmar para saber que sim, que sua mensagem, e não só as palavras e o que significavam, mas também, e sobretudo, o fato de terem sido escritas com a ideia de que uma das sortes que podiam caber-lhes era o desaparecimento, e, em vez de fazer todo o possível para impedir, fazer todo o possível para permitir - sua mensagem chegara, acertara o alvo, fora decifrada como ela, sem declarar, exigia? O que não daria por um pouco de indiferença. [...] Rímini não cedeu. [...] Chegara até mentir para si mesmo [...] Não que Sofía tivesse reabierto uma ferida que continuava viva nele, apesar dele, contra essa vida “cicatrizada” que ele levava; imperdoavelmente Sofía sacrificava uma oportunidade, e Rímini favorecido pelo veredicto dessa discutível justiça retrospectiva, agora podia fazer o que até então, por amor ou por medo, evitara: esquecer-la *completamente*. (PAULS: 2007:100-101)

No entanto, dentre tudo que aqui encontramos como semelhança, há um ponto de maior relevância. A relação amorosa entre Sofía/Rímini – Ada/Van emergem de um amor vivido por anos de dedicação mútua, romantismo, idealismo entre o presente, o passado – sempre em acontecimento – e o futuro como algo incerto. No decorrer dessas experiências, há um rompimento entre eles marcado por uma traição delas. Em Nabokov, ao contrário de Pauls, a dor da traição vivenciada por Van Veen é encarada de forma decadente, aos poucos, com conta-gotas de ressentimento ao longo dos anos. Ada, entre a dúvida dele em saber, entre a cobrança de sua consciência e a confusão de situações vivenciadas com a ausência de Van, acaba deixando escapar a Van Veen, pelo desespero e medo de não ser perdoada, que o traiu: *Creio, - disse Van, - que estamos falando de amantes diferentes. Eu estava falando de Herr Rack, que tem umas gengivas fascinantes e que também a adora até a loucura.* (NABOKOV, 1998:259)

Para Rímini, não. Sofía diz a ele, ponderadamente, que o traiu. A dor que Rímini sente é a de faltar-lhe a vida; o ar para respirar porque via na figura de Sofía sua própria vida; a sublimação maior do amor. No entanto, ainda que em situações narrativas diferentes, a dor sentida por Van e Rímini nada tem de diferente. Cada um, ao seu modo, vivencia o exponencial de ter sido traído e esse fato desencadeia, por um lado, a substituição do presente efêmero pelo passado e, de outro, a dissolução da idealização do amor. A narrativa, então, passa a se prender entre o que poderia ser ou que poderia ter sido a relação entre os protagonistas:

Em *Ada ou Ardor* – Nabokov:

Van e Ada, apesar de toda a requintada vigorosa e vigorosa felicidade que os empolgava e enchia [...] sabiam que certas recordações tem de ficar trancadas, para que não exasperem todos os nervos da alma com seu monstruoso gemido. Mas se a operação era executada com rapidez, se os males indelévels são mencionados entre duas breves frases irônicas, há uma probabilidade de que o anestésico da vida possa amortecer a inesquecível agonia no processo de fechamento de sua porta. [...] Ele era mais indagador do que ela, mas raramente conseguia saber dos lábios de Ada mais do que lhe haviam dito nas cartas. Ada atribuía aos seus admiradores passados todas as características e faltas de que já fomos informados [...] e para ela mesma nada senão compaixão feminina e considerações de higiene e equilíbrio mental magoavam mais a Van do que uma decidida confissão de apaixonada traição. [...] Van procurava seguir a mesma linha lógica, mas não podia esquecer a vergonha e a agonia ainda que atingisse culminâncias de

felicidade que jamais conhecera na sua hora mais luminosa antes da mais negra do seu passado. (NABOKOV, 1998:369)

Essa traição de que o narrador se refere, se dá nos princípios do amor de Ada e Van Veen, onde, apesar da situação dos amantes em questão, viviam um para outro no desejo de estarem, independente de qualquer coisa, juntos e “para sempre”. No trecho que recortamos acima, Van ainda (re)sente a traição de Ada no passado mostrando-se nesse (re)sentir a sombra que o fez nunca mais ser aquilo que um dia foi sua relação com Ada:

“Caro Papai:

Em consequência de uma trivial alteração com um Capital Tapper, de Wild Violet Lodge, em que esbarrei por acaso no corredor de um trem, tive um duelo de pistola com ele esta manhã nos bosques perto de Kalungano e não existo mais. Embora a maneira de meu fim possa ser considerada como uma espécie de suicídio fácil, o duelo e o inefável Capitão não estão de modo algum ligados às tristezas do Jovem Veen. Em 1884, durante o primeiro verão que passei em Ardis, seduzi sua filha, que tinha então doze anos. O nosso ardente caso durou até a minha volta para Riverlane. Foi reatado em junho último, quatro anos depois. Essa felicidade foi o que já houve de maior em minha vida e não tenho arrependimento. Mas descobri ontem que ela tinha me sido infiel e nos separamos. Tapper, se não estou enganado, pode ser o camarada que foi expulso de um dos seus clubes de jogo por ter tentado intercâmbio oral com o encarregado do banheiro, um velho inválido e desdentado, veterano da Primeira Guerra da Criméia. Muitas flores, sim? Seu dedicado filho, Van” (NABOKOV, 1998: 269)

Em *O passado* - Pauls, pensando nesse ponto da traição dos protagonistas:

Rímini sintió algo extraño. Una hora sin Sofía y ya tenía la impresión, no del todo desconocida, de que era el único ser vivo en toda la ciudad. Sintió una soledad atroz. [...]Acababa de ver lo que queda de un hombre cuando a todo lo que es, a todo lo que cree ser, se le resta la mujer que ama. [...] Las membranas del amor son frágiles; el roce más fortuito puede desgarrarlas. Si las sospechas de Rímini las habían afectado, exponiéndolas a esa infección que acecha, para el enamorado, en la tentación de vivir una vida distinta de la que vive, la experiencia de la catástrofe bastó para regenerarlas. [...] Sofía no había desaparecido, no había muerto, estaba con él y todavía lo amaba [...]

Entusiasmado, en una especie de trance, Rímini acababa de contarle la conversación que había tenido esa tarde con un amigo. [...] lo abrumó con un monólogo sobre la confianza, sobre la forma espontánea y por lo tanto mágica en que la confianza, cuando era recíproca, podía suspender [...] las necesidades aparentemente más naturales [...] Pero al terminar, conmovido por su propio alegato, Rímini vio que Sofía permanecía en silencio, sin mirarlo, y que una oscura emoción le cruzaba la cara. “Confianza”... “Reciprocidad”... “Rímini”, dijo Sofía muy rápido, “me acosté con Rafael” [...] Años más tarde, a sólo setenta y dos días [...] Rímini y Sofía se separaban. [...] El mundo brillaba como un objeto flamante y Rímini, cansado [...] estaba demasiado concentrado en habitarlo como para distraerse con el pasado. (PAULS, 2003: 36-37; 55; 67)²¹

Além disso, outros elementos aproximam ambas as narrativas mostrando que, assim como Nabokov pensa em Tolstói para criar seu enredo, Pauls pensa em Jensen para *edificar o enredo* da narrativa, mas utiliza-se de Nabokov como *referência para a estruturação ficcional*. Para o primeiro, a construção paródica é explícita, pois o narrador não faz muita questão de esconder que o romance, ou “a crônica familiar”, como ele se refere, é um “metaforismo didático do amigo de Tchecov, o Conde Tolstoy²²” (NABOKOV, 1998:368). Mostra ao leitor que sua referência, para pensar o romance realista de maneira crítica e subversiva, é essa espécie de (re)escritura de Tolstoi de maneira ironicamente metafórica.

Para o segundo, entretanto, o processo narrativo é parodiado de maneira *diegeticamente autoconsciente, explícita*, pois o seu modo de narrar é marcado por alegorias constantes

²¹ N.T: Rímini sentiu algo estranho. Uma hora sem Sofía e já tinha a impressão, não totalmente desconhecida, de que era o único ser vivo em toda a cidade. Sentiu uma solidão atroz [...] Acabara de vislumbrar o que resta de um homem quando de tudo o que ele é, de tudo o que acredita ser, retira-se a mulher amada.

As membranas do amor são delicadas; o toque mais casual pode dilacerá-las. Se as suspeitas de Rímini as tinham afetado, expondo-as a essa infecção que está à espreita, para o apaixonado, na tentação de experimentar uma vida diferente, a antevisão da catástrofe bastou para regenerá-las. [...] Sofía não desaparecera, não morrera, estava com ele e ainda o amava [...] Entusiasmado, numa espécie de transe, Rímini acabava de lhe contar a conversa que tivera de tarde com um amigo [...] chateou-o com um monólogo sobre a confiança, sobre a forma espontânea, e portanto mágica, como a confiança, quando recíproca, podia suspender [...] as necessidades aparentemente mais naturais. [...] ao terminá-lo, Rímini percebeu que Sofía se mantinha em silêncio, sem olhar para ele, e que uma obscura emoção lhe marcava o rosto. *Confiança... Reciprocidade...* [...] “Rímini”, disse então Sofía muito rápido, “eu fui pra cama com o Rafael”. [...] Anos depois, apenas setenta e dois dias, [...] Rímini e Sofía se separam. [...] O mundo brilhava como um objeto novo em folha, e Rímini, cansado [...] estava concentrado demais [...] para distrair-se com o passado. (PAULS, 2007: 26-29; 44;54)

²² Transcrição conforme edição consultada respeitando a escritura e tradução da época.

a outras obras literárias, pela metáfora, pelo desenvolvimento de um pano de fundo escavável (pensando aí no conceito de *Mise en Abyme*²³) que desperta a atenção do leitor para seu caráter paródico mostrando-se, ao mesmo tempo, explicitamente consciente de seu *modus operandi*, como já dissemos aqui.

Na parte primeira, tanto em Nabokov quanto em Pauls, o narrador utiliza-se do perspectivismo pretérito para narrar os acontecimentos/relação amorosa dos protagonistas. O narrador de Ada oscila a narração do texto com o personagem Van Veen que está a lembrar de seu passado. Há uma espécie de intromissão do personagem no curso da narrativa apresentada pelo narrador. Ao mesmo tempo, a intromissão é permitida para reafirmar e dá legitimidade a construção narrativa. É uma outra voz para legitimar o passado de Van Veen que ganha destaque no texto e parece dar aval a voz em terceira pessoa a contar a estória.

Em Pauls, podemos estabelecer o mesmo esquema de narração se pensamos nas fotos que, supostamente, não deixariam mentir os delírios de Sofía quanto ao passado de Rímini. As 1584 fotos, que Rímini adia tantas vezes em reencontrá-las, metaforiza suas constantes tentativas de fuga de seu passado e de Sofía como sendo, elas mesmas, seu próprio aniquilamento. Nesse sentido, elas, as fotos, funcionam como “provas” a avalizarem o passado e a dar “veracidade” a história de Rímini e Sofía e, de certa forma, também ao enredo.

A mudança do foco narrativo em ambas as narrativas é constante. Cinematográfica. Os personagens ganham autonomia naquilo que representam. O modo como a narrativa é “organizada” e a voz do narrador “principal” são pontos que menos ganham evidência. O agir e as demais vozes que constituem o enredo, numa mistura discursiva em que o leitor se confunde quem é quem ali, falando, atraem todos os holofotes para a vivacidade de sua própria autonomia. Muito mais em Nabokov do que em Pauls. Além do mais, o ato de contar a estória é instável porque os discursos que falam/contam estão

²³ Esse termo é usado por Linda Hutcheon em duas de suas obras lidas para conceber este estudo referindo-se a originalidade da paródia pós-moderna, não como cópia, mas sim como recriação literária em face da presença indispensável do leitor na representação de novos códigos de sentido. Usado pela primeira vez por André Gide ao falar sobre as narrativas que contêm outras narrativas dentro de si *Mise em Abynme*, em *O passado*, é proeminente em toda a estrutura metaficcional da obra. A cada camada percebida como efeito paródico, o leitor pode adentrar a várias outras, como um “abismo”, sempre contento mais alguma possível significação e/ou possibilidade de sentido.

em diálogo explícito e o leitor tem a sensação de estar assistindo as cenas, capítulo a capítulo, como um espectador de cinema... Os discursos/vozes se materializam ali fazendo dos personagens suas próprias encarnações.

Por outro lado, isso não quer dizer que o narrador deixa de aparecer. Ele funciona no enredo como um certo mediador direcionando o curso das lembradas contadas pelos protagonistas por meio das cartas, de sonhos, de bilhetes, de recados deixados na secretária eletrônica. Em Nabokov, por exemplo, a narração acontece por meio de uma voz que assiste os personagens a relembrar o passado, sua infância e o amor incestuoso que viveram. Nesse assistir, o narrador conta a história e, ao mesmo tempo, é surpreendido pelas vozes dos próprios personagens que, ao longo da narrativa, vão “corrigindo” quaisquer eventuais acontecimentos contados de maneira “inverossímil”. A voz de Ada e Van Veen aparecem no texto entre parênteses e as cenas que discorrem vão sendo mostradas pelo narrador com o “aval” dos personagens que parecem também assistir ao filme de suas vidas do mesmo lugar que o leitor. Assim como em Pauls, o passado é parte, senão o todo, do sentido do presente justificando o “entra e sai” de narradores a cada fato mostrado ao leitor.

Em Pauls, isso se dá de modo mais sutil porque, salvo nas cartas de Sofía para Rímini, a narração se mantém em terceira pessoa ainda que os protagonistas tenham vida própria. A personificação de Rímini e Sofía perpassa o universo mítico, o universo puramente ficcional com a *pretensão* de ser real; transmuta-se naquilo que é quando na realidade poderia apenas ter sido e não foi. A narrativa vive a instabilidade dos personagens porque ela mesma não narra apenas, serve de palco para a dicotomia entre Presente e Passado e Rímini e Sofía, respectivamente. Pauls, procura confirmar essa “veracidade” quando corta a narrativa com as cartas de Sofía; quando interpõe entre o texto, imagens fotográficas das situações narradas. É como se dialogasse com o leitor dizendo: *Isto é real, como poderia mostrar essas fotos para você, leitor, se, de fato, não tivessem acontecido? Veja, olhe as fotos. Veja Sofía aí ajudando Rímini.*

Desse modo, tanto em uma quanto em outra narrativa, o narrador insere pontos da realidade empírica no texto para tornar o ficcional algo verídico; verdadeiro. As cartas transcritas pelo narrador como sendo dos personagens, assim como as notas em Nabokov e as imagens fotográficas em Pauls, tornam-se “fatos devidamente

constatados” de uma realidade supostamente existente. A ficção em si mesma funda uma verdade pelo modo singular de narração legitimada por pinceladas de realidade.

O conceito de metaficção postulado por Hutcheon em seus constantes estudos sobre a especificidade do romance como gênero em épocas finais século XX é claro na leitura da obra de *O passado* de Alan Pauls. A obra é uma constante reviravolta sobre um enredo a questionar os limites ou a amplitude da arte em se tratando das últimas transformações da realidade desde o século XIX. Revisa e questiona os “tratados” quanto ao modo *enformado* de se fazer literatura criticando a tradição como centro de referência para (re)produção da realidade. Nesses poucas análises que aqui colocamos é possível perceber que a questão do amor experienciado por Rímimi e Sofía não é o que mais importa, já que a narrativa dá enfoque não ao simplismo de uma relação amorosa, mas sim aos efeitos dessa relação a tudo que poderia ter sido na (in)estabilidade da vida em decorrência. O que está exposto na vitrine para que o leitor “assimile” é muito mais do que isto: é a transgressão possível, e a qualquer tempo, do conceito de arte como algo determinado.

Nessa perspectiva, quando falamos que Pauls utiliza-se do enredo de Jensen para parodiar a relação de Rímimi e Sofía e a estrutura de Nabokov como pilar de composição ficcional de *O passado* estamos dizendo que a estrutura narrativa desse texto é tão fragmentária quanto à necessidade de reconstrução do eixo realidade-ficção. Conforme mostramos, os discursos no romance de Alan Pauls reconstróem a noção de realidade versus ficção como (re)constróem “a problemática” (HUTCHEON, 1991) da representação literária como um fenômeno puramente político-social que lança de dentro para fora o rojão da diferença e a não-aceitação daquilo tradicionalmente determinado por “qualquer sistema totalizante ou homogeneizante” (idem, 29).

Como uma narrativa essencialmente paródica, arriscamos ainda a dizer que o fio temporal que rege e perpassa a narrativa de *O passado* é tomado como representação artística do discurso ficcional de Van Veen realizada na quarta parte da obra *Ada ou Ardor – uma crônica familiar*. Essa parte da obra de Nabokov abre precedentes para repensar a questão da duração do tempo e sua significação não naquilo que é presentificado ou foi vivido, mas naquilo que aconteceu no intervalo desses

acontecimentos. Todo o enredo de Alan Pauls tem como foco a necessidade de resgatar o vivido encarando o presente como nostalgia daquilo que um dia foi e o passado como o único lugar seguro de identidade subjetiva afirmada pela efemeridade dos acontecimentos na vida de Rímíni.

