



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras


Gloria Regina Alves de Carvalho Amaral

Dom Quixote em Nova York: uma trilogia peripatética

Rio de Janeiro
2016

Gloria Regina Alves de Carvalho Amaral

Dom Quixote em Nova York: uma trilogia peripatética



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A485 Amaral, Gloria Regina Alves de Carvalho.
 Dom Quixote em Nova York: uma trilogia peripatética / Gloria
 Regina Alves de Carvalho Amaral. – 2016.
 158 f.: il.

Orientador: Marcus Alexandre Motta
 Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
 Instituto de Letras.

1. Auster, Paul, 1947- - Crítica e interpretação - Teses. 2. Auster,
Paul, 1947-. A trilogia de Nova York - Teses. 3. Cervantes Saavedra,
Miguel de, 1547-1616 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Cervantes
Saavedra, Miguel de, 1547-1616. Dom Quixote - Teses. 5. Literatura
comparada - Americana e espanhola – Teses. 6. Literatura
comparada - Espanhola e americana – Teses. 7. Mimese na
literatura – Teses. I. Motta, Marcus Alexandre. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.091

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gloria Regina Alves de Carvalho Amaral

Dom Quixote em Nova York: uma trilogia peripatética

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 24 de junho de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Alexandre Motta (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Krause
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Maria Lúcia Guimarães de Faria
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Manoel Ricardo Lima Neto
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

A meus pais Maria e Lourival e a meus filhos Danilo e Gabriel
(nem herança nem destino), parceiros incondicionais na aventura de ser.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador querido, Marcus Alexandre Motta, pelas palavras e silêncios, pela generosidade e paciência, mas principalmente por (ainda) crer e apostar no não-saber da Arte como único caminho.

Aos professores Gustavo Bernardo e Victor Hugo, por serem (como poucos) professores comprometidos com a *vida* na e da universidade, com a ideia de uma UERJ pública, democrática, plural e inclusiva. Também pelas leituras atentas e críticas generosas na banca de qualificação desta tese e por novamente se disporem a compartilhar suas impressões e críticas preciosas na banca de defesa.

Às professoras Maluh Guimaraens (UFRJ) e Ana Chiara (UERJ) e aos professores Manuel Lima e Marcelo Santos (Unirio), pela generosidade e prontidão com que aceitaram participar desta banca.

Aos funcionários da secretaria da Pós-graduação: Cláudia, Tiago, Ana Célia e Roberto, pelo apoio e respeito.

...

Ao Leonardo Davino e à Vera Pian (por tantas coisas partilhadas) pela generosidade na leitura, no ouvir cuidadoso, pelas palavras de incentivo e auxílio luxuoso em momentos especiais. E principalmente pelos abraços e ombros com que me acolheram tantas vezes.

Às e aos colegas deste percurso *doutorante*, prováveis amigos ou já provados em combate, que pretendi e pretendo manter por perto, daquele então em diante: Antônio Barros (Toni), Bruno Lima, Érika Corrêa, Fabiana Farias, Gabriella Mendes, Juliana Carvalho, Lucas Matos, Marcelo Lins, Tatiana Massuno, Teresa Paletta, Thiago Ponce.

Aos mestres e colegas-mestres (docentes e discentes) do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ, pelo tanto que aprendi (e felizmente também pelo que desaprendi) nas aulas; nos grupos de estudo; em conversas nas cantinas, salas e corredores da UERJ; no trabalho com os colegas da comissão de organização do seminário de alunos (2012, 2013, 2014) e em tantos diálogos virtuais e presenciais sobre Literatura, sobre Arte, mas também sobre companheirismo e persistência. Reforçando ou desconstruindo meu olhar sobre a “vida acadêmica”, e a importância

da universidade pública, plural e inclusiva, como deve ser a nossa. Mas, principalmente, obrigada por resistirem nestes últimos anos, por perseverarem na crença de uma educação pública de qualidade e inclusiva, neste momento tão difícil por que passa nossa UERJ, cujas dificuldades são vividas particularmente na vida de cada aluna e aluno, cada professora e professor, cada funcionária e funcionário e suas famílias, mas também no coletivo. Obrigada por não desistirem da nossa UERJ!

...

À amada família Alves de Carvalho que é bote salva-vidas sempre: meus pais Maria e Lourival; meus filhos Danilo e Gabriel; meus irmãos Laerte, Laise, Luciano e Janete. Às sobrinhas/afilhadas Natália e Júlia; ao afilhado Vinícius Bauer; aos sobrinhos Iury e Murilo e Josué; às pequenas e lindas Ciça e Malu: por todo carinho e amor que significam suas presenças em minha vida.

Ao Jorge Luís Amaral por tudo que não cabe em palavras. Mas também pelas palavras, que cabem o tudo de nós.

...

Às irmãs com quem aprendo a importância vital da *sororidade*, sem a qual talvez tivesse sucumbido:

Maria Alves (mulher guerreira, mãe, confidente, amor incondicional); Laise Carvalho (força da natureza, irmã de sangue, de luta e de fé, primeira sempre); Vanessa Chagas (outra força da natureza, cunhada/irmã, anfitriã generosa); Rita Pereira (mais que apoio profissional, compreensão e carinho em cada etapa nesses quatro anos); Beatriz Amaral (presença e apoio em momentos difíceis); Loneide Maciel (primeira amiga-irmã, herdada dos primeiros anos de vida escolar, em escola pública); Adriana Lisboa, Ana Maria Esteves, Beatriz Damasceno, Simone Braga e Simone Chaves (herança linda e rara do mestrado na UERJ; presenças e carinhos constantes nos bons e maus momentos); Vera Pian (encontro inesperado e herança fortuita desse doutorado); Geralda Procópio, Ranússia Barboza, Rosemary Gomes e Sílvia Helena Brandão (abraços, sorrisos e presenças, mesmo que virtuais, imprescindíveis — na dor, na ferra, na luta); Bárbara Futuro; Letícia Catete; Mariana Paraíso; Natasha Magalhães (cada uma a seu modo, em momentos diferentes, pondo-me diante lindamente de quem não fui, mas que teria feito enorme diferença).

Ter fantasia não significa ser capaz de inventar uma coisa, e sim de levar as coisas a sério, e isso não é próprio do homem do mundo.

Thomas Mann

RESUMO

AMARAL, Gloria Regina Alves de Carvalho. *Dom Quixote em Nova York: uma trilogia peripatética*. 2016. 157 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Nesta tese foi apresentada uma questão literária suscitada pela aproximação das leituras das obras “A trilogia de Nova York” de Paul Auster e “Dom Quixote”. Partindo da constatação de que a presença de “Dom Quixote” ao longo da trilogia, entre outras obras, demarca o terreno da enunciação literária propriamente dita (a pernicioso influência dos livros, fábulas, mitos etc.), a proposta foi dimensionar nas obras estudadas a própria instabilidade literária, reconhecida como uma questão de palavras e voz anônima (ou seja, a enunciação). Para tanto, foi aproveitada a noção de “*khôra*” (terceiro gênero, apresentado por Platão, entre o Inteligível e o Sensível), retomada como “teatro tipográfico” (cf. “apropriação” de leitura do ensaio “Tipografia” de Philippe Lacoue-Labarthe). A partir do entendimento de que as obras estudadas apresentam em primeiro plano artifícios e recursos narrativos como uma maneira de revelação da linguagem em sua radicalidade fabulosa, literária, poética, a tese perseguiu a questão respeitando o “teatro” proposto nas obras. A teoria de apoio também foi apresentada de forma a participar ativamente, como parte mesmo do texto. Todas as questões suscitadas foram trabalhadas a partir da encenação narrativa e do que se chamou de *palavras-figuras* (recoletadas) das obras: *loucura*, *mentira* e *herança*. A escrita se pretendeu uma leitura ensaística de aproximação dos termos e situações artísticas encontradas e que põem as obras estudadas em movimento de giros e retornos em volta das *palavras-figuras* que sustentaram a apresentação das ideias. Em um estilo que pretendeu refletir a metodologia de leitura e de pesquisa, as nuances da questão foram encaminhadas como temas e desdobradas em três partes. No primeiro capítulo, foi tratada a primeira palavra-figura, *mentira*, entendendo que a questão da verdade como mentira ou mentira como verdade remonta ao arcaico da gênese humana, mas que trabalhados no teatro tipográfico dos textos corrobora para a não fixação de conceitos, a efemeridade das certezas e a relativização das leituras. A linguagem mítica e a aparência dos “discursos” filosófico, teórico, histórico encontrando-se e desencontrando-se na escrita literária como artifícios para a desestabilização. A segunda palavra-figura, *loucura*, foi trabalhada no capítulo 2 que perseguiu o caminho mesmo da desestabilização na própria forma da escrita, tanto em “Dom Quixote” como em “A trilogia de Nova York” e, por conseguinte, no “teatro” desta leitura ensaística, de forma a abordar a loucura como coisa da mimese, como coisa da leitura também. No capítulo 3, foi tratada a palavra-figura *herança*, buscando ensaiar a trajetória do texto de Auster ao encontro do que seja essa literatura nova, do “novo continente” que bebe da origem europeia (Cervantes), mas que escreve sua própria sorte. A tese apresentou uma desconclusão que buscou dar conta da trajetória de sua própria escritura.

Palavras-chaves: Paul Auster. Dom Quixote. Literatura comparada. Mimese.

Enunciação.

ABSTRACT

AMARAL, Gloria Regina Alves de Carvalho. *Don Quixote in New York: a peripatetic trilogy*. 2016. 157 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This thesis presented a literary question raised by the approximation of the readings of the works "The New York trilogy" by Paul Auster and "Don Quixote". Starting from the attestation that the presence of "Don Quixote" throughout the trilogy, among other works, marks the site of the actual literary enunciation (the pernicious influence of books, fables, myths, etc.), the proposal was to scale in the works studied the very literary instability, recognized as a matter of words and anonymous voice (ie the enunciation). Therefore, the notion of "Khora" (third gender, presented by Plato, between the Intelligible and Sensitive) was used, taken as "typographical theater" (as an "appropriation" of reading the essay "Typography" by Philippe Lacoue-Labarthe). Originating from the understanding that the works studied present in the foreground devices and narrative resources as a way of revealing language in its fabulous, literary, poetic radicalism, the thesis pursued the question respecting the "theater" proposed in the works. The supporting theory of was also presented so as to actively participate as part of the text itself. All the issues raised were worked from the narrative dramatization of what was conveyed as three word-figures (recollected) from the works: madness, lies and heritage. The writing was intended to be an essayistic reading seeking to approximate the terms and artistic situations found, which put the works studied in circular motion, spinning around and returning to the word-figures that supported the presentation of ideas. In a style intended to reflect the methodology of the reading and the research, the nuances of the issue were addressed as themes and unfolded into three parts. In the first chapter, the first word-figure was addressed, lies, understanding that the question of truth as a lie or falsehood as truth goes back to the archaic human genesis, but that in the manner they were worked inside the typographic theater of the texts, they corroborate to the non-fixing of concepts, the transience of certainties and the relativization of the readings. The mythical language and the appearance of philosophical, theoretical, historical "speeches" meeting and losing themselves in the literary writing as devices for destabilization. The second word-figure, madness, was developed in Chapter 2, which pursued the same path of destabilization in the very form of writing, both in "Don Quixote" as in "The New York trilogy" and therefore in the "theater" of this essayistic reading, so as to address madness as something proper of the mimesis, as something pertaining to the act of reading as well. In chapter 3, the word-picture "heritage" was addressed, seeking to rehearse the trajectory of Auster's text in face of whatever is this new literature may be, the literature of the "new continent" which drinks of its European origin (Cervantes), but which writes its own fortune. The thesis presented a disconclusion that sought to account for the trajectory of its own writing.

Keywords: Paul Auster. Don Quixote. Comparative literature. Mimesis. Enunciation

SUMÁRIO

	E DESTE MOMENTO EM DIANTE, NADA MAIS SABEMOS (MAS SEGUIMOS À GUIA DE UMA INTRODUÇÃO).....	10
1	ONDE SE CONTAM MENTIRAS TÃO IMPERTINENTES QUANTO NECESSÁRIAS AO MELHOR APROVEITAMENTO DESTA VIAGEM	43
2	ONDE SE ESCREVE A LOUCURA QUE FICA RODANDO E RODANDO A VIDA TODA	90
3	ONDE SE ENCONTRA A HERANÇA DO ACASO	124
	CONTINUO A ENSAIAR SALTOS PARA O DESCONHECIDO (NO ABISMO DA DESCONCLUSÃO).....	142
	REFERÊNCIAS.....	152

E DESTE MOMENTO EM DIANTE, NADA MAIS SABEMOS (MAS SEGUIMOS À GUIA DE UMA INTRODUÇÃO)

Porque talvez nenhuma literatura diga seu verdadeiro nome,
bastarda que é. Não pode? Não sabe?

Gloria Carvalho

Lia-se Paul Auster. Inesperadamente encontra-se Dom Quixote. Em plena cidade de vidro. O que se pretende ao perseguir caminhos de leituras? Possibilidades de leitura. Diálogos ou silêncios possíveis na trajetória de leitura acerca de outra trajetória: a da escritura d'*A trilogia de Nova York*. Intriga deveras a proposta apresentada pelo personagem homônimo do autor do livro. Na primeira história. *Paul Auster*, personagem, estaria escrevendo um ensaio sobre a autoria de *Dom Quixote*. Tateiam-se leituras, perseguem-se alguns caminhos e abandonam-se outros tantos.

Persegue-se a questão literária (nada mais que isso) suscitada pela aproximação das leituras das obras *A trilogia de Nova York*, de Paul Auster, e *Dom Quixote*. Em um estilo que pretende refletir a metodologia “metodicamente sem método”, atribuída à forma *ensaio* por Adorno (2012), a escrita aqui quer também espelhar o caminho trilhado na pesquisa (a descoberta de autores, obras e teóricos que surgiam, atraídos pelas obras estudadas, para acompanhar a leitura). Em um estilo que se pretende reflexo também.

...

Entende-se que as obras apresentam em primeiro plano artifícios e recursos como uma maneira de *revelação* da linguagem em sua radicalidade fabulosa, literária, poética. Procura-se encaminhar as nuances da “questão” de forma que os alguns caminhos abertos não tracem rotas diretas de uma a outra. Dir-se-ia: espera-se que (temas, capítulos, itens — como quer que os chamemos, se os chamamos *de* algo, ou se apenas os chamamos *a* estarem aqui) não se subordinem entre si, ou não se submetam, ou não se hierarquizem, ou... Pois, elas (ou eles) antes mesmo

se justapõem, se interpõem, se contrapõem ou simplesmente se impõem, não como partes de um todo, tampouco como um todo em si mesmas. Mas não deixam de se *presentarem* cada uma na outra, e a outra em outra aqui (nesta leitura) ou fora daqui (como se percebe em cada parte d'*A Trilogia de Nova York* e mesmo nos livros 1 e 2 do *Dom Quixote*).

...

Quanto à teoria, se dará a ler (talvez) como luz e sombra. A ressaltar e obscurecer frestas, caminhos, sentidos possíveis. E, assim como algo que se relê, relembra, recolhe palavras em outros textos (para iluminar, editar, apresentar sua trilogia), *aqui* também se recorta, se recoleta, reúne-se palavras tão dele (Auster e não Auster), quanto minhas, suas (leitor) e de outrem para encenar aquilo que se acredita uma questão. Diz-se encenar, por quê? Procura-se trazer para a cena desta escrita, o teatro encontrado nos três atos, melhor, nas três partes d'*A trilogia de Nova York*: o teatro das palavras, do tipo e de tipo. O teatro tipográfico¹. Desta forma, a tese procurará perseguir a questão, emulando o teatro encenado nas obras.

Quixote, como tipo (o próprio Daniel Quinn – personagem de *Cidade de vidro* – percebe o simbolismo na repetição das iniciais de seus nomes), e *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, como mito, invadem os caminhos desta leitura, levando a pensar razões possíveis para tão ilustre e fundamental presença. Se se concorda com a afirmação de Lacoue–Labarthe (2000, p.123) de que todo o *Quixote* já se encontrava em Platão, necessário será afirmar que a trajetória da escritura d'*A trilogia de Nova York* é uma inscrição crítica ali também.

¹ A adoção aqui da expressão “teatro tipográfico” remonta ao ensaio *Tipografia*, de Philippe Lacoue-Labarthe publicado em *A imitação dos modernos* (2000). Não se pretende uma aplicação de sua teoria ao texto literário, nem exatamente a transmigração de sua questão, até porque o ensaio parte de textos teóricos específicos e a leitura aproximativa (embora que por inversão) de *Zaratustra* e *Sócrates* não caberia exata na leitura que visa aproximar *Dom Quixote* de *A trilogia*, aqui proposta. Mas o autor levanta questões a partir da ideia heideggeriana de teoria como ‘espaço ficcionante da razão’ que entende pensamento (metafísico), a *teoria*, em sua essência, como ficcionante, *instaladora* (p. 74) – propondo uma *re-leitura* da questão do “‘sujeito da enunciação’ ou da ‘escritura’” (p. 66), e aqui, nesta leitura, pretende-se também isto, de certa forma. Releitura de questões também. Talvez uma emulação da escritura de Auster e Cervantes, *ficcionando* o pensamento. Pois, como se verá, não se trata aqui da reiteração das questões teóricas propostas por Lacoue-Labarthe (ou de sua leitura de Heidegger) acerca da *Gestalt* em Nietzsche ou em Platão. Mas pretende-se aproveitar ideias como a de que a “*figura* como doação de sentido – para ser doação de sentido – deve ser a figura de uma *humanidade*” e ainda a ideia da “escrita” como *instalação* a partir de uma série de analogias (absurdas talvez), aproximações e re-visitações aos textos teóricos e às obras literárias estudadas.

...

Reconhece-se a instabilidade literária como a questão de palavras e voz anônima (“eu” quem?). Neste sentido, a presença de *Dom Quixote* ao longo da trilogia, entre outras peças literárias, demarca o terreno da enunciação literária propriamente dita, a perniciosa influência dos livros, fábulas, mitos etc. As literaturas e sua nociva presença... ausência de tino... desatino... desordem e doença. Mas já se sabe, desde Platão, o perigo representado pelo “poeta imitador [que] instaura na alma de cada indivíduo um mau governo [...] [e] fantasias a uma enorme distância da verdade” (PLATÃO, 2014, p.303). Seria a “cidade de vidro” tão avessa à presença do poeta quanto aquela cidade socrática? Silogismos ou ceticismo?

Sabe-se apenas que Daniel Quinn quando jovem “publicara vários livros de poesia, escrevera peças teatrais, ensaios de crítica e trabalhara em algumas traduções extensas. Porém, de maneira um tanto repentina, desistira de tudo isso. Uma parte dele havia morrido [depois das mortes da mulher e do filho], explicava aos amigos, e não queria que ela voltasse para assombrar sua vida” (AUSTER, 1999, p. 10). Já Fanshawe – personagem de *O quarto fechado* –, depois da crise esquizoide da irmã, resolve nem tentar publicar sua obra. “Não quero dizer que o irmão tenha sido o responsável. Mas aqueles malditos poemas com toda a certeza, não fizeram bem nenhum à Ellen” (AUSTER, 1999, p. 284). Paira sobre eles (talvez) o medo que assombra Platão. A poesia, fantasma assombrando o poeta. Pairam sobre eles loucura e morte. Entre filósofos e poetas: a *República*, de Sócrates, de Platão. Entre leitores e narradores, moinhos e gigantes: *Dom Quixote*, de Cervantes. Entre tantos poetas e filósofos, entre vozes e leituras, escritores e usurpadores: a *Cidade de vidro*, *Fantasma*, *O quarto fechado*, de Paul Auster.

...

Deixando à imaginação o papel de conselheira, pretende-se que uma das possibilidades para reconhecer *A trilogia de Nova York* e a obra de Cervantes em uma mesma leitura seja recorrer à ideia de *khôra*² (χώρα). O terceiro gênero ontológico é apresentado em *Timeu* como “a natureza receptora de todos os corpos”³ (PLATÃO, 2010, p. 205). Mas, enquanto os recebe, “não assume qualquer forma semelhante de qualquer das coisas que nela ingressam” (PLATÃO, 2010, p. 205). É, portanto, “a matéria de modelagem para tudo [e é graças às] figuras que nela ingressam a movendo e imprimindo suas próprias marcas [que *khôra*] parece diferente em diferentes ocasiões...” (PLATÃO, 2010, p. 205). Mas, na verdade, é “vazia de todas as formas” (PLATÃO, 2010, p. 206). Talvez por isso Derrida (1995) chame atenção para o fato de que “receptáculo” (*dekhomenon*) ou “lugar” (*khôra*)⁴ são nomes que não designam *nenhuma essência*. Não é da ordem do *mimema* e tampouco da ordem do *eîdos* (DERRIDA, 1995). E, como lembra o professor Marcus Motta, *khôra* não tem próprio, o próprio de *khôra* é mesmo “a figura do vazio. Acolher tudo e não realizar nada de próprio” (MOTTA, 2013). Seria como a *impropriedade* mesma, ou melhor, o próprio vazio permitindo o acolhimento ou o acontecimento de tudo quanto devêm. Não seria *khôra*, então, o próprio *teatro* tipográfico? Linguagem em cena.

² *Khôra* (χώρα), o terceiro gênero ontológico entre o Ser e o Devir (entre o Inteligível e o Sensível) apresentado por Platão e retomado por toda uma tradição teórica e filosófica, da qual destacar-se-á mais adiante a leitura que faz Derrida no ensaio *Khôra* (1995).

³ Ao apresentar uma proposição sobre a criação do mundo e de tudo que nele há, em *Timeu*, são relatados três gêneros de seres, ou três “princípios ontológicos”: “um foi proposto como sendo o tipo do arquétipo, inteligível e que é sempre imutável”; o segundo, “como uma imitação do arquétipo, sujeito ao devir e visível”, que seria o sensível. E o terceiro, declarado como “o receptáculo e, por assim dizer, a ama de tudo quanto devêm” e é “desprovido de todas as formas” (PLATÃO, 2011, p. 131 e 135), *Khôra*, *lugar não-lugar*, aquilo que provê um “espaço bastardo”.

⁴ Um dos tradutores de *Timeu*, Rodolfo Lopes, discute a dificuldade mesma de “objetivar na linguagem” este terceiro gênero: “é que o termo *khôra* é apenas uma das designações que recebe no texto, mas é “aquela que a tradição fixou [...] caracterizado por Timeu como ‘um tipo difícil e obscuro’ [...], ‘invisível e amorfo’ [...] que ‘participa do inteligível de um modo imperscrutável’, algo imperscrutável [...]” (LOPES, 2011, p.43). Timeu considera ainda que *khôra* “provê espaço a todas as coisas que vêm a ser e ele mesmo pode ser apreendido por uma espécie de raciocínio bastardo que não é acompanhado pela percepção sensorial e que mal é sequer objeto de crença” (PLATÃO, 2010, p. 208). É considerada “como num sonho ao afirmarmos que tudo que existe tem necessariamente que estar em alguma parte seja num determinado local e lhes caiba um determinado lugar” (Platão, 2010, p. 208). Entretanto, em ensaio de 1995, **Derrida** desvela como a urdidura do texto no *Timeu* dava conta não apenas do “não-ser” de *khôra* mas inclusive de sua crítica vindoura. Antevendo a dificuldade de “interpretação”, o texto platônico, em um teatro irônico, como que funcionando em *mise en abyme*, estaria escrevendo mesmo a história dessa hermenêutica.

...

Trata-se (aqui) então de dimensionar a própria instabilidade literária e sugerir a noção de *khôra* como teatro tipográfico: loucura, mentira e herança. Eis a questão (literária, é claro). Pretende-se abordá-la. Talvez pelas bordas. Talvez seja necessário mesmo chamá-la para mais perto. Atraí-la. Perfilar com ela e seguir tentando. Para tanto, presta-se atenção nas palavras, aguça-se o olhar na tentativa de se ouvir com os olhos que leem.

...

Leem-se pensamentos (e palavras) de outros que vieram antes e após. “Também os paraísos do pensamento ainda são apenas paraísos artificiais [...]” (ADORNO, 2012, p.40), portanto, passeia-se por aqui, num ensaio de leitura, e por ali, questionando pensamentos e palavras, ao largo de qualquer certeza.

Mentira, loucura e herança são palavras que podem pretender resvalar (n)a *verdade*: revelar e esconder, mascarar e (des)enganar, desarraçar e (des)ajuizar, transmitir e restituir... São palavras, e sempre há que se lembrar que “sabem algo, são membros constitutivos umas das outras” (CAVELL, 1987, p.27). Quiçá apenas tenham, em sua sabedoria, atraído uma leitura que se quer a caminho para cada possibilidade nessa viagem — engano e desengano; razão e desrazão; herdade e fortuna — declinando de destinos, enveredando por acasos (passeio apenas).

...

O (este) ensaio não pretende assegurar peremptoriamente nenhuma questão. Sua busca peripatética visa talvez emular uma *experiência* da impossibilidade de chegar, aquela de pisar em seus próprios passos outra e outra vez. Aquela *experiência* do cavaleiro (sempre) andante, da Triste Figura, *leitor* das novelas de cavalaria. Aquela *experiência* da trajetória da escrita. Austeiramente? Pode ser. E pode não ser. Talvez o ensaio se coloque em situação apenas de topar (n)os percursos que se dispõem ao acaso e perscrutar alguns trajetos possíveis. Descompreendendo frases. Tocando palavras. Na tentativa de chegar mais perto para abandoná-las por ali e/ou “levar as palavras para casa” (WITTGEINTEIN, apud CAVELL, p.9). Quiçá consiga *atravessar* com Dom Quixote a trilogia de Nova York,

pondo-se em voltas de (circulando, observando, indagando) situações artísticas dispostas por ali. ...

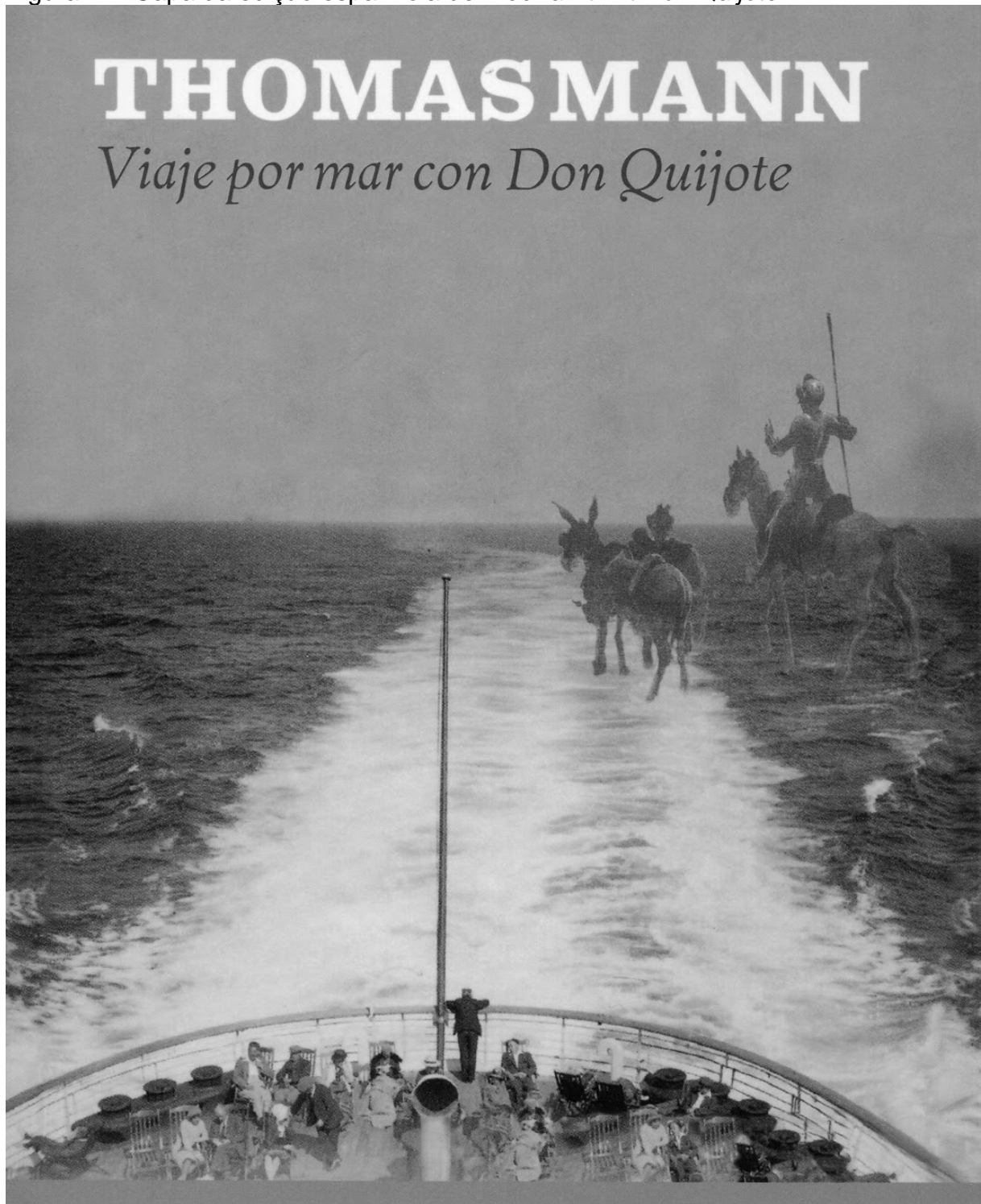
O teatro tipográfico aqui (ali?) não intenciona provocar nenhuma catarse. Nenhuma vacilação dramática. Não pretende a tragédia, nem a comédia. (Mas pode ser que não consiga fugir a um destino — *desatino* que seja —: rir (de si) mesmo)... Também não quer o conhecimento, muito menos esclarecimento... Quiçá persiga apenas e tão somente um tipo de *reconhecimento* (no sentido mesmo de que fala Stanley Cavell⁵). Vislumbrado tanto em *Dom Quixote* quanto n'*A trilogia*, o reconhecimento do Outro inominável. O reconhecimento do Outro do mundo.

⁵ O filósofo americano contemporâneo **Stanley Cavell**, em estudo sobre a questão da linguagem ordinária no pensamento de Wittgenstein, Austin, Emerson e Thoreau, entende que o mero conhecimento pode encastelar cada um em certezas, limitando a experiência do *mesmo* em um isolamento com seus argumentos e respostas. Fechar os olhos para a dúvida (ou ceticismo) é ficar cego para o mundo. Em *Reivindicaciones de la razón*, Cavell afirma que a dúvida que se instala diante da existência (da dor, do pensamento, do conhecimento) do *outro* —chamemos de ceticismo— clama por **reconhecimento**: “[...] dizia que o reconhecimento ‘vai além’ de o conhecimento, não em termos de ordem ou como uma perícia, da cognição, mas sim na exigência que me impõe de expressar o conhecimento em seu núcleo, de admitir o que sei, de fazer algo à luz disso, sem o que tal conhecimento fica sem nossa expressão, e consequentemente talvez sem nossa posse [por estar além de nossa capacidade?]” (CAVELL, s.d., p.555, tradução nossa).

Cavell não propõe a ideia de reconhecimento como uma alternativa ao conhecimento, mas como uma interpretação do mesmo (2002, p. 65, tradução nossa). Neste sentido, ele lembra de um ensaio que escrevera sobre a tragédia *Rei Lear* no qual afirma que a finalidade de renunciar ao conhecimento é, certamente, conhecer, “como se o que obstaculizasse o caminho até um conhecimento ulterior fosse o conhecimento mesmo, tal como está estabelecido, tal como se concebe a si mesmo, algo história do conhecimento e se manifesta na história da ciência” (idem, p.66)

Em *Cinema: um compêndio filosófico* Joana Pimenta afirma que para Cavell este é um valor essencial, no sentido que “o *reconhecimento* é um acto de reconhecimento do sujeito que não pode ser feito sem a admissão da existência dos outros – sem o reconhecimento a arte é meramente exibição, e não nos podemos relacionar com o mundo e os outros sem reconhecermos a sua existência” (PIMENTA, 2010. Disponível em: <www.filmphilosophy.squarespace.com/1-stanley-cavell>).

Figura 1 – Capa da edição espanhola de *Meerfahrt mit Don Quijote*



Legenda: O cavaleiro da Triste Figura, reconhecido e aclamado mundialmente, embarca naquela que pode ter sido a primeira de suas aventuras rumo à América. Em 1912, Thomas Mann o convoca para mais uma travessia – de romance a *ensaio* – de costas para a Europa.

O *Dom Quixote* é um livro mundial – o livro justo para uma viagem pelo mundo. Escrevê-lo foi uma aventura ousada, e a aventura da receptiva que se cumpre ao lê-lo está à altura das circunstâncias (MANN, 2014, p.60).

...**MENTIRA**...

“Por definição, um pensamento é algo de que temos consciência” (AUSTER, 1999, p.263). Aqui, neste teatro, se diria: um pensamento seria aquilo que cruza a mente antes mesmo que se dê conta de que ele existe (antes ou após)... Ou “fala-se da rapidez do pensamento; de como um pensamento nos atravessa a cabeça como um relâmpago” (WITTGENSTEIN, 1991, p.109). Um pensamento seria aquilo? E existe? Apenas até que se o pronuncie. Depois, se torna verbo, voz, e se perde... “Isso é o que se chama falar. Creio que o termo é este. Quando as palavras saem, voam no ar, vivem por um instante e morrem [...]” (AUSTER, 1999, p.23). Ou ganham o mundo, encontrando-se com outros pensamentos e outras questões e então podem seguir algum rumo. “Quem duvida de que nos vindouros tempos, quando vier a lume a verdadeira história dos meus famosos feitos, o sábio que os escrever não há de pôr, à hora de contar esta minha primeira saída tão de manhã, desta maneira...” (CERVANTES, 2011, p. 66).

...

É dito antes: o reconhecimento da instabilidade literária como questão de palavras e voz anônima. “Dar valor às palavras, ter um compromisso com o que está escrito” (AUSTER, 1999, p.243), como propõe o narrador de *Fantasmas*, talvez seja concordar no reconhecimento do poder das palavras comuns, entendendo que guardam um saber⁶.

[...] os livros que estão impressos com licença dos reis, e com aprovação daqueles a quem se enviam, e que com gosto geral são lidos e celebrados por grandes e pequenos, pobres e ricos, letrados e ignorantes, plebeus e cavaleiros, e, finalmente, por todo o gênero de pessoas de qualquer estado e condição que sejam, haviam de ser mentirosos, tendo de mais a mais tanta aparência de verdade, pois nos dizem quem foram os pais e as mães, os parentes e a pátria e a idade dos cavaleiros, e dia a dia minuciosamente as façanhas que praticaram, e o sítio onde as praticaram? Cale-se Vossa Mercê, não diga semelhante blasfêmia, e creia-me, que nisto lhe aconselho o que deve fazer como discreto; senão, leia-os, e veja o prazer que a sua leitura lhe dá (CERVANTES, 2011, v.1, p.707).

⁶ Á luz da leitura que Stanley Cavell (1997, 2002) faz dos textos de Thoreau, Emerson e Wittgenstein propondo atenção ao saber das palavras; a (re)condução das mesmas ao seu emprego cotidiano; a darmos voltas sobre nossos passos para, perdendo o mundo, começarmos a nos encontrar.

Mas também é necessário lembrar: “Palavras e penas, [...] o vento as leva⁷” (CERVANTES, 2005, p.185). De qualquer forma, como (aqui) se trata de uma questão de *palavras*, perscrute-se a primeira delas que, no título estudado, chama para mais perto e veja-se o que diz trilogia. Em Houaiss, a palavra é assim definida: (i) *Teatro* na antiga Grécia, poema dramático composto de três tragédias que deviam ser representadas juntas; (ii) *por extensão de sentido. Lit.*– grupo de três obras, teatrais ou não, unidas entre si por temática comum; (iii) *por analogia* – qualquer peça, informativa, literária, dividida em três segmentos; (iv) *por analogia* – conjunto de três entidades, seres, objetos etc. de igual natureza; trindade, tríade, terno.

Sabe-se então que tal palavra em seu sentido analógico ordinário acomoda-se hoje a quaisquer obras (literárias, cinematográficas, teatrais etc.) divididas em três segmentos. E contribui para remeter à contemporânea linguagem das artes, principalmente da cinematográfica (lembra-se quase instantaneamente de grandes produções como *The Godfather*, *Back to the Future*, *Matrix* e outras). No entanto, para além de citações e estratégias narrativas contemporaneíssimas, *A trilogia* traz também alusões a importantes filósofos, poetas e escritores americanos e da tradição clássica europeia e até a um quadro do pintor holandês Johannes Vermeer e à ópera bufa *Il mondo della luna*, de Joseph Hadyn. Tais remissões quiçá a tornem também, por que não dizer, uma possível fonte de referência da *alta* cultura. Ainda assim, a obra é um *best seller*, ganhador de prêmios dentro e fora dos Estados Unidos, tendo conseguido mais de 100 edições, com traduções publicadas em mais de 25 idiomas, confirmando o alcance popular do livro.

⁷ Citação retirada da tradução de Francisco Lopes Pereira e Sá Coelho, na versão para eBook (eBooksBrasil.com 2005). Já na edição bilingue traduzida por Sérgio Molina para a Ed. 34 (2011) esta frase não é encontrada e lê-se no texto em espanhol “Echemos, Panza amigo, pelillos a la mar enesto de nuestras pendencias” traduzido por Molina como “Ponhamos, Sancha amigo, uma pedra sobre as nossas brigas” (CERVANTES, v.1, 2011, p.437).

...

Mas nem sempre a palavra trilogia foi usada nesse sentido ordinário. Por isso, aqui, nesta leitura que propõe o teatro tipográfico (o teatro das palavras também), deixa-se entrever a possibilidade de que ela seja lida no seu *significado etimológico*, como uma ponte para a literatura clássica⁸. Tentemos reconduzi-la de volta a seu emprego cotidiano (mas naquele então) e tal significado terá a ver justamente com o teatro: nas festas oferecidas a Dionísio, eram representadas juntas **três tragédias**, a origem do TEATRO. τρι – λόγια (*tri* : três – *logia* : palavras). Três tragédias? Três obras. Três peças. Três *palavras*?

τριλογία – τραγωδία – θέατρο
Trilogia – Tragédia – Teatro

Teatro tipográfico?

...

Se se continua a perscrutar as palavras no título, há que se pensar na escolha da cidade de Nova York⁹ como *palco* para esse teatro. Talvez caiba aqui (aqui?) refletir: como uma *cidade de vidro* pode causar a “sensação de estar perdido” (AUSTER, 1999, p.10), se uma das principais características do vidro é a transparência? Para essa contradição pode haver (e não haver) (uma) resposta na ideia de que “tanto a invisibilidade como o desaparecimento podem ser lidos como alternativas éticas e estéticas no mundo contemporâneo” (LOPES, 1995, p. 230), baseando-se na compreensão de como paisagem e narrativa se interligam na escrita de Paul Auster: “Nova York aparece como lugar para se perder, não para conhecê-la melhor, [...] mas para se transformar, ser outro, paisagem ideal para uma subjetividade não-centrada” (LOPES, 1995, p. 230). E para o narrador de *Cidade de vidro*, Nova York é “um espaço inesgotável, um labirinto de caminhos intermináveis” (AUSTER, 1999, p.10).

⁸ Trilogia - na antiga Grécia, poema dramático composto de três tragédias que deviam ser representadas juntas (*INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. Houaiss Eletrônico. [S.l.]: Editora Objetiva S.A., 2009*).

⁹ Diferentes estudiosos aprofundaram a questão da “cidade escrita” na obra de Auster. Outras leituras sobre o tema conferir: BROULLÓN LOZANO (2011 -2012); CARAMURU (2011); LOPES (1995), MALTA [2008].

Figura 2 — *Dom Quixote* em Nova York



Legenda: Uma peça encenada no musical que era teatro que era romance... Em uma série de "torções" ***Man of La Mancha*** chega à Broadway em 1965, com Richard Killey como Cervantes, protagonista do espetáculo que foi adaptado de uma peça teatral de Dale Wasserman, baseada em *Dom Quixote*.

Fonte: www.pinterest.com

Durante as deambulações pelas ruas de Nova York, Stillman ia apanhando objetos do chão e, depois de examiná-los cuidadosamente, descartava-os, jogando-os novamente na calçada ou (mais frequentemente) guardava-os. E, a cada vez que retinha um desses refugos (AUSTER, 1999, p.70), ele retirava do bolso um caderno vermelho em que fazia anotações. Guardava os *objetos* no caderno. Era um caderno vermelho semelhante ao que Quinn comprara para as anotações diárias de seu trabalho como detetive. Era “como se isso formasse um vínculo secreto entre eles. Quinn desconfiava que o caderno vermelho de Stillman continha respostas para as perguntas que vinham se acumulando em sua mente” (AUSTER, 1999, p.70). Mas, sabe-se que nem os objetos (ou palavras?) apanhados do chão e guardados por Stillman nem os *cadernos vermelhos* (objeto que reaparece na última novela da trilogia e dá título a um livro “autobiográfico” de Auster) trazem respostas nem histórias perdidas das ruínas urbanas daquela metrópole contemporânea.

Em outro artigo sobre invisibilidade e desaparecimento, Denilson Lopes (2008) afirma que as paisagens que articulam imagens e conceitos não são confissões, tampouco mergulhos na subjetividade de quem as revela. Antes, são marcas de um sujeito feito de exterioridades, de *um texto de superfícies*. Não se pode “ler” nenhum traço *subjetivo* desses personagens através do que é narrado sobre suas deambulações. Nenhuma lembrança afetiva, nenhuma *confissão*. Mesmo Stillman, que passara tantos anos sem contato com a vida das ruas, não tirava os olhos do chão enquanto caminhava, apenas procurava objetos, detritos, marcas do cotidiano ordinário da cidade. Quanto a Quinn, “Nova York era o lugar nenhum que ele havia construído em torno de si mesmo” (AUSTER, 1999, p.10). Ele afirma inclusive que as ruas da cidade proporcionam-lhe a chance de fugir da obrigação de pensar enquanto perambula, reduzindo-se a um olhar observador. Então, ali (aqui), nesse lugar nenhum, *quem* pensa?

...

Para além do devaneio e do dandismo, os personagens estão ali (no texto de Auster... em Nova York... aqui) caminhando com seus corpos, ocupando um espaço: “um pé adiante do outro”, pondo-se em movimento consciente, indo e voltando, apanhando os pequenos artefatos, ou seguindo os passos do outro, mesmo que esse outro seja, em certa medida, seu reflexo. Olhos e mãos atentos para anotar cada item observado, mesmo não encontrando nele nenhum valor material, estético ou mesmo ético. A pequenez dos gestos, a insignificância dos objetos, o ordinário sentido de cada palavra talvez seja mesmo o que lhes confere importância, já que estão sendo observados, apanhados, guardados, mesmo que por personagens que caminham para a insignificância, buscando o anonimato, a invisibilidade. Tudo é cuidadosamente anotado como se houvesse um relato grandiloquente sendo elaborado ou resgatado, quando, na verdade, nem seus nomes são confiáveis.

...