Rímíni e Sofía transitam na narrativa como personificação da tese de Van Veen desenvolvida nos seis anos de escritura de *a Tessitura do Tempo*. Sofía é a representação da necessidade de se marcar o tempo ainda que esse tempo seja o presente, *o espaço de tempo de que se tem conhecimento direto e real com a frescura persistente do passado ainda percebida como parte do agora*. (NABOKOV, 1998:469), pois Rímíni era para Sofia uma *tarefa inacabada e talvez irrealizável*, assim como *uma dessas tarefas era Ada* (NABOKOV, 1998: 404) para Van Veen. Rímíni, por sua vez, representa para Sofía a imagem do que um dia foi ela mesma e, ao mesmo tempo, seu desejo de um tempo futuro já que, *na realidade, as nossas esperanças podem tanto dar-lhe existência quanto os nossos arrependimentos podem alterar O passado*. (idem, 477). Recortamos parte da tese do Dr. Van Veen (nomeado à cátedra de Filosofia da universidade de Kingston “aos trinta e cinco anos!”), conforme informação do narrador), para demonstrar o funcionamento paródico de que estamos falando aqui. Iremos privilegiar mais as proposições do tempo passado e do tempo presente já que é o enfoque trazido por Pauls em *O passado*:

Recorte 1:

A direção do tempo, as ardis do tempo, o tempo de mão única é alguma coisa que me parece útil em dado momento, mas desce no momento seguinte ao nível de uma ilusão obscuramente relacionada com os mistérios de crescimento e gravitação. A irreversibilidade do tempo é um caso muito paroquial [...] Tempo Puro, Tempo Perceptual, Tempo Tangível, Tempo livre de conteúdo, de contexto, comentário corrente – é este meu tempo e meu tema. Tudo o mais é símbolo numérico ou algum aspecto do espaço. [...] O tempo em que estou interessado, é apenas o tempo parado por mim e cuidado de perto por meu espírito de vontade tensa. Seria assim, vão e mau prolongar o tempo que “passa”. [...] Mas essa “aceleração” depende precisamente de não se dar atenção ao tempo. (NABOKOV, 1998: 460-461)

Recorte 2:

Concebemos o tempo como uma espécie de rio, tendo pouca relação com um verdadeiro rio de montanha que se mostra branco sobre o fundo de um penhasco escuro ou com um grande rio de cor pálida através de um vale sinuoso, mas que corre invariavelmente através de nossas paisagens cronológicas [...] O tempo, que requer a máxima pureza para ser apreendido, é o elemento mais racional da vida... (NABOKOV, 1998:464)

Recorte 3:

Foi tal a seca que assolou Hipona nos meses mais produtivos do episcopado de S. Agostinho que foi preciso substituir as clepsidras por ampulhetas. Ele definiu o passado como que não mais existe e o futuro como o que ainda não existe. Na realidade o futuro é um fantasma que pertence a outra categoria de pensamento essencialmente diferente da do passado que, pelo menos, estava aqui ainda há um momento... No bolso? Mas a própria procura é já “passado”. O passado é imutável, intangível e irreversível [...] Passarei agora a considerar o passado como uma acumulação de dados sensoriais e não como dissolução do tempo implicada em metáforas imemoriais que retratam a transição. A passagem do tempo é apenas uma ficção mental sem correspondência objetiva, mas com fáceis analogias espaciais. É vista apenas retrospectivamente, formas e sombras, corolas e lariço que caem em silêncio: o desastre perpétuo do tempo que recua, desmoronamentos, avalanchas, estradas de montanha onde há sempre queda de barreiras e homens que trabalham. Fabricamos modelos do passado e, então, fazemos uso espacialmente deles para concretizar e medir o tempo. [...] O passado é, portanto, uma acumulação de imagens. Pode se facilmente contemplado e ouvido, testado e provado à vontade, de modo que cessa de significar a alternância ordenada de acontecimentos ligados que significa no amplo sentido teórico. é agora um generoso caos do qual o gênio da recordação total, convocado nessa manhã de 1922, pode colher o que bem quiser... (NABOKOV, 1998: 464-465)

Recorte 4 e último:

A sensação do tempo é fisiologicamente uma sensação de contínua transformação e se a transformação tem uma voz, pode ser uma continuada vibração [...] Mas filosoficamente, o tempo é apenas memória em elaboração. Em toda a vida individual, ocorre do nascimento a morte a formação e o fortalecimento gradativo dessa *espinha dorsal da consciência* que é o tempo dos fortes. “Ser” significa saber que se “foi”. “Não Ser” implica a única espécie “nova” de tempo espúrio: o futuro. Elimine-o. A vida o amor, as bibliotecas não têm futuro. [...] Há apenas dois painéis. O passado (presente sempre em meu espírito) e o presente (a que meu espírito

da duração e, portanto, realidade). Se fizermos um terceiro compartimento de expectativa cumprida, do previsto, do pré-determinado, da faculdade de previsão, da previsão perfeita, estamos ainda aplicando o espírito ao presente. (NABOKOV, 1998: 476-477)

A partir dessas exposições, julgamos não ser necessário quaisquer argumentos para endossar o que dissemos no parágrafo último. As citações espelham a significância maior de *O passado*: o tempo passado. Entretanto, é preciso ressaltar que o que Nabokov faz com *Ada ou Ardor – uma crônica familiar* é um ato típico da metaficção pós-moderna por meio da paródia irônica de *Anna Karenina*: Subverte a narrativa realista de Tolstoi transformando-a numa crítica contundente ao modo de narrar do realismo do século XIX e, além de tudo, transgride o gênero do romance para uma suposta crônica que, em si mesma, revela muito mais sobre o próprio romance do que essa previsão de mudança que o título do seu texto traz. Perverte ainda a idéia de família e provoca ficcionalmente as instituições burguesas da época. Nessa obra, vemos a materialização das teorias de Hutcheon quanto a forma paródica que tem, primordialmente, *a declarada intenção de impedir que qualquer leitor ignore o contexto moderno e social, e também estético* (HUTCHEON, 1991: 70) de um texto literário. Ler *Ada ou Ardor* é estar, obrigatoriamente, condicionado a reconhecer os diferentes códigos discursivos em diálogo no texto.

Em *O passado*, por fim, não se trata de uma paródia necessariamente irônica que copia um código estético apenas e, ao mesmo tempo, o ridiculariza ironizando-o distancialmente. Trata-se, com toda certeza, de um texto que retém em si mesmo o modo metaficcional como base arquetípica sendo, inclusive, um texto autoreflexivo já que representa e faz referência a narrativas passadas como criação e recriação da ficcional. O diferencial de *O passado* é seu tom amplo e paradoxal que exige o ato de jogar o seu jogo para compreensão. Traz em si mesmo a universalidade de uma tradição artística provocando o leitor a pensar no status, hoje e atual, da prática literária e seus códigos estabilizados. A ironia, no entanto, entra em jogo ao (des)fragmentar o supostamente concebido enquanto literatura. Utiliza-se de sua “forma” também fragmentada para apontar a realidade moderna como lugar de refração, conhecimento e recriação daquilo que chamamos realidade. Nas palavras de Hutcheon, “é esse tipo de

contradição que caracteriza a arte pós-moderna, que atua no sentido de subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para sua própria existência física: aquilo que já foi dito”. (HUTCHEON, 1991:70)

CAPÍTULO III

3.1. Rímíni enquanto substrato de uma modernidade em decadência

Toda a discussão proposta até aqui originou-se a partir de uma resenha literária publicada no jornal *Correio Braziliense* em 30 de junho de 2007 intitulada “O Pesadelo do Amor Eterno”:

4 • Brasília, sábado, 30 de junho de 2007 • CORREIO BRAZILIENSE

PENSAR



DE FORMA SUBLIME, O ARGENTINO ALAN PAULS EXPLORA A HARMONIA DE EXTREMOS PARA MERGULHAR NO AGONIADO RELACIONAMENTO DE UM CASAL

O PESADELO DO AMOR ETERNO

TIAGO FARIA
DA EQUIPE DO CORREIO

Nas primeiras cenas de *A morta-viva*, de 1943, uma mulher é acalentada pelo marido. Ela não fala nem se move, está em coma. Mas a simples presença do corpo deitado na cama do hospital engata uma trama contaminada, aos poucos, pelo batuque hipnótico de rituais de vudu. Nas bordas das 478 páginas de *O passado*, faz-se notar a sombra do filme de Jacques Tourneur, e de um exército de demônios em busca do corpo. As anti-

co (com estréia prevista para outubro), o livro alimenta-se de uma sublime harmonia de extremos. De um lado, a profundidade da descrição psicológica de personagens remete à grandes romances do século 19, a Stendhal e Balzac. De outro, o trabalho com a engenharia do tempo, manipulado e redescoberto a cada capítulo (que, às vezes, soam como pequenos contos, autônomos), garantem contemporaneidade à prosa de Pauls. Não existe a necessidade de manter-se preso a uma história, mas, antes disso, de compor um habitat para experiências, diálogos, referências a ficção, clas-



Christiana Carvalho/Warner Bros

Surpreendidos pela maneira como a crítica jornalística descrevia essa obra de Alan Pauls, não nos restou outro caminho a não ser perseguir os personagens Rímíni e Sofía na busca por suas almas já, então, “desprendidas” de seus corpos físicos pelo fim de um amor de 12 anos. O texto encontrado naquela resenha do *Correio* faz jus ao romance de Pauls e peca apenas por dizer que “a profundidade da descrição psicológica de personagens remete aos grandes romances do século 19, a Stendhal e Balzac”. Há um

infinito de possibilidades significativas no texto de Alan Pauls, menos semelhança com os romances do século XIX. Salvo, talvez, pela extensão do enredo e pela proximidade entre realidade e ficção plasmadas pelas exaustivas descrições que compõem o texto. Um tanto engenhoso e, mais do que isso, bastante denso e, como mostramos nos capítulos anteriores, preenchido de camadas de significações metafóricas.

Beatriz Sarlo, em um ensaio dedicado exclusivamente a essa obra de Alan Pauls, é categórica ao dizer que a extensão do romance lhe é própria por ser necessária. *O passado* de Alan Pauls não poderia ter sido escrito de outra maneira porque a construção dos personagens e o esforço do ato de narrar – tendo a oscilação do tempo como alegoria da vida de Rímini e Sofía – não teria o mesmo sentido, a mesma maestria, a mesma verossimilhança das paixões humanas se fosse contado de outro modo. A importância que se dá a todos os pontos da vida dos personagens – onde nada é superficial –, ao teor intelectual e a todas as variantes discursivas e metaficcionais que tecem o enredo, justificam plenamente *La extensión do romance*, conforme lemos nas palavras de Sarlo:

El pasado es un folletín sentimental y , como algunos folletines, necesita extensión. [...] De las tres relaciones conocemos la forma en que comienzan, se desarrollan y terminan. No son esbozos de historias que se bifurcan de la línea principal [...] sino historias completas [...] todo está contado con el mismo detalle [...] Ésta es una opción estratégica, es obvio, requiere una extensión excepcional, porque la opción misma es extraña a las costumbres de la narrativa. Pauls se ocupa de todos los detalles con la intensidad con que se ocupa de las grandes articulaciones y de las grandes escenas. Nada merece *menos* atención que la que obtiene. [...] la minuciosidad de la obsesión es siempre en algún momento, temible, incluso cuando parece más pintoresca. [...] La extensión es indispensable también al tenor intelectual de *El Pasado* [...] En *El Pasado* están los *abstracts* de múltiples proyectos ensayísticos [...] *El Pasado* prescinde de la historia reciente con una radicalidad que obliga a pensar. [...] nos trae otra historia que es también otro motivo para la extensión de la novela. *El Pasado* es una suma de la literatura argentina de los últimos cincuenta años. [...] La novela no “salió” larga, como resultado de una impericia, sino que, para ser lo que es, *necesitó* ser larga²⁴. (SARLO, 2007c: 445-447)

²⁴ N.T: O passado é um folhetim sentimental e, como alguns folhetins, requer extensão. [...] Das três relações conhecemos a forma em que começam, em que se desenvolvem e em que terminam. Não são esboços de histórias que se bifurcam da linha principal [...] são histórias completas [...] tudo está contado com o mesmo detalhe [...] é uma opção estratégica que é necessário reconhecer como tal. [...] Esta opção

Assim, o que lemos durante todo o percurso de leitura da narrativa de *O passado* não se resume apenas a uma história sobre o amor eterno entre Rímíni e Sofía. E isso já acentuamos nos capítulos anteriores: o enredo é aparente e utilizado como pretexto, digamos, para expor outros tantos assuntos que o leitor deve estar atento a perceber. *O passado*, conforme nos disse Beatriz Sarlo, nos obriga a pensar de modo crítico levando em conta todos os espaços de produção de sentidos que vemos mostrando até aqui e que essa obra convoca para ser compreendida. Outro ponto interessante da resenha, e que nos chamou também a atenção, é o fato de Tiago Faria comparar a estrutura desse romance ao próprio protagonista, Rímíni: “afastar-se de Sofía significa, para o *herói torto* deste *romance torto*, entregar-se às alucinações recorrentes de um passado que insiste em retornar”.

No entanto, a narrativa de Alan Pauls em *O passado*, ao contrário do que é colocado por Tiago Faria, é extremamente condensada e entrelaçada por diferentes pontos de leituras possíveis. Talvez tenha sido isso que ele quis mostrar quando se referiu à obra como um “romance torto”; O herói torto, então, Rímíni, problemático, para usar uma referência luckásciana, perde-se nesses (entre)meios discursivos moldados por Sofía e sucumbe às tentativas de vencer o curso “torto” do romance de Pauls. Essa sucumbência, no entanto, também possui uma significação própria diante do fluxo descontínuo em que os acontecimentos se revelam.

Dessa forma, interessa-nos evidenciar neste capítulo que o texto *O passado* nos traz muito mais a ser compreendido do que apenas uma história de um amor eterno. Há, intrinsecamente em sua estrutura, uma significação crítica metaforizada nas ações dos personagens e no movimento descontínuo da narrativa. Ou seja, a narrativa parece mesmo refletir sobre sua própria condição de arte literária que transita entre o moderno

estratégica, é óbvio, requer uma extensão excepcional porque a opção mesma é estranha aos costumes da narrativa. Pauls se ocupa de todos os detalhes com a intensidade que se ocupa das grandes articulações e das grandes cenas. Nada merece menos atenção que a que obtém. [...] a minuciosidade da obsessão é sempre, em algum momento, temível, inclusa quando parece mais pitoresca [...] A extensão é indispensável também ao teor intelectual de *O passado* [...] Em *O passado* estão os abstracts de múltiplos projetos ensaísticos [...] *O passado* [...] advém da história recente com uma radicalidade que obriga a pensar. [...] nos traz outra história que é também outro motivo para a extensão do romance. *O passado* é uma *summa* da literatura argentina dos últimos cinquenta anos. [...] O romance não “saiu” grande como resultado de uma peripécia, pois que, para ser o que é precisou ser grande. (SARLO, 2007: 445-447, tradução nossa)

e o pós-moderno em função de seus modos específicos de narrar e, conseqüentemente, de gestos de leituras específicos que sobressaem apenas ao que é dito no enredo.

As análises que serão expostas neste capítulo partiram de pontos latentes de significação do texto de Pauls e que, a partir desses pontos, *horizontes* (GADAMER, 2004) de significações foram sendo desvelados para serem compreendidos. Entretanto, a compreensão do sentido que circunda *O passado* não se limita apenas a esses caminhos que iremos mostrar. A cada nova leitura sempre será possível nos deparar com aquilo que para Gadamer caracteriza toda compreensão: “[...] o verdadeiro sentido contido num texto ou numa obra de arte não se esgota ao chegar a um determinado ponto final, visto ser um processo infinito. [...], pois o que incita a compreender deve ter-se feito valer, já, de algum modo sua própria alteridade.” (GADAMER, 2004: 395)

Assim, as análises que o leitor encontrará até aqui integra parte das possibilidades de compreensão que a estrutura arquitetônica de *O passado* nos revela. Dentro de diferentes horizontes, ou das diferentes “situações hermenêuticas” (GADAMER, 2004: 399) que o texto de Pauls abarca, iremos voltar a nossa *circunvisão interpretativa* para aquelas situações da narrativa em que a nossa consciência histórica nos interpela e nos exige sentido já que nós mesmos pertencemos a ela e estamos, necessariamente, em constante diálogo com os discursos (re)formulados por uma tradição literária.

Tomando, então, Rímini como simbologia da alteridade do tempo e, a partir dessa mesma alteridade, como metaforização da descontinuidade natural do acontecer histórico, iremos pensá-lo como possível emblema constituinte da pós-modernidade na obra de Alan Pauls a partir das seguintes questões:

1. *Como Rímini encena e dramatiza a realidade empírica diante da ficcionalidade do enredo?*
2. *Qual o sentido de sua trajetória no decurso da narrativa enquanto horizonte ontológico que se dissolve pela imposição do passado?*

Essas questões nos são suscitadas a partir da constatação de que não só o enredo é preenchido de metáforas como também o próprio personagem Rímini parece encenar um discurso específico pelo viés representativo do texto. Esse personagem vai ganhando ao longo da narrativa uma dimensão própria que lhe atribui sentidos específicos constituindo a si mesmo, e ao narrado, uma máscara narrativa que, na realidade, critica o modo de encarar a realidade e o fazer poético em relação à tradição literária. Além disso, essa relação também parece se legitimar na estrutura física da obra e em seu esquema de narração.

Nesse sentido, partimos do pressuposto de que o texto de Pauls utiliza-se da mobilidade linguística em jogo e das alternâncias de sentidos evidenciadas pelo narrado como caminho para resgatar a discussão sobre o “ocaso” (VATTIMO, 2007) da arte diante da modernidade tardia ou da pós-modernidade ou ainda da contemporaneidade como querem alguns. Aliás, iremos mostrar porque utilizamos ao longo desta pesquisa o termo “pós-modernidade” e não outro supostamente similar.

Dessa maneira, no sentido que pensamos a pós-modernidade, os argumentos que se seguem irão permear o pensamento de Gianni Vattimo no eixo Heidegger-Nietzsche como uma possível “explicação” ao modo de ser de Rímini tomado pelo narrador como sendo “o passar do tempo - a vida nua” e “uma obra prima da inércia, sem rumo e sem propósito: vida imanente, vida em queda livre” (PAULS, 2007: 290), mesmo diante das interpelações de sua existência naquilo que experiencia no devir de ser e não ser, ao mesmo tempo, o presente e o passado em decorrência. A partir desse olhar sobre esse personagem, sobre o curso narrativo e a oscilação entre tempo presente e tempo passado, iremos compreender a obra de Alan Pauls não apenas como discurso ficcional, mas também como discurso crítico que aponta para atual condição da arte literária diante do mundo *pós* moderno.

Partindo para a análise do romance, a fim de responder nossa primeira questão (1), constatamos que Rímini diante de Sofía é um títere. Um caráter solto no tempo que, em contrapartida, vive na oscilação de constituir e esvaziar-se cada vez que se depara com

seu passado. Resvala-se nas tentativas de reabilitar sua vida supostamente ainda existente. Sim, supostamente, pois Rímimi só é enquanto Sofía é. Ela é o equilíbrio e o desespero que move, nutre e sustenta a vida de Rímimi. E, embora ele sempre tente construir um estereótipo de Sofía como sendo algo necessário a ser enterrado, ao mesmo tempo ele constata – nessas mesmas tentativas de esquecê-la – que apagar Sofía de seu presente é também deixar de existir; de constituir-se *ser* já que esse mesmo constituir-se implica, necessariamente, *ser-com* Sofía.