Voltando ao título de vidro... material transparente, translúcido, mas também e ao mesmo tempo, impermeável. Não permite a troca entre o que está de um lado com o que está do outro, a não ser no olhar. Talvez apenas nesse olhar observador que ajudava a não pensar, o mesmo com que Quinn foca Stillman, anotando todos os movimentos do velho. Não são mais os movimentos dos corpos que os alienam de tudo, mas seu olhar e o movimento do outro. Quinn segue uma pessoa que parece fazer o que ele fazia antes, abandonando-se ao fluxo do corpo, andando a esmo. Mas o caminhar do velho não tem esse absoluto desprendimento, ele não perambula apenas, ele vai (como esta leitura) “avançando devagar, às vezes mediante progressos ínfimos, parando, voltando a andar, parando de novo, como se cada passo tivesse de ser pesado e medido antes de ocupar seu lugar na soma total dos passos” (AUSTER, 1999, p. 69), observando atentamente os artefatos que apanha pelo caminho. Tal um “arqueólogo analisando um fragmento em alguma ruína pré-histórica” (AUSTER, 1999, p.70), Stillman parece igualmente alheio a todo o resto. Como se para ele também já não importasse mais onde estava. Importavam os objetos e, quem sabe, os nomes deles, ordinários e inúteis. Guarda-chuva retrátil despojado do seu pano; bocal de uma lâmpada espatifada; revistas enxovalhadas; jornais amarfanhados que poderiam ser encontrados em qualquer rua de qualquer

cidade do mundo. Mas que, ainda assim, apesar de ou por isso, eram chamados a habitar as páginas de um caderno vermelho. E é esse olhar atento a um quase nada, esse caminhar sem rumo ou, quando muito, guiando-se pelos próprios passos, abandonando-se (?) ao fluxo do próprio corpo, fadado ao fracasso, que reforça o suposto “vínculo secreto” entre os dois personagens (com esta leitura?).

Os dois tentam salvar-se no mundo das coisas, mas das pequenas coisas, do gesto mínimo, do quase nada. Nenhum deles pode mais se apegar ao mundo das ideias, do qual já abriram mão. Vão se transformando em outro (um no outro?), abrindo mão dos nomes, da higiene, da sua *própria* imagem. Até que reste apenas o caderno vermelho deixado no quarto escuro. Até que reste o caderno vermelho encontrado pelo narrador. E restam nomes que reaparecerão na última novela da trilogia. Mas aí já não serão seus (ou nunca o foram), pertencerão a outros (ou a nenhum outro). E assim, no título, outra característica: ele (o vidro? o texto? a leitura?) pode ser também refratário, frágil, especular, refletindo, ou melhor, devolvendo a imagem invertida de quem o mira.

...

Em se tratando de um *texto* tecido na mais cosmopolita das cidades, na “terra das oportunidades”, na cidade-portas-abertas para o mundo, podemos entender, então, uma imagem. [cidade travestida de *neon* e *glamour* primeiro-mundista, na América que “vende” a ideia do *self-made man*, do sucesso rápido, da independência financeira, da democracia e da liberdade. Metrópole que sempre recebeu estrangeiros em busca de um mundo-novo-vida-nova; e mesmo indivíduos de outras cidades americanas, jovens em busca do sucesso e da fama. Pessoas de diversas culturas, atraídas pela possibilidade de realização do “sonho americano” ou arrastados nas inúmeras diásporas contemporâneas, fugindo da morte e da miséria da devastação de guerras civis ou da pobreza imposta pelas desigualdades sociais em seus países de origem. Mas, se no pedestal de seu monumento-símbolo — a Estátua da Liberdade, cujo nome oficial *Liberty Enlightening the World* diz da liberdade iluminando o mundo —, a cidade promete exílio “às massas cansadas, pobres e encurraladas, ansiosas por liberdade”, guarda, no entanto, para essas massas, o olhar do *big brother*, atento a tudo que não tem importância real, nenhum valor ético em si.] O caminhar cruzado ou arrastado na (não)velocidade da multidão,

olhos pregados ao chão, o tornar-se “parte da cidade. Um ponto preto, um sinal de pontuação, um tijolo em um infinito muro de tijolos” (AUSTER, 1999, p.104). A indiferença da metrópole urbana. A indiferença das palavras nas palavras, aos pés da estátua ou jogadas pelo chão das ruas da cidade, como restos da batalha diária.

Hoje, como nunca antes: os vagabundos, os indigentes, as mendigas que carregam sacolas, os bêbados e os vadios. Abrangem desde os meramente pobres até os que se encontram em completa desgraça. Para onde quer que se olhe, lá estão eles, em bairros bons e ruins (AUSTER, 1999, p.121).

Muitos são bêbados — mas essa palavra não faz justiça à devastação que eles encarnam. Montanhas de desespero, roupas em trapos, rostos esfolados e sangrando, eles cambaleiam pelas ruas como se estivessem acorrentados. Adormecidos junto às paredes, andando às tontas feito loucos no meio do trânsito, desmaiando na calçada — parecem estar em toda parte na hora que a gente procura por eles. Alguns morrem de fome, outros de frio, outros ainda serão espancados, queimados ou torturados (AUSTER, 1999, p. 123).

...

Nesta chave, a cidade escrita pode ser mais um artifício, uma babel. Labirinto de caminhos intermináveis, o espaço inesgotável, lugar imutável, a cidade de Nova York (ali) talvez como metáfora mesma do texto, urdido a partir de refugos recoletados e reunidos, esparramados e abandonados ali e aqui, trazidos de volta. Mas a urdidura de um texto que recebe outros que se cruzam também entre si (em transparente utilização de um artifício chamado metaficcional), em vez de proporcionar uma saída para a leitura, remete sempre a algum obstáculo do mesmo labirinto, algumas paradas nas esquinas e nas dobras (mais uma citação, outro autor, uma leitura alternativa, uma nova possibilidade). E o leitor (eu, você, alguém) pode (e não pode) ziguezaguear por intermináveis curvas. Ou andar em círculos. Investigar onde nem há vestígios. Qual Dom Quixote, de aventura em aventura, recomeçando sempre.

A cidade (de vidro) como palco. “Paisagem ideal”, diz Denilson Lopes. Mas neste teatro (aqui), se diria: cenário ideal para os personagens Daniel Quinn e Peter Stilman (escritor que assume o papel de detetive para vigiar o professor que enlouquecera tentando provar sua tese); Black e Blue (escritor e detetive de *Fantasma* que se espelham, enquanto um apenas vigia o outro que escreve); Fanshawe e o narrador de *O quarto fechado* (escritor que abandona a escrita e deixa sua obra aos cuidados do amigo que o “substitui”). “O lugar é Nova York, o tempo é o presente, e nem um nem outro jamais vai mudar” (AUSTER, 1999, p.

151). Em mais um desdobramento, a cidade é revelada pelos e aos personagens com as mesmas “palavras” do Timeu para *khôra*, como o “espaço ilimitado, o qual existe sempre e é indestrutível” (PLATÃO, 2010, p. 208). Ilimitada e indestrutível; imutável e sempre presente, a Nova York d’*A trilogia* possibilita o *não ser nada*¹⁰ para tornar-se (ou fingir-se?) qualquer coisa.

¹⁰ No capítulo *O Paradoxo e a mimese*, acerca de *Paradoxo sobre o comediante*, **Lacoue-Labarthe** (2000) entende que a tese de Diderot é de que o paradoxo a respeito do ator consiste em que “ – para tudo (re)presentar ou tudo (re)produzir, no sentido mais forte – é preciso não ser *nada* por si mesmo, nada ter de *próprio*, a não ser uma igual aptidão para todo tipo de coisa, de papéis, de caracteres, de funções, de personagens, etc.” (p.170)

Figura 3 — A sagração do cavaleiro



Legenda: Em Man of La Mancha, Cervantes encena o momento em que o engenhoso fidalgo é sagrado cavaleiro. Ou: Cervantes se torna Alonso Quijana que se torna Dom Quixote.

Fonte: <http://www.playbill.com>

...LOUCURA...

A cidade de vidro como *palco* para o desaparecimento, o esvaziamento, a impropriedade.¹¹ Para falar desse teatro¹² precisa-se de encenação (ou de ensaio?). E se a literatura leva Dom Quixote e Daniel Quinn (assim como os outros protagonistas e narradores d'*A trilogia*) a (palavras, atos, pensamentos, condições de saúde) extremos, é necessário aqui não se ter medo do abismo ao ensaiar (encenar) possíveis leituras. Necessário propor analogias (ou paradoxos).

...

A trilogia, então, como “trilogia”, quase se desmente. Se o leitor estiver à procura de certa continuidade – os romances não se continuam –. Rodam. Mas rodam uns com os outros. Uns nos outros. Lê-los, um após outro, é como “estar dentro daquela música, ser arrebatado para dentro do círculo das suas repetições [...]” (AUSTER, 1999, p.122). A frase musical, que retorna e que retorna. O projetor de cinema. A *orquestra* – espaço circular onde ficava o *coro* no teatro grego. E o “centro do livro [que] se desloca” (AUSTER, 1999, p.14). As estórias que ali se remetem. Sala de espelhos convexos, incapazes de assegurar uma trilha definitiva para que a leitura se mova entre as partes. Mas que apenas possibilitam os reflexos deformados, as duplicações, o abismo. Rodam de uma a outra estória, de outras estórias àquela, até ir bem próximo da história. Rodam as palavras da *Trilogia* – tipograficamente; mas isso não significa apenas aquilo que se assemelha como tal,

¹¹ No estudo referido na nota anterior, acompanhamos a ponderação de que se compete à natureza dar as qualidades da pessoa; cabe à arte ‘aperfeiçoar os dons da natureza’ (DIDEROT apud LACQUE-LABARTHE, 2000, p.170). Lacoue-Labarthe afirma que este *dom da natureza* é o *dom da impropriedade*, o dom de não ser nada (...) o dom da coisa mesmo (2000, p.171). E, segundo este raciocínio, essa *lei da impropriedade* é a própria *lei da mimese*, já que é este dom da **impropriedade**, o dom de nada, que faz do artista (ou do bom ator, conforme quer Diderot) capaz de (a)presentar ou de (re)produzir qualquer coisa.

¹² Para **Lacoue-Labarthe**, “o papel privilegiado que Aristóteles concedia ao **teatro** e o papel exorbitante que Diderot concede ao ator, ao grande ator” decorria de que “é essencialmente o teatro que confere sentido à função geral de complementação atribuída à arte” e, neste sentido, ele sustenta que “a mimetologia fundamental é uma projeção ou uma extrapolação a partir de condições próprias da mimese dramática.” (LACQUE-LABARTHE, 2000, p.168).

escrita como escrita. “[...] Talvez esse seja um lugar onde possamos por fim desaparecer” (AUSTER, 1999, p.122).

...

Mas que *lugar* seria esse em que se pode desaparecer não dele, mas nele? Uma música permitiria a alguém esconder-se, — como fazia Fanshawe na caixa de papelão de sua infância? Talvez permita esquivar-se (do hoje?), afastar-se (do mundo?), ausentar-se (do aqui?), como um quarto fechado e as ruas de Nova York para os personagens d’*A trilogia*. Ou como a Serra Morena para Cardênio, Doroteia e Dom Quixote. Um lugar em que se pode ao menos deixar de (a)parecer sem que ninguém sequer saiba o que procurar. Quem sabe “apagar-se, retirar-se para os confins de uma vida estranha e hermética” (AUSTER, 1999, p. 15). Quem sabe “sair pelo mundo [...] em busca de aventuras [...] desfazendo todo o gênero de agravos e pondo-se em transe e perigos” (CERVANTES, v.1, p. 60). Seria tal *lugar* aqueles livros que Dom Quixote leu “com tanto empenho e gosto que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração de sua fazenda” (CERVANTES, v.1, P.57)? Ou aqueles cuja natureza exigia de Daniel Quinn que vivesse por intermédio do alterego Max Work, e que apenas o detetive de suas histórias fosse “necessariamente real” (AUSTER, 1999, p. 15)? Mas esse lugar poderia também ser “o quarto que vem a ser o livro que vai continuar a ser escrito por todo o tempo que ele [Blue] ficar no quarto” (AUSTER, 1999, p.187).

...

Ora, se, para Lacoue-Labarthe, uma determinada *palavra* (*Gestalt*) é um *lugar* de onde “supõem-se pensáveis (situáveis, localizáveis) ao mesmo tempo Platão e Nietzsche” (2000, p.60), e para Derrida, como já se viu, a *palavra lugar* não designa nenhuma essência, visitem-se então outras palavras: um livro (ou o *Livro*)... Não apenas a *palavra FIGURA*, “potência figurante ou figurativa da representação humana” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.63), mas, talvez, uma *palavra-figura* (como *LIVRO*, *CONTO*, *FILME*, *MÚSICA*), uma ***música-figura***, como a que em seus obstinatos, suspende a existência de Daniel Quinn. Enfim, visite-se mesmo a *figura da frevelação*, revelada na *palavra*.

Linguagem em sua mimese gráfica/imagética/sonora que permite ao mundo empírico (des)a-parecer. “Se desta maneira contares o teu conto (...) repetindo duas vezes o que vais dizendo (...) [é melhor que] não digas nada”, (CERVANTES, 2011, v.1, p. 161). Fazer com que o falante desapareça no conto que “se acaba onde começa o erro na conta da travessia [...]” (CERVANTES, 2011, v.1, p.234). Seria necessário emudecer as vozes de fora para que o conto se conte? Para que ele se dobre sobre si nos sons repetitivos, nos verbos auxiliares, nos traços das letras, no desenho do tipo. Seria já tal *lugar* o “em-que” de um *esvaziamento* que vai dar lugar ao a-parecimento, por exemplo, da *figura de humanidade* que é Dom Quixote. Ou da figura da revelação projetada por Auster. Ou mesmo ao (des)aparecimento nas máscaras de Daniel Quinn/ DQ/ *Paul Auster* /Max Work.

...

Alguns recursos como que forçam o enquadramento d’A *trilogia* no chamado gênero policial (outra *mentira?*). Talvez a escolha da palavra trilogia e a *encenação* de *romance policial* tenham sido utilizadas também como artifícios. Ao remeterem à aclamada cultura *pop*, quando ao mesmo tempo apresentam elementos que se aproximam de uma erudição (talvez acadêmica), pode ser que tais artifícios acabem por tornar o livro um híbrido. Não, não julgueis ainda... não se fala aqui de hibridismo literário, mistura de gêneros (como se houvesse a possibilidade de um purismo tal, seja qual for – ou pior, como se houvesse ainda a necessidade de classificar a literatura em gêneros –). Fala-se da presença de (ou do pertencimento a) tudo (desde citações até procedimentos) que se pode esperar de um representante bem-sucedido da *pop culture* americana e de sua resposta ao mercado editorial.

Figura 4 – Figuras de humanidade



Legenda: Sancho, Quixote e Dulcineia, personagens em busca do sonho impossível.

Fonte: www.pinterest.com

Mas, ao mesmo tempo, se fala do *reconhecimento* talvez como interpretação, reencontro, releitura, reescrita, retomada: contos e personagens, histórias biográficas e citações, sejam de Cervantes, Thoreau, Sólon, Spinoza, Allan Poe, Kafka, Walt Whitman, Hawthorne... todos rodando no mesmo texto, reescrevendo-se na escritura de um outro que os reúne e re-coleta, que os reconhece. Possibilidade de *des-aparecer* no anonimato das vozes. Na cena da escrita. Talvez na Arte (o outro do Mundo).

...

Já se viu como a palavra trilogia, numa leitura etimológica, remete à tragédia, à origem do teatro e, conforme esta proposição, ao teatro tipográfico. Já a pretensa forma de *romance policial* e as considerações que o personagem dublê de escritor e detetive faz sobre este *gênero*, como que assumem esse teatro. Primeiramente porque a torção do *gênero* remeteria não apenas a *Dom Quixote*, mas também (e até) aos *Diálogos* platônicos que se querem filosofia enquanto encenam. “O mundo do romance [policial] se torna vivo, ferve de possibilidades, com segredos e contradições. Uma vez que tudo o que é visto ou falado, mesmo a coisa mais ligeira e trivial, pode guardar alguma relação com o desfecho da história, nada deve ser negligenciado” (AUSTER, 1999, p.15). E nada será negligenciado pelo leitor que se percebe seguindo pistas (inexistentes) e se comportando como um investigador, ao checar toda e qualquer passagem suspeita. Indiferentes, as estórias seguem apontando caminhos possíveis e improváveis e, em vez de vítimas ou culpados, o leitor encontra muitas referências que remetem à própria infância da literatura americana. Com Hawthorne, Edgar Allan Poe e Henry David Thoreau – por exemplo – e suas obras, surgiam o conto (*short story*), a ficção de mistério e quiçá a própria filosofia americana. Teatro, puro teatro.

...

Em *Dom Quixote* encontra-se um engenhoso e sossegado fidalgo que é também um adorável louco de triste figura e um destemido cavaleiro andante. E, ali pela *trilogia* deambulam escritores, detetives, escritores/detetives, detetives que observam escritores e quiçá escritores que se tornam personagens... Ao que parece, a torção observada na *forma* das obras estudadas, encontra-se, talvez metonimicamente, também em suas personagens. As loucuras de Dom Quixote e Peter Stillman, pai (ambas provocadas pelas leituras), os alteregos ou (se se quer radicalizar) a esquizofrenia de Daniel Quinn, as relações especulares de Blue e Black ou de Fanshawe com o narrador de *O quarto fechado* surtem efeitos similares aos produzidos pela profusão de narradores que se alternam em ambas as obras. Ou mesmo pela indecidibilidade formal de cada uma. A leitura se confunde: quem

narra? quem escreve? quem lê? Para onde as confusões, mentiras, falácias, falseamentos, trocas de nomes querem levar a leitura?

[...] e se esta aventura parece apócrifa, eu não tenho culpa, e assim sem afirmá-la por falsa nem por verdadeira a escrevo. Tu, leitor, como és prudente, julga o que te parecer, que eu não devo nem posso mais, ainda que se tenha por certo que ao tempo do seu fim e morte dizem que se retratou dela e disse que a inventara, por lhe parecer que convinha e quadrava bem com as aventuras que havia lido em suas histórias. (CERVANTES, 2012, v. 2 p. 305-6).

Essas tantas vozes (anônimas, mas nem tanto) talvez não garantam coisa alguma a não ser a narração. E “as histórias só ocorrem com aqueles que são capazes de contá-las disse alguém certa vez” (AUSTER, 1999, p.240). E quem seria capaz? De quem a história? De alguém (voz anônima contando): “Certa vez...” uma fábula, um conto. O mito. Como dom Quixote, ao evocar a narração de sua própria história:

Mal havia o rubicundo Apolo espriado pela face da larga e espaçosa terra os dourados fios dos seus formosos cabelos, e mal os pequenos e pintados passarinhos, com as suas farpadas e harpeantes línguas haviam saudado, com doce e melíflua harmonia, a chegada da rósea aurora, que, deixando a branda cama do ciumento marido, pelas portas e balcões do manchego horizonte aos mortais se mostrara; quando o famoso cavaleiro D.Quixote de La Mancha, deixando as ociosas penas, se montou sobre seu famoso cavalo Rocinante e começou a caminhar pelo antigo e conhecido Campo de Montiel – E era verdade, que por ele caminhava (CERVANTES, 2011, v.1, p. 66)

...e seguia tecendo os maiores disparates como os que aprendera nos livros de cavalaria, abrindo assim a narrativa às mais diversas fantasias e encantamentos, atraindo todas as aventuras vindouras. Seria a mentira a origem dessa verdade?

Figura 5 — Dom Quixote e os espelhos



Legenda: Diante da própria imagem refletida nos escudos dos soldados, em *Man of La Mancha*, o cavaleiro da Triste Figura desespera-se ao defrontar seu outro eu.

Fonte: www.scrapbooksofmymind.com

...HERANÇA...

Stanley Cavell, filósofo americano que estuda, dentre outras, as obras de Emerson e Thoreau, admite que filosofia e literatura designam, cada uma, metade de sua mente, mas importante para ele é manter as duas em contato (CAVELL, 2002, p.60). E é óbvio que, em se tratando dos textos de Thoreau, não há como minimizar a importância desse contato. Especialmente *Walden*, que é citado literalmente tanto por Auster, na trilogia, como por Cavell (1979, 1997, 2002) que estuda a afinidade dos textos de Thoreau e Emerson com Austin e Wittgenstein.

Os livros de filosofia são entendidos por Cavell como narrativas de conceitos baseadas no suspense, evocando a ideia de Kierkegaard (apud CAVELL) de que os livros de filosofia adiam continuamente suas conclusões, o que os aproximaria dos romances de mistério... senão da própria vida. Para Cavell, ler uma obra literária é igual a ler uma obra filosófica. E ele admite que a escrita de Thoreau (assim como a de Emerson) “respaldam a filosofia da linguagem ordinária” porém não deixa de ser também a forma como se afigurou o romantismo na América¹³.

...

Mas se ali “o pensamento entrou na literatura” (HEIDEGGER apud LACQUE-LABARTHE, p.57), encontra-se essa torção também nas obras aqui estudadas. A *trilogia*, vendendo-se *thriller*, encena uma pretensa fraude. Assim como *Dom Quixote* quer ser um romance de cavalaria, *A trilogia* se quer *fake* de romance policial. Mas aí há outra torção: fingindo-se que se finge escrever um romance de suspense, realmente se o escreve. Mas tudo é feito (se aceitamos o olhar de Cavell leitor de

¹³ “(...) algo que continuou exigindo que se lhe prestasse atenção durante a quarta parte [do livro *La reivindicación de la razón*]: o afloramento de momentos e linhas do romantismo. Quando ao produzir cada um desses estalos tentava dar expressão a tal exigência (para futuras referências, por assim dizer), senti que punha em perigo o final de meu relato, ainda que fosse apenas porque não sabia muito bem, ou não sabia como, encarregar-me dela. Mas minha ignorância se converteu em um luxo que não pode servir-me como escusa por mais tempo, porque, depois de terminar o livro, as pressões para começar a desvendar a conexão com o romantismo se tornaram irresistíveis. Um sinal dessas pressões é minha constatação do sentido em que a obra de Emerson e Thoreau respaldam a filosofia da linguagem ordinária ao falar de uma intimidade, ou de uma intimidade perdida, com a existência — sinal que aceita a reivindicação de que o transcendentalismo estabelecido em suas páginas é o que veio a ser o romantismo na América” (CAVELL, 2002, p.63, tradução nossa).