Mas como Rímimi encena e dramatiza essa realidade? Essa relação será mostrada nos pelos seguintes recortes:

1. O paradoxo da *pós* modernidade no capítulo 9 da *Segunda Parte* do texto de Pauls;
2. A relação de Rímimi com Nancy como ápice de sua experiência no presente supostamente livre de seu passado – capítulos 3, 5 e 6 da *Terceira Parte*; e
3. O ressurgimento de Sofía na vida de Rímimi – capítulos 7 e 9 da *Terceira Parte*.

Antes, alguns parágrafos sobre os postulados de Gianni Vattimo acerca do niilismo enquanto fenômeno da *pós*-modernidade deverão ser explicitados para melhor compreensão das análises que irão se seguir.

Em *O Fim da Modernidade: Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*, Vattimo relaciona o início da *pós*-modernidade com o abandono do fundamento do *ser* e a redução do ser ao valor de troca, de mercadoria, típico da era moderna. Esse período é marcado, necessariamente, pela filosofia de Friedrich Nietzsche com o advento da morte de Deus e com o declínio dos valores cristãos anunciando a modernidade e, junto com ela, a frustração de não realizar as promessas trazidas pelo progresso. A dúvida quanto a uma nova fase da história humana, uma *pós*-historicidade, passa a vincular-se ao modo de ser do *ser-aí* enquanto possibilidade de revisão do passado diante do presente.

Logo no início do texto de Gianni Vattimo percebemos a preocupação do autor em relacionar o discurso de Nietzsche à filosofia de Heidegger para sustentar sua preocupação com a questão do fim do período da modernidade e o *ocaso* (VATTIMO,

2007) da arte. Diz ao leitor que “é só relacionando-se a problemática nietzschiana do eterno retorno à problemática heideggeriana do ultrapassamento da metafísica” (VATTIMO, 2007: 5) que se torna possível compreender **o nilismo como marco da pós-modernidade**. O que isso significa para nós?

Essa afirmação de Vattimo nos diz sobre os postulados de Nietzsche contidos, principalmente, nas obras *A Gaia Ciência*, *Assim Falava Zaratustra* e *O Crepúsculo dos Ídolos*. Nessas obras, Nietzsche aponta para a realidade do mundo de maneira pessimista desconstruindo conceitos prévios e velados até então por apenas *uma versão* da história sob o domínio do Estado e da Igreja; desconstrói e aponta para a realidade como algo que não pode ser mais tido como único e/ou verdadeiro para se fundar já que o homem deixou de ver em Deus o único lugar de verdade. Com o advento da ciência e da modernidade, o mundo tornou-se esvaziado de sentido; de certezas; de fundamento. Na voz de um *insensato* Nietzsche em *A Gaia Ciência* [125] afirma a morte de Deus como marco para uma nova história do *ser*:

“Para onde foi Deus?” – exclamou – “É o que vou dizer. Nós o matamos – você e eu! Nós todos, nós somos seus assassinos! Mas como fizemos isso? [...] Não estamos incessantemente caindo? [...] Haverá ainda um acima e um abaixo? Não estaremos errando como um nada infinito? [...] Não sentimos nada ainda da decomposição divina? – os deuses também se decompõem! Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matamos! [...] A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? [...] Nunca houve ação mais grandiosa e aqueles que nascerem depois de nós pertencerão, por causa dela, a uma história mais elevada do que o foi alguma vez em toda a história.” (NIETZSCHE, 2007b: 129)

A morte de Deus como simbologia da dissolução de uma tradição histórica é perene nas demais obras que citamos há pouco. Todo o seu discurso divaga nessa ideia de que Deus morreu já que o homem não o tem mais como marco; origem; certeza; legitimidade para pensar a realidade do mundo. A ideia do “eterno retorno” postulado também por Nietzsche, impera em seus textos justamente em função de Deus, o fundamento e a verdade agora fragmentados, não mais serem o sustentáculo entre o conhecido e o desconhecido. Com essa ideia, Nietzsche põe em discussão os dogmas e as crenças suplantadas ao longo da história da humanidade – nas artes, na religião, na

filosofia – e “apregoa” a desvalorização dos valores supremos negando as certezas e acentuando a inexistência das verdades últimas e absolutas. O eterno retorno nietzschiano, então, nasce com essa ideia e, ao mesmo tempo, a endossa como necessidade do despertar permanente do ser enquanto caos eterno que lhe impõe o ir e vir na existência para tornar-se um “super-homem”.

Nos parágrafos 341 e 342 de *A Gaia Ciência* (2007b), Nietzsche envereda pelo encerramento de suas conclusões citando *o declínio de Zaratustra* ao decidir torna-se um super-homem. Esse super-homem seria a saída do *ser* do campo ideológico cristão para o deparar-se com a realidade do mundo que é, em si mesma, o sentido da existência pelo pensamento trágico. É também, o sujeito agora enfraquecido de fundamentos da tradição buscando por si mesmo e através de si mesmo o seu *re-fundamento* enchendo e esvaziando-se, infinitamente, de tantas vidas quantas lhe forem necessárias a fim de superar a morte de Deus:

“Esta vida, tal como a vives atualmente, tal como a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inumeráveis vezes; e não haverá nela nada de novo, pelo contrário! [...] o que há de infinitamente grande e de infinitamente pequeno em tua vida retornará e tudo retornará na mesma ordem – [...] A eterna ampulheta da vida será invertida sem cessar – e tu com ela, poeira das poeiras! [...] Por isso devo descer até as profundezas: como tu fazes à noite quando te vais para trás dos mares, levando tua claridade para baixo do mundo, ó astro transbordante de riquezas! – [...] Assim começou o declínio de Zaratustra. (NIETZSCHE, 2007b:202)

Em *Assim falava Zaratustra* (2007c) voltamos a encontrar um Nietzsche mais incisivo quanto ao declínio dos ideais transcendentais, “verdadeiros”, e a impossibilidade de alcance das coisas supremas senão pelo caminho dos diversos e diferentes modos de existir e experienciar o mundo. Na voz de Zaratustra e, a partir do rompimento da bolha de verdades incontestáveis que até então o envolvia (saindo das montanhas) e o impedia de torna-se o super-homem (em meio a outros homens e expiações do existir e do sofrer no mundo), ele nos diz no capítulo II: “Será possível! Este ancião, em sua floresta, ainda não ouviu dizer que Deus morreu?” No capítulo III, continua: “[...] Eu vos anuncio o super-homem. O homem existe para ser superado. Que fizeste para o superar?” (NIETZSCHE, 2007c: 16-17)

Nas páginas que seguem essa obra, Nietzsche em nenhum momento deixa de enfatizar que a morte de Deus promove, necessariamente, uma mutilação ontológica em que o ser não tem mais onde se apoiar porque aquilo que era verdade dissolveu-se. O caos e o conflito com o caos será a chance do *ser* de mergulhar em si mesmo para tornar-se, outra e outra vez, infinitamente, seu próprio fundamento. A vontade de verdade do *ser* é substituída pela vontade de poder. Agora o *ser* deve olhar para si mesmo e buscar caminhos de sua própria sobrevivência enquanto sujeito em permanente combate para seu re-fundamento. Deve existir em si mesmo uma vontade de poder ser um super-homem!

A morte também entra na problemática Nietzscheana como único caminho possível de afirmação desse *ser* percebido agora como *nonsense* porque a verdade a qual se agarrava já não passa de apenas um desejo frustrado de significar e dar sentido às coisas do mundo. “Morrer a tempo é o que ensina Zarathustra” (NIETZSCHE, 2007c: 69). O declínio do homem é o caminho para sua nova vida, no sentido de morrer o homem antigo, aquele fundado por uma inverdade histórica, para se fazer nascer um novo, uma nova esperança no porvir do “grande meio-dia” a ser festejado:

E o grande meio-dia será quando o homem estiver na metade de seu trajeto, entre o animal e o super-homem, se mantiver firme, como sua esperança suprema, e festejar seu caminho para o ocaso porquanto será o caminho para uma nova manhã.
Então o que declina se abençoará a si mesmo por estar passando para outra esfera. E o sol de seu conhecimento atingirá seu zênite.
“Todos os deuses morreram. Agora queremos que viva o super-homem!”
Que seja esta, chegado o grande meio-dia, nossa última vontade!
[...] Deus é uma conjectura [...] Poderíeis criar um Deus? Pois então não me faleis de deuses! Mas de criar um super-homem, bem que seríeis capazes.
(NIETZSCHE, 2007c:75-81)

Diante de todo esse pessimismo filosófico de Nietzsche, Gianni Vattimo traça um perfil acerca do niilismo como marco da pós-modernidade no mundo ocidental. Assim como a morte de Deus para Nietzsche significou a libertação do homem de dogmas preconizados por uma versão unitária da história presa ao mundo incontestável do ideologismo cristão, o niilismo também é um momento da história do *ser* em que esse mesmo *ser* se percebe esvaziado de perspectivas; *desfundado* do mundo já que as

promessas advindas da modernidade, tanto da ciência quanto da religião, não se realizaram. Tudo aconteceu e, ao mesmo tempo, não aconteceu nada. O mundo tornou-se, para esse ser, imagem, máscara, ficção, imaginação, desesperança. Daí, então, a ideia de “fábula” também preconizada por Nietzsche em *O Crepúsculo dos Ídolos* (2007d): “O mundo-verdade, nós o abolimos: que mundo nos ficou? O mundo das aparências talvez?... Mas não! com o mundo-verdade abolimos também o mundo das aparências!”. (NIETZSCHE, 2007d: 36)

Nesse ponto, Vattimo vai ao encontro de Heidegger. É em Heidegger que ele vai encontrar a questão do abandono do fundamento do *ser* enquanto ponto crucial dos *resultados* da modernidade. É na crítica a todo o discurso da metafísica e ao humanismo que Heidegger endossa uma nova perspectiva para a questão do *ser* como algo finito e fundado no existir e, necessariamente, em função da morte: caminho motivador da experiência do *ser-no-mundo*. A morte, dessa forma, tanto para Nietzsche quanto para o pensamento de Heidegger é o único caminho seguro de subsistência do *ser* frente às novas condições desse mesmo mundo que se estabelece com a modernidade. Nas palavras de Vattimo, “a morte também age como o fator que manifesta todas as outras possibilidades em seu caráter de possibilidade e que, portanto, confere à existência o ritmo móvel de um *dis-cursus*, de um contexto cujo sentido se constitui como um todo” (VATTIMO, 2007:113)

Enquanto para Nietzsche “a problemática do eterno retorno” relacionava-se diretamente com o niilismo, ou seja, o momento no qual o *ser* depara-se com sua nulidade e tem a chance de abrir, nas inúmeras vidas que sempre lhe será possível viver, uma nova possibilidade de ser num mundo sem Deus, sem verdades supremas, Vattimo irá pensar o des-fundamento do *ser* heideggeriano como um aniquilamento que o transforma completamente em valor desprezando sua diferença e sua alteridade diante das coisas aí no mundo. Ou seja, o *ser* se dissolve completamente na constatação de seu *desvalor* perante o valor incessante do novo. Contudo, a metafísica despede-se, não como fim último do homem, mas como perda de sua centralidade e, com isso, da valorização da técnica moderna em sua forma mais acentuada.

A concepção niilista heideggeriana que Vattimo esquematiza pauta-se no fim da metafísica já que o mundo passou agora a ser fábula e o *descolamento* da historicidade irá determinar o abandono do ser de seu fundamento histórico por perceber que o valor que se dá às coisas se sobressai ao ser como valor. Ao mesmo tempo, sua *descentralização* será o momento fundamental do despertar do *ser* onde seu re-fundamento só será possível em e a partir de uma *imersão* em si mesmo. O *ser* só poderá trazer a si sua sobrevivência, inevitavelmente, nas novas condições de vida imposta pela *pós* história através de *um mergulho no abismo que é ele mesmo*.

Com isso, a “problemática heideggeriana do ultrapassamento da metafísica” apontada por Vattimo relaciona-se, precisamente, a esse ponto: a questão da técnica preconizada pelo pensamento heideggeriano não como destruição do mundo do ser, mas como chance de percebê-la [a técnica] como caminho para reconhecer a si mesmo num mundo novo e possível de seu refazimento. Isso porque a técnica é, ela mesma, a crise do humanismo não por desumanizar o ser, mas sim por mostrar a esse mesmo ser que ele mesmo é a causa e a raiz de sua própria “desumanização” ao tornar-se objeto de manipulação dos preceitos da tradição. Dessa forma, Vattimo sustenta que o niilismo de Nietzsche e a essência da técnica postulada por Heidegger – como via de redescobrimto do ser para uma nova história do ser – deva ser pensado como marco de uma *pós*-modernidade: o niilismo como ato reativo às condições impostas pela modernidade. Como assim?

Heidegger nos afirma em seu texto “A questão da Técnica” que a essência dela mesma na era da modernidade é um *desabrigar desafiante* em que homem conduz a si mesmo por um caminho de conhecimento, de *des-abrigar da realidade como subsistência* sendo, então, esse mesmo caminho o destino e a chance de reafirmação do ser naquilo que oculta e o liberta. Rímni, nesse sentido, dramatiza no enredo *o des-abrigar* daquela realidade ilusória. Enfrenta o desafio de uma nova realidade como única possibilidade de seu salvamento já que o mundo destituído de verdades e de fundamento [vivido com Sofía] não é mais legitimado como experiência. Em si mesmo, desabriga-se, desvela-se e produz, a partir da realidade que lhe é imposta pela existência sem Sofía, uma nova fundação de si mesmo no mundo.

Exatamente por isso, o *trazer aquilo que não se produz sozinho* que Heidegger nos leva a pensar nesse texto sobre a questão da técnica, é o que Rímmini busca durante toda a sua trajetória depois de romper com Sofía: o encontro de seu *ser* pela e a partir da própria nostalgia que lhe restou viver. Enfrentar o novo e tê-lo como caminho de infinitas possibilidades, é sua chance de refazer-se enquanto *ser-aí* no mundo. Livrar-se de Sofía torna-se uma necessidade e é o caminho mais seguro de trazer [de volta] *aquilo que não se produz sozinho*: o vivenciar o mundo. Suas ações evidenciam, dessa forma, a noção de ultrapassamento da metafísica discutido por Vattimo já que não se pode superar a tradição histórica de modo a descartá-la da nesse processo de re-fundamento: é, a história mesma, o lugar de restabelecimento desse ser-no-mundo.

O advento da técnica como propulsora da modernidade e, ao mesmo tempo, como marco do “ser como evento” pela im-posição de uma cultura industrial que difunde o novo como valor, como o valor fundamental, é um acontecimento que deve ser vivenciado não como vilão, mas como caminho para o *des-abrigamento* do ser (essência da técnica) como destino e sobrevivência; como necessidade de se experimentar – em toda sua complexidade – o Ge-Stell de que nos fala Heidegger. Segundo ele, “se nos abirmos propriamente à essência da técnica, encontrar-nos-emos inesperadamente estabelecidos numa exigência libertadora” (HEIDEGGER: 2007) e, conseqüentemente, no decorrer de “ultrapassamento da metafísica” como condição de re-fundamento do ser no mundo.

Nesse sentido, o pensamento de Gianni Vattimo evidencia o *fim da modernidade* como *radicalização e uma transgressão de tudo aquilo que se preconizou como progresso na modernidade* que irá dar ao *ser* a oportunidade de encontrar-se consigo mesmo já que o mundo perdeu completamente o sentido e agora, num momento onde supostamente tudo já aconteceu e, ao mesmo tempo, nada aconteceu, esse mesmo *ser* necessita buscar sentidos outros em meio à diversidade da realidade, em meio aos discursos e/ou meta-relatos, em meio à proliferação discursiva da mídia etc, a fim de garantir seu salvamento numa verdadeira ontologia para o “novo mundo”.

E por que todas essas discussões nos são necessárias para pensar a pós-modernidade na obra *O Passado*? A noção de pós-modernidade que nos abarca e nos suscita a leitura de

O passado de Pauls relaciona-se intimamente com o modo de ser de Rímíni. Dentro de tudo o que aqui chegamos a discutir, pensamos a pós-modernidade não como sendo mais uma fase da história que possa ser pensada de forma estruturada, de maneira cronológica pautada num conceito de algo findado ou visivelmente existente, material. Aqui partilhamos da discussão de Vattimo por tratá-la como uma *modernidade em crise* que se determina com a desolação do *ser* diante de um mundo que se tornou fábula. O *ser* perde seu fundamento histórico e depara-se com um vazio que precisa ser novamente e sempre preenchido porque não há mais verdades nas quais se possa apoiar. O mundo transformou-se, de fato, numa fábula e por ter tornado-se fábula, há a necessidade emergencial de restabelecimento/refundação do *ser* por meio de sua adequação às novas condições da realidade.

O prefixo *pós*, então, se junta à noção de modernidade que, em si mesma, já é obsoleta, por não conseguir cumprir tudo aquilo que poderia ser e, quem sabe, jamais poderá. O mundo dado como espaço de múltiplas colorações agora parece da ausência de cores e combinações, antes possíveis, para designar uma promessa outra de vida; de existir; do sentido do ser. Mas tudo parece, igualmente, ser também o nada. Nesse sentido, discutir a pós-modernidade como algo *pós* história é pensar, necessariamente, na desolação que se abre para o sentido de ser e para o afundamento desse ser desde a constatação da morte de Deus. Levantar essa discussão sem levar em conta o niilismo, o mesmo acontecimento que aniquila, mas que também reaviva o ser, não faria o menor sentido.

Dentro desse horizonte, Rímíni põe em prática, pela ficcionalidade do texto de Pauls, todos os postulados filosóficos de Nietzsche e Heidegger discutidos por Gianni Vattimo: o niilismo como destino e, ao mesmo tempo, como chance de resgate de seu *ser* destituído de fundamento. Encena a simbologia do niilismo que o move, perenemente, a buscar por seu re-fundamento e, ao mesmo tempo, a ilustrar a crise de identidade do ser da pós-modernidade que ainda não conseguiu digerir o mundo da técnica, o mundo dos simulacros, o mundo dos sentidos sem sentidos.

Em virtude disso, o *pós* deve ser entendido, originalmente, como uma crise da modernidade porque o *ser* ainda não sabe lidar com a alteridade das coisas do moderno ainda que essas coisas, a princípio, tivessem trazido perspectivas de progresso, vislumbramento, desejos, promessas. O mundo para esse *ser* que vive o discorrer da

modernidade, assim como ele, tornou-se desestabilizado e, então, a necessidade de um outro “Deus” para estabilizar o mundo tornou-se ainda mais evidente já que aquilo que era válido na modernidade também se perdeu. É nesse sentido que Heidegger afirmar ser, então, a crise da modernidade, o lugar ideal para reavivar o ser naquilo que, ao mesmo tempo, parece ameaçá-lo.