Kierkegaard) no que há de interseção entre o texto filosófico e o romance de mistério: na suspensão de perguntas, no adiamento das respostas, na possibilidade de caminhos. O que fica suspenso ali, n'A *Trilogia*, não é um conceito filosófico, tampouco um culpado de qualquer crime. Encontramos, muitas vezes, resposta ontológica para pergunta de natureza literária, mas pode ser o contrário...

E, afinal, perguntaria o leitor (eu, você, alguém), que importância tem isso? É de filosofia que se trata? Claro que não, mas também pode ser que sim. Aqui (no aqui desta leitura) pode se tratar de romance moderno, aquele que nasce com *Dom Quixote*, como de romance de cavalaria (que, de certa forma, nasce nele também). Assim como se fala de romance policial e de literatura contemporânea de uma forma geral. E até de filosofia ou de filologia. Como saber até onde estão separadas e em que se narram juntas?

Quem, naquele então, teria imaginado que ao buscar “ressuscitar os da Távola Redonda, os Doze da França e os Nove da Fama” (CERVANTES, 2011, p. 258) o engenhoso cavaleiro estaria, desta maneira, ao mesmo tempo, fundando um passado e evocando um porvir (literários)? Se dom Quixote traz para o mundo os livros que leu, acaba também emprestando seu olhar. “O leitor desperta para as coisas à sua volta como se elas pudessem falar com ele” (AUSTER, 1999, p.15). E, apesar de o narrador deixar claro que o da Triste Figura sofria “de um estranho gênero de loucura” (CERVANTES, 2011, v.1, p. 78), sua crença inabalável nos valores da cavalaria andante acaba provocando em muitos momentos como que uma contaminação naqueles que dele se aproximam, ou mesmo nos lugares e objetos em que pousa seu delirante olhar. Objetos e lugares ganham uma presença maravilhosa e “tudo quanto pensava, via ou imaginava parecia ser feito e acontecer ao jeito do que tinha lido” (CERVANTES, v1, 2011, p. 68-9). E assim, o leitor (eu, você, alguém) talvez seja também contaminado por um tipo de “espera pelo encantamento”¹⁴ que faz com que não estranhe a confirmação de dom Quixote de “[...] que estava nalgum famoso castelo e que o serviam com música e que o bacalhau eram trutas, o pão de trigo candial, e as rameiras damas e o estalajadeiro castelão[...].” (CERVANTES, v1, 2011, p. 73).

¹⁴ Nota de aula. Conforme leitura proposta por Marcus Motta em grupo de estudos sobre *Dom Quixote*.

Figura 6 — Dom Quixote leva para o mundo as novelas de cavalaria



Legenda: Dom Quixote mostra ao estalajadeiro o mundo fabuloso.

Fonte: www.playbill.com

Ali, n'A *trilogia*, algo — sejam as deambulações de Quinn ou de Stillman (o pai), seja a vigília incansável de Blue ou a peregrinação em busca do paradeiro de Fanshawe (ou tudo isso junto) — faz com que o leitor (eu, você, alguém) caminhe também na leitura, desconfiando do que lê. Talvez porque, lembra dom Quixote, “[...] como as obras impressas se olham devagar, facilmente se veem suas falhas [...] [Mas] os homens famosos por seus engenhos, os grandes poetas, [...] são invejados daqueles que têm por gosto e particular entretenimento julgar os escritos alheios sem nunca terem dado um próprio à luz do mundo” (CERVANTES, v.1, 2011, p. 73). E se o leitor desconfiar da própria leitura, que apenas arranha a superfície da escrita, talvez tente perscrutar cada nome de personagem, cada “nome de autor”¹⁵. Cada referência: os mitos da Queda do Paraíso e da Torre de Babel; a narrativa histórica (sobre o descobrimento da América, a formação dos Estados Unidos); o argumento de um ensaio sobre a autoria em *Dom Quixote*; postulados teóricos sobre as tentativas de criação de uma *linguagem natural*¹⁶; a referência a *Humpty Dumpty* (personagem de Lewis Carroll) como “filósofo da linguagem” (AUSTER, 1999, p.94); a leitura de *Walden* de Thoreau; as anedotas sobre as biografias de Walt Whitman ou Melville, as semelhanças biográficas (ou até físicas) entre personagens e alguns dos escritores citados, “como se, em virtude da atenção que agora lhes dedica, elas passassem a ter algum outro significado além do simples fato de existir” (AUSTER, 1999, p.15). Enfim, mesmo que se tente persegui-las e decifrá-las, como vez ou outra se faz neste ensaio de leitura, há citações e recorrência em demasia, e ao chegar já se está atrasado. Então, resta ao leitor/detetive desistir da perseguição e atentar para a conclusão de um escritor/detetive: “Pistas, averiguações, a rotina de uma investigação — nada disso vai importar daqui para a frente” (AUSTER, 1999,

¹⁵ Expressão usada por Foucault em *O que é um autor?* (2001)

¹⁶ Quinn já ouvira falar de casos como o de Peter Stillman. Nos tempos de sua outra vida, não muito depois de seu filho nascer, ele escrevera a resenha de um livro sobre o menino selvagem de Aveyron e, na ocasião, fizera alguma pesquisa sobre o assunto. Até onde lembrava, o relato mais antigo de uma experiência semelhante se encontrava nos escritos de Heródoto: o faraó egípcio Psamtik isolou dois bebês no século VII a. C. e ordenou ao servo encarregado deles que nunca pronunciasse uma palavra em presença das crianças. Segundo Heródoto, um cronista célebre pela falta de credibilidade, as crianças aprenderam a falar — sua primeira palavra teria sido o vocábulo frígio que significa pão. Na Idade Média, empregando métodos semelhantes, o imperador do Sacro Império Romano Frederico II repetiu a experiência na esperança de descobrir a verdadeira “linguagem natural” do homem, mas as crianças morreram antes de pronunciar uma única palavra. Por fim, no que sem dúvida não passou de uma pilhéria, James IV, o rei da Escócia no início do século XVI, declarou que as crianças escocesas isoladas daquela mesma maneira acabariam falando um “hebraico muito bom” (AUSTER, 1999, p. 42).

p.9), pois as histórias seguem e “não importa quantos fatos sejam relatados, quantos detalhes sejam oferecidos, o essencial não admite ser contado” (AUSTER, 1999, p.268).

...

O leitor precisa abandonar a ideia de interpretar cada citação como REFERÊNCIA, influência ou continuidade, ou se encaminhará ele mesmo para fora. Desaparecerá talvez, como o Quinn de *Cidade de vidro* (detetive, escritor) que perseguindo a verdade e pesquisando a mentira deixa como rastro apenas um caderno vermelho (cujas páginas foram preenchidas antes que as palavras silenciassem) em um quarto fechado. Ou como o detetive Quinn de *O quarto fechado* (seria o mesmo da *Cidade de vidro*?) que, ao perseguir pistas falsas no encaço de Fanshawe, cai na armadilha do escritor e desaparece completamente, talvez como um fantasma na cidade de vidro.

...

Mas se, ao ler fragmentos de histórias *reais* da crise da Espanha colonizadora em *Dom Quixote* e da formação dos Estados Unidos em *Cidade de Vidro* e de biografias de escritores e o argumento de um ensaio e postulados teóricos... se assim o leitor estiver buscando a confirmação de algum conhecimento irá balizar sua leitura pela proposição de um dos narradores de *Dom Quixote* que, já no primeiro parágrafo do primeiro capítulo, entende que “basta que a narração dele não se afaste um só ponto da verdade” (CERVANTES, 2011, v.1, p.57). Mais ainda quando se sabe que as obras estudadas apresentam mesmo muitos dados tomados como verdadeiros. No entanto, sabe-se que “não cabe à história dizer se ela significa ou não alguma coisa” (AUSTER, 1999, p.9). Portanto, se aquele leitor (eu, você, alguém, a hipótese) seguir buscando respostas a questões históricas, filosóficas, antropológicas, sociológicas, se não perceber o movimento de contínua desestabilização nas obras, seguirá arranhando a superfície, sem entender que a *verdade* do texto encontra-se exatamente na *impossibilidade* de respostas seguras e eficientes. Talvez por isso Fanshawe “respondera a pergunta fazendo outra pergunta” (AUSTER, 1999, p.337) e o próprio dom Quixote “continuava com seu romance em resposta a todas as perguntas” (CERVANTES, 2011, v.1, p.94).

...

Aqui também as palavras como signo não dão conta. As palavras talvez queiram apenas manter viva a questão (a dela, Arte). E, talvez por isso, seja mesmo necessário trazê-las de volta. Para tanto, é seguro que as histórias se mantenham “três pontos afastados do real” (PLATÃO, 2000, 297), pois assim “tudo permanecia em aberto, inconcluso, para ser iniciado outra vez” (AUSTER, 1999, p.337).

Figura7 – *Man of La Mancha*: Dom Quixote no cinema americano



Legenda: Em mais uma torção, a peça/musical é roteirizada para o cinema e a história do cavaleiro chega às telas em 1972, com Peter OToole, James Coco e Sophia Loren, respectivamente, nos papéis de Cervantes/Dom Quixote, Sancho Panza e Aldonza/Dulcineia.

Fonte: www.etsy.com/

Reler, recomeçar, reconhecer (sim, na medida em que é preciso *interpretar*). Mas há que ter cuidado e lembrar também que se trata aqui do teatro tipográfico. Linguagem encenando. É Derrida a lembrar que possivelmente toda a história da hermenêutica de *khôra* já estava lá, em *Timeu*¹⁷. Novamente será necessário abandonar a ideia de literatura como REFERÊNCIA. Propõe-se então, se dedicar a *interpretar* no sentido de *reconhecer* (porque o *conhecer* tende ao fracasso mesmo do conhecimento¹⁸) para chegar perto, e tentar sair de uma apatia que confina o leitor e o enclausura em seu prévio conhecer. Abrir mão de tomá-la enquanto REFERÊNCIA é saber também ir “em direção à”, é burlar o impasse. É talvez aprender que as palavras para interpretá-la moram nela mesma e silenciar, para ouvir as histórias que contam (ou dão conta). Sim, elas contam e deve-se deixá-las partir ou rodar, para que apenas contem... Pois “parece que o diabo lhe trazia à memória os contos acomodados à ocasião, pois [...] quando o lavrador tornou a lhe perguntar como estava e o que sentia, lhe respondeu [...] do mesmo modo que ele havia lido [...]” (CERVANTES, 2011, v.1, p.96). A memória da biblioteca leva a leitura para o aqui do mundo.

...

¹⁷ “Tudo se passa como se a história futura das interpretações de *khôra* estivesse previamente escrita, ou até mesmo prescrita, *previamente reproduzida e refletida* em algumas páginas do *Timeu* “a respeito” da “própria” *khôra*. Com suas retomadas incessantes, os fracassos, as super imposições e as sobre impressões e reimpressões, essa história se apaga previamente. [...] Declarando “eis como entrevemos *khôra* – de maneira difícil, aporética e como em sonho–”, alguém (*Timeu*, Platão etc.) teria dito, em suma: eis com o que se assemelharão daqui para a frente todas as interpretações, e por toda eternidade, do que digo aqui. Elas se assemelharão ao *que eu digo de khôra*; portanto, o que eu digo de *khôra* comenta por antecipação e descreve a lei de toda a história da hermenêutica e das instituições que se constituirão a esse *respeito*, sobre esse assunto” (Derrida, 1995, p. 25).

¹⁸ “Tanto histórica como dialeticamente, o conceito de razão ou de conhecimento, e portanto o de racionalidade, levantam dois problemas importantes para o filósofo. (1) Se apresenta uma oportunidade para a reflexão moral quando os homens se encontram em desacordo uns com os outros, ou consigo mesmos, sobre as questões: ‘O que se deve fazer?’ e ‘O que eu devo fazer?’ Dialeticamente, este problema se reflete em um feito que concerne aos ‘argumentos morais’ — os ‘métodos’ (para empregar o termo de Sidgwick) pelos quais nos esforçamos para chegar a um conhecimento, ou ‘convicção racional’, sobre o que se deve fazer — fato este que ocupou insistente e constantemente a atenção dos filósofos morais, ou seja, que tais argumentos são sempre, e de maneira desalentadora, inclinados ao fracasso, ou acabam em impasse, e que a pergunta que impulsionou o argumento ou bem fica sem resposta, ou se contesta com respostas incompatíveis que qualquer outro argumento seria incapaz de resolver [...] (CAVELL, 1979, p.336, tradução nossa).

O texto vai dizendo que “o que interessava nas histórias que escrevia não era sua relação com o mundo, mas a sua relação com as outras histórias” (AUSTER, 1999, p.14). De qualquer forma, a sua relação com o mundo se dará através delas... Atravessando-as ao contrário (e ao contá-las); ao abrir espaço para cada uma... Porque parece que o ponto de contato entre o aqui do texto e o seu “fora” é mesmo o reconhecimento daquelas outras histórias. Seja em *Dom Quixote*, seja n’*A trilogia*. Se o engenhoso cavaleiro traz para o mundo as novelas de cavalaria, são elas, por sua vez, que o levam também para o mundo (do texto e fora dele).

– Nunca fora um cavaleiro
De damas tão bem servido
Como fora Dom Quixote
Quando da sua aldeia vindo:
Donzelas cuidaram dele;
Princesas do seu rocim,

Quixote sai de casa um simples fidalgo e retorna cavaleiro andante, tendo rodado o mundo, enfrentado gigantes, conhecido damas e nobres: o mundo se lhe apresenta como em suas leituras...

...

Interessa no texto apenas o que interessa ao texto como elemento de montagem dele mesmo, como elemento da escrita. “Quem era, de onde veio, o que fazia não têm muita importância” (AUSTER, 1999, p.9). Assim como o sobrenome de dom Quixote antes de se tornar o cavaleiro da Triste Figura (e toda vida pregressa) “pouco importa ao nosso conto” (CERVANTES, v.1, 2011, p.57), talvez também porque, como diz o nosso cavaleiro andante, “as ações que não mudam nem alternam a verdade da história não há para que escrevê-las [...]” (CERVANTES, v.2, 2012, p.74). Interessa em princípio “aquilo em que” acontece o vir a ser de cada fábula, ou “o lugar em que” de todas elas. Interessa mesmo que tudo isso pode se tornar história em outras histórias, pode ajudar a compor uma cena, um ato, um filme, um quadro, um conto, um parágrafo de um texto literário, um verso de um poema... pode se tornar narrativa, mito, arte... fazer parte da escritura, ou melhor, da tipografia de um escritor. Pode fazer parte do teatro tipográfico d’ *A trilogia*.

Figura 8 —O cavaleiro



Legenda: Sai de casa Alonzo Quijana e retorna Dom Quixote de La Mancha.

Fonte: www.pinterest.com

1 ONDE SE CONTAM MENTIRAS TÃO IMPERTINENTES QUANTO NECESSÁRIAS AO MELHOR APROVEITAMENTO DESTA VIAGEM

Mentir é uma coisa ruim. Faz a gente se arrepender até de ter nascido. E não ter nascido é uma desgraça. Ficamos condenados a viver fora do tempo, não existe dia nem noite. Não se tem sequer a chance de morrer.

Paul Auster

(...) o fazer uma coisa por outra o mesmo é que mentir; portanto as minhas cabeçadas hão-de ser verdadeiras, firmes, e a valer, sem nada de sofisticado nem de fantástico.

Cervantes

É mais que conhecida a utilização que faz Platão do mito em seus discursos. Admitido como exemplificação, instrumento pedagógico, o *mythos* trabalha quando o *lógos* não é suficiente para atingir o objetivo do filósofo. Em *Górgias*, por exemplo, Sócrates contrapõe o mito à verdade (ou à *narrativa verdadeira* – filosofia/teoria –) salientando a preocupação com a estabilidade narrativa, ou melhor, com a não-contradição entre discurso e verdade¹⁹. Logo adiante, admite utilizá-lo, pois foi o que encontrou de mais verdadeiro a respeito do tema sobre o qual pretendia versar²⁰. Embora afirme desprezar as histórias fabulosas tanto quanto seu interlocutor, Sócrates assume o risco de lançar mão do mito, afirmando acreditar nele como verdade. O que importa aqui é que, creia ou não na *verdade* dessa narrativa mitológica, Platão escolhe o diálogo como *forma* e o aproxima do mito. A junção de tais escolhas colabora para o efeito dramático que parece pretendido pelo filósofo. Seria então que, em nome do estilo e talvez da expressão, a filosofia poderia correr certo risco de *contaminação fabulosa* advinda dessa aproximação? Seria então a *forma* do texto, o efeito produzido, mais importante que a *pura verdade* que ele enuncia? A resposta a essa pergunta poderia ser: não para o filósofo. Mas também

¹⁹ “Então ouve, como se diz, uma bela história, que decerto tomarás como fábula, segundo penso, mas que eu digo ser verdadeira [...]” (PLATÃO, *Górgias*, LXXIX, 523 a, p. 75).

²⁰ “É possível que consideres tudo isso um mito, uma simples história de velhas, que só merece o teu desprezo” (PLATÃO, *Górgias* LXXXIII, 527 a, p. 77)

poderia ser: sim, para este/aquela/algum filósofo. Sim e não? Caberia aqui outro mito? O da contradição mitológica?

Ou melhor, por que introduzir este capítulo falando de filosofia? Estaria o leitor (eu, você, alguém) interessado em discutir o *topos* VERDADE *versus* MENTIRA? Por que trazer aqui essa discussão? “Você fica aí sentado e pensa assim: quem é esse sujeito que está falando comigo? O que são essas palavras saindo de sua boca? Vou lhe explicar. Ou então não vou explicar. Sim e não [como questão de palavras e voz anônima, afinal]. Minha mente não é tão boa como deveria ser. Estou falando por minha livre e espontânea vontade. Mas vou tentar. Sim e não. Vou tentar explicar a você, mesmo que minha mente torne tudo difícil. Obrigada” (AUSTER, 1999, p.23). Volta o ensaio e diz o cômico sobre as novelas de cavalaria, no capítulo 47, *Do estranho modo como foi encantado D. Quixote de La Mancha, mais outros sucessos*:

[...] segundo me parece, esse gênero de escritura e composição entra naquele das fábulas que chamam *milésias*, que são contos disparatados que buscam somente deleitar, e não ensinar, ao contrário do que fazem as fábulas apologéticas, que deleitam e ensinam a um só tempo. E posto que o principal intento de semelhantes livros seja o deleitar, não sei como podem consegui-lo, vindo cheios de tantos e tão desaforados disparates: pois o deleite que na alma se concebe há de ser da formosura e concordância que ela vê ou contempla nas coisas que a vista ou a imaginação lhe oferecem, e toda coisa que tem em si fealdade e desconcerto não nos pode causar contentamento algum. Pois que formosura pode haver, ou que proporção das partes com o todo e do todo com as partes, num livro ou fábula onde um moço de dezesseis anos dá uma cutilada num gigante do tamanho de uma torre e o parte ao meio como se fosse de alfenim? [...] Que engenho, se não for de todo bárbaro e inculto, poderá contentar-se lendo que uma grande torre cheia de cavaleiros vai pelo mar afora, como nau com o próspero vento, e hoje anoitece na Lombardia e amanhã amanhece nas do Preste João das Índias ou em outras que nem descobriu Ptolomeu nem viu Marco Polo? [...] (CERVANTES, 2011, p.679-80).

A *fala* do cômego poderia bem querer se fazer passar por uma preleção socrática, reforçando a ideia platônica do perigo mimético²¹. Mas, ao aparecer ali (e aqui) na voz de um personagem, justamente em um diálogo com dom Quixote, ela (essa fala, o que se fala na fala) também participa desse teatro. Apresenta o encoberto da questão. A filosofia retorna para defender seu lugar, mas quem fala “em seu nome” já *nasceu* do outro lado (do lado do Outro). Não se trata mais da máscara Sócrates a defender “suas” ideias, mas de um *personagem* (um *karacter*, talvez um *tipo* — a Igreja? o Sábio? —) que, ao condenar “esse gênero de escritura e composição”, como que *dis-torce* a coisa mesma. A voz que (r)enuncia (a)os exageros e loucuras das mentiras fabulosas, fala de *dentro*, de um *lugar* fabuloso. É como se, ao ratificar a condenação “da mimese como segunda — cópia decaída, contrafação (fazer segundo) — imitação, propriamente dita” (FIGUEIREDO; PENNA In: LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 10), essa voz atraísse sobre si os efeitos de sua *própria* crítica. Ou apaga-se no texto ou assume o ridículo. Sim, o ridículo de estar a argumentar com um louco. Mas ao que parece este “louco” entende, melhor que ninguém, de *onde vem sua própria voz*.

²¹ Em *O imperativo do pensamento*, texto de introdução a *A imitação dos modernos*, de Lacoué-Labarthe, os autores acompanham Derrida ao argumentarem por que Platão decidiu o destino da filosofia ocidental ao fundar a ontologia. *O ser* se distingue da aparência, da imagem ou fenômeno, ou seja, daquilo que apresentando-o como ente-presente, representa-o, e doravante o substitui e o des-apresenta. (DERRIDA, apud FIGUEIREDO; PENNA In: LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.10). Já conhecemos a hierarquia proposta: a ordem de derivação, cronológica, numérica, entre a coisa e o que a representa. Primeiro o 1, a coisa, o ser, o real. Depois o 2, o representante, a aparência: “o simples e o duplo, o que é, a realidade ou o referente, que vem antes e tem precedência sobre aquilo que o imita: a pintura, o retrato, a escritura. Nesta ordenação ou divisão de campos, e sob o nome de mimese, definiu-se algo que eventualmente se chamaria ‘arte’ ou ‘literatura’, consignando-lhe o destino de uma indigência ontológica, por oposição ao discurso sobre o *on* a ontologia” (idem). Mas o que mais interessa aqui é justamente o que aparece como o “perigo” representado pela mimese, o risco assumido por dom Quixote, de levar a mimese para o encontro com o *on*. Assumir a imitação *no lugar* do modelo. “o duplo passar pelo um, como um *trompe l’oeil*, ‘des-apresentando’ e usurpando o lugar do modelo. Isso caracterizaria, em suma, o poder do falso e do simulacro, fazendo Platão colocar o mimetizador, essencialmente o poeta trágico, ao lado do sofista, e considerá-lo *persona non grata* na *polis*, submetendo a mito-poética a um processo de ‘correção’ ” (idem).

Figura 9 – O elmo de Mambrino



Legenda: Para o cavaleiro da Triste Figura, a verdade é que a providência de um sábio encantador faz com que a todos os demais personagens pareça uma bacia de barbeiro e a outro pareça outra coisa, o que real e verdadeiramente é o elmo de Mambrino, uma vez que, sendo tão valioso, todos o perseguiriam.

Fonte: www.etsy.com

Volta o ensaio e diz o cômico sobre as novelas de cavalaria, no capítulo 47, *Do estranho modo como foi encantado D. Quixote de La Mancha, mais outros sucessos*:

[...] segundo me parece, esse gênero de escritura e composição entra naquele das fábulas que chamam *milésias*, que são contos disparatados que buscam somente deleitar, e não ensinar, ao contrário do que fazem as fábulas apologéticas, que deleitam e ensinam a um só tempo. E posto que o principal intento de semelhantes livros seja o deleitar, não sei como podem consegui-lo, vindo cheios de tantos e tão desaforados disparates: pois o deleite que na alma se concebe há de ser da formosura e concordância que ela vê ou contempla nas coisas que a vista ou a imaginação lhe oferecem, e toda coisa que tem em si fealdade e desconcerto não nos pode causar contentamento algum. Pois que formosura pode haver, ou que proporção das partes com o todo e do todo com as partes, num livro ou fábula onde um moço de dezesseis anos dá uma cutilada num gigante do tamanho de uma torre e o parte ao meio como se fosse de alfenim? [...] Que engenho, se não for de todo bárbaro e inculto, poderá contentar-se lendo que uma grande torre cheia de cavaleiros vai pelo mar afora, como nau com o próspero vento, e hoje anoitece na Lombardia e amanhã amanhece nas do Preste João das Índias ou em outras que nem descobriu Ptolomeu nem viu Marco Polo? [...] (CERVANTES, 2011, p.679-80).

...

No entanto, *Paul Auster*, o personagem, parece querer levar a sério a tese de que Dom Quixote nem louco era, pois, no ensaio que propõe sobre o livro de Cervantes, ele defende que o cavaleiro tinha plena consciência do que fazia:

Na minha opinião, dom Quixote estava pondo em prática uma experiência. Queria testar a credulidade de seus companheiros. Seria possível, ele se perguntava, se apresentar de peito aberto diante do mundo e, com a maior convicção, cuspir as maiores mentiras e absurdos? Dizer que moinhos de vento eram cavaleiros, que a bacia do barbeiro era um capacete, que marionetes eram pessoas reais? Seria possível persuadir os outros a concordar com aquilo que ele dizia, mesmo que não acreditassem nele? Em outras palavras, até que ponto as pessoas tolerariam blasfêmias se elas lhes proporcionassem diversão? A resposta é óbvia, não é? Tolerariam até o infinito. Pois a prova é que ainda lemos o livro. Permanece extremamente divertido para nós. E, afinal, isso é tudo o que as pessoas querem de um livro: que seja divertido. (AUSTER, 1999, p.113)

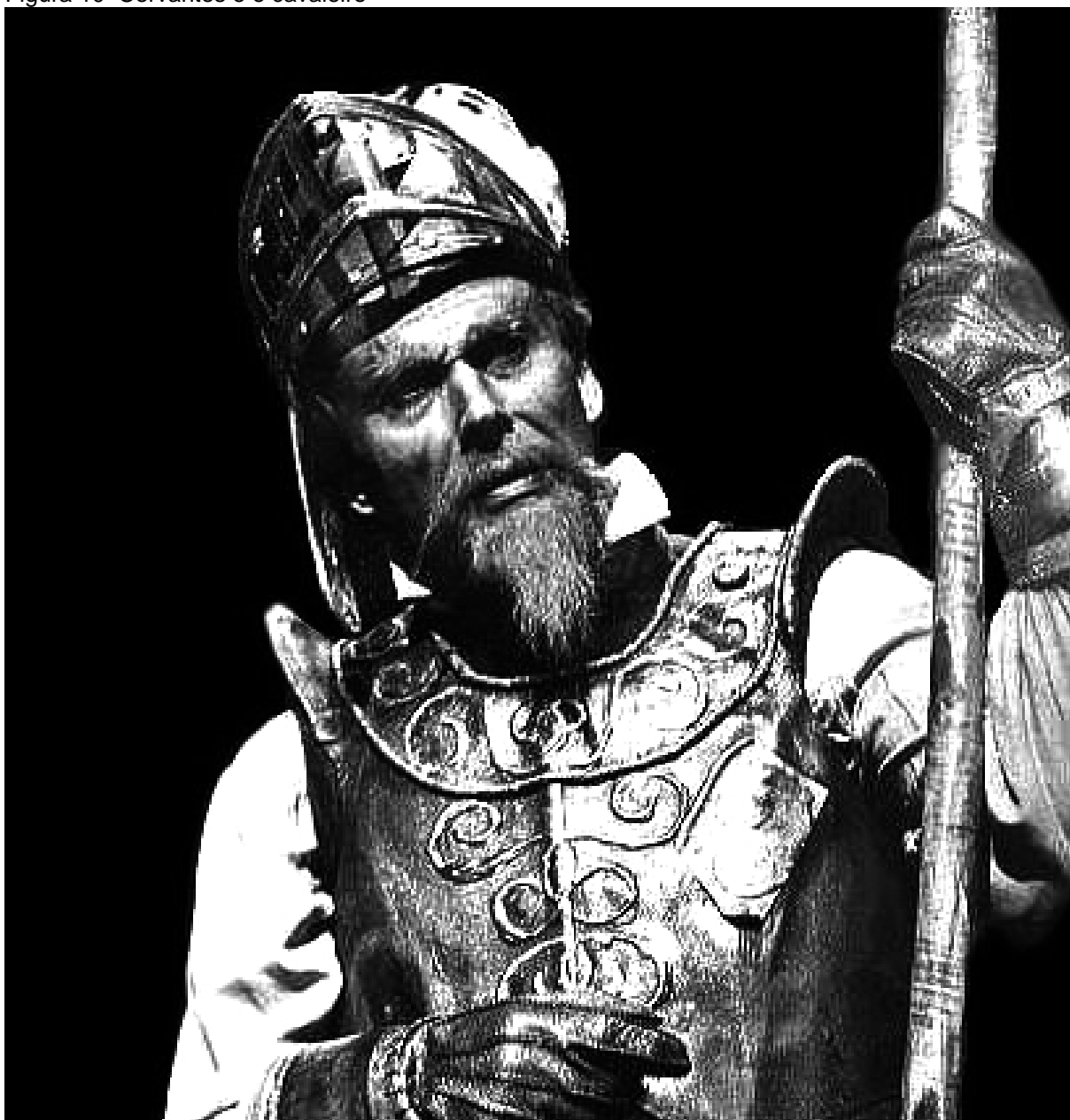
Mas se, desde os *Diálogos*, “a palavra profética da tragédia grega já fora substituída pela palavra filosófica²²” e “a filosofia não conseguia fugir da própria situação da mimese²³” então a teoria já se *instalava* de forma dramática, o

²² Nota de aula. Conforme leitura proposta por Marcus Motta em curso sobre *A República*, de Platão.

²³ Idem.

pensamento ganhava contornos de fábula. Por que, então, não poderia a Arte vestir-se de teoria e aproveitar aquele dom da natureza, o *dom de nada*, teatralizando também o teórico? “No mínimo, é preciso pensar que, porque o teatro representa a função (ou mesmo o fato) da complementação em geral – a função ou o fato da substituição – *o teatro é exemplar da mimese em geral*”, (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.168, grifo nosso). A teoria, então, se instala ali (no *Dom Quixote*, n’A *Trilogia*) e aqui, como teatro, como teatro de si, tipograficamente.

Figura 10 Cervantes e o cavaleiro



Legenda: O poeta se torna seu personagem.

Fonte: <https://pinterest.com>

Mais um abismo, a mimese reduplicada. A primeira *palavra-figura* é convocada aqui. A *mentira* a-presentando a *verdade ficção*. Não se trata aqui de falar (agora) de “teoria ficcionante” e muito menos reafirmar a entrada do pensamento na literatura, mas ao que parece, é a literatura (ali) quem *convida* a teoria para subir ao palco e tornar-se *mera ficção*. Nem talvez se possa falar em pensamento *ficcionalizado*, mas talvez em pensamento que se *des-apresenta* ao *tornar-se* a fala de um *sábio* aos ouvidos de um *louco*. Torções duplicadas.

Diga-se então que aqui, onde se ensaia leitura de aproximações entre literatura e mito quiçá precisasse mesmo começar citando. Todos os mitos. Trazê-los ao palco, atraí-los para esta escrita, como se é atraído por eles em cada leitura. Seja no “primeiro romance moderno” (LIMA, 2009; AUERBACH, p.214) seja na trilogia contemporânea, seja nas histórias dos deuses ou nas dos homens – nos encantamentos fabulosos ou no mundo desencantado, a meio caminho entre o mundo e o Outro do mundo. Estão lá a chamar todas as histórias, resta ao leitor (eu, você, alguém) ter tempo para “sentar-se e ler [o] bom livro”²⁴ ou ouvidos para ouvir as mil e uma narrações desafiadas e, se crédulo não for, ao menos há que se lembrar que “os poetas aumentam a falsidade, para serem, de certo modo, mais verdadeiros”²⁵ (VICO, G. Apud VILLA, R. 1995, p. 27, tradução nossa).

Espera-se então que entre burlas e disparates e filosofias e discursos (todas com aparência de verdade) o leitor (eu, você, alguém) não se deixe enganar por encantadores (ou por sábios). Não vá pensar (e aqui neste ensaio tampouco se crê) que “D. Quixote menti[sse], sendo o mais verdadeiro fidalgo e o mais nobre cavaleiro do seu tempo [...], pois nem que o asseitassem diria ele uma mentira” (CERVANTES, v.2, 2012, p.305). E mesmo, o “senhor não deve tomar como seguro que Peter diga sempre a verdade. Por outro lado, seria um engano pensar que ele mente” (AUSTER, 1999, p.33). Porque “uma mentira nunca pode ser desfeita. Nem sequer a verdade consegue isso” (AUSTER, 1999, p.98).

...

²⁴ Atitude que (talvez) já não se aplicaria aos romances contemporâneos. No ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Theodor Adorno afirma que noções como esta em destaque são arcaicas e não meramente por conta da “falta de concentração dos leitores”, mas devido principalmente “à matéria comunicada e à sua forma” (ADORNO, 2012, p.56).

²⁵ “los poetas agudizan la falsedad para ser, en cierto sentido, más verdaderos”.

E talvez ingenuamente, como Sancho, o leitor (eu, você, alguém) acredite, em determinado momento, que “aí entra a verdade da história” (AUSTER, 1999, p.74). Mas esquece que “a verdade já não tinha mais importância” (AUSTER, 1999, p.324).

Figura 11 — A verdade do cavaleiro



Legenda: Na luta contra o gigante Dom Quixote é abatido pelo moinho.

Fonte : <https://br.pinterest.com/eentertainment/>

De como Dom Quixote e A trilogia de Nova York se valem de mentiras e encantamentos para movimentar os mundos

Quando Dom Quixote se depara com alguém que não crê que tenha existido a cavalaria andante e que não acredita na veracidade daquelas histórias, ele dá sua palavra como testemunho:

— Pois, com esse beneplácito — respondeu o cura — digo que o meu escrúpulo vem a ser, que de nenhum modo me posso persuadir de que toda essa caterva de cavaleiros andantes, que Vossa Mercê, senhor D. Quixote, referiu, tivessem sido real e verdadeiramente neste mundo pessoas de carne e osso; antes imagino que tudo é ficção, fábula e mentira, e sonhos contados por homens despertos, ou, para melhor dizer, meio adormecidos.

— Isso é outro erro — respondeu D. Quixote — em que têm caído muitos que não acreditam que houvesse tais cavaleiros no mundo, e eu muitas vezes, com diversas gentes e ocasiões, procurei tirar à luz da verdade este quase comum engano; mas algumas vezes não realizei a minha intenção, e outras sim, sustentando-a nos ombros da verdade; verdade que é tão certa, que estou em dizer que vi com meus próprios olhos Amadis de Gaula, que era um homem alto de corpo, branco de rosto, [...] curto de razões, tardio em se irar, e pronto em depor a ira; e do modo que eu delineei Amadis, poderia, penso eu, pintar e descrever todos quantos cavaleiros andantes se encontram nas histórias do orbe, que, pela ideia que tenho, foram como as suas crônicas narram; e pelas façanhas que praticaram, e condições que tiveram, se podem tirar por boa filosofia as suas feições, a sua cor e a sua estatura.

Pois é bem ali, na palavra mítica, nos livros de cavalaria, que o Cavaleiro da Triste Figura percebe a salvação possível para o mundo desencantado. Pois é justamente na palavra... Apesar de se mostrar absolutamente apto a lidar e interagir com o mundo *real*, bastava mencionar as tais novelas para disparar o gatilho que acionava sua loucura. E assim, seus sonhos misturavam-se ao *real* e ele podia movimentar um mundo de aventuras (em outras palavras, ele vivia). As peripécias e maravilhas daquelas novelas, mesmo que em fragmentos, são contadas por Dom Quixote, que sempre acaba complementando com fantasia a realidade com que se depara (o mundo já destituído das virtudes e ações heroicas que dignificam a existência humana na visão de um cavaleiro andante). “Todos queremos ouvir histórias e as ouvimos do mesmo modo que fazíamos quando éramos pequenos. Imaginamos a história verdadeira por dentro das palavras e, para fazê-lo, tomamos o lugar do personagem da história, fingindo que podemos compreendê-lo porque compreendemos a nós mesmos” (AUSTER, 1999, p.268). Mas é assim, com a fantasia atuando sobre o *real*, que as palavras do distinto cavaleiro atraem

aventuras, personagens e outras peripécias que serão contadas por outros diversos narradores. Cardênio, o cura, Doroteia, Lucília, todos se revezam na contação de um mundo que é e não é aquele que compartilham, naquela noite fabulosa na estalagem. E é justamente a mentira contada para Dom Quixote (os blefes, os embustes, os disfarces com que o enganam) que junta esses personagens. Enquanto o Cavaleiro da Triste Figura está ausente (da cena), eles ouvem do cura a narração de uma novela (*O curioso impertinente*²⁶).

Em mais um “espelho refletindo espelho” (BERNARDO, 2006, p. 25), a reunião das personagens para ouvir essa novela como que abre a possibilidade de uma nova camada da narrativa. Outros personagens são atraídos e os fios soltos de outras histórias sendo destecidos ou cruzados para darem lugar aos desfechos dos contos de cada um. As narrações que seguem uma após outra como que propiciam a *movimentação* da palavra (do teatro, do mundo, da vida?). Enquanto isso, *Dom Quixote* luta contra gigantes em defesa do Reino de Micomicão. Afinal, ele não viera ali para ouvir, contar ou escrever histórias e sim para levá-las ao mundo.

...

Quiçá seja a presença de *Dom Quixote* no mundo d’*A trilogia de Nova York* que reforce a ideia de que a imaginação, a loucura, a mentira e a ficção dividem, muitas vezes e desde há muito tempo, um mesmo estatuto. E pode ser por este caminho também que *A trilogia* apresente, mesmo que de maneira fragmentada (atualizada?) a questão mitológica, seja no sentido clássico aristotélico, numa incessante troca de narradores em que a voz (eu, quem?) que narra (o que?) é ao mesmo tempo múltipla e anônima, seja no sentido de uma mitologia como “forma

²⁶ Cf. BERNARDO (2006, p. 25-43), os personagens de *Dom Quixote* consideram fictícios os personagens da história contada pelo cura, e com isso duplica-se o processo mimético de tal modo que os leitores acabamos jogados para dentro da estalagem (p. 27). A leitura do professor atrai outras leituras de caráter filosófico e até histórico a respeito dos limites do conhecimento e da possibilidade da existência de diversas verdades: “A loucura de Dom Quixote não é patética, mas corajosa: ele leva a sério suas verdades e abdica de julgar as verdades dos demais [...] A novela do curioso impertinente mostra essa oposição, discutindo os limites trágicos do conhecimento e da vontade de conhecer (Janin, 2001, 249) [...] a fantasia quixotesca não nos afasta do verdadeiro conhecimento, mas todo o contrário: ela é a via para esse conhecimento [...] não se conhece e não se pode conhecer *a priori* o desejo e a vontade: livre arbítrio e liberdade implicam desconhecimento fundamental” (BERNARDO, 2006, p.39). Gustavo Bernardo chama atenção para a necessidade de se “proteger o enigma, para que ele permaneça sempre como tal, especialmente quando se trata do enigma representado pelo outro” (p. 38).

autônoma de pensamento”²⁷ em que “a fábula cria sua própria verdade” (BERNARDO, 2006, p.19). Mesmo que uma verdade chã, próxima à que supunha Gianbattista Vico ao declarar quão naturais parecerão os significados históricos que deveriam conter as fábulas gregas e os hieróglifos egípcios²⁸. Não mais aquela verdade em que a palavra é origem do mundo, mas talvez uma em que palavra e mundo já não se encontrem.

— Uma língua nova?

— Sim. Uma língua que irá, enfim, dizer aquilo que temos para dizer. Pois nossas palavras já não mais correspondem ao mundo. Quando as coisas formavam um todo, tínhamos confiança de que nossas palavras eram capazes de expressá-las. Mas aos poucos essas coisas se despedaçaram, se romperam, desmoronaram no caos. (AUSTER, 1999, p.89)

Uma palavra em que os mitos, convocados e reconhecidos, legitimem apenas a possibilidade de *re-apresentação* das mitologias. Uma verdade diferente da verdade filosófica pretendida por Sócrates em seus discursos, mas talvez plasmada na fantasmagoria daquela biblioteca reconhecida e *re-apresentada* ali, mesmo que em fragmentos.

²⁷ Verbetes MITO in ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p.673/675.

²⁸ “Por este descubrimiento de los principios de la poesía se desvanece la opinión de la sabiduría inalcanzable de los antiguos, que tanto se deseó descubrir desde Platón hasta la obra de Bacon e Verulamio, *De sapientia veterum*, cuando en realidad ésta fue la sabiduría vulgar de los legisladores que fundaron el género humano, y no sabiduría profunda de sumos y raros filósofos. Por lo que, como se ha comenzado a hacer con el de Júpiter, se mostrará que son importunos todos los sentidos místicos de altísima filosofía dados por los doctos a las fábulas griegas y a los jeroglíficos egipcios, cuanto naturales aparecerán los significados históricos que aquéllas y éstos deben contener”
[A partir desta descoberta dos princípios da poesia desvaneceu-se a opiniática afirmação de uma insuperável sabedoria dos antigos, que tanto se desejou descobrir desde Platão até a obra de Bacon e Verulamio *De sapientia veterum*, já que esta foi na verdade uma sabedoria vulgar dos legisladores que fundaram o gênero humano e não uma sabedoria recôndita de sumos e raros filósofos. [...] se patentearão consideravelmente importunos todos os sentidos místicos de altíssima filosofia atribuídos pelos doutos às fábulas gregas e aos hieróglifos egípcios. Quanto resultarão naturais os sentidos históricos que aquelas e estes naturalmente deveriam conter.] (VICO, 1995, p. 186, tradução nossa).

Figuras12 – O manuscrito é tomado de Cervantes



Figura 13 — e vai para o fogo



Legenda: Na prisão, Cervantes exige dos outros presos um julgamento que lhe permita defender o manuscrito e salvar *Dom Quixote* da fogueira.

Fonte: Imagens retiradas do filme *Man of La Mancha*.

...

Com a intenção de curar dom Quixote da loucura, a *inquisição* instaurada pela sobrinha e amigos condena à fogueira a biblioteca do valente cavaleiro ao considerar “que tudo isso que diz dos cavaleiros andantes é fábula e mentira, e suas histórias mereciam, a não ser queimar na fogueira, cada uma receber uma carocha ou outro sinal, por que fosse conhecida como infame e inimiga dos bons costumes” (CERVANTES, 2011, 2 p. 103). Mas eis que, em mais uma de suas peripécias, o bravo cavaleiro consegue salvar a biblioteca da destruição quando, guardando-a de memória, a leva de volta para o mundo. Diga-se, talvez, que ele teria a tarefa

cavalheiresca de devolver as histórias ao mundo... Devolvê-las àquele mundo que por elas fora criado, miticamente²⁹. E a seu mundo dele, dom Quixote, e ao de *Paul Auster*.

...

Enquanto isso, Daniel Quinn relê a primeira página das *Viagens* (ou *O livro das maravilhas* ou *A descrição do Mundo* ou) de Marco Polo: “Vamos assinalar as coisas vistas como vistas, as ouvidas como ouvidas, de tal sorte que nosso livro possa representar um registro preciso, isento de qualquer tipo de invenção. E todos os que lerem este [este?] livro ou ouvirem sua leitura poderão fazê-lo com total confiança, porquanto ele nada contém senão a verdade” (AUSTER, 1999, p.12). Viera o veneziano explorador do oriente fabuloso juntar-se ao (ainda?) anacrônico cavaleiro andante manchego? Verdadeiro (mas nem tanto), o relato de viagens ao oriente vem juntar-se às mentirosas (até onde?) histórias de cavaleiros medievais que reverberam em Cervantes...