Dessa forma, pensamos em **Rímini como um ente que perde seu fundamento** e que busca, no labirinto de possibilidades que passa a ser a realidade, a retomada de si mesmo enquanto sujeito no mundo. **Rímini é o sujeito enfraquecido de Nietzsche** que busca reconstituir a si mesmo diante da fragmentação de seu mundo-fábula e, também, é a consumação do ser em valor sob a perspectiva heideggeriana. Primeiro ponto: sem fundamento porque o mundo em que se situava, em que se referenciava, era o “devir fábula do mundo verdadeiro” (VATTIMO, 2007:13) vivido com Sofía, criado, imaginado e sempre reafirmado por ilusões alimentadas por um discurso que passa a não ter mais uma consistência real. Aí, nesse devir, já era frágil; tornara-se ainda mais enfraquecido. Vez por outra, suspendia a decisão de esquecer Sofía (seu passado), pensando aí, então, como um niilismo reativo nietzschiano, para entregar-se à dor e à nostalgia de não ser mais o que era; de não ter mais um mundo seguro, confiável, supostamente verdadeiro:

El mundo brillaba como un objeto flamante y Rímini, cansado pero feliz, con la voracidad del extranjero que acaba de aterrizar, después de un viaje interminable, en una ciudad desconocida, estaba demasiado concentrado en habitarlo como para distraerse con el pasado. No pensaba en Sofía. As veces [...] se daba cuenta de que en todo el día no había pensado una sola vez en Sofía ni en nada que tuviera que ver con ella y no lo podía creer. Era como si se la hubieran extirpado. Llegó a pensar que alguien, en algún momento – uno de esos tramos de tiempo que una máquina o un sabio loco roban de una secuencia y que luego, después de trabajar y atiborrarlo con toda clase de informaciones nuevas, reintroducen en la secuencia como si nada –, le había hecho una limpieza mental, un lavado de cerebro de última generación, absolutamente perfecto. [...] Pero le bastaba comprobar la desaparición de Sofía para ponerse a pensar en ella, y en media hora – [...] reparaba los daños causados por su desaprensión. [...] Rímini barajaba recuerdos, pensamientos, escenas imaginarias protagonizadas por Sofía, y se preocupaba por acompañar cada evocación con la clase de emoción que la habría escoltado si hubiera brotado espontáneamente. Así cada noche, con un pie en la vigilia e otro en el sueño, Rímini se entristecía, tenía miedo, añoraba, se arrepentía; odiaba e desfiguraba y se reconciliaba con el pasado,

y cada noche, como otros rezan una plegaria, rendía su tributo al amor muerto²⁵. (PAULS, 2003:67-68)

No decorrer dessas sessões iniciais de nostalgia e tristeza, Rímini voltava outra vez a encorajar-se e fugia. Fugia de si mesmo, de seu passado, de Sofía. Fugia de tudo que pudesse devolvê-lo, por quanto tempo fosse, àquele fundamento pretérito. Estar lá de novo seria reviver a materialização de seu *ser* sendo arrancado brutalmente de seu mundo-verdade agora destruído de cor, de sentido, de realidade. Recusava-se a retornar. Esforçava-se, dia e noite, para não deixar o passado acomodar-se em seu “presente novo”:

Pero Rímini no la leyó. [...] No leyó delante de ella la carta que le había escrito en Chile, ni la que le escribió tiempo después en la sala de espera del consultorio de su homeópata. [...] ni la que se le ocurrió más tarde [...] ni la que se empezó a redactar mentalmente en lo de Frida [...] y tampoco los diez reglones sedientos completamente desesperados, con la tinta azul de media docena de palabras borroneada por lágrimas [...] Una tarde se cruzaron en la calle por casualidad. [...] Sofía le recordó la cuestión pendiente de las fotos y le dio un ultimátum. [...] Rímini se defendió con franqueza y dijo que no se sentía capaz. Era eso, simplemente. Pensaba en la tarea que tenía por delante y le parecía imposible, materialmente imposible. [...] Le bastaba pensar en una, una sola foto, y no de las más significativas, una foto cualquiera, de las que suelen perderse sin dejar el menor rastro, para sentir que la empresa era una locura, que el pasado era un bloque único, indivisible, y que había que poseerlo o abandonarlo así, en bloque, como un todo²⁶. (PAULS, 2003:79-80)

²⁵ N.T: O mundo brilhava como um objeto novo em folha, e Rímini, cansado, mas feliz, com a voracidade do estrangeiro que, depois de uma viagem interminável, acaba de aterrissar numa cidade desconhecida, estava concentrado demais em habitá-lo para distrair-se com o passado. Não pensava em Sofía. Às vezes, [...], dava-se conta de que durante todo o dia não pensara uma só vez em Sofía, nem em nada que tivesse a ver com ela, e não conseguia acreditar nisso. Era como se a tivessem extirpado dele. Chegou a pensar que alguém, em algum momento – um desses lapsos de tempo que uma máquina ou um sábio louco rouba de uma sequência e que, então, depois de trabalhar e de abarrotá-lo com todo tipo de informações novas, reintroduz na sequência como se nada tivesse acontecido -, tivesse feito nele uma limpeza mental, uma lavagem cerebral de última geração, absolutamente perfeita [...] Mas lhe bastava comprovar o desaparecimento de Sofía para começar a pensar nela, e em meia hora [...] reparava os danos causados por sua desconsideração. [...] Rímini embaralhava lembranças, pensamento, cenas imaginárias protagonizadas por Sofía, e se preocupava em acompanhar cada evocação com o tipo de emoção que a teria escoltado se tivesse brotado espontaneamente. Assim, todas as noites, com o pé na vigília e outro no sono, Rímini se entristecia, tinha medo, sentia saudade, arrependia-se; odiava e desfigurava e se reconciliava com o passado, e toda noite, como outros fazem uma oração, prestava seu tributo ao amor morto. (PAULS, 2007:54)

²⁶ N.T: Mas Rímini não a leu. [...] Não leu diante dela a carta que ela lhe escrevera do Chile, nem a que ela lhe escreveu tempos depois na sala de espera do homeopata [...] nem aquela que ela pensou mais tarde

Segundo ponto: julgamos Rímimi ser **também o emblema da consumação do ser como valor** porque todas as vezes que punha em prática o mundo criado discursivamente por Sofía, dissolvia a si mesmo dando lugar não ao ser que o habita, mas ao simbólico que Sofía criava ideologicamente e ele, Rímimi, punha em prática. Consumia-se, anulava-se para fundar a “desrealização” (VATTIMO, 2007) de sua existência enquanto ente e, a partir dessa mesma desrealização, partilhava também desse mundo fictício; desse mundo de vontade; dessa realidade valorizada pela utopia do amor. As fotos, nesse sentido, eram para Sofía o caminho mais seguro de trazer Rímimi de volta ao seu mundo-fábula; de impedir que ele se desvencilhasse daquela realidade emblemática dada pelo jogo de sentidos que ela fazia movimentar naquilo que cunhava como verdade.

Além disso, ao deparar-se com o desafio de experimentar uma vida “limpa”, ou seja, sem Sofía, ao mesmo tempo tem a chance de rever aquilo que julgava ser e não é mais, ou nunca chegou a ser porque Sofía era quem era tudo. Vivencia sua “nova” vida com um mergulho solitário em si mesmo a fim de encontrar-se ainda que perdido e desraigado de seu mundo-fábula; de seu mundo-verdade, da realidade pretérita de *ser-com* Sofía. O salto que é necessário realizar no abismo de si mesmo é seu próprio *desabrigar desafiante* para com o mundo. E nesse salto vai ao fundo do poço. Entre a dor e a experiência de estar diante da efemeridade das coisas, das relações para com o outro, da perda de sentido de si mesmo que se esvazia... aos poucos.

Nesse esvaziamento contínuo, perde sua faculdade linguística para traduzir: frases inteiras, palavras, sentidos, letras, formulação de pensamento. Uma espécie de esquecimento prévio (abandono, poderíamos dizer) de toda a sua historicidade enquanto sujeito participante da linguagem. Entregar-se à cocaína, às sessões ininterruptas na tentativa de traduzir, à masturbação viciosa, à experimentar relações que se rompem

[...] nem a que ela começou a redigir mentalmente na casa de Frida [...] e tampouco as dez linhas sedentas, completamente desesperadas, com tinta azul de meia dúzia de palavras borrada pelas lágrimas [...] Uma tarde, cruzaram-se na rua por acaso [...] Sofía lembrou-lhe a questão pendente das fotos e lhe deu um ultimato. [...] Rímimi defendeu-se com franqueza e disse que não se sentia capaz. Era isso, simplesmente. Pensava na tarefa que tinham pela frente e lhe parecia impossível, materialmente impossível. [...] Bastava-lhe pensar em *uma*, uma única foto, e não das mais significativas, uma foto qualquer, das que costumam se perder sem deixar o menor rastro, para sentir que a empresa era uma loucura, que o passado era um bloco único, indivisível, e que era preciso possuí-lo ou abandoná-lo assim, em bloco, como um todo. (PAULS, 2007:64)

porque o mundo agora parece romper-se também diante da volatilidade do valor do novo. Rímini é, necessariamente, parte do abismo que é forçado a entrar para não sucumbir à dissolução de seu próprio ser:

Lo perdía todo. Iba perdiéndolo por partes, sin orden y sin lógica. Una tarde podía perder toda su conjugación del francés, y a los dos o tres días el sistema de acentos, y una semana más tarde el significado de la palabra *blotti*, y la hora el matiz fonético que distinguía una promesa de alimento – *poisson* – de una muerte – *poison* – . Era como un cáncer: empezaba por cualquier parte, no respetaba jerarquías, le daban exactamente lo mismo lo simple y lo complejo, lo esencial y lo accesorio, lo arcaico y lo nuevo. Los daños, al menos hasta ese momento, eran irreversibles: las zonas perdidas estaban perdidas para siempre, y cada vez que Rímini , alentado por alguna esperanza, o por el mismo carácter antojadizo del mal, se tomaba el trabajo de volver sobre alguna de ellas para ver si algo cambiado, todo lo que encontraba era el mismo páramo que le había helado la sangre la primera vez que descubrió desvalijado. El deterioro ni si quiera era selectivo con lo que degradaba. No era uniforme ni homogéneo, pero por algún motivo las cuatro lenguas que Rímini dominaba padecían sus efectos de un modo parejo. [...] Los primeros golpes fueron doblemente duros, por el tipo de perturbación que ocasionaron, desde luego, y por sus consecuencias inmediatas [...] Fueron brutales, inesperados, de una crueldad insoportable, como es cruel cualquier golpe que nos sorprende cuando avanzamos por un pasillo que nos es familiar y que está en penumbra [...] lo que más nos afecta nos es tanto físico en sí, por profundo que sea, como el agravio moral que el accidente infirió a nuestra fe, que apostaba *un* destino...²⁷ (PAULS, 2003: 234-235)

Nesse horizonte, podemos ainda afirmar que Rímini, após o rompimento com Sofía, torna-se a consequência do abandono de seu ser e de suas construções ideológicas agora fragmentadas por uma realidade nova. É jogado no caos de um mundo real no qual o

²⁷ N.T: Perdia tudo. Ia perdendo por partes, sem ordem nem lógica. Numa tarde podia perder toda uma conjugação do francês, e dois ou três dias depois o sistema de acentos, e uma semana mais tarde o significado da palavra *Blotti*, e logo o matiz fonético que distinguia uma promessa de alimento – *poisson* – de uma de morte – *poison*. Era como um câncer: começava em qualquer lugar, não respeitava hierarquias, tanto fazia para ele o simples ou o complexo, o essencial ou o acessório, o arcaico ou o novo. Os danos até esse momento, eram irreversíveis: as zonas perdidas estavam perdidas para sempre, e cada vez que Rímini, animado por alguma esperança, ou pelo próprio caráter do mal, cheio de caprichos, dava-se o trabalho de voltar sobre alguma delas para ver se algo havia mudado, tudo o que encontrava era o mesmo páramo que gelara seu sangue da primeira vez que se viu saqueado. A deterioração não era seletiva nem com o que degradava. Não era uniforme, nem homogênea, mas por algum motivo as quatro línguas que Rímini dominava sofriam seus efeitos da mesma maneira. [...] Os primeiros golpes foram duplamente duros, pelo tipo de perturbação que causaram, claro, e por suas consequências imediatas [...]. Foram brutais, inesperados, de uma crueldade insuportável, como é cruel qualquer golpe que nos surpreende quando avançamos por um corredor que nos é familiar e que está na penumbra: [...], o que mais nos afeta não é o dano físico em si, por mais profundo que seja, mas a afronta moral que o acidente desferiu em nossa fé, que apostava em *um* destino.... (PAULS, 2007:201-202)

desafio de refazer-se é a única saída para sua sobrevivência. Ou seja, o mundo antes que o fundava, representado por Sofía, dissipa-se e, com isso, Rímini parece não dar conta do desconhecido caminho que a realidade o obriga agora a trilhar.

Esse personagem, dentro da perspectiva nietzsche-heidegger, representa ainda o **simulacro do fim da modernidade** moldado, ao longo de sua decadência, pelos discursos midiáticos que o reduz a presença daquele que busca reafirmar-se nos sentidos que norteiam a realidade de maneira coerciva. A ideia de *ser como valor de troca* é encenada por Rímini na medida em que se perde na realidade fragmentada; na medida em que ele se apercebe como ente preenchido de um passado obsoleto; sem sentido; sem valor para o “novo mundo”. Suas ações encenam nitidamente o desespero e a necessidade de um *novo encaixe* de si numa realidade sem Sofía. O mundo que até então estava imerso, mundo este criado por uma ideologia dominante acerca da realidade, dissolve-se na constatação da in-verdade sobre o amor e o que sobra desse mundo faz do *ser* que habitava em Rímini um *ser* sem sentido “porque o ser cujo sentido se trata de recuperar [com o fim da modernidade] é um ser que tende a identificar-se com o nada, com as características efêmeras do existir, como encerrado entre os termos do nascimento e da morte.” (VATTIMO, 2007: 119)

A rotina de Rímini vai resumir-se, essencialmente, a buscar meios para *trocar* o que antes tinha valor por outros valores: o tempo passado pelo presente, a realidade pretérita pela realidade *atual*, a acomodação pelo êxtase da cocaína, a presença de Sofía pelo flagelo da masturbação. A tragicidade que o assola é, no mesmo momento, também o início de uma nova história que nasce de sua ruína. Porém, essa “nova história” já surge para Rímini como um fundo falso uma vez que o rompimento de si com o passado não acontece como prova de um progresso para uma nova vida. É importante visualizar, na encenação ficcional de *O passado*, como isso funciona.

Rímini é o personagem do enredo que põe em prática o discurso de Sofía. É ele quem dramatiza o esfacelamento da realidade criada por Sofía quando ela, ao contrário, procura reconstituir essa realidade na reafirmação do passado ainda que no presente. Na narrativa de *O passado*, a parte primeira do enredo já nos apresenta um Rímini que vai, aos poucos, se deparando com sua nova realidade. Desde o rompimento com Sofía, Rímini resvala-se no passar do tempo buscando, entretanto, escapar de seu passado para

apagar Sofia de sua vida já que ela, durante os 12 anos de relação com ele, sempre foi para Rímíni, o seu porto seguro, o seu lugar no mundo. Logo nas primeiras páginas da parte primeira o narrador enfatiza essa relação sempre dando mais evidência à estabilidade de Sofia em relação à fragilidade de Rímíni:

Sofía era fuerte. Podía no enterarse de los sobresaltos que cada tanto sufría el corazón de Rímíni, pero los intuía y hasta los deseaba, convencida, como toda creyente, de que la fe que abrazaban no merecería ese nombre hasta que sobreviviera intacta, incluso fortalecida, a todos los contratiempos que la pusieran a prueba. No le interesaba saber: siempre ya sabía. Era como si los dieciséis, los veinte, los veinticinco, los veintiocho años, todas las edades oficiales, visibles, de una vida inconmensurable y milenaria – una vida en la que había aprendido a saberlo todo. Así, Rímíni era transparente. Sofía veía a través de él como a través de un cristal, o incluso mejor [...] Sofía lo dejaba hacer y festejaba sus trucos en silencio, como números de un malabarismo involuntario. Sabía todo, y es probable que entre todo lo que sabía estuviera el hecho de que Rímíni jamás iría más lejos [...] Pero para ellos el amor era el orden superior²⁸. (PAULS, 2003:51-52)

O fim da relação com Sofia é fruto de uma traição que desencadeia todo o penar trágico de Rímíni. É daí em diante que pensamos em Rímíni como metáfora do pensamento niilista e toda a narrativa paulsiana como arte-crítica que também metaforiza em seus modos de encenação o pensamento sobre o pós-moderno na perspectiva hermenêutica da filosofia. Nas páginas que se seguem a esse trecho que recortamos, Rímíni nos é mostrado, essencialmente, como o sujeito enfraquecido de que nos falou Vattimo e explicamos aqui. Ao mesmo tempo, é também o ser sem fundamento que depara-se com uma multiplicidade de novidades do novo nas quais ainda não consegue lidar.

²⁸ N.T: Sofia era forte. Podia não ficar sabendo dos sobressaltos que volta e meia o coração de Rímíni sofria, mas os intuía e chegava a desejá-los, convencida, como toda crente, de que a fé que abraçavam não mereceria esse nome até que sobrevivesse intacta, e até fortalecida, a todos os contratempos que a pusessem à prova. Não lhe interessava saber: já sabia sempre. Era como se os dezesseis, os vinte, os vinte e cinco, os vinte e oito anos, todas as idades com as quais Rímíni a conheceu fossem apenas idades oficiais, visíveis, de uma vida incomensurável e milenar – uma vida na qual aprendera a saber tudo. Assim, Rímíni era transparente. Sofia via através dele como através de um vidro, ou até melhor [...]. Sofia o deixava tentar e comemorava seus truques em silêncio, como números de um malabarismo involuntário. Sabia tudo, e é provável que entre tudo que sabia estivesse o fato de saber que Rímíni nunca iria mais longe... [...] Pois para eles o amor era de ordem superior. (PAULS, 2007:41)

Rímíni separa-se de Sofía e tenta abandonar o fundamento que o constituiu por 12 anos. O mundo-fábula de Rímíni é fragmentado e ele passa, diante da decepção, da dor, da infelicidade de não ter em que ou quem se referenciar, a perder-se na volatilidade da vida agora forçada a ser vivida em meio ao nada mundificado como tudo o que lhe resta. O passado, nesse momento, para Rímíni, é algo que precisa ser aniquilado de sua existência como única forma de sobreviver ao fim e a ruína de si mesmo sem Sofía.

No entanto, o movimento da narrativa e as aparições de Sofía demonstram para o leitor que a aniquilação do passado, assim como o passar do tempo, é algo que não se pode mudar. Ainda que Rímíni fuja da presença de Sofía, que é inteiramente, seu passado e sua história, seu fundamento, experimentando cada momento de seu presente como se fosse o último, as aparições de Sofía – ou pelas cartas, ou através de fotos, ou com recados na secretária eletrônica, etc – desmentem sua ações como possibilidade de viver o *atual* sem interferência de sua historicidade subjetiva.

Nesse ponto, Rímíni é o ente que põe em prática os ideais de futuro dissociado do passado valendo-se apenas do presente. A vida limpa, sem vestígios de Sofía e de seu passado, é a noção de ideal de progresso de si mesmo. Rímíni entrega-se, vertiginosamente, ao trabalho, à cocaína, à masturbação e a outras relações amorosas como caminho possível de abandonar-se para ser um novo tendo o presente como tudo e o passado como o nada. O nada que não lhe trouxe qualquer outra perspectiva de vida que não fosse a ilusão, a desesperança e a infelicidade que hoje experimenta. É o emblema de uma realidade tomada pela efemeridade dos eventos e, também, como possibilidade de reencontrar-se no abismo sem fundo da existência. Recortamos mais um trecho que demonstra essas ideias:

Hacía apenas una semana que había empezado a drogarse, pero ya la vida se le presentaba como una batalla sin marices. Sólo quería traducir. El resto – lavarse los dientes, comer, salir, hablar por teléfono, vestirse, ver gente, abrirle la puerta al fumigador – eran obstáculos, interferencias, tentativas de sabotaje. [...] Eran la once de la mañana, Rímíni todavía estaba sobrio, pero la simultaneidad de la aparición del retrato de Sofía y su debut en la cocaína [...] – ese hecho fortuito, que en otro momento lo habría inducido a considerar las cosas desde un punto de vista sentimental, psicológico o simplemente histórico – ya, aparecía sin embargo determinado por la lógica misma de la droga, que lo cortaba en dos mitades para desechar otra, el

hecho, por su mera eficacia de hecho: el vidrio era grande, limpio, perfecto; seis rayas canbían sin molestarse. Todo había sido vertiginoso: la aparición de Vera, la droga, las traducciones: en quince días, esa miríada de posibilidades que la vida de Rímini había sido desde su separación de Sofía había precipitado en un fondo denso, compacto, extraordinariamente concentrado, donde todas las promesas que antes creía reconocer, lanzadas desde el porvenir, eran traducidas al lenguaje ensimismado de un presente que nunca terminaba de pasar. [...] Los días, la cocaína, las horas absortas en la traducciones y las visitas de Vera hicieron el resto. [...] Traducía sin parar, prácticamente sin moverse [...] La droga, la verdadera droga, era traducir: la verdadera sujeción, el anhelo, la promesa...²⁹ (PAULS, 2003: 82-83; 96; 106)

Rímini, nesse sentido, experiênciava toda a dor e sofrimento que o caos do fim da relação com Sofía lhe impõe. Pontos extremos da narrativa explicitam um Rímini entregue a total decadência no abismo sem fundo de sua vida. Por mais esforços que ele tenta realizar contra o avanço do passado no seu momento presente, Rímini depara-se cada vez mais com a intervenção desse mesmo passado a cada nova tentativa de fundar-se de forma absorta de sua historicidade:

De todos los efectos de la separación, al menos de todos aquellos de los que tenía alguna conciencia, el único que verdaderamente seguía tomándolo de sorpresa era el hecho de que los signos del amor que había quedado atrás, signos “de la otra vida”, como a menudo le gustaba llamarla, hubieran sobrevivido la catástrofe y siguieran viviendo en medio de la vida nueva más o menos ilesos, preñados del mismo significado de siempre. Como era posible que todo cambiara menos eso? Qué clase de criaturas podían tener la fuerza, la obstinación necesarias para atravesar ese verdadero cambio de era geológica que era la extinción de un amor de doce años? A veces, mientras caminaba por la calle, le pasaba que alzaba de pronto los ojos y

²⁹ N.T: Fazia apenas uma semana que começara a se drogar, mas a vida já se apresentara a ele como uma batalha sem nuances. Só queria traduzir. O resto – escovar os dentes, comer, sair, falar ao telefone, vestir-se, ver gente, abrir a porta para o dedetizador – eram obstáculos, interferências, tentativas de sabotagem. [...] Eram onze da manhã, Rímini ainda estava sóbrio, mas a simultaneidade da aparição do retrato de Sofía e de seu *debut* na cocaína [...], esse fato fortuito, que em outro momento o teria levado a considerar as coisas de um ponto de vista sentimental, psicológico ou simplesmente histórico agora parecia, no entanto, determinado pela própria lógica da droga, que o cortava em duas metades para descartar uma, o sentido do fato, por ser irrelevante, e car com a outra, o fato, por sua mera eficácia de fato: o vidro era grande, limpo, perfeito; comportava, comodamente, seis carreiras. Tudo fora vertiginoso: a aparição de Vera, a droga, as traduções. Em quinze dias, essa miríade de possibilidades que a vida de Rímini tinha sido desde sua separação de Sofía havia se precipitado num fundo denso, compacto, extraordinariamente concentrado, onde todas as promessas que antes pensava reconhecer, lançadas do futuro, eram traduzidas para a linguagem ensimesmada de um presente que não terminava de passar. [...] Os dias, a cocaína, as horas absortas nas traduções e as visitas de Vera fizeram o resto. [...] Traduzia sem parar, praticamente sem se mover [...] A droga, a verdadeira droga, era traduzir: a verdadeira sujeição, a ânsia, a promessa. (PAULS, 2007:67-68; 87)

descubria o se levava por diante, literalmente, um cartel com o nome de um bar, o afiche de uma marca de roupa, a boca de uma estação de subte, a portada de um livro exibido em uma mesa na vereda, uma revista colgando de um kiosco, uma raça de perro, uma praia promovida na vidreira de uma agência de viagens, e sentia que de la mano de uno solo de esos signos banales un bloque entero de pasado, surgiendo de la noche sin aviso, hacía crujir su alma con una violencia brutal, como se fuera a partirla en dos. Entonces, en medio de esa zozobra física, fruto del choque de dos magnitudes de tiempo y no de dos experiencias sentimentales, Rímimi pensaba que, de haber algún recurso quirúrgico que le garantizara el vaciado completo de todos y cada uno de aquellos signos, su restitución a un estado de opacidad original, él se habría sometido al procedimiento sin chistar, con los ojos cerrados, o soñaba entristecido con un mundo que promoviera el uso personal y voluntario de la amnesia, una vida en la que cualquiera fuera capaz, mediante algunos pases sencillos, de extirpar de los signos todos los sentidos que el paso del tiempo hubiera caducar, así como cualquiera elimina de un año a otro los nombres y números que no necesitará del índice telefónico de su agenda³⁰. (PAULS, 2003: 127-128)

A oscilação de tempo presente e tempo passado configuram, dessa maneira, numa alegoria não só do passado como parte do presente mas, essencialmente, uma espécie de emblema que metaforiza as implicações trazidas pela noção de pós-modernidade como ultrapassamento da história. Rímimi aí não é peça, apenas, de um passado que tem a chance de findar-se no tempo. Ele mesmo é a própria constituição de seu passado, daquilo que o fundou enquanto ser-no-mundo. Suas tentativas de diluir-se no presente para construir um mundo novo são tão ingênuas e irreais quanto ao mundo-fábula vivido com Sofía.

³⁰ N.T: De todos os efeitos da separação, ao menos de todos aqueles dos quais tinha consciência, o único que verdadeiramente continuava a pegá-lo de surpresa era o fato de que os sinais do amor que ficara para trás, sinais “da outra vida”, como frequentemente gostava de chamá-la, tivessem sobrevivido a catástrofe e continuassem vivendo em meio à nova vida mais ou menos ilesos, prenhes do mesmo significado de sempre. Como era possível que tudo mudasse, menos isso? Que espécie de criatura podia ter a força, a obstinação necessária para atravessar essa verdadeira mudança de era geológica que era a extinção de um amor de 12 anos? Às vezes, enquanto caminhava pela rua, acontecia de levantar de repente os olhos e descobrir ou derrubar, literalmente, uma placa com o nome de um bar, um cartaz de uma marca de roupa, a boca de uma estação de metrô, a capa de um livro exibido numa mesa na calçada, uma revista pendurada numa banca, uma raça de cão, uma praia promovida na vitrine de uma agência de viagens, e sentia que pela mão de um só desses signos banais um bloco inteiro de passado, surgido da noite sem aviso, fazia sua lama ranger com uma violência brutal, como se fossem partir-se em duas. Então, em meio a essa aflição física, fruto do choque de duas magnitudes de tempo, e não de duas experiências sentimentais, Rímimi pensava que, se houvesse algum recurso cirúrgico que lhe garantisse o esvaziamento de todos e de cada um daqueles signos, sua restituição a um estado de opacidade original, ele teria se submetido ao procedimento sem um pio, com os olhos fechados, ou sonhava entristecido com um mundo que promovesse o uso pessoal e voluntário da amnésia, uma vida em que qualquer um fosse capaz, mediante alguns passes simples, de extirpar dos signos todos os sentidos que o passar do tempo tivesse feito caducar, assim como qualquer um elimina de um ano para outro, do índice telefônico de sua agenda, os nomes e os números de que não vão mais precisar. (PAULS, 2007: 106)

Cada vez mais, o ultrapassar da historicidade de Rímini torna-se também o abismo no qual ele irá afundar-se. Ao longo dessas tentativas de superação da história para ser um Outro, Rímini irá perceber que, ao contrário do que pudesse esperar de suas ações diante do novo-mundo sem Sofía, o nada é quem habita sempre essa relação de fundamento (passado) e des-fundamento (presente) que ele tenta superar. O nada também são todos os modos de experienciar o mundo. Reúne as experiências do ser no decorrer do tempo, mas sem um fundo seguro para definir-se como verdade. A continuidade, sempre e por infinitas vezes como nos disse Nietzsche, é o verdadeiro sentido de ultrapassamento da história a coabitar o passado como algo essencialmente válido para se viver o presente na relação do *ser-com* no mundo.

A ideia de (des)continuidade temporal e, ao mesmo tempo, de uma impossível finitude do passado em detrimento do porvir de um *presente limpo* para Rímini é explicitamente demonstrada no capítulo 9 da segunda parte da obra e a entendemos aqui como o **paradoxo da pós-modernidade**. Nesse capítulo, a narração da morte de Frida concomitante ao nascimento de Lúcio, surge como alegoria para dizer sobre a expectativa de Rímini de, enfim, conseguir anular seu passado para viver apenas – e daqui para frente – o seu presente novo. Lúcio nasce e para Rímini, “todo un mundo nuevo se desplegaba ante él y lo envolvía, obligándolo a aprender ya someterse a una infinidad de leyes desconocidas [...] Era como si todo eso perteneciera no a otro tempo sino a otra vida...”³¹ (PAULS, 2003: 286).

A significação que é possível compreender se revela mais clara à medida que vamos avançando no texto e nos deparamos com um Rímini que começa a caminhar “de bem” com seu passado. Não como algo superado, porque “sólo és posible entonces apartar la mirada, mirar otra cosa, hacer de cuenta que todavía queda algo en el mundo que las llamas no han consumido, hasta que el tiempo, [...] haga su trabajo...” (PAULS, 2003: 297)³². Lúcio para ele passa a ser a esperança de dias melhores; passa a ser uma

³¹ N.T: todo um mundo novo se desdobrava diante dele e o envolvia , obrigando-o a aprender e a submeter-se a uma infinidade de leis desconhecidas [...] Era como se tudo isso pertencesse não a outro tempo, mas a outra vida...” (PAULS, 2007:247)

³² N.T: só é possível, então, afastar o olhar, olhar para outra coisa, fazer de conta que ainda resta algo no mundo que as chamadas não consumiram, [...] até que o tempo faça seu trabalho” (PAULS, 2007:256-257)

promessa de felicidade num nova vida sem que as interferências de seu passado ainda exerçam quaisquer tremores que possam debilitá-lo.

No entanto, nas páginas que vão se seguindo a nossa leitura, o suposto presente limpo de Rímini é assaltado pela eternidade do passado. Enquanto agia no enredo para levar Lúcio do hospital para casa, “Rímini se topó com la cara de Sofía, que lo miraba com los ojos muy abiertos”³³ (PAULS, 2003: 264). O narrador, nesse momento parece, ele mesmo, se surpreender tanto quanto o personagem, pois segundo ele “el assombro era genuíno” e “Rímini sintió que el comentário [de Sofía], com toda su banalidad, lo arrancaba com violência del presente, como especulaba de chico que debía de sucederles a los protagonistas de *El túnel del tiempo*”³⁴ (PAULS, 2003: 264). Sofía ressurge no decorrer dos acontecimentos da *nova vida* de Rímini determinando, mais uma vez, o presente como sendo o próprio passado em retrocesso sempre a aparecer como um novo que não cessa de se renovar. Uma espécie mesmo de “dobra traidora”, como muitas vezes nos afirma o narrador.

No mesmo momento que Lúcio nasce, simbolizando a vida, a esperança de um novo porvir para Rímini, Frida Breitenbach, psicanalista, professora, amiga e parte integrante dos doze anos de história de Sofía e Rímini, entrecruza a narrativa para dar maior evidência ao passado. De cara com Sofía no mesmo hospital em que Lúcio nasceu, Rímini é informado por Sofía que, no mesmo horário do nascimento de Lúcio, às duas e vinte da manhã, Frida faleceu. Ou seja, mais uma vez, o desvencilhamento do passado em relação ao presente é inexistente e as tentativas frustradas de superá-lo não puderam fazer de Rímini um ser *limpo* para o novo, para uma nova vida porque a vida, ela mesma, jamais é compreendida numa experiencia absorta de seu passado histórico. Nesse capítulo, fica clara a relação do presente/novo e do passado/velho, nas pessoas de Lúcio e Frida, respectivamente.

É nessa perspectiva filosófica e pensando, especificamente, em Rímini que os discursos sobre o surgimento de uma (pós)modernidade parecem dialogar na narrativa paulsiana

³³ N.T: Rímini deu de cara com Sofía que o fitava com olhos muito abertos (PAULS, 2007: 227)

³⁴ N.T: “o espanto era genuíno” e “Rímini sentiu que o comentário [de Sofía] arrancava-o da violência do presente do mesmo modo que devia acontecer [...] com os protagonistas do túnel do tempo” (PAULS, 2007: 227)

fazendo do campo literário não apenas uma chance de se instituir e ganhar evidência, mas como lugar de resgate do passado para se rever, repensar e discutir esse mesmo passado em relação ao status daquilo que é real e/ou “ficcional” no presente em decorrência. Rímimi, dessa forma, parece pôr em prática essa relação paradoxal do (suposto)novo e do velho, do passado e do presente, da tradição e da modernidade, da própria modernidade diante de seu passar para uma *pós* modernidade que parece-nos ainda não ter tido fim. Para tocar nesse ponto, nos alongaremos no item seguinte.

3.2 A representação do passado temporal como alegoria de uma crise entre o moderno e pós-moderno

Partilhando das discussões expostas no início desse capítulo, o que é claro para nós em toda essa análise, é que o enredo representado por Rímimi e Sofía não apenas remete-nos a uma crítica a realidade moderna – entre aquilo que é dado como valor no presente e aquilo que teve valor no passado – como encena e dramatiza também a alteridade do texto literário legitimando-o, ao mesmo tempo, como arte que também sofreu “alterações”, digamos, em seus meios de lidar com o mundo *pós* modernidade. A narrativa soa-nos como uma espécie de emblema metaforizando uma modernidade desestabilizada e em crise consigo mesma diante da frustração de seus ideais. A arte, nesse sentido, também busca sobreviver ao simbólico posto em prática pela modernidade deslocando-se para fora daqueles moldes da tradição. O *modo de dar-se* da arte já não é mais o mesmo – quer dizer, também não se edifica mais tendo como referências o clássico, o antigo, os moldes canônicos preconizados por uma tradição e, também, por uma história da arte e suas vertentes. Por isso, estamos sempre a afirmar que a narrativa de Alan Pauls espelha muito mais que um discurso ficcional sobre o amor, sobre a dor de Sofía, ou sobre a decadência de Rímimi por estar sem Sofía. O que está em jogo aí, dessa forma, não se reduz a aparência, mas ao significado latente submerso numa dualidade a construir imagens que sobressaem ao universo ficcional da obra. Esses personagens passam a coexistirem estabelecendo na narrativa relações paradoxais entre o que é real e o que é ficcional, entre o que foi e o que poderia ter sido, entre o presente e o passado, entre o moderno e pós-moderno.

A suposta insanidade de Sofia, sempre a buscar o passado no presente, é convertida poeticamente no lúdico que sustenta a estrutura do texto de Pauls que engenha e manipula as possíveis e múltiplas maneiras de reviver o vivido, de eternizar o passado, de não deixar morrer o morto. Rímini, que age sempre na fuga incessante para esquecer o passado a todo tempo posto em evidência por Sofia, no fim das contas, acaba por legitimar também as ações de Sofía todas as vezes que é derrotado nas lutas que empreende para constituir-se como um ente abstrido de seu passado.

E Rímini, sendo o personagem que desestabiliza o passado, que se opõe a ele, que tenta subtraí-lo de sua experiência, que encara o presente como valor, que recusa a condição de dualidade entre um tempo e outro, traz consigo todo o emblema de uma modernidade em crise a partir do eixo filosófico de nossa análise: É o ser nietzschiano que perdeu seu fundamento (Sofía), é o ser heideggeriano que se dissolveu no transcorrer da valorização do novo, do atual, do presente; é o niilista consumado buscando reaver o que se perdeu ou aquilo que nunca se teve.

Ao mesmo tempo, ele não consegue avançar no tempo, não rompe com o passado já que “não se abandona a metafísica como um traje que já não se usa porque ela nos constitui destinalmente” (VATTIMO, 2007:40); Rímini não consegue ser um “novo” e depara-se, no fim das contas, com a conclusão de que o novo não existe. Dessa forma, essas relações que Rímini encena no enredo também simbolizam um lugar *a-ficcional* que critica as transformações de uma realidade que dialoga com as condições de produção de *O passado*.