E, “com a promessa daquela interminável aventura” (CERVANTES, v.1, 2011, p.58)... como se se começasse “a ler de novo a primeira página” (AUSTER, 1999, p.12) o leitor (eu, você, alguém) se entrega, sabendo que a história a (re)ler já é outra. Todos se encontrando na transparente cidade de vidro. O livro que “encerra a geografia do lendário e incorpora o real ao maravilhoso”³⁰ e aquela proto-história do romance moderno são trazidos para a *biblioteca* de um romance (?) que já se automeou pós-moderno (como a Nova York americana). Dom Quixote e Marco Polo na América em pleno século XX. “Há uma grande beleza nisso”

²⁹ “[...] que as histórias dos deuses corresponderam à história dos tempos em que os homens da mais rudimentar humanidade gentílica tinham em conta de divindades todas as coisas necessárias ou úteis ao gênero humano. Autores de uma tal poesia foram os povos primigênicos, o que resulta terem sido todos poetas teólogos, os quais, sem dúvida alguma, nos narram com as fábulas dos deuses haverem fundado as nações gentílicas” (VICO, 1995, p. 49, tradução nossa).

“que las de los dioses fueron historias propias de los tiempos en que los hombres de la más grosera humanidad gentil creían que todas las cosas necesarias o útiles para el género humano eran deidades. De esta poesía fueron autores los primeros pueblos, que resulta que han sido todos poetas teólogos, los cuales, sin duda alguna, con las fábulas de los dioses nos narran que fundaron las naciones gentiles.”

³⁰ Conforme afirma Stéphane Yerasimos na introdução ao livro de Marco Polo na edição de bolso da LP&M, 2009.

(AUSTER, 1995, p.113). Estariam (como os poetas teólogos do início dos tempos) fundindo lendas e mundos?

Quem sabe, ao se encontrarem naquela história em uma cidade de vidro, um como *releitura* abortada de um ex-poeta e o outro como mote para o futuro *ensaio* do personagem escritor, dobrem-se ambos em possibilidades abissais. Um “personagem histórico” tão lendário quanto suas *reais* viagens pelo oriente, quase (ou mais) maravilhosas que as histórias “de Heitor e de Aquiles, e dos doze Pares de França, e do rei Artur de Inglaterra, [...] da Demanda do Santo Graal [...]”. E o outro, personagem que se torna *personagem*, personagem que se sabe *personagem*. Figura de humanidade que atrai contos *reais* e novelas de cavalaria para dentro da sua *própria* história. O *mise en abyme* de múltiplas histórias de aventureiros vindos de um *ondequando* fabuloso que fazem rodar narrativas, lugares e tempos ali, *onde* tudo é (e não é) ainda o mesmo, transparente, refugio de palavra, releitura abortada. É possível mesmo que aquele cavaleiro da Triste Figura continue fazendo história... e histórias extraordinárias, de mistério, e ainda aquelas contadas antes, muito antes. Histórias de homens e deuses.

...

Aproximar as duas obras não é nada original. A *trilogia* mesma chama e ensaia *Dom Quixote* de dentro. Mas a obra de Cervantes talvez esteja ali para atrair a palavra, ajudar na travessia. Levando novamente para o mundo (da arte) os contos da novela de cavalaria. Pode ser, quem sabe, que a trilogia, ou a *Cidade de vidro*, seja o *lugar em que* não se pode mais contar. Afinal, ao aparecer como proposição de um “ensaio especulativo” (AUSTER, p.111) que vai discutir a autoria “[...] do livro dentro do livro que Cervantes escreveu, o livro que ele imaginou que estava escrevendo” (AUSTER, p. 111) é de se imaginar que o escritor (que afinal é e não é *Paul Auster*) não tenha nada de especial a dizer³¹ e então resolveu ensaiar. — Teatro tipográfico —.

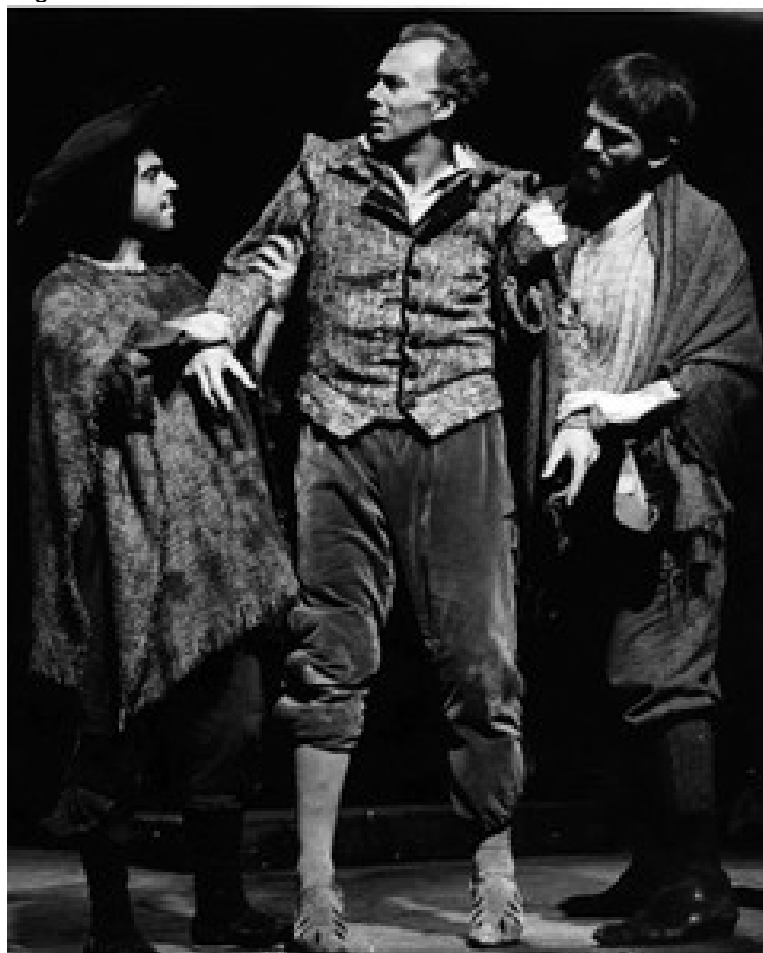
E pode ser que as histórias que comparecem nas linhas da trilogia (talvez) não se deixem contar como fábulas, como acontece com as do *Quixote*. No máximo

³¹ “Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2012, p. 56).

conseguem se mostrar ensaiando ou tão somente como releitura abortada e reprodução de mitos e fragmentos de histórias de e sobre outros autores (outros mitos?). Mas isso não impede que, deslocadas, ajudem a *ensaiar* outra história. Em *Fantasma* o detetive Blue, obrigado a isolar-se em um quarto para vigiar o escritor Black, descobre “que inventar histórias pode representar um prazer em si mesmo. Mas, à proporção que os dias passam, Blue se dá conta de que não existe fim para as histórias que é capaz de engendrar” (AUSTER, 1999, p.161).

Haveria aqui metonimicamente a confirmação da impossibilidade narrativa do romance moderno (que em todo o caso pede narração³²) ou seria forçar demais a mão? “Creio que posso chamá-lo de ensaio especulativo [...] Uma leitura imaginativa, acho que se pode dizer.” (AUSTER, 1999, p.111).

Figura 14 – Histórias censuradas



Legenda: Cervantes é preso por causa de suas histórias
Fonte: <http://fanpix.famousfix.com/>

³² Eis o paradoxo que caracteriza a posição do narrador no romance contemporâneo, como quis Adorno no ensaio supracitado.

Em que se ouve a voz e não se sabe quem (eu?) fala

É dito antes: a trajetória da escritura d'A *trilogia* como inscrição crítica em Platão... Seria, talvez (novamente talvez), a escritura d'A *trilogia* como um teatro tipográfico que encena em três atos o reconhecimento de toda a literatura (relida, citada, recolhida, reconhecida, ensaiada nela e por ela), espectro da *Biblioteca*? Ou o *reconhecimento* daquele “criador de fantasmas, o imitador [...] [que] nada entende da realidade, mas só da aparência” (PLATÃO, 2000, p.301). O perigo? Aquele de reconhecer mesmo a instabilidade literária – “este não é o meu nome verdadeiro” (AUSTER, 1999, p.23). Porque talvez nenhuma literatura diga seu verdadeiro nome, bastarda que é. Não pode? Não sabe? Tenta-se, mas ao se tentar já mente.

Palavra secular e (ao mesmo tempo) *divina*. Inominada e sem *assinatura*, a literatura (o que é isso?) cria, deixando ao homem a tarefa de *nomear*. Como um demiurgo, do qual não se sabe o *verdadeiro* nome. E mesmo, não importa o nome a ser dado (natureza? deus? cosmos?), porque é na *obra* que se tem a certeza de sua presença. Porque é no ente que há a possibilidade de *reconhecimento* da existência (de si? do outro?). Haveria por que justificar o nome daquilo que não se deixa nomear? E assim não nomeada, criadora, demiúrgica, a literatura pode (talvez) transcender ou transmutar-se (como) um deus pagão³³. Escritura e exegese. A própria revelação (de si? de nossa humanidade? da Arte?). A possibilidade de transcendência:

Ali no escuro, o pequeno Peter completamente sozinho, as palavras faziam barulho na sua cabeça e lhe faziam companhia. (...). O garotinho que nunca pode crescer.

(...) Mas ainda tem na cabeça as outras palavras. São o idioma de Deus, e mais ninguém consegue falar essa língua. Elas não podem ser traduzidas. É por isso que Peter vive tão perto de Deus. É por isso que é um poeta famoso. (AUSTER, 1999, p. 30)

Peter, que “guardava as palavras dentro dele” (AUSTER, 1999). Peter-livro? Peter – livro de palavras intraduzíveis, de histórias desconhecidas, de poemas que

³³ Em *Um trabalho em andamento: à guisa de introdução*, texto introdutório à *Esta América nova, ainda inabordável*, Stanley Cavell afirma aceitar a tese apresentada por Lacoue-Labarthe e Nancy (já antecipada em Benjamin e Blanchot) de que a ideia da literatura tornar-se sua própria teoria é o que constitui o romantismo em sua origem: “a literatura tornando-se de fato filosofia, ao passo que, inversamente, a filosofia torna-se literatura — é o que constitui o romanism (em sua origem no *Athenaeum*)...” (CAVELL, 1997, p. 26).

só ele entende. Literatura que não sabe seu verdadeiro nome. Inominada e intraduzível. Voz anônima. A mesma das histórias contadas às crianças, “uma simples história de velhas, que só merece o teu desprezo”³⁴ ? Voz que enuncia, de qualquer forma, anonimamente. A fábula “pedagógica” ou as que chamam “milésias” podem inscrever-se ao lado da palavra origem do mundo. Ao lado das palavras que levaram Peter a “viver tão perto de Deus”. Aquelas que transformaram o “garotinho que não pode crescer” em um “poeta famoso”.

Mas Peter ainda não sabe seu verdadeiro nome (e o nome *daquela voz* prossegue desconhecido e *babelicamente* traduzido como *confusão*³⁵). E seja em *Dom Quixote* seja n’*A trilogia* não há por que tentar descobri-lo. É tão somente um outro sem nome, o Outro inominado. O Outro do mundo.

³⁴Ver nota 20.

³⁵ Voltaremos a isto mais adiante.

Figura 15 — Atores e atriz em cena: Dom Quixote no palco



Legenda: Em *Men of La Mancha* na Broadway. Os presos leem carta que Dom Quixote escrevera para Dulcineia.

Fonte: <https://theatricalia.com/play/8wm/man-of-la-mancha/production/mys>

...

De que teatro [o tipográfico] se fala aqui? Ensaiam-se cenas de leitura. Rodam em figuras de revelação. Rodam as cenas. Espia-se através de fresta abertas em leituras alheias que propõem analogias (às vezes absurdas) e provocam clarões e vertigem onde antes havia apenas pretensão de *conhecimento*. Quinn/Stillman/ Blue,Black/ Fanshawe/narrador e Dom Quixote e Sócrates: personagens, tipos, figuras? Paul Auster e Cervantes e Platão: literatura, filosofia, teatro? E Cavell e Lacoue-Labarthe e Derrida e...? Vozes que se fazem ouvir na encenação de um ensaio que se pretende suficientemente aberto para deixar rodar, girar, iluminar e apagar (no sentido de *des-ligar*) figuras, leituras. Alguma forma de atrair a palavra e, quem sabe, liberar a ideia recalcada na própria obra. Vozes que

se ouvem em um estranho não-diálogo que esconde e (des)cobre a *verdadeira* face do que se quer e(a)nunciar:

Diz quem traduziu esta grande história do original daquela escrita pelo seu primeiro autor, Cid Hamete Benengeli, que, chegando ao capítulo da aventura da gruta de Montesinos, à margem dele estavam escritas por mão do mesmo Hamete estas mesmas razões: “Não me posso convencer nem persuadir que ao valoroso D. Quixote tenha sucedido pontualmente tudo o que no capítulo anterior fica escrito, a razão é que todas as aventuras até aqui sucedidas foram factíveis e veríssimas, mas nesta desta gruta não acho brecha alguma para tomá-la por verdadeira, por ir tão desviada dos termos razoáveis [...] ainda que se tenha por certo que ao tempo do seu fim e morte dizem que se retratou dela e disse que a inventara, por lhe parecer que quadrava bem com as aventuras que tinha lido em suas histórias” (CERVANTES, 2012. L2, P.305)

Mais um giro, torção que se apresenta na palavra que se passa por *tradução*. Um tradutor que diz não acreditar no que traduziu por lhe parecer inverossímil e não condizer com todas as outras aventuras contadas até ali. O que buscam um tradutor que não crê no que traduz e um narrador que marca esta incredulidade no corpo da escrita? Se já não há nenhuma garantia do que nas palavras se diz, perde-se toda e qualquer estabilidade quando ainda por cima a obra se diz *traduzida* por alguém que não confia no que é dito. Por *quem* diz que traduziu. Como saber de quem é a voz que enuncia (?) se a história já se conta na sua (não) *tradução*? Diz quem *traduziu*. Mas traduziu *o quê*? Esta grande história do original daquela escrita pelo seu primeiro autor, Cid Hamete Benengeli: *quem* diz? Parece “perfeitamente possível que ele tenha ditado a história para outra *pessoa*” (AUSTER, 1999, p.) A proposta do ensaio *encena* então.

Diz Foucault que as línguas “foram separadas umas das outras [em BABEL] e se tornaram incompatíveis, somente na medida em que antes se apagou essa semelhança com as coisas, que havia sido a primeira razão da linguagem [...]” (2000, p. 49). Mas essa semelhança, já perdida, estaria radicalmente abandonada ou Dom Quixote busca também, de certa forma, *recuperá-la*? Não a semelhança do

Mesmo³⁶ (do mundo já desencantado), mas a semelhança daquele mundo que ainda repousa nas palavras do *Amadis*, de *Merlin*, do *El Cid*.

[...] Será possível que neste tempo que andas comigo não tenhas percebido que todas as coisas dos cavaleiros andantes parecem quimeras, necedades e desatinos, e que são todas feitas às avessas? E não porque seja isto assim, mas porque sempre anda entre nós uma caterva de encantadores que todas as nossas coisas mudam e trocam, e as tornam segundo seu prazer, segundo a vontade que têm de nos favorecer ou destruir; e assim, isto que a ti parece bacia de barbeiro a mim parece o elmo de Mambrino e a outro parecerá outra coisa. E foi rara providência do sábio que está a meu favor fazer que a todos pareça bacia o que real e verdadeiramente é elmo de Mambrino, uma vez que, sendo tão valioso, todo o mundo me perseguiria para mo tirar, mas como veem que não passa de uma bacineta de barbeiro, não cuidam de o tomar, como bem mostrou aquele que tentou quebrá-lo e o deixou no chão sem o levar, pois à fé que, se o reconhecesse, jamais o deixaria.(CERVANTES, L1, p. 339- 340)

Afinal, é ele, o Cavaleiro da Triste Figura, quem traz para o mundo as palavras que dormem “entre as folhas dos livros, no meio da poeira” (FOUCAULT, 2000, p. 65). E talvez, nessa *in*-tradução se poderia querer inscrever a história na linguagem primeira – a possibilidade de o texto habitar na intraduzibilidade das línguas –. A possibilidade de a História contar-se no encontro de todas as línguas. Ou seria o devir da própria obra sendo já? Afinal, esta viria mesmo a ser a obra literária mais traduzida de todos os tempos. Seria o reverso da tradução mesma (já que o manuscrito em árabe, de onde se traduziu a história para a língua de Cervantes, era já uma tradução desta para o árabe) de um livro que se descobre livro em sua própria continuação? Mais uma analogia: seria Dom Quixote o *tradutor*

³⁶ Ao dizer que Dom Quixote é o herói do Mesmo – “Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita [...] escrita errante no mundo em meio a semelhança das coisas [...]” “realmente da mesma natureza dos textos donde saiu [...] E cada episódio, cada decisão, cada façanha serão signos de que Dom Quixote é de fato semelhante a todos esses signos que ele decalcou”– Foucault (2000, p.63 e 64) esclarece, no entanto, que nada no mundo jamais se assemelhou àqueles textos, àquele romance extravagante – “sua linguagem infinita fica em suspenso, sem que nenhuma similitude venha jamais preenchê-la [...] (idem) – e que por isso o cavaleiro, ao assemelhar-se a eles, deve “fazer a demonstração, trazer a marca indubitável de que eles dizem a verdade, de que são realmente a linguagem do mundo” (idem) mas que tal façanha não consiste em triunfar realmente. Afinal, o próprio Dom Quixote acusa os encantadores pelos *desvios* e insucessos de sua empreitada: “a magia que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos não serve mais senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas [...]” (idem, p.65).

daquilo que leu nos livros de cavalaria? O *poeta tradutor* contando para o mundo o *essencial inacessível*³⁷ de sua própria história.

Mas há como se saber seguramente *quem* diz? De quem a voz quando a história quer se escrever como *tradução*? De quem a voz na história que alguém edita, alguém escreve, alguém traduz, alguém narra, alguém lê (eu, você, alguém)? “Todavia, subjacente a essa confusão, sentia que havia alguma coisa muito almejada, muito perfeita, como se no final, a única coisa que ele havia de fato desejado fosse fracassar – ainda que ao preço de aniquilar a si mesmo” (AUSTER, 1999, p.337).

...

Traduzida e não traduzida, a história de Dom Quixote aparece fantasma, instalando-se proposta de ensaio na *Trilogia* que, por caminhos diferentes, instala também a dúvida quanto a sua própria enunciação. Em *Cidade de vidro*, por exemplo, a história de Daniel Quinn e Peter Stillman se finge contada por um narrador onisciente. Os dois escritores (três, se se contar com o personagem-escritor *Paul Auster*) são “personagens” de um narrador anônimo. Mas fica-se sabendo depois que o narrador seria outro escritor (outro “personagem”), amigo de *Paul Auster*. A narrativa está então nas mãos de um narrador-escritor-personagem, é ele quem conta e, ao longo do texto, se intitula autor da história: “Uma vez que a história é baseada em fatos, o autor sente a obrigação de não ultrapassar os limites do que pode ser comprovado, resistir a qualquer preço aos perigos da invenção” (AUSTER, 1999, p.127).

³⁷ Em *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin (2011, p.102) afirma que uma tradução diz muito pouco daquilo que é essencial numa obra poética, pois apenas se pode traduzir o que é comunicado, enunciado, mas não o inapreensível, o misterioso, o “poético”. Apenas um tradutor que se torne ele mesmo um poeta poderia *recuperar* o essencial.

...

Encena-se, assim, no talvez da (re)contação de cada história, da apresentação de cada nome, de cada voz enunciativa a possibilidade de impressão na “figura do vazio”. É novamente *khôra*. Sem próprio, mas “matéria de modelagem para tudo” que permite a co-presença (ou co-ausência?) de cada estória em outra estória ali reconhecida(o), na narração da narração.

Descobre-se que parte da história foi contada ao *narrador* por *Paul Auster*, o personagem, mas a sua fonte primária é o caderno vermelho, escrito por Daniel Quinn antes de desaparecer. Então agora se sabe que Quinn foi quem *escreveu* a história (ou metade dela) que foi parar nas mãos do narrador, que se incumbiu de publicá-la.

Havia momentos em que era difícil decifrar o texto, mas fiz o melhor que pude e me abstive de qualquer interpretação. O caderno vermelho, é claro, representa apenas metade da história, como qualquer leitor sensível logo compreenderá. Quanto a Auster, estou convencido de que agiu muito mal. Se nossa amizade terminou, a responsabilidade é toda dele. Quanto a mim, meus pensamentos permanecem com Quinn. Ele sempre estará comigo. E onde quer que tenha desaparecido, eu lhe desejo sorte” (AUSTER,1999,p.147).

Vê-se o personagem *Paul Auster* tendo seu nome envolvido numa trama. Ele é indicado para resolver um caso, para proteger Peter Stillman, o filho, de Peter Stillman pai. Indicam-no como sendo um detetive: o nome de *Auster* é sugerido por ninguém menos que “o marido da Sra. Saavedra, Michael. Ele era da polícia e apurou algumas informações. Descobriu que o senhor era o melhor homem na cidade para esse tipo de coisa.” (AUSTER, 1999, p.38). Mesmo que essa conversa tenha se dado entre Virgínia Stillman e Daniel Quinn (que se passava pelo suposto *detetive*), foi *Auster* o indicado, e por alguém que tem o mesmo sobrenome e a versão inglesa do prenome do autor do livro predileto de Quinn e de *Auster*: **Miguel** de Cervantes **Saavedra**, autor de *Dom Quixote*. O artifício metaficcional acaba de apontar Cervantes como *criador* do *detetive Auster*.

Sabe-se que o personagem *Paul Auster* apresenta os argumentos daquele ensaio que está escrevendo sobre a autoria do livro dentro do livro de Cervantes, no qual indaga quem o teria escrito e como ele foi escrito, pois na sua opinião (AUSTER, 1999, p.111). o livro não seria exatamente de Cervantes. Parte das

próprias palavras de Cervantes que “ não mede esforços para convencer o leitor de que o autor não é ele”, mas que foi “escrito em árabe por Cid Hamete Benengeli” e descoberto por acaso no mercado de Toledo pelo *próprio* Cervantes, que o manda traduzir para o espanhol e se apresenta apenas como editor da tradução. O narrador de *Cidade de Vidro*, ao contrário de Cervantes, intitula-se *autor* da história, mesmo afirmando que pelo menos metade da história estava no caderno de Quinn.