Essa relação é apresentada de modo extremo nos capítulos 3, 5 e 6 da terceira parte do enredo que é nosso segundo ponto de atenção aqui. Nesse momento, a narrativa nos arrebatou depois de nos fazer perecer com Rímini toda a desolação de sua existência, de novo e sempre, assolada pela existência material do passado. Seu sofrimento, sua dor, seus atos niilistas em oposição a uma nova realidade nos faz descer com ele até ao abismo vertiginoso de seu mundo ausente e nos faz ver o ponto máximo de sua relação caótica com o mundo.

E depois de tudo haver lhe sido tirado – a vida, a ilusão, a esperança, Vera – sua primeira mulher depois de Sofia – sua liberdade, seu presente, seu passado – Sofia lhe tira a chance maior de voltar a viver; a chance maior de Rímini reencontrar-se com o mundo; de fazer as pazes com o tempo; de reafirmar-se numa nova realidade. Condena-o ao pior de todos os suplícios: ficar sem o filho que teve com Carmem, sua possibilidade única de viver, talvez, a impressão de ordem e de estabilidade que tanto desejava acerca das coisas da realidade.

Mais uma vez Sofia tira-lhe o chão sob seus pés e, de novo, Rímini afunda num turbilhão de infortúnios. Sem o filho, a única promessa concreta de sobrevivência depois da separação de Sofia, separado de Carmem, a única pessoa com quem Rímini voltou a sentir que era possível viver de novo, Rímini experimenta o abismo de sua existência:

No, por supuesto que no se daba cuenta. Había días en que el horizonte de las cosas que reconocía se le estrechaba hasta extremos inauditos. Era incapaz de saber si la luz estaba prendida o apagada, si estaba vestido o desnudo, se había alguien con él o si estaba solo. Había accedido a un olvido de sí extraordinario [...] El mundo exterior [...] había ido dejando de existir, se había convertido en un recuerdo vago y equívoco, como implantado [...] Incluso la carta, que a su manera parecía probar que más allá había vida, una vida donde flotaban un mundo y unos seres perdidos [...] era para Rímini algo más interno que sus pensamientos, el sabor de su saliva o los crujidos con que el hambre resonaba en su estómago. No era que tuviera mucho mundo interior; tampoco que su mundo interior hubiera crecido. Rímini era puro mundo interior, pero no era obvio que ese mundo fuera suyo. Para su padre sólo había una solución: inyectarle mundo exterior; una buena dosis, aunque – era vital – administrada con extrema prudencia. En el estado de ensimismamiento en el que estaba Rímini, cualquier negligencia podía resultar fatal, tan fatal como exponer a un albino a la luz del sol en un mediodía de verano. [...] Se había entregado al paso del tiempo. Vivía en una especie de grado cero, como si todo lo que no fuera su ensimismamiento le resultara intolerablemente frívolo. Había perdido el hambre y la sed; no añoraba la calle, ni el trabajo, ni leer libros, ni ver películas [...] Pero podía describir el ritmo al que le crecían las uñas, el pelo o la barba, y también la intensidad del olor que empezaba a despedir su cuerpo. Rímini era el pasar del tiempo – la vida desnuda. Una obra maestra de la inercia, sin dirección ni propósito: vida inmanente, vida en caída libre³⁵. (PAULS, 2003: 327-328; 335)

³⁵ N.T: [...] Não, é claro que não percebia. Em certos dias, o horizonte das coisas que reconhecia estreitava-se a extremos inauditos. Era incapaz de saber se a luz estava acesa ou apagada, se estava vestido ou nu, se havia alguém com ele ou estava sozinho. Entregara-se a um extraordinário esquecimento

Rímíni morria... o passado o esvaziava de tudo o que presente parecia lhe preencher... já que, na maioria das vezes, o presente era fluído, tinha data de validade, era líquido demais. A narração que nos é dada nesse último recorte é plasmada de maneira tão realista e nos traz uma ideia tão forte acerca da intransmutabilidade do tempo passado na sua relação com o presente, que podemos a tomamos como jogo metafórico que simula a radicalização da modernidade a partir de seus próprios ideais que não se cumpriram no decorrer do tempo. Ou seja, o presente – ainda que tendo todas as matizes de imediatismo que a modernidade lhe exige – não dá conta de dar sentido ao passado que lhe perpassa porque o passado já perdeu todo o sentido que o fazia ser passado, que o fazia ser histórico. No atual, no agora, no presente, tudo pode ser validado e essa ausência de fundamento favorece, dessa maneira, a sua fluidez. O passado que tinha fundamento (para Rímíni) tende-se a se sobrepor sobre o presente porque o presente limpo que ele tenta pôr em prática não tem fundamento; não tem memória nem reminiscências que o constituem e o legitimam enquanto ser. Trata-se apenas de um lugar que ele julga ser seguro para transpor e ultrapassar tudo aquilo que o passado lhe tirou ou não lhe deu um dia; tudo aquilo que o fez ser, e não ser, ao mesmo tempo com Sofía.

Nesse sentido é que lemos essa relação como um discurso alegórico que diz sobre a realidade *pós* moderna do modo como vemos discutindo aqui: uma radicalização de todos os valores cunhados por essa modernidade; uma subversão de tudo o que antes tinha valor; um desvelamento para a verdade de tudo aquilo que se postulou como promessa, como fundamento; como origem de todas as coisas. Não se trata de superar o passado – e é justamente essa a tentativa que Rímíni faz e que sucumbe – mas de ultrapassá-lo deixando para traz as origens e se detendo em aproveitar “as novas cores”

de si mesmo [...] O mundo exterior [...] aos poucos deixara de existir, transformara-se numa lembrança vaga e equívoca, como se implantada. [...] Até mesmo a carta, que a seu modo parecia provar que havia vida fora dali, uma vida onde flutuavam um mundo e alguns seres perdidos [...] era para Rímíni algo mais interno do que seus pensamentos, o sabor de sua saliva ou os roncos com que a fome ressoava em seu estomago. Não que ele tivesse muito mundo interior; tampouco que seu mundo interior tivesse se ampliado. Rímíni era puro mundo interior, mas não era óbvio que esse mundo fosse seu. [...] Para seu pai só havia uma solução: injetar-lhe um mundo exterior, uma boa dose, ainda que – era vital – administrada com extrema prudência. No estado de ensimesmamento em que Rímíni estava, qualquer negligência poderia ser fatal, tão fatal quanto expor um albino à luz do sol num meio-dia de verão. [...] Entregara-se ao passar do tempo. Vivia numa espécie de grau zero, como se tudo que não fosse seu ensimesmamento lhe resultasse intoleravelmente frívolo. Perdera a fome a sede; não sentia saudade da rua, nem do trabalho, nem de ler livros, nem de ver filmes [...]. Mas podia descrever o ritmo em que lhe cresciam as unhas, o cabelo ou a barba, e também a intensidade do cheiro que seu corpo começava a despedir. Rímíni era o passar do tempo – a vida nua. Uma obra prima da inércia, sem rumo e sem propósito: vida imanente, vida em queda livre. (PAULS, 2007: 284; 290)

do mundo para voltar a ser, para voltar a ter um novo fundamento. Quer dizer: o que Rímini faz no enredo é avia contrária ao se pôr diante do presente descartando o passado quando, na verdade, ele deveria se espelhar nesse passado para trilhar uma nova vida.

Esse jogo temporal que a narrativa faz, o modo como Rímini vivencia essas frações de presente e de passado; a materialidade que o passado tem no presente de Rímini e a fluidez que o presente acumula nas suas ações, vem criticar, dessa forma, que o novo não se basta e que o passado não é apenas ponto daquilo que não tem mais serventia e sim lugar de errâncias que devem ser repensadas, revistas para não se tornarem passíveis de serem reproduzidas como um círculo vicioso e serem pervertidas por essa radicalização da qual a *pós* modernidade se reveste. É pensando nesse sentido que tratamos aqui o passado e o presente narrado por Pauls como alegoria de uma crise entre o moderno e pós-moderno, respectivamente.

Também nesse trecho, a visão da degradação de Rímini em virtude das interposições do passado que diluía seu presente limpo nos é trazida de maneira tão aproximada da realidade que nos faz pensar no postulado nietzschiano o qual se diz que é preciso morrer a tempo para tornar-se um super-homem. Rímini no processo de esvair-se e buscar preenchimento, morre e nasce diversas vezes experienciando a tragicidade da vida em decorrência. Remete-nos à ideia heideggeriana da morte como constituição intrínseca do *ser-aí* e como “fenômeno da vida” (HEIDEGGER, 2008:321) que faz do *existir* única possibilidade ontológica real. Dessa maneira, à medida que a leitura avança essa pré-compreensão a respeito de Rímini é ampliada. Compadecemos-nos desse personagem de Pauls e a expectativa de seu revigoramento através da morte de si mesmo nos é atendida: Rímini – quando menos se espera – emerge do lamaçal de desolamento que o assolava e revive para o mundo-novo.

Nos capítulos seguintes, Rímini é assaltado pela urgência desse novo-mundo que não esperaria mais por sua ausência. A irrupção do mundo atual; do mundo-novo na vida até então inerte e fantasmagórica que Rímini vinha vivendo é movimentada pela figura de um treinador esportivo inserido em sua vida por seu pai como âncora última para livrá-lo de sua decisão de entrega à morte. Elucidado pelo pai, intimado pela última oportunidade de refazer-se, Rímini “obedecia com esmero” (PAULS, 2007:293) o

treinador com uma educação física exigente e disciplinada de culto a forma, ao corpo, a estética do exibicionismo e do corpo como espetáculo passam a ganhar espaço e valor na vida atual de Rímíni fazendo dele mesmo efeito maior do imediatismo do presente. Resgatado pela possibilidade de morrer, Rímíni desperta para a (im)possibilidade de poder-ser e entrega-se a chance, talvez última, de reconstitui-se. Aceita o desafio de vencer a si mesmo e reconhece no treinador advindo do novo-mundo, do presente, o caminho para recuperar seu lugar de sujeito. A figura do treinador, logo no capítulo 3 – parte terceira – entra em cena para deixar mais evidente o paradoxo circular da efemeridade do presente diante do passado e, também, do valor dado às aparências mesmo com toda sua fluidez imaterial. Rímíni passa de co-habitante de sua vida decadente no passado à parte integrante do círculo vertiginoso da “grande indústria da fraude corporal” típico do mundo radicalizado que não se detém mais em uma só perspectiva de verdade acerca das coisas (ibidem, p. 293):

Para el entrenador, el deterioro de Rímíni era un caso típico de entropía energética: primero el desorden y luego la fuga, caótica y en masa, del aliento vital. Había que bloquear esos escapes; concentrar y, una vez concentrado, cuando el complejo orgánico recuperara lo que de algún modo era su combustible propio, su alimento, ahí sí: ir desde el interior al exterior, abrir y proyectar otra vez el yo restaurado hacia el mundo y esperar el feedback. Rímíni aunque las ignoraba, no tardó en ilustrar esas razones y mejoró asombrosamente. No tenía nada en que pesar. Su mente, su imaginación, incluso su recuerdo – todo era tan blanco y liso como las paredes del templo, donde, salvo el espejo y un retrato de Charles Atlas en el dormitorio del entrenador [...] se negaba a colgar nada, convencido de que las imágenes eran vehículos de debilidad y amenazaban la única representación que valía la pena: la imagen del propio cuerpo. [...] Reducidos al presente, y a esa forma particularmente reducida del presente que son los caprichos y las contrariedades del cuerpo, eran su manera unos fundamentalistas de la actualidad, para quienes pasado y futuro no eran sino ficciones nocivas, diseñadas con el único fin de corromper su ensimesmamiento con el veneno del sentido histórico. Todo era ahora, ya, aquí³⁶. (PAULS, 2003: 339; 342)

³⁶ N.T: Para o treinador, deterioração de Rímíni era uma caso típico de entropia energética: primeiro a desordem e depois a fuga, caótica e em massa, do alento vital. Era preciso bloquear essas fugas; concentrar e , uma vez concentrado, quando o complexo orgânico recuperasse o que de algum modo era seu combustível próprio, seu alimento, aí sim: ir do interior para o exterior, abrir e projetar outra vez o eu restaurado para o mundo e esperar o feedback. Rímíni, embora as ignorasse, não demorou a ilustrar essas razões e melhorou espantosamente. Não tinha nada em que pensar. Sua mente, sua imaginação e até mesmo sua memória – tudo era branco e liso como as paredes do templo, onde, salvo o espelho e um retrato de Charles Atlas no quarto do treinador [...], negava-se a pendurar qualquer outra coisa, convencido de que as imagens eram veículos de fraqueza e ameaçavam a única representação que valia a pena: a imagem do próprio corpo. [...] Reduzidos ao presente eram ao seu modo uns fundamentalistas da

Nesse sentido, as ações de Rímini – **nos capítulos 5 e 6** – nos arrebatada e nos surpreende, talvez, não tanto por ele – pois suas ações em relação ao teor do presente nunca foram resistentes – mas por nos dar, momentaneamente, a impressão de ele que consegue, ainda que tardiamente, livrar-se de Sofía. O passado vai aparecendo para nós como, de fato, superado, resolvido com ele mesmo e Rímini, mais uma vez, evidenciando a ânsia do novo em detrimento do passado, do antigo, do velho, do fundado, da tradição metafísica.

Rímini salta para ser um Outro e, dessa vez, Sofía não o impede de seguir o seu “progresso”. Entregara-se, no entanto, não ao martírio de si mesmo – porque esse círculo fechou-se para Rímini como último episódio de sua experiência trágica – mas como resultado da realidade transformada pelo esteticismo imediato mais acentuado da *pós* modernidade. Evidencia, perfeitamente, o valor da novidade do novo de que nos fala Vattimo e da tentativa insistente de supressão histórica. No entanto, nas palavras do narrador paulsiano, “Rímini *sofria*.” (PAULS, 2007: 301).

Sofria porque desvencilhar-se do passado era violentar a si próprio. Era tarefa árdua. Era não dar chance de ser perdoar a si mesmo, porque para perdoar-se seria necessário aceitar seus fracassos, sua negligência, Sofía, o passado. Mas, ainda assim, tornou-se um Outro. O corte não teve anestesia, mas era impossível nesse momento interromper essa cirurgia. Virou professor de tênis. **Conheceu Nancy e peregrinou por quadros imediatos do presente** que lhe assaltavam para atender aos desejos sexuais insaciáveis de sua mais nova aluna. Nancy, contudo, emoldura-se no consciente riminiano como a materialização maior do presente, da mudança, da contribuição dada a sua nova vida. Ela, claramente, torna-se o símbolo, para Rímini, do presente totalmente avesso à inercia que o subjugava a existência. Fica claro, dessa maneira, a relação **inércia e mudança**, nas pessoas de **Rímini e Nancy**, respectivamente, como características alegóricas fundamentais para se pensar o paradoxo da *pós* modernidade.

Mesmo diante dessa alusão paradoxal que a relação intensa e, obrigatoriamente, efêmera de Rímini com Nancy desencadeia na narrativa, o jogo tecido pelo texto não se

atualidade para os quais o passado e o futuro não eram mais que ficções nocivas desenhadas com o único fim de corromper seu ensimesmamento com o veneno do sentido histórico. Tudo era agora, aqui. (PAULS, 2007: 294-298)

deixa levar pela suposta fluidez de seus personagens em cena. Rímíni, no auge estável de sua relação com Nancy e absorto, totalmente, de sua vida pretérita, descolado, inteiramente, de seu *ser-com* Sofía, consumado, intimamente, pelo valor da novidade do mundo-aí do presente, é retaliado por esse mesmo presente que, até então, parecia ser seu álibi. Num hotel com Nancy, a realidade *atual* das coisas mesmas é impelida pelo passado ao coloca-lo frente a frente com Rodi, pai de Sofia.

Essa interferência do passado no presente de Rímíni, no mesmo hotel em que está com Nancy, traduz, mais uma vez, um corte na narrativa pelo passado. A cena que, aparentemente, transcorre linearmente, é desestruturada com a presença de Rodi que devolve para Rímíni todo o seu passado e sua memória pretérita supostamente superada. Rímíni sente-se mal... Não dorme... Não segue a vida com Nancy e todas as situações triviais de sua vida esportiva se tornam para Rímíni, a partir daí, ausência de ar, de vida, de si próprio. Deparar-se com o passado nunca era algo que podia ser facilmente superado ainda que sua atual *vida nova* o favorecesse a continuar naquela caminhada. Mas não teve jeito. Desistiu de Nancy. Desistiu de si mesmo e procurou Sofía: o (des)equilíbrio e o desespero que movia, nutria, sustentava e violava sua vida.

Em função disso, podemos dizer que, ao contrário dos capítulos anteriores – em que Rímíni só faz empenhar-se para desvencilhar de Sofía – na terceira parte da obra (capítulo 6) há um retrocesso voluntário dele ao passado em busca de Sofía. Ele mesmo dissipa o presente (Nancy) para voltar a *ser-com*. E voltar a *ser* só se é com Sofía. Essa ação metaforiza, pelo viés artístico, a máxima da relação filosófica da *pós* modernidade que defendemos aqui: a busca por um novo fundamento de *ser* não está na superação do passado porque não se pode desvincular-se daquilo que se foi um dia. A *pós* modernidade, então, assim como o *ser* que esforça-se para encontrar sua verdade, evoca suas próprias características fundadas no passado e os põe em prática a fim de evitar a anulação do *ser* pelo esquecimento do passado em detrimento do presente.

Em concomitância com as ações de Rímíni, a narrativa de *O passado* realiza um jogo específico – de co-habitação do presente no passado e do passado no presente – que movimenta nela mesma e em seus modos de dar-se um discurso teórico preocupado em levar, pelo âmbito literário, questões que concernem ao próprio status do literário. Tece caminhos de significações no entremeio daquilo que é real e/ou ficcional

problematizando, inclusive, a questão da mimesis ao se propor como lugar privilegiado de inversão estética com o intuito principal de “pôr-em-obra” (HEIDEGGER, 2007) a verdade da arte criticando e apontando a realidade como discursividade que também se faz, em muitos momentos, emblemática.