Paul Auster defende que *Dom Quixote* é uma “denúncia dos perigos da fantasia” (AUSTER, 1999, p.111) e que, por este motivo, Cervantes teria se esforçado para provar que se trata de uma história verdadeira (assim como faz o narrador de *Cidade de vidro*), ou seja, que D. Quixote teria de fato existido. Neste caso, então, segundo as palavras do personagem ensaísta, a história de D. Quixote não poderia ter sido inventada por Cid Hamete Benengeli, mas este *nome de autor* estaria encobrendo, na verdade, quatro autores: Sancho Pança, que teria ditado a história para outros dois amigos de D. Quixote – o barbeiro e o padre – que por sua vez teriam “colocado a história em uma forma literária apropriada em espanhol” (AUSTER, 1999, p.112) e entregue o manuscrito para Sansão Carrasco, bacharel de Salamanca, que o teria traduzido para o árabe. *Cervantes*, então, teria encontrado a versão em árabe e a mandado traduzir novamente para o espanhol.

Mas, como já se viu, *Auster* sugere que Dom Quixote não seria louco, ele apenas fingia-se de louco e, sozinho, orquestrara as anotações de suas aventuras, escolhendo Sancho Pança como seu cronista e os outros três (o barbeiro, o padre e o bacharel) para os papéis referidos. Prosseguindo nesta especulação, além de selecionar os autores, Dom Quixote provavelmente também teria traduzido o manuscrito árabe novamente para a versão em espanhol. “Cervantes contratando dom Quixote para decifrar a história do próprio dom Quixote. Há uma grande beleza nisso” (AUSTER, 1999, p. 113). O argumento do ensaio que o personagem está escrevendo propõe que Cervantes não teria escrito *Dom Quixote*, mas fora “escrito” pelo livro. Ou seja, *Dom Quixote* é que seria autor de Cervantes, já que este se torna o célebre escritor do que veio a ser um dos livros mais citados da Literatura Universal. Estaria aquele *ensaio especulativo* metonimicamente tratando de *Cidade de vidro* também?

Pode ser, mas insistindo na *confusão* babélica e tecendo uma verdadeira teia metaficcional, é apresentada outra possibilidade, outro *autor* para a história. Em O

quarto fechado, último romance da *Trilogia de Nova York*, há também um caderno vermelho. Este caderno pertence ao escritor Fanshawe que resolve parar de escrever para sempre, desaparece e é dado como morto, mas deixa a um amigo a incumbência de tentar publicar seus livros. Anos depois, Fanshawe reaparece na história, sob o nome de *Henry Dark*, conta ao amigo o que fizera depois que desaparecera e lhe entrega um caderno vermelho. O amigo, depois que lê o caderno, o rasga e joga-o fora. Mas a partir dele escreverá os livros:

O final, porém, está bem claro para mim. Não o esqueci e considero uma sorte ter conservado isso na cabeça. A história toda se resume ao que aconteceu no final e, sem esse fim dentro de mim agora, eu nem teria começado a escrever este livro. O mesmo vale para os dois livros que o antecedem, *Cidade de vidro* e *Fantasma*. As três são, enfim, uma mesma história, mas cada uma representa um estágio diferente da minha consciência da questão. Não pretendo ter solucionado nenhum problema. Apenas sugiro que, em determinado momento, eu já não temia mais encarar aquilo que acontecera. Se as palavras se seguiram foi apenas porque eu não tinha outra escolha senão aceitá-las, assumi-las como minhas e seguir para onde elas desejassem me levar. Mas isso não torna necessariamente as palavras importantes. Desde muito tempo eu vinha lutando para dizer adeus a alguma coisa. E essa luta é, na verdade, tudo o que importa. A história não está nas palavras, está na luta (Auster, 1999, p. 316-7).

Paul Auster ou o narrador de *Cidade de Vidro* ou Daniel Quinn ou Black ou o narrador-personagem de *O quarto fechado*: quem é o autor da trilogia? Não, não importa. Mas todas essas vozes seriam apenas uma? Ou poderíamos perguntar: ser autor para Auster seria o mesmo que desaparecer no rumor do texto? Dividir com o leitor (eu, você, alguém) a responsabilidade pelo texto? Permitir-se novos papéis? Ou seria, ao contrário, assumir uma dada assinatura? Não só na capa do livro, mas também por dentro, nos meandros, se colocando autobiograficamente do jeito que a América gosta de se colocar em tudo que faz. Metendo o “bedelho” onde deve e também onde não deve, tentando ser um deus da criação onisciente, disfarçando-se de todas as formas para passar despercebido em sua onipresença.

Os personagens-escritores dos romances da trilogia assumem outros lugares, outros nomes, desaparecem, morrem. Ou, no melhor dos casos, “a amizade acaba” e os dois ex-amigos escritores (o narrador e *Paul Auster*, o personagem) perdem contato. São máscaras que escondem, disfarçam, confundem. Performances de um *autor* que, como o *detetive*, não está lá? Corre-se atrás dele, procura-se por trás das

máscaras de cada um, anda-se novamente em círculos, busca-se ultrapassar os obstáculos daquele labirinto, mas não se o descobre.

Ao mesmo tempo, o ensaio especulativo proposto pelo personagem-escritor *Paul Auster*, parece justificar a estrutura circular, a “serpente urobórica que corre atrás da própria cauda” (BERNARDO, 2010, p. 52) armada por seu homônimo “real”. Partindo da afirmação de Walter Benjamin de que “o homem é reconhecedor da mesma língua em que Deus é criador” (1916: 187), o personagem *Paul Auster* poderia ter penetrado na ficção somente com o intuito de legitimar a história de seu criador. Apresentando, por meio do *ensaio*, seus antecessores. Neste sentido, a criatura engendrada na língua do criador, teria sido criada para reconhecê-lo através de *suas* palavras, de *seu* “ensaio crítico”? Não há por que se crer que seja tão somente isso.

Aliás, poderia ser tudo isso e ao mesmo tempo nada disso. A presença daquele personagem homônimo do escritor e mesmo de todos os outros narradores talvez venha apenas corroborar o que diz Lacoue-Labarthe acerca de *Paradoxo sobre o comediante*, de Diderot: “Não se trata, pois de um fenômeno de exposição vertiginoso e perturbador, mas antes de *enunciação*” (2000, p. 162). Tanto ali na Trilogia como em *Dom Quixote*³⁸.

Pois, assim como o *Dom Quixote* que se descobre personagem de um *falseador* e se sabe livro escrito e lido no mundo, as histórias da trilogia, contam-se como *sendo* ainda escritas, enquanto estavam sendo escritas (seja por Quinn em seu caderno vermelho, seja por Black enquanto era vigiado por Blue, seja por Fanshawe em outro/mesmo caderno vermelho ou pelo narrador que rasga o caderno e escreve a história). Mas afinal as histórias são contadas a partir das leituras dos cadernos e do livro escrito por Black. Vozes que não asseguram, não garantem nem a presença nem a ausência de uma verdade naquilo que contam.

Para tornar mais instável esse *jogo da voz* que enuncia, anos depois de publicada a trilogia, Paul Auster publica um pequeno livro *biográfico* intitulado *O*

³⁸ Apesar de estar tratando de um texto específico (*Quem enuncia o paradoxo?*), em que a questão do paradoxo é central e a posição de um dos personagens reveladora mesmo para a abordagem de Lacoue-Labarthe, as narrativas aqui estudadas também utilizam recursos que podem levar o leitor a atentar para o efeito abissal e vertiginoso causado pelos espelhamentos e proliferação de vozes narrativas. No entanto, nem a voz de “Cervantes” no prologo ao *Dom Quixote*, nem a presença de um personagem homônimo de Paul Auster (apesar de contribuírem para tal efeito) garantem a presença de um *sujeito da enunciação*.

caderno vermelho: histórias reais. A primeira parte do pequeno livro também se chama *O caderno vermelho* e traz deliciosas anedotas. Histórias pequenas e recheadas de coincidências, acasos, absurdos que mais *parecem* saídos da imaginação fértil do autor. Em uma das histórias conta que seu primeiro romance fora “inspirado num engano ao telefone” (AUSTER, 1992, p.46) que atendera certa tarde em seu apartamento no Brooklyn, em que “um homem do outro lado da linha perguntava-lhe se estava falando com a Agência de detetives Pinkerton” (AUSTER, 1992, p.46). Conta o narrador que ficou imaginando o que aconteceria se tivesse aceitado o caso e, um ano depois do telefonema, começou a escrever *Cidade de vidro*. Mas como para este autor parece que qualquer *semelhança* é mera coincidência, continua-se a pequena historia contando que, dez anos depois de escrever o livro, morava em outro apartamento, com outro número de telefone e recebeu certa tarde um telefonema. O homem do outro lado da linha pediu pra falar com o senhor Quinn. Segundo Auster, ele se certificou de que não fosse trote de nenhum amigo, mas era outro engano e o homem queria realmente falar com alguém chamado Quinn: “compreendi que os livros nunca estão terminados, que é possível que as histórias continuem se escrevendo por si mesmas, sem um autor” (AUSTER, 1992, p. 48).

Ao que parece, em mais um artifício, o que se faz é misturar-se aos personagens fictícios e históricos, colocando sua *marca* a trabalhar na narrativa. Mas isto bem que pode ser mais um recurso para se permitir aparecer em seu texto apenas como personagem, dando aos leitores a liberdade para *escreverem* seus textos por cima de qualquer assinatura. Ou tudo seria apenas mais um artifício para “desnudar o caráter artístico da arte”³⁹?

E já se viu a presença de *Dom Quixote* demarcando na *Trilogia* essa instabilidade mesma da enunciação literária, mas as dobras dessa(s) voz(es) talvez figurem também uma outra encenação já anunciada. A(s) voz(es) de uma ecoando na outra, os ecos que confundem e confirmam a impossibilidade de qualquer segurança na palavra falada, ditada ou escrita quando a linguagem se encontra já no abismo a provocar vertigem.

³⁹ BERNARDO, Gustavo. Nota de Aula em curso “O Deus da ficção e a ficção de Deus” no programa de pós-graduação em Letras da UERJ, n

Figura16 – Cervantes sendo Dom Quixote



Legenda: Em *Man of La Mancha*, Cervantes, preparando-se para se tornar Dom Quixote, na peça encenada para tentar livrar o manuscrito da condenação à fogueira.

Fonte: <http://uk.makemefeed.com/>

Que trata da linguagem e outras confusões que se deixam ler (quem as quiser ler) nesta Babel de papel

Girando sobre si, bem próxima do abismo, vertiginosa, roda a *palavra* nas palavras e eis que de novo o centro se desloca. Pensamento, mentira, verdade, ficção? Fica-se aqui com **linguagem** que se põe a pensar (sempre oportuno lembrar o cuidado a se ter com as palavras, mesmo estas que estão a girar fora da obra estudada, mas não fora da *ficção*).

Derrida fala das refinadas *mise en abyme* ou analogias formais que se encontram no discurso sobre *khôra*⁴⁰, “Sócrates não é *khôra*, mas se lhe pareceria bastante se ela fosse alguém ou alguma coisa” (DERRIDA, 1995, p. 45). A narrativa [(de *Timeu*, de *Dom Quixote*, d’ *A trilogia*...)] também não é *khôra*, mas esta “dá lugar a todas as histórias, ontológicas ou míticas, que se pode contar a respeito daquilo que ela recebe [sem que, no entanto, se torne] objeto de nenhuma *narrativa*, quer esta se passe por verdadeira ou por fabulosa” (DERRIDA, 1995, p.55). Então Sócrates não escreve, dá lugar. Como a narrativa. Seria ele escritura também? Encenando? E o discurso de *Timeu*, e o preâmbulo do mito do *khosmos*, e o mito ele mesmo, tudo isso **não é *khôra***, mas é *recebido* naquele *lugar-não-lugar* e talvez por isso mesmo Derrida fale de “narrativas de narrativas” (DERRIDA, 1995, p. 53),

⁴⁰ Derrida (1995) lembra a metáfora da cera, presente no *Timeu*: *khôra* como uma cera virgem (sempre virgem) que precede qualquer impressão possível e, porque intemporal, ela é sempre mais velha e também sempre mais jovem (infante mesmo) do que tudo aquilo que parece afetá-la para tomar forma *naquela* que *recebe*: acrônica e anacrônica, tão indeterminada que não suporta sequer o nome e a forma da cera. E para que esse *esquema* e o conteúdo das narrativas sejam homólogos “cada conteúdo narrativo – fabuloso, fictício, legendário ou mítico [...] – torna-se, por sua vez o recipiente de uma outra narrativa. Cada narrativa é, então, *receptáculo* de uma outra” (DERRIDA, 1995, p.54-55).

O discurso encena *khôra*. Derrida aponta que, embora o nome *khôra* tivesse sido já pronunciado no preâmbulo do mito do *khosmos* no *Timeu*, a questão em si (*khôra* como lugar geral ou receptáculo total) ainda não estava colocada, mas refinadas e sutis *mise en abyme* (ou as analogias formais) presentes no discurso já a manifestara, pois “o próprio lugar do preâmbulo dá lugar, no limiar, a um tratamento do lugar, a uma designação de seu lugar aos interlocutores que serão levados a tratar disso mais adiante. E essa designação dos lugares obedece a um critério: aquele do lugar do *genos* com relação ao *lugar próprio*” (DERRIDA, 1995, p.43).

O filósofo leva em conta esta encenação que, acredita, nunca fora anteriormente considerada. Mas tal encenação atinge mesmo o *lugar* Sócrates no discurso: ele “*se apaga*, apaga em si todos os tipos, todos os gêneros, tanto aqueles dos homens de imagem e de simulacro [os poetas e sofistas] aos quais finge assemelhar-se por um momento, quanto aqueles dos homens de ação e dos homens de palavra, filósofos e políticos, aos quais se dirige, apagando-se diante deles” (idem). Mas, assim agindo, Sócrates se institui em “*destinatário receptivo*, digamos, *em receptáculo de tudo* aquilo em que vai doravante se inscrever” (idem). Sócrates encena *khôra*.

“relações inscritas umas nas outras” (DERRIDA, 1995), “murmúrios sobre a origem, a infância, a memória e a escritura” (DERRIDA, 1995), “narrativa sobre a possibilidade de narrativas” (DERRIDA, 1995). Analogias absurdas⁴¹.

Perseguindo as tais analogias, reverberam as palavras de Platão e Derrida. Mas aqui, um “raciocínio bastardo” (DERRIDA, 1995, p. 69) tende a ler (pelo menos por enquanto) tal lugar como *entre-lugar*. Talvez o *não-lugar*, a cera virgem da metáfora de Timeu, em que se *imprime* a vida. Como Black que, nas palavras de Blue, “não passa de uma espécie de vazio, um buraco na textura das coisas, e uma história preenche esse buraco tão bem quanto qualquer outra” (AUSTER, 1999, p.161). Atenção voltada para a leitura de Derrida, reforça-se (como proposição de um pensamento que gira) a vontade de entender que “tudo está escrito neste lugar que *recebe* tudo” (DERRIDA, 1995, p. 53). E, no caso, o filósofo falava mesmo era de *Timeu* (o texto) mas esclarecia que tudo era nele dirigido “àquele que [...] *recebe* tudo, nesta teoria de recepções, Sócrates” (DERRIDA, 1995). Em um mesmo momento (*lugar?*): receptáculo *Timeu*⁴², receptáculo Sócrates⁴³. *Khôra*: linguagem e(m)(n)cena, novamente.

⁴¹ Já se sabe da *analogia* como uma das quatro similitudes que ‘garantiam’ a semelhança do semelhante no séc. XVI, mas sabe-se também que “as aventuras de Dom Quixote traçam o limite: nelas terminam os jogos antigos das semelhanças e dos signos” (FOUCAULT, 2000, p.63). Então, quando “Dom Quixote desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam e conduzem à visão e ao delírio [...] as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las, não marcam mais as coisas, dorme entre as folhas dos livros, no meio da poeira [...]” (idem, p. 65) e a literatura retoma assim “àquele ser bruto [da linguagem]” e neste caso talvez, só *analogias absurdas* possam aproximar esta leitura das aventuras e das palavras das obras aqui visitadas.

⁴² “Se a enciclopédia cosmo-ontológica do *Timeu* se apresenta como um ‘mito-verossímil’, uma narrativa ordenada segundo a oposição hierarquizada do sensível e do inteligível, da imagem em-devir e do ser eterno, como inscrever, como situar aí o discurso sobre *khôra*? Ele é por um momento inscrito, mas também diz respeito a um *lugar de inscrição* do qual se diz claramente exceder ou preceder, em uma ordem aliás a-lógica e a-crônica, anacrônica também, as oposições constitutivas do mito-lógico como tal, do discurso mítico e do discurso *sobre* o mito. Por um lado assemelhando-se a um raciocínio *onírico* e *bastardo*, esse discurso faz pensar em uma espécie de mito no mito, em um abismo aberto no mito em geral” (DERRIDA, 1995, p. 49)

⁴³ “Apagando-se e devolvendo a palavra, Sócrates parece também induzir e programar o discurso de seus destinatários, dos quais ele simula tornar-se por sua vez o escutador e o receptor. Pela sua boca, doravante, quem falará?” (DERRIDA, 1995, p. 49).

...

Continua-se aqui a especular. Topar com as palavras que erram ao acaso, espelhos que (se) refletem. Assim como o *nome*. Que pode ser o de Black ou qualquer outro. Por exemplo, o nome do escritor americano (que vive no Brooklyn, em Nova York, casado com a escritora Siri Hustvedt e pai de Daniel e Sophie Auster), aparece logo no primeiro romance d'A *Trilogia* nomeando um personagem que também é um escritor americano, morador do Brooklyn (cuja mulher se chama Siri e o filho Daniel). Não, **não** se está lidando com **autoficção**⁴⁴.

⁴⁴ O conceito, ou neologismo *autoficção* não é unanimidade entre críticos de literatura nem entre escritores que pretendem mesclar o *eu real* ao *ficcional* em suas narrativas. Criado pelo teórico e escritor Sergue Doubrovsky, como um “registro simples de um autor num esforço de definir seu próprio híbrido trabalho” (HIDALGO, L. 2010) ao utilizá-lo na quarta capa de seu romance *Fils*, de 1977. O termo é aplicado para explicar o que Doubrovsky acredita ser um “gênero híbrido, que mistura realidade e ficção, uma narrativa que oscila entre o autor e o outro ficcional” (FAEDERICH MARTINS, A.; MELLO, A., 2010, p.848).

Para Doubrovsky “todo contar de si é ficcionalizante” (Idem, p. 849). Anna Faederich afirma que “na autoficção se estabelece com o leitor um pacto oximórico (JACCOMARD, apud FAEDERICH, 1993), que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial”. A noção de pacto é fundamental, diz a autora, para esclarecer o conceito de autoficção, diferenciando práticas distintas dentro do campo da “escrita do eu”.

Já Luciana Hidalgo afirma que mesmo depois de décadas o termo permanece teoricamente nebuloso e controvertido. “Estudos literários na França avançam e regridem no longo processo de inscrição do neologismo como gênero, sem uma definição clara dos limites entre a autobiografia, tão precisamente circunscrita pelo teórico Philippe Lejeune, e a chamada autoficção”. (Mas afirma que há um ponto em comum que “une os mais variados exercícios autoficcionais: a possibilidade de apagar, ao menos embaralhar, os limites entre uma verdade de si e a ficção, mesmo se isto revoluciona a ideia de pacto autobiográfico definida por Philippe Lejeune, abrindo novas perspectivas de leitura – a leitura simultaneamente referencial e ficcional de um mesmo texto.” Muito embora afirme que para “Philippe Lejeune, o leitor, diante da ideia de ler um texto simultaneamente como autobiografia e ficção, não consegue medir exatamente o que isso significa; e acaba o lendo como uma autobiografia clássica”.

Para aprofundar a pesquisa sobre o tema Cf. citados por HIDALGO: (Doubrovsky, Serge. “C’est fini: entrevista realizada por Isabelle Grell”. Je & Moi, La Nouvelle Revue Française, org. de Philippe Forest. Paris: Gallimard, número 598, outubro de 2011: 23.); (Doubrovsky, Serge. Apud VILAIN, Philippe. Défense de Narcisse. Paris: Grasset, 2005: 212); (GASPARINI, Philippe. Autofiction – Une aventure du langage. Paris: Seuil, 2008: 209); (LEJEUNE, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1996: 42); (COLONNA, Vincent. Autofiction & Autres mythomanies littéraires. Paris: Tristam, 2004: 196); (SCHMITT, Arnaud. “La perspective de l’autonarration”, Poétique, número 149, fevereiro de 2007: 15-29).

— Ou se poderia apenas sugerir que a narrativa não é a mistura da *realidade* daquele que se chama Paul Auster com a ficção criada por aquele que se chama Paul Auster. Parece apenas haver intencionalmente uma utilização de dados *biográficos* escolhidos, talvez, como os tais “artifícios mecânicos” (AUSTER, 1999, p. 270-271) aos que o narrador de *O quarto fechado* afirma ter recorrido para preencher formulários. Nem se crê tampouco que o personagem tenha sido uma “intrusão do *eu*” na história como forma de desestabilizar o estatuto do texto, como pretende Lacoue-Labarthe acerca de *Paradoxo do comediante*, de Diderot⁴⁵. Ali n’A *Trilogia* não é a presença de um nome ou de *coincidências* biográficas que desestabilizam o texto. As vozes que enunciam são múltiplas, algumas anônimas, fragmentadas. E, além disso, o enunciado não se pretende uma *escrita de si* —.

Outro personagem, o escritor Daniel Quinn, ao não ser mais capaz de fazer o que sempre fizera (poesia, ensaios críticos, traduções), resolve adotar outro estilo de escrita. Assumido leitor de histórias policiais, ele opta por escrever romances de mistério para sobreviver. Mas a história acaba levando-o a tomar o lugar de um detetive. Ele então usurpa o nome do suposto detetive *Paul Auster* e assume um caso de difícil solução. Mas aquela **não** é uma **história policial**.