É, então, desse modo, que Vattimo nos ensina a pensar esse fenômeno da arte e da literatura como um “ocaso”, ou seja, como um fenômeno artístico que endossa a morte da arte no sentido de, “antes, [ser] um evento que constitui a constelação histórico-ontológica na qual nos movemos.” (VATTIMO, 2007:41). Em outras palavras, o ocaso da arte nos compreende desde o suposto fim da metafísica por já sempre estar em conflito com os ideais de arte da tradição. Assim como o ser perdeu-se em meio às promessas de progresso, a arte teve como única chance instituir-se no que exatamente consistia sua ruína: pôr em discussão sua *utilidade*. Nas palavras de Vattimo, podemos enxergar melhor essa questão:

Já não se espera que a arte seja tornada inatural e suprimida numa futura sociedade revolucionada; tenta-se logo, ao contrário, como quer que seja, a experiência de uma arte como fato estético integral. Por conseguinte, o estatuto da obra se torna constitutivamente ambíguo: a obra não visa a um êxito que lhe dê o direito de colocar-se dentro de um determinado âmbito de valores (o museu imaginário dos objetos providos de qualidade estética); seu êxito consiste, antes, fundamentalmente, em tornar problemático esse âmbito, ultrapassando, pelo menos momentaneamente, seus limites. Nessa perspectiva, um dos critérios de avaliação da obra de arte parece ser, em primeiríssimo lugar, a capacidade de a obra pôr em discussão seu estatuto, seja de forma direta e, com frequência, então, um tanto rudimentar, seja de modo indireto, por exemplo: como ironização dos gêneros literários, como reescrita, como poética da citação, como uso da fotografia entendida não como meio para realização de efeitos formais, mas em seu significado puro e simples de duplicação. Em todos esses fenômenos, presentes a diferentes títulos na experiência artística contemporânea, não se trata apenas de auto referência que, em muitas estéticas, parece constitutiva da arte, mas sim, ao meu ver, de fatos especificamente ligados à morte da arte no sentido de uma explosão do estético que também se realiza nessas formas de auto-ironização da própria operação artística. (VATTIMO, 2007:42, grifo meu)

Desse modo, é isso que Alan Pauls expõe no texto *O passado*. Convoca o leitor a pensar e a perceber, a partir das metamorfoses de sentidos que o texto joga, a literatura também enquanto pano de fundo para criticar e ironizar o estatuto do novo em relação à arte. O

estatuto do novo em relação ao velho que, obrigatoriamente, está contido nesse novo que, ao mesmo tempo, não é novo, e sim uma tentativa de desvencilhar-se das lembranças de um passado preenchido de pseudodeterminações.

Na realidade da *pós* modernidade, essas oscilações, digamos, entre aquilo que é e aquilo que não é tido como arte além da ausência de elementos determinantes que a faça enquadrar-se numa estética válida, é precisamente o que se pode chamar de inexistência, morte ou ocaso da arte, pois esta não é tida mais, na atualidade, como um fenômeno específico. Nas análises seguintes essa relação ficará mais clara. Nos parágrafos finais, responderemos a segunda questão que nos propomos no início desse capítulo: Diante de tudo o que foi dito, qual o sentido, então, de sua trajetória na narrativa enquanto horizonte ontológico que se dissolve pela imposição do passado?

3.3 O passado como arte-crítica literária da pós-modernidade

O melhor caminho para responder nossa última questão e, com isso, tentarmos sintetizar nossa discussão de *O passado* como alegoria crítica à modernidade, ou seja, enquanto espaço que critica e aponta os fracassos de uma modernidade ainda contínua, é analisando as cenas finais da parte terceira da obra – como proposto nos primeiros parágrafos desse texto, precisamente, os capítulos 7 e 9 — as quais metaforizam o retorno de Sofía à narrativa para a estabilidade da vida de Rímini. As cenas apresentadas nesses capítulos endossam as perspectivas de análises que vimos sustentando nessa discussão e nos dá um ensejo ainda maior para concluir essas últimas ideias.

Depois de percorrido todo o texto de Pauls, de termos acompanhado as andanças de Rímini nas diversas tentativas de esquecer Sofía, seu passado e sua história, o leitor de *O passado* talvez possa se sentir surpreendido com dois aspectos notáveis das partes

finais da obra, mas que, por outro lado, legitimam nosso caminho de pensamento: o reaparecimento de Riltse e, necessariamente, de Sofía. Vivendo sua fase mais plena, quase que totalmente descolado de sua consciência histórica, de lembranças, de recordações, de memória pretérita, Rímini – no auge de sua experiência mais autônoma diante do que um dia havia sido – depara-se subitamente com a tela *O Buraco Posição* do pintor Jeremy Riltse, ícone maior do amor vivido durante os 12 anos com Sofía. Ou seja, de novo sofre a interpelação de seu passado.

No capítulo II tratamos, especificamente, desse personagem dentro da obra e sua funcionalidade para construção da personagem Sofía. No entanto, é necessário que relembremos alguns traços de Riltse e sua relação com os protagonistas da narrativa para melhor esquematizar o que queremos mostrar nesse momento: Durante todo o nosso trajeto de leitura, esse personagem irrompe no enredo em vários momentos distintos da vida dos personagens. Podemos dizer que Riltse torna-se uma espécie de espelho a refletir a si mesmo – ideologia amorosa, principalmente, em seu modo peculiar de tratar e ver o amor – nas ações postas em prática por Sofía. Riltse é um pintor impreciso, inconsequente e age na narrativa para disseminar uma crença em relação ao amor, precisamente aquele vivido com Pierre-Gilles no qual Sofía irá espelhar-se e, com isto, projetar seu modo de lidar com amor na sua relação com Rímini.

Esse personagem aparece com mais frequência na parte primeira do texto. Parte, obrigatoriamente, de apresentação dos personagens, do cenário de dramatização da experiência, do caráter dos personagens Rímini e Sofía. O narrador, nesses momentos, associa Riltse ao modo de ser dos protagonistas e vai reafirmando, muitas vezes, a validade do artista na relação de Rímini com Sofía nos capítulos 1, 4 e 6 (parte primeira). Depois, Riltse volta a aparecer, exclusivamente, apenas no capítulo 23, também da parte primeira, para desaparecer na segunda parte da obra. Volta a aparecer novamente na terceira parte com mais um capítulo inteiro só sobre ele e não aparece mais até o fim da narrativa. Na quarta parte quem assume seu lugar, digamos, é Sofía.

Nesse ponto que é preciso refletir. Além de Riltse só reaparecer na narrativa vários capítulos depois, notamos que Sofía também não aparece mais porque o foco da cena, então, não é mais o passado e sim a totalidade do presente encenado, exclusivamente,

por Rímini a partir da Terceira Parte. O que é passado, nesse caso Riltse e Sofía, é suspenso do enredo e, um e outro, dão visibilidade a significação discursiva que lhes constituem. Com isso, o leitor experimenta no decorrer de várias páginas a sensação de, finalmente, de encarar Rímini como alguém desprendido do que um dia foi, liberto de Sofía, livre de uma consciência pretérita e pronto para seguir sua vida limpa: sem passado, sem história, sem lembrança, sem Sofía. Mas quando o *Buraco Postiço* (capítulo 4- parte terceira) de Riltse cruza a narrativa, Rímini já não seria mais o mesmo. Sua relação com Nancy (presente) é esvaziada para, logo em seguida, ser preenchida pelas lembranças do passado, ou melhor, por Sofía. Riltse volta às cenas do enredo por intermédio do *Buraco Postiço* assim como Sofía retorna à narrativa, nas páginas seguintes, na figura de Rodi, seu pai, conforme já mostramos. Mais uma “dobra traidora” se materializa.

Contudo, o fato de Rímini deparar-se tanto tempo depois com a tela de Riltse simboliza a interpelação de um passado que não passa e que vem a frustrá-lo mais uma vez já que não consegue abandonar, definitivamente, o que um dia foi no decorrer do tempo. O narrador, ao inserir esse personagem no presente em decorrência de Rímini, nos diz que por mais absorto que o passado possa parecer estar de nós, o próprio presente será sempre espaço de *atualização* do passado, passado este que nos constitui – necessariamente – enquanto seres ontológicos. Nesse capítulo da narrativa – capítulo 3 da parte terceira – Rímini recebe um xeque-mate do tempo, da realidade, e de sua própria história. Suas ações mudam e Rímini é transformado –retrocedido àquilo que por muitas foi ignorado – e trazido de volta a sua realidade, mais uma vez, sem fundamento e desestabilizada já que a realidade *atual* também se converteu para ele em farsa, em ilusão, em fábula, em desencantamento.

É como se aí, Rímini compreendesse sua impotência diante do tempo e da história e se entregasse às reminiscências do seu ser como único lugar possível de sobrevivência. Parece entender, então, que não adianta superar, esquecer, ignorar, o que um dia foi no mundo e sim encarar o que se foi, o que se se experienciou fazendo dessas mesmas experiências alicerce de sua possibilidade de sobressair-se às variantes do tempo em decorrência. Rímini é obrigado, então, não mais a vivenciar o novo e sim a resignar-se e a aceitar, após ter sido posto a prova pelo tempo, que o presente nada mais é que a

subsistência do passado de maneira reformulada pelo imediatismo do agora, do presente. Aí está, então, o sentido de sua trajetória na narrativa: enquanto horizonte ontológico (presente) sempre a coabitar o passado, o presente nunca será parte da experiência do ser como algo dissociado do tempo pretérito.

Dessa forma, o narrador parece querer anunciar o retorno do passado de Rímini para lembrar ao leitor, como se isso fosse necessário diante de tantos cortes na narrativa, que o passado é indissociável do presente. Faz o anúncio por meio do encontro de Rímini com o quadro de Riltse. Nas páginas que se seguem Sofía ressurgue trazida, dessa vez, não por aquelas coincidências provocadas por ela, mas por intermédio do próprio Rímini que, a essa altura do texto, conformou-se com seu passado e busca reaver a origem de ser o quem é. Em concomitância com o aparecimento de Riltse e de Rodi, Rímini rompe com Nancy (o presente), faz as pazes com o passado (rouba o *Buraco Postiço* da casa de Nancy) e entrega-se a sua historicidade empírica (Sofía) como destino invencível de sua existência.

O que essas cenas têm a nos dizer e que nos ajuda a responder nosso último questionamento está no fato de que todo o percurso realizado por Rímini na sua pretensa superação de sua história nos soa como um discurso alegórico pautado na ficção literária que vê o homem do mundo moderno, do mundo *atual*, do mundo imediato experienciando, de novo, uma crise do ser que ainda não conseguiu reestabelecer-se (e nem compreender) essa modernidade. Na narrativa de Pauls, Rímini metaforiza dois momentos críticos do ser-no-mundo: Primeiro, o advento da modernidade com a morte de Deus, com o abandono do fundamento do ser nas cenas em que Rímini separa-se de Sofía e percebe a dissolução, inclusive, do seu mundo-fábula; Depois, a sucumbência de Rímini a todas as suas tentativas de desvencilhar-se do passado para superar o histórico e experienciar apenas o presente imediato, remetendo-nos ao niilista consumado de Nietzsche que vai perdendo-se em meio às tentativas de adaptar-se às novas formas de vida apresentadas por uma realidade descoberta de fundamento.

As ações de Rímini, dessa maneira, implicam em metadiscursos implícitos no texto paulsiano que aponta para um emblema da modernidade: suas promessas foram dissolvidas em seu próprio espaço de ascensão na mesma proporção que a modernidade apropriou-se do mundo, com o abandono do fundamento do ser, para um suposto mundo novo e, com isso, passou a sucumbir diante de sua própria efemeridade, de seus próprios excessos sem resultado, de sua própria nostalgia de não ter conseguido ser o que se propôs ser. Nas palavras de Vattimo (2007), explicamos melhor o que é metaforizado por Rímini:

A pura e simples consciência – ou pretensão – de representar uma novidade na história, uma figura nova e diferente na fenomenologia do espírito, colocaria de fato o pós-moderno na linha da modernidade, em que domina a categoria de novidade e de superação. No entanto, as coisas mudam se, como parece deva-se reconhecer, o pós-moderno se caracterizar não apenas como novidade em relação ao moderno, mas também como dissolução da categoria do novo, como experiência de “fim da história”, mais do que como apresentação de uma etapa diferente, mais evoluída ou mais retrógrada, não importa, da própria história. [...] Assim, não é nesse sentido catastrófico que se fala [...] de pós-modernidade como fim da história. [...] O que, ao contrário, caracteriza o fim da história na experiência pós-moderna, é que [...] a ideia de uma história como processo unitário se dissolve; [...] bases da construção de uma imagem da existência nessas novas condições de não-historicidade, ou melhor, pós-historicidade [...] é o que pode conferir peso e significado ao discurso sobre o pós-moderno. (VATTIMO, 2007: IX)

É essa a maneira pela qual compreendemos a expressão *pós* modernidade na análise que nos arriscamos aqui. O *pós*, não como prefixo a determinar o fim e, ao mesmo tempo, o começo da modernidade, mas como partícula que enfatiza a desestabilização da modernidade ainda em curso, em continuidade, já que não chegou a consolidar-se, digamos, como uma época vindoura e/ou acabada. O ato de querer superá-la, como se fosse algo passível de uma libertação totalitária é, em si mesmo, um ato ainda característico do que é moderno na busca do novo infinito. O personagem Rímini de Pauls alegoriza essa noção de *pós* modernidade muito mais na ação de mostrar a modernidade numa fragmentação contínua do que de determinar a modernidade como uma época que terminou e dela nada floresceu. Busca evidenciar a situação do ser no mundo da modernidade e sua vulnerabilidade às armadilhas que a novidade do novo

trouxe e continua trazendo, em meio a técnica e a ciência como progresso, para o (des)encontro do ser com ele mesmo.

Além de metaforizar a *pós* modernidade como uma crise da própria modernidade, as ações de Rímíni dramatizam e expõem a relação do passado-presente-passado como destino a todo ser-no-mundo e, por isso mesmo, como algo indissociável. A sucumbência de Rímíni diante dessa relação vai ao encontro de uma das características traçadas por Gianni Vattimo para “conceituar” a *pós* modernidade na filosofia: um pensamento de fruição que recorda o passado para reviver, repensar e rever o problema do sentido do *ser* como uma história do erro que merece ser resgatada para ser reconstituída como nova possibilidade do ser em meio ao mundo da técnica. O passado, então, não como algoz do ser no mundo, mas como aliado e pano de fundo para reconstrução do ser e sua resignação no mundo. E é exatamente isso que Rímíni dramatiza.

Em função de tudo o que colocamos aqui, Rímíni é a simbologia de uma modernidade contínua e que ainda não conseguimos mensurar em sua totalidade. Assim como nos disse Heidegger para pensar não necessariamente sobre a técnica, mas sobre a *essência* dessa técnica que continua e consome a tradição passada, a única coisa que é possível saber, em situações cada vez mais comuns de diversificação dessa mesma crise que assola e devasta o problema do ser dos entes no mundo, é que cada um dos momentos trazidos por essa modernidade excessiva da realidade que nunca consegue atingir seus ideais de superação do passado, nos é também dado a oportunidade de repensar a relação dos erros do passado com o nosso presente atual e, por meio dessas errâncias, nos tornarmos habitar de uma dialética histórica que constitui nossa “específica possibilidade de acesso ao mundo.” (VATTIMO, 2007:184)

Assim, nas ações metaforizadas por Rímíni, tendo como reflexo do passado a presença vertiginosa e circular de Sofía, a narrativa problematiza também o literário como lugar não apenas da ficção, mas, inclusive, de espaço de circulação de metadiscursos que se instituem como instrumentos a criticar e a ironizar o modo de se relacionar do homem com uma modernidade que nunca cessa de, ao mesmo tempo, ascender-se e ofuscar-se. O texto de Pauls, em seus jogos postos a moverem-se entre os personagens e entre a

própria validade do discurso ficcional como lugar emblemático da verdade, põe em discussão a questão da *pós* modernidade para falar, inclusive, do lugar da literatura no mundo contemporâneo que ousou fragmentar-se para distorcer-se como instituição e, a partir disso e nela mesma, ser também uma Outra que pudesse, ao mesmo tempo, ser literatura e pensar sobre seu próprio *modo de dar-se* enquanto literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo o que foi exposto neste estudo e dentro de nossas possibilidades de pesquisa – dada a escassez da fortuna crítica de Alan Pauls – a reunião dos três capítulos que compõem essa dissertação abre um caminho significativo para incentivar outras pesquisas sobre esse autor. Sabemos, por outro lado, que muito do que aqui foi apontado como análise literária da obra *O passado*, em muitos momentos, pode parecer àqueles leitores mais tradicionais no modo de pensar o texto literário, resultado de um processo lúdico de leitura que, por isso, talvez não possa ser legitimado como uma análise e/ou teoria para se pensá-lo como “deveria”. Entretanto, é válido ressaltar, mais uma vez, que nossa intenção primeira foi exatamente essa: mostrar que a leitura é um processo de produção de sentido entre leitor e texto e que não se resume apenas ao dito, mas a um espaço mais amplo de compreensão da realidade como fator de concriação poética.

Durante o processo de escritura deste texto tentamos deixar clara nossa preocupação em mostrar que *O passado* é uma obra audaciosa dentro da realidade Argentina e Pauls um escritor que não se atem ao fato de apenas escrever histórias, enredos ou romances sobre a vida privada, mas prende-se, obrigatoriamente, às possibilidades de significação dada pela linguagem no processo de construção poética no romance. Lidar com esse aspecto no decorrer da leitura das obras de Pauls é, com certeza, o que mais motivou as leituras e releituras de *O passado* que sentimos necessidade de realizar e as buscas que empreendemos para descobrir a existência de sua pouca fortuna crítica. Aliás, grande parte dos textos que lemos sobre Pauls ou sobre *O passado* não condizia com a realidade ficcional que sua estrutura narrativa instituíra.

Os três capítulos que estruturamos e reestruturamos quando elaboramos este estudo encerram apenas um modo de ler o texto de Pauls já que sua composição narrativa abre espaços incessantes para pensar sua diversidade discursiva no horizonte daquilo que pode ser tido como realidade ou ficção dentro da obra. Escrever essa dissertação pareceu-nos, em muitos momentos, difícil de ser concluída já que a cada novo gesto de leitura que se fazia necessário por em prática para esquematizar e deixar claro nossos

argumentos, um fenômeno novo no texto se abria diante de nós deixando-nos na dúvida ou na certeza quanto ao que nos era suscitado como significado.

No momento em que nossas análises se configuraram como passíveis de serem legitimadas por teóricos nos quais nos apoiamos para pensar os pontos de recorte que elegemos, começamos a perceber que a narrativa dialogava com aquilo que não estava ali explícito no âmbito ficcional, mas que, no entanto, se fazia ser percebido. Os discursos e ações dos protagonistas – o movimento de ir e vir no tempo tanto pelos personagens como no modo em que os acontecimentos iam sendo narrados, ora no presente, ora no passado, ora do ponto de vista de quem lembra, ora do ponto de vista do que é lembrado, ora do ponto de vista do narrador, ora do ponto de vista de Rímini ou de Sofía – nos prendeu uma atenção maior porque dizia, nesses movimentos, também sobre o lugar de quem lia aquelas páginas, sobre o lugar ocupado pelo leitor nas atuais condições de circulação e produção de sentido reais que *O passado* se dava: uma modernidade em crise que ainda não havia cessado de passar.

Além de todos os aspectos narrativos e literários que essa obra de Pauls reúne e, por isso mesmo, a faz ser lida como um romanejo ou uma “suma” (SARLO, 2007) de toda uma tradição literária na Argentina, não se pode descartá-la também como um grande discurso filosófico que acentua e atenua a experiência dos sujeitos na vida que é, na obra, pensada como um “processo de demolição” (PAULS, 2011). A narrativa nos faz pensar sobre a duração das coisas, do tempo como experiência e o que fazemos, qual significância damos àquelas fatias do tempo que nos consome como, por exemplo, quando experimentamos o amor e suas fases; o presente imediato em detrimento do passado ou o passado em detrimento do presente.

O jogo com a linguagem, com as imagens, com os modos de narrar e com a imprecisão daquilo que é real e/ou ficcional dentro do enredo, fez-nos entender que a complexidade dessa obra de Pauls era bem maior do que supúnhamos. Ali estava um dizer crítico acerca da própria literatura e sua atual busca por encontrar seu lugar “ao sol” como um dia teve no passado (pensamos no período da literatura clássica, por exemplo, da literatura padronizada, como instituição a ser seguida); ali estava um discurso crítico que toma a realidade como pura ficção e a ficção como pura realidade; ali também estava a ideia de inconsciência em que os sujeitos põem em prática os preceitos de uma

modernidade que nunca termina porque nunca cessa de mostrar-se como lugar eterno de valência do novo e do obsoleto. Ler literatura hoje tornou-se complicado: tudo serve, tudo vale, tudo é tido como valor (e como literatura) numa realidade que se perdeu pela voracidade do dinheiro e do tempo sem tempo. Rímíni, desse modo, é o expoente dessa crise porque, assim como as práticas tidas na realidade vivenciadas pelo sujeito da modernidade, ele também não tem consciência da crise de valores que ele experiencia.

Dos objetivos traçados a realizar quando pensamos no projeto de produção dessa dissertação, três deles (dos quatro objetivos) conseguimos alcançar: 1) compreendemos o modo de funcionamento da narrativa a partir da leitura e análise do texto de Pauls identificando sua especificidade de construção; 2) estabelecemos e evidenciamos as relações existentes entre o discurso na obra de Pauls e a realidade desse discurso para a literatura produzida em tempos de *pós* modernidade e 3) propomos uma perspectiva para fundamentação teórica baseada na interpretação da obra em si mesma a fim de descobrir, pelo próprio texto, o jogo de sentidos que concebe a obra de Pauls como um romance da contemporaneidade. O quarto objetivo, no entanto, não chegamos a concluir por inteiro e, por isso, decidimos não expô-lo neste texto. Ficará para uma segunda fase desta pesquisa. De qualquer modo, temos em mão material suficiente para avançar em estudos posteriores ou, ao menos, repensar o processo de leitura desse tipo de texto que não só pauta-se numa tradição poética como também subverte essa mesma tradição que, em muitos momentos, parece não dar conta daquilo que o atual mostra como realidade e/ou ficção.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. *Análise e Crítica da Teoria Marxista*. Tradução de Dirceu Lindoso. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

AVELLANEDA, Andrés. *Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo*. Revista Iberoamericana, Vol. LXIX, Núm. 202, Jan-março, 2003, pp. 119-135. Disponível em: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5689/5836>

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução Hortensia dos Santos. 12 Ed. Rio de Janeiro: F Alves, 1994.

FARIA, Thiago. *O Pesadelo do Eterno Amor*. Caderno Pensar. Correio Brasiliense, 30 de junho de 2007, p. 04.

FOUCAULT, Michael. *As Palavras e as Coisas: Uma arqueologia das Ciências Humanas*. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A Ordem do Discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 19ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

GADAMER, Hans G. *Verdade e Método I: Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Nova revisão da tradução por Enio Paulo Giachini. 6ª Ed. Rio de Janeiro: 2004.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Edições 70, Ltda.: Lisboa-Portugal. Trad. Maria da Conceição Costa, 2007.

_____. *Ser e Tempo*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback; Posfácio de Emmanuel Carneiro Leão. 3ª Ed. Petrópolis: 2008

_____. *A questão da técnica*. In: Revista Eletrônica Scientiae Studia, v. 5, n. 3, p. 375-98. Trad. Marco Aurélio Werle. 2007.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. First Illinois paperback, 2000.

_____. *Narcisistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontário: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

_____. *A Poética do Pós-Modernismo: história, teoria ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

ISER, A. Wolfgang. *O fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Krestschmer. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JENSEN, Wilhelm. *Gradiva: Uma Fantasia Pompeiana*. Tradução Ângela Melim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

JODELET, Denise. *As Representações Sociais*. Tradução de Lilian Ulup. Prefácio de Celso Pereira de Sá. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.

LIMA, Luis Costa. *Mimesis e Modernidade: Formas das Sombras*. 2ª Ed. Atualizada. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. Tradução de Myriam Campello e revisão técnica de Afrânio Coutinho. São Paulo: Editora Mcgraw-hill do Brasil, 1976.

NABOKOV, Vladimir. *Ada ou Ardor: A Crônica de uma Família*. Tradução de Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Genealogia da Moral*. Tradução de Antonio Carlos Braga. 2ª Ed. São Paulo: Editora Escala, 2007a.

_____. *A Gaia Ciência*. Tradução de Antonio Carlos Braga. 2ª Ed. São Paulo: Editora Escala, 2007b.

_____. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Antonio Carlos Braga. 2ª Ed. São Paulo: Editora Escala, 2007c.

_____. *O crepúsculo dos Ídolos*. Tradução de Antonio Carlos Braga. 2ª Ed. São Paulo: Editora Escala, 2007d.

PAULS, Alan. *O passado*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *El Pasado*. Buenos Aires: Editorial Anagrama S/A, 2007.

RUIZ, Laura. *Voces Ásperas: Las narrativas argentinas de los 90*. 1ª Ed. Buenos Aires: Biblos, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo presente*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007ª.

_____. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. *Escritos sobre Literatura Argentina*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinas, 2007c.

SOUZA, Ronaltes de Melo e. *Introdução à Poética da Ironia*. Revista Linha de Pesquisa. Rio de Janeiro, vol. 01 nº. 01, Outubro, 2002, p. 27 - 48.

VATTIMO, Gianni. *O Fim da Modernidade: Niilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

AUERBACH, Erich – “A cicatriz de Ulisses”, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva: 1987, pp.1-20

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. RJ. Jorge Zahar Edition. 1999

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. 4ª Ed., São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós modernidade*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Edition. 1999

CANDIDO, Antônio. “A nova narrativa”. IN: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987

COSTA, Lima. “Um termo elástico ou impreciso?”. IN: *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DRUCAROFF, Elsa. *Historia critica de la literatura argentina: vol.11 – La narración gana la partida*. 1ªed. Buenos Aires: Emecé, 2000.

FUENTES, Carlos. *Geografía de la Novela*. Ed. Tierra Firme; Fondo de Cultura Económica – México, 1993.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução de Celeste Aida Galvão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

_____, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Tradução de Paulo Cesar Duque Estrada. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

GADEA, Carlos A. *Paisagens da pós-modernidade: cultura política e sociabilidade na América Latina*. Itajaí: Univali, 2007

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de la realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana na de las últimas dos décadas*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007

LYOTARD, Jean – François. *A condição pós-moderna*. 5ª ed., Rio de Janeiro: Olympio, 1998.

PAULS, Alan. *El pudor del pornógrafo Sudamericana*, Buenos Aires, 1984.

_____. *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth Biblioteca*. Crítica Hachette, Buenos Aires, 1986.

_____. *Wasabi*. Alfaguara, Buenos Aires, 1994.

_____. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados con imágenes de Nicolás Helft*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1996.

_____. *A História do Pranto*. São Paulo: Cosac e Naify, 2008.

RESENDE, B. *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2005

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

VATTIMO, Gianni. *Para Além da Interpretação – O significado da hermenêutica para a filosofia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA NA WEBSITE E FORTUNA CRÍTICA DE ALAN PAULS

AIRA, Cesar. *La nueva escritura*. Crônicas del postboom: la jornada semanal de literatura argentina contemporánea, Abril, 1998. Disponível em: <http://www.literatura.org/Aira/caboom.html>

AMADOR, David Martínez. *Fantasías Animadas*. Blog David Martínez. Edição eletrônica do jornal Plaza Publica periodismo de profundidad. Argentina. Março, 2011. Disponível em <http://www.plazapublica.com.gt/content/fantasias-animadas>

AZEVEDO, Luciene. *Obediência não devida: literatura argentina contemporânea*. In: V Congresso Brasileiro de Hispanistas UFMG – I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas. Belo Horizonte – MG, Anais de Congresso, setembro, 2008. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/Obedi%EAncia%20n%E3o%20devida.pdf

CASTILLO, Abelardo. *El escritor latino-americano en la pos modernidade*. Escritos, Revista del Centro de Ciencias del lenguaje, nº. 13-14, Dez-jan, 1996, pp. 125-138. Disponível em: <http://www.escritos.buap.mx/escr13/125-138.pdf>

LEAL, Juliana Helena Gomes. *La mirada em 3D da literatura latino-americana contemporânea: performatizando subjetividades e territorialidades*. In: V Congresso Brasileiro de Hispanistas UFMG – I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas. Belo Horizonte – MG, Anais de Congresso, setembro, 2008. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%201005-1501/La%20mirada%20em%203D.pdf

LUDMER, Josefina. *Literaturas pós-autônomas*. Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>

MICHAEL, Christopher Domínguez. *El factor Borges de Alan Pauls*. Revista Eletrônica Letras Libres. Seção Libros. Espanha. Setembro, 2005. Disponível em: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-factor-borges-de-alan-pauls>

PAULS, Alan. *La polarización es una idea del pasado*. Edição eletrônica do jornal La Nación. Argentina. Outubro, 2006. Entrevista concedida à Any Ventura. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/847232-la-polarizacion-es-una-idea-del-pasado-dice-alan-pauls>

_____. *Escribir es una práctica extrema*. Blog Lee por gusto. Peru. Abril, 2011(a). Entrevista concedida à Jaime Cabrera Junco. Disponível em: <http://blogs.peru21.pe/leeporgusto/2011/04/alan-pauls-escribir-es-una-pra.html>

_____. *Alan Pauls existe*. Clubliteratura.com. Espanha, 2009. Entrevista concedida a Diego Salazar. Disponível em: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/alanpauls/alan.htm>

_____. *Escribir una novela es algo parecido a picar piedra*. Revista eletrônica de atualidades culturais. Espanha. Julho, 2011(b). Entrevista concedida a Vis Molina. Disponível em: http://www.elcultural.es/noticias/BUENOS_DIAS/1851/Alan_Pauls

_____. *Me enorgullece que digan que soy un escritor denso*. Blogs Escribirte Editorial Hylas. Argentina. Janeiro, 2008. Entrevista concedida a Fernando Castro. Disponível em: <http://editorialhylas.escribirte.com.ar/1657/alan-pauls---me-enorgullece-que-digan-que-soy-un-escriptor-dendo--.htm>

_____. *Alan Pauls: Crítico y escritor*. El portal educativo del Estado argentino. Argentina. Julho, 2011(c). Entrevista concedida a Verónica Castro y Mónica Klibanski. Disponível em: <http://portal.educ.ar/noticias/entrevistas/alan-pauls-critico-y-escriptor.php>

_____. *Alan Pauls defiende una creación «de goteo» en un mundo con prisas.* Edição eletrônica do jornal El diario Montanes. Espanha. Junho, 2011(d). Entrevista concedida a José Ahumada. Disponível em: <http://www.eldiariomontanes.es/v/20110629/cultura/literatura/alan-pauls-defiende-creacion-20110629.html>

_____. *Se busca un lector incómodo.* Ñ Revista de Cultura – Edição eletrônica do jornal Clarín. Argentina. Abril, 2011(e). Entrevista concedida à Jorgelina Nuñez. Disponível em: <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/17/-02182313.htm>

_____. *En tiempos de terror, el amor funciona como un refugio antiatómico.* Edição eletrônica de La Deutsche Welle. Alemanha. Novembro, 2009(b). Entrevista concedida à Cristina Papaleo. Disponível em: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4864607,00.html>

_____. *No somos sólo los hijos de Borges y Cortázar.* Publicar On line. Argentina. Outubro, 2010(b). Entrevista concedida à Fernando. Disponível em: <http://www.publicaronline.net/2010/10/05/alan-pauls-no-somos-solo-los-hijos-de-borges-y-cortazar/>

_____. *La pasión incontrolable es más interesante que un amor de verano.* Edição eletrônica do Clarín. Argentina. 2007. Entrevista concedida à Daniel Ulanovsky Sack. Disponível em <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2007/12/30/z-03815.htm>

_____. *La del escritor es la lectura de un ladrón en potencia.* Blog Cuaderno de Entrevistas. Argentina. Fevereiro, 2009(c). Entrevista concedida à Mateo de Paz. Disponível em: <http://cuadernodeentrevistas.blogspot.com/2009/02/entrevista-allan-pauls-la-del-escriptor.html>

_____. *La frivolidad es muy interesante.* Edição eletrônica do Diario Perfil. Argentina. Março, 2010(b). Entrevista concedida à Analía Hounie. Disponível em: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0456/articulo.php?art=20753&ed=0456>

_____. *Diez preguntas para Alan Pauls.* Blog Fernando Peirone. Argentina, 2010(c). Entrevista concedida à Jorge Alonso e Fernando Peirone. Disponível em: <http://www.fernandopeirone.com.ar/Lote/nro079/pauls.htm>

_____. *39 preguntas para Alan Pauls.* Blog no-retornable. Argentina, 2011(f). Entrevista concedida à Nurit Kasztelan. Disponível em: <http://www.no-retornable.com.ar/v3/entrevista/>

_____. *Somos una obra de arte. Blog Radiomontaje.* Argentina, 2010(d). Entrevista concedida à Andrea Stefanoni e Damián Lapunzina. Disponível em <http://www.radiomontaje.com.ar/literatura/pauls.htm>

_____. *Blog Letra Capital.* Entrevista Alan Pauls. Peru. Abril, 2011(g). Disponível em: <http://carlosmsotomayor.lamula.pe/2011/04/14/entrevista-a-alan-pauls/carlossotomayor>

_____. *El Boom Dejó Descendencia En El Campo De La Crónica, No En La Literatura.* La Edição Eletrônica de la Periódica Revisión Dominical. Argentina, Chile e Espanha. Outubro, 2008. Entrevista concedida à Martín Abadía e Roberto Santander. Disponível em: <http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2008/10/16/entrevista-a-alan-pauls-el-boom-dejo-descendencia-en-el-campo-de-la-cronica-no-en-la-literatura/>

_____. *Llorar con la mejor intención. Su nueva novela "Historia del Llanto" recorre hechos de la política argentina de los años 70.* Revista Eletrônica GaceMAIL: TEA. IMAGEM. n.º. 44. Argentina. Agosto, 2011(h). Entrevista concedida à Pablo Gianera. Disponível em: <http://www.gacemail.com.ar/Detalle.asp?NotaID=9354>

_____. *Entrevista com Alan Pauls. Blog tomashotel.com. Argentina.* Outubro, 2010(e). Entrevista integral disponibilizada na edição impressa da Revista Mexicana La Tempestad, Ed. Artes, n.º 79. Disponível em: <http://www.tomashotel.com.ar/archives/3624>

_____. *Alan Pauls: literatura de la intimidad, la enfermedad y la politización demencial del amor.* Revista Virtual de Literatura Elhablador n.º. 16. Argentina, 2009(d). Entrevista Concedida à Rafael Ojeda. Disponível em: http://www.elhablador.com/entrevista16_pauls1.html

_____. *Más que la teoría me importan los problemas.* Repositório de Entrevistas do site Solo Literatura.com. Países Latino-Americanos, 2010(e). Entrevista concedida à Martín Prieto. Disponível em: <http://sololiteratura.com/pauls/paulsmaquelateoria.htm>

_____. *Elogio del acento. Revista Cultural d Programa Avançado de Cultura Contemporânea.* Rio de Janeiro. Ano II, n.º. 2, 2011. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/elogio-del-acento-de-alan-pauls/>

RICHARD, Nelly. *Latinoamerica y la posmodernidad.* Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, n.º. 13-14, enero-diciembre, 1996, pp 271-280. Disponível em: <http://www.escritos.buap.mx/escri13/271-280.pdf>

SÁ, Sergio. *A Reivenção do Escritor: Literatura e Mass Media.* Belo Horizonte – MG. Tese (Doutorado em Estudos Literários) de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG.

SAGER, Valeria. *Alan Pauls, El pasado.* Revista Eletrônica Orbis Tertius, vol. IX, nº. 10, 2004. Disponível em <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-10/14.%20Pauls.pdf>

SOUZA, Wlaumir Doniseti. *O Pranto Esfumaçado.* Revista Internacional Interdisciplinar – INTERthesis. Vol. 7, nº. 01. Jan-Jul 2010. Florianópolis, SC. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/interthesis/article/view/1807-1384.2010v7n1p324>

TOSCANO, Ana María da Costa. *Os últimos anos da Literatura Argentina.* Jornal de Letras, artes e ideias, nº. 86, 2003. Centro de Estudos Latinos americanos da Universidade Fernando Pessoa, Portugal. Disponível em: http://cela.ufp.pt/pdf/artigo_anal.pdf

VIDAL, Paloma. *Viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea.* Revista Cerrados: Departamento de Teoria Literária da Universidade de Brasília, vol. 28, nº. 27, Setembro, 2009. Disponível em: <http://www.revistacerrados.com.br/index.php/revistacerrados/search/titles?searchPage=4>