Quinn abandona o pseudônimo que usava como escritor de histórias policiais: William Wilson. Mas William Wilson é o nome de um personagem (ou melhor, de dois personagens) de Edgar Allan Poe no conto homônimo, no qual o narrador, um dos William Wilson, diz que não vai usar seu verdadeiro nome. Logo, como o outro Wilson é o duplo do narrador (ele mesmo), também não se chama William Wilson.

⁴⁵ Em “A intrusão do eu, dito de outra forma, longe de significar a apropriação ou a reapropriação controladora do texto pelo autor, longe de ser um efeito da ‘assinatura’ ou daquilo que acreditei poder chamar em outro texto autografia, representa o momento em que o texto (o livro inteiro) vacila em seu estatuto. É por isso que ele chega a abalar a própria tese. Quem enuncia o paradoxo? Quem se responsabiliza por ele? Ao mesmo tempo excluído e incluído, dentro e fora; ao mesmo tempo ele mesmo e outro (ou, a cada vez, é preciso supor, ele mesmo como um outro – por isso, até no monólogo, a coerção dialógica) o sujeito que enuncia não ocupa, na verdade, lugar algum, ele é indeterminável: nada ou ninguém. Instância instável e sem estatuto, mais exterior ainda ao enunciado cuja enunciação garante, na medida em que está aí *reimplificada* submetida ao que não se pode mais, desde então, considerar como sua própria enunciação. A “apocrífa” do autor é aqui mais temível ainda do que Platão temia” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 162).

Aqui também se encontra o *alterego*, o duplo, o pseudônimo do escritor que quer se manter anônimo, mas o romance **não é plágio**.

Peter Stillman é o nome de dois personagens (pai e filho). Em *Cidade de vidro*, o pai escreve um livro no qual apresenta postulados de um miltoniano chamado *Henri Dark*, mas depois confessa que *Henri Dark* não passa de uma invenção sua, pseudônimo criado para apresentar suas próprias ideias. E, numa tentativa de adivinhar a procedência das letras *H* e *D*, são lembrados a poeta H.D. Hilda Doolittle e “Heráclito e Demócrito... os dois polos da dialética” (AUSTER, 1999, p.93). Mas as iniciais *H.D.*, segundo Stillman, referem-se mesmo é a *Humpty Dumpty*, personagem de Lewis Carroll em *Alice através do espelho*. Para o velho professor, *Humpty Dumpty* é um filósofo da linguagem que resume o futuro das esperanças e fornece a chave para a salvação humana (seria a mesma que Dom Quixote buscava?), qual seja, a de que devemos nos tornar senhores das palavras que falamos, devemos fazer a língua corresponder às nossas necessidades. Além disso, nas palavras de ambos os Stillman, há de haver uma brincadeira com alguns textos de Walter Benjamin sobre linguagem e tradução e com os textos *Torre de Babel*, de Voltaire e *Torres de Babel*, de Jacques Derrida. Assim como são utilizados textos sagrados do livro da Gênese e fatos históricos como a fundação dos Estados Unidos e os casos de Kaspar Hauser e de Alexander Selkirk, um náufrago escocês, que é considerado por alguns “o modelo do personagem Crusoé” (AUSTER, 1999, p. 43). Há um pouco de tudo, mas **não se trata** de nada disso.

...

Mas, voltando ao velho Stillman, sabe-se que estudara filosofia e religião em Harvard e redigira a tese sobre as interpretações teológicas do Novo Mundo nos séculos XVI e XVII, conseguindo, assim, uma vaga na Universidade de Columbia. A dissertação em forma de livro teria sido tão bem acolhida que o autor fora nomeado professor titular com aproximadamente 35 anos. No entanto, depois da morte da esposa, ele se demitiu da Universidade com a desculpa de que se dedicaria ao filho em tempo integral. “Depois disso ele mais ou menos desapareceu de vista. (...) Acho que ele provavelmente começou a acreditar em algumas ideias religiosas estapafúrdias sobre as quais havia escrito. Isso o deixou perturbado, completamente louco.” (AUSTER, 1999, p. 35). No livro mencionado, o professor teoriza sobre a

formação dos Estados Unidos, utilizando desde a mitologia judaico-cristã (*O Mito do Paraíso, O Mito da Torre e A nova Babel* são títulos de capítulos) até textos do poeta Milton e pensamentos de filósofos como Thomas Morus e Montaigne, justificando a ideia de que era possível reverter a queda do homem do Paraíso recriando a linguagem adâmica em algum lugar que seria a reconstrução de um *novo paraíso* e que esse lugar utópico a ser reconstruído seria nada mais que a *América*.

Certamente, alguém que tenha estudado filosofia em Harvard, como Stillman (ou literatura na Universidade de Columbia, como Auster) seria leitor de Walter Benjamin. Mas a exegese do professor Stillman parece ter sido absolutamente literal no que concerne a alguns textos do filósofo alemão. Gagnebin, em prefácio à *Magia e técnica, arte e política* (BENJAMIN, 1985, p.9), afirma que, em texto sobre Kant, o autor criticava o conceito de conhecimento de orientação unilateral, matemática e mecânica, e que gostaria de pensar um conhecimento que tornasse possível a *experiência* e a doutrina de Deus. Sabe-se que Stillman tranca o filho em um quarto, “cobre as janelas e o mantém ali isolado de todos durante nove anos” (AUSTER, 1999, p. 35) acreditando que, em sua inocência infantil, ficando longe da civilização, o menino poderia desenvolver uma linguagem próxima à *linguagem de Deus*. Stillman acreditava que lutando para recriar a língua falada no Paraíso e, assim, anulando a queda da língua, estaria a caminho de desfazer a queda do homem e reverter seus efeitos. Ele perguntava em seu livro se o homem recuperaria um estado de inocência dentro de si mesmo, caso pudesse aprender a falar a *língua original da inocência*.

Em texto de 1916, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens*, Walter Benjamin afirma que, apesar de não ter criado o homem a partir das palavras, de não ter querido submeter o homem à linguagem, Deus “liberou no homem a linguagem que lhe havia servido, a *ele*, como *meio* da Criação” (BENJAMIN, p. 62). A partir da palavra o mundo foi criado. No livro do Gênesis: “Deus disse: ‘Haja luz’, e houve luz. (...) Deus disse ‘Haja um firmamento no meio das águas e que ele separe as águas das águas’, e assim se fez” (Gênesis I, 3 e 6) . Mas o homem, Ele o “modelou” da argila, soprando em suas narinas “um hálito de vida” (Gênesis 2, 7). E, depois de criar as aves e os animais, Deus permitiu que o homem os nomeasse, cada um devia levar o nome que o homem lhe desse (Gênesis 2, 19). Criado à imagem de Deus e portador da língua que tinha servido

como meio de criação do mundo, o homem não cria, mas nomeia. Reconhece com sua palavra, na língua de Deus, nele libertada, a criação Divina. Por isso, na mítica concepção benjaminiana a *essência espiritual* do homem é a língua, a linguagem em que foi criado. (BENJAMIN, 1916, p. 187, grifo nosso). E era exatamente essa *essência espiritual* ou, como ele diz, o *estado de inocência* que Stillman pretendeu “liberar” em Peter, isolando-o do mundo. Mas *A trilogia não é* escrita filosófica nem romance histórico nem literatura fantástica.

Mas, ao mesmo tempo, ou espaço, ou *lugar* pode ser que se trate também de romance policial e autoficção e plágio e filosofia e história e narrativa fantástica. Simplesmente porque ela (narrativa de narrativas?) não caberia em rótulos e (pré) conceitos. Sabe-se já que, inominada, a literatura não se deixa facilmente apanhar em conceitos e gêneros (ou quaisquer outros nomes dados pelo homem). Pode ser e não ser tudo isso. Por que, afinal, como o bom ator de Diderot (que deve ser *nada* para que possa ser tudo ou qualquer coisa), ela pode ser qualquer coisa e não se tratar *exatamente* (de) nada.

...

Confuso? Sim. Mas CONFUSÃO, como lembra Jacques Derrida em *Torres de Babel*, não seria um outro nome de Deus, conforme sugeriu Voltaire em seu artigo *Babel* (apud DERRIDA, 2002)?

Assim: BA significa *pai* nas línguas orientais, e BEL significa *Deus*. Voltaire afirma que BABEL significa A CIDADE DE DEUS, a cidade santa, é o NOME que os antigos davam a todas as suas capitais. Mas, BABEL quer dizer, ou melhor, diz também CONFUSÃO, talvez porque os arquitetos foram confundidos ao erguerem uma obra tão monumental na tentativa frustrada de alcançar os céus ou mesmo por causa do desencontro das línguas que se confundiram. Então se, como afirma Voltaire, BABEL pode significar *Deus pai* ou *o poder de Deus*, *a porta de Deus*, dependendo do modo como se a pronunciava, ou que devia significar *cidade de Deus* ou *cidade santa* e também CONFUSÃO, propomos ler BABEL (cidade do pai/do criador, confusão de línguas, confusão dos arquitetos diante de sua própria obra) também como cidade do autor (já que a palavra AUTOR também remete à palavra “criador”), arquiteto do texto, aquele que lida com a arquitetura confusa das palavras, que lida com a língua aqui em sua mimese gráfica.

Se se atenta para essa arquitetura, e mesmo para as “pistas” que fazem rodar as palavras, pode-se até, talvez, descobrir algo da economia do texto. Nesse teatro, o escritor sobe no palco e apresenta (ou finge apresentar) os instrumentos de trabalho:

Acima de tudo, havia o prazer de criar nomes. Às vezes, eu tinha de refrear meu impulso para o extravagante – a gozação descarada, o trocadilho, o palavrão – mas em geral me contentava em permanecer no âmbito do realismo. Quando minha imaginação fraquejava, eu podia recorrer a alguns artifícios mecânicos: as cores (Brown, White; Black, Green, Gray, Blue), os presidentes (Washington, Adams, Jefferson, Fillmore, Pierce), personagens de ficção (Finn, Starbuck, Dimmesdale, Budd). Gostava dos nomes associados ao céu (Orville Wright, Amelia Earhart), ao cinema mudo (Keaton, Langdon, Lloyd), a célebres jogadas de beisebol (Killebrew, Mantle, Mays) e à música (Schubert, Ives, Armstrong). Por vezes, eu ia fisgar nomes de parentes distantes ou de antigos colegas de escola e em uma ocasião cheguei a usar um anagrama do meu próprio nome (AUSTER, 1999, p. 270-271).

Mais uma vez, seria necessário cruzar o texto com algumas afirmações de Benjamin que tratam da linguagem ou da questão da tradução e de Derrida que, lendo Benjamin, trata da confusão na “tradução” do nome BABEL. Na citação de Derrida ao texto de Voltaire, viu-se que BABEL pode significar *a Cidade de Deus*, mas que devido à confusão das línguas e à confusão dos arquitetos da Torre, também pode significar *confusão*.

E neste passeio pelos labirintos de uma Babel entrecortada, desenhada, rascunhada no caderno vermelho de Quinn, percebe-se também a confusão instalada não apenas nos nomes, mas também nas *formas* da escrita, na mistura de estilos, na confusão dos discursos.

...

Talvez o personagem Blue tivesse percebido que para fazer “um relato fiel da última semana [que passara observando Black] devesse incluir as numerosas histórias que inventou para si mesmo a respeito de Black” (AUSTER, 1999, p. 164), aproveitar as suas incursões no terreno da fantasia daria pelo menos um pouco do sabor do que havia acontecido (AUSTER, 1999). Mas ao perceber que essas fantasias eram parte da sua história e não da história de Black, resolvera empregar mesmo a forma de relatório, utilizando seu antigo método que “consiste em se ater

aos fatos manifestos, relatando os *acontecimentos* como se cada palavra etiquetasse a coisa mencionada, e não se perder em *especulações*” (AUSTER, 1999, p. 163, grifos nossos). No entanto, pouco antes (o que é o tempo naquela tipografia que apresenta um homem sozinho em um quarto tentando escrever um relatório e assaltado por suas fantasias?), Blue admitira que estava se sentindo “como se o mundo tivesse fugido dele” (AUSTER, 1999, p. 163) e andava “pensando em coisas que nunca lhe aconteceram antes” (seriam talvez as palavras etiquetadoras que lhes fugiam? e junto com elas o mundo em que “as palavras são transparentes⁴⁶” (AUSTER, 1999, p. 163) e não admitem especulações?). Mas, quem sabe, já naquele momento, a língua (a escrita?) de Blue não correspondesse mais à sua necessidade (como queria **Henri Dark**) ou não correspondesse mais às necessidades de um detetive e sim às de um escritor – afinal ele já descobrira que “inventar histórias pode representar um prazer em si mesmo” (AUSTER, 1999, p. 161) –. O pretense escritor se rende ao experiente detetive e Blue penosamente escreve o relatório no velho estilo, como um relatório. E se sai bem, ou melhor, “é forçado a admitir que tudo parece correto” (AUSTER, 1999, p. 164). Parece correto?

Mas então por que se sente tão insatisfeito, tão incomodado com o que? Diz para si mesmo: **o que aconteceu não é na verdade o que aconteceu**. Pela primeira vez em sua larga experiência de redigir relatórios, Blue descobre que as **palavras não funcionam necessariamente**, [como pretendia *Humpty Dumpty*] é possível que elas obscureçam as coisas que estão tentando dizer (AUSTER, 1999, p. 164, grifos nossos).

É possível que as palavras obscureçam as coisas que estão tentando dizer? Repetição, re-apresentação, confusão, decaída? O que se escreve com as palavras são as *coisas* que elas querem dizer? Sabemos há muito que não. “Tudo seria imediato e evidente se a hermenêutica da semelhança e a semiologia das assinalações coincidissem sem a menor oscilação” (FOUCAULT, 2000, p.41). E então, são as coisas o que se inscreve **nas** palavras? O que se inscreve?

Blue olha em torno do quarto e fixa a atenção em vários objetos, um após o outro.

⁴⁶ Mas já sabemos com Foucault que “Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens [...]” (2000, p.49).

Vê o abajur e diz para si mesmo: abajur. Vê a cama e diz para si mesmo: cama. Vê o caderno e diz para si mesmo: caderno. Não vai dar certo chamar o abajur de cama, pensa ele; ou a cama de abajur. Não, essas palavras vestem com perfeição as coisas que denominam e, no instante em que Blue as pronuncia, experimenta uma satisfação profunda, como se tivesse acabado de provar a existência do mundo. Em seguida, olha para o outro lado da rua e vê a janela de Black. Está escura, agora, e Black está dormindo. Este é o problema, diz Blue para si mesmo, tentando encontrar um pouco de coragem. Isto e nada mais. Ele está lá, mas é impossível vê-lo. E mesmo quando o vejo, é como se as luzes estivessem apagadas. (AUSTER, 1999, p. 164)

Acendem-se as luzes. Baixam-se as cortinas e volta-se ao texto que diz não dar certo chamar o abajur de cama [...] ou a cama de abajur, pois essas palavras vestem com perfeição as coisas que nomeiam. Mas já se sabe da nomeação do mundo, já se sabe que as palavras (não) são signos que vestem...

A palavra, porém, permaneceu a mesma. Portanto, ela não pode mais exprimir a coisa. É imprecisa; é falsa; oculta a coisa que deveria revelar. E se não conseguimos sequer denominar um objeto trivial, cotidiano, que seguramos em nossa mão, como podemos pretender falar das coisas que nos dizem respeito mais a fundo? A menos que possamos começar a corporificar a noção de mudança nas palavras que usamos, continuaremos perdidos. (AUSTER, p.90)

Perdidos como *eu* que diz aqui, como este *eu* que você lê aqui. Como Baudelaire, "*Il me semble que je serais toujours bien la ou je ne suis pas*. Em outras palavras: Parece-me que sempre estarei feliz no lugar onde não estou. Ou, mais curto e grosso: Onde quer que eu não esteja é aí que estou de verdade. Ou ainda, pegando o touro a unha: Em qualquer lugar fora do mundo" (AUSTER, 1999, p. 124). Quiçá Dom Quixote tenha sido aquele que conseguiu "corporificar a noção de mudança nas palavras..." E só o nosso cavaleiro andante possa saber *onde* está e garantir com sinceridade "o que aqui contei eu o vi por meus próprios olhos e toquei com as próprias mãos" (CERVANTES, 2012, P. 299).

Mas se as palavras (não) vestem e etiquetam o que há no mundo, o que está lá, afinal? Que se diz nas palavras das histórias que aqui se leem? Não dizem exatamente o que *deviam* dizer? Mas ao menos se sabe que a *coisa* assina seu nome em nossos olhos. Talvez por isso a constatação de que o que está lá é impossível de se ver. Ou de que o que está lá, na verdade não está. Mas o que não está pode vir a morar lá, logo que (re)presentado. Uma outra língua?

Uma língua que irá, enfim, dizer aquilo que temos para dizer. Pois nossas palavras já não mais correspondem ao mundo. Quando as coisas formavam um todo, tínhamos confiança de que nossas palavras eram capazes de expressá-las. Mas aos poucos essas coisas se despedaçaram, se romperam, desmoronaram no caos. E no entanto nossas palavras permaneceram as mesmas. Elas não se adaptaram à nova realidade. Por isso, toda vez que tentamos falar o que vemos, falamos com falsidade, distorcendo a coisa mesma que tentamos representar. (AUSTER, 1999, p.89)

São, acaso, roteiro dos romances policiais que se poderiam escrever? Como este:

Blue agora começa a arriscar algumas teorias. Mais do que uma simples maneira de passar o tempo, Blue descobre que inventar histórias pode representar um prazer em si mesmo. Pensa que talvez White e Black sejam irmãos e que uma grande soma de dinheiro esteja em jogo – uma herança, por exemplo, ou o capital investido em uma sociedade. Talvez White queira provar que Black é incapaz, talvez queira interná-lo em uma clínica e controlar sozinho a fortuna da família. Mas Black é inteligente demais para cair nesse golpe e resolve ficar escondido, aguardando que as coisas esfriem. Outra teoria que Blue elaborou põe Black e White como rivais, ambos perseguindo o mesmo propósito – a solução de um problema científico, por exemplo –, e White quer Black vigiado a fim de ter certeza de que não está sendo passado para trás. Mas uma outra teoria afirma que White é um agente desertor do FBI ou de alguma organização de espionagem, talvez estrangeira, e resolveu por conta própria levar adiante uma investigação periférica, não necessariamente autorizada por seus superiores. Ao contratar Blue para fazer o serviço, ele pode manter em segredo a vigilância sobre Black e ao mesmo tempo continuar a desempenhar suas obrigações normais. Dia a dia, a lista dessas histórias cresce, com Blue às vezes voltando o pensamento para uma história antiga a fim de adicionar alguns floreios e detalhes e, em outras ocasiões, iniciando uma história nova. Tramas de assassinato, por exemplo, ou intrigas de sequestro em troca de resgates gigantescos. [...]

Blue, no entanto, não mede as palavras. Sabe que, mais do que qualquer outra coisa, gostaria de conhecer a história verdadeira. Mas sabe também que, nesse estágio inicial, a paciência é necessária (AUSTER, 1999, p. 161).

São teoria? Pura *instalação*?

A poesia, senhor fidalgo, a meu ver é uma donzela tenra e de pouca idade e em extremo formosa, a qual tem cuidado de enriquecer, polir e adornar outras muitas donzelas, que são todas as outras ciências, e ela se há de servir de todas, e todas se hão de adornar com ela; mas essa tal donzela não quer ser manuseada, nem levada pelas ruas nem publicada pelas esquinas das praças nem pelos cantos dos palácios. Ela é feita de uma alquimia de tal virtude que quem a souber tratar a mudará em ouro puríssimo de inestimável preço; quem a tiver há de ter sempre mão nela, sem deixar que corra em torpes sátiras nem em desalmados sonetos; não há de ser vendável de maneira alguma, quando não seja em poemas heroicos, em penosas tragédias ou em comédias alegres e artificiosas; não se há de deixar tratar por maganos, nem pelo ignorante vulgo incapaz de conhecer nem estimar os tesouros que nela se encerram. [...] E assim quem tratar e tiver a poesia com os requisitos que tenho dito será famoso e seu nome estimado em todas as nações políticas do mundo. Quanto ao que dizeis, senhor, que o vosso filho não estima muito a poesia em romance, tenho pra mim que não anda nisso muito acertado, e a razão é a seguinte: o grande Homero não escreveu em latim, porque era grego, nem Virgílio escreveu em grego, porque era latino. Em conclusão, todos os poetas antigos escreveram na língua que mamaram no leite, e não foram buscar as estrangeiras para declarar a alteza dos seus conceitos. E sendo isso assim, razão seria para que tal costume se estendesse por todas as nações [...] Mas o vosso filho não deve estar mal com a poesia em romance, senão com os poetas que a ele se limitam, sem saber outras línguas nem outras ciências que adornem e espertem e ajudem seu natural impulso, e ainda nisto pode haver erro, porque, segundo é opinião verdadeira, o poeta nasce,, querendo com isso dizer que o poeta natural sai poeta do ventre da mãe, e com aquela inclinação que o céu lhe deu, sem mais estudo nem artifício, compõe coisas que abonam a verdade daquele que disse “Est Deus in nobis” etc. Também digo que o natural poeta que se ajudar da arte será muito melhor e fará vantagem ao poeta que só por saber a arte o pretenda ser. A razão é que a arte não faz vantagem à natureza, mas a aperfeiçoa, assim que, misturadas a natureza e a arte, e a arte com natureza, sairá um perfeitíssimo poeta (CERVANTES, v.2, 2012, p. 207-208).

São resenha? Mas de que história?

Voltando à história de Babel, Dark levava adiante então o seu plano e anunciava sua visão das coisas que estavam por vir. Citando o segundo versículo do Gênesis 11 — “E ocorreu que, tendo chegado do leste, encontraram uma planície na terra de Seenar e habitaram nela” — Dark afirmava que essa passagem atestava o movimento da civilização e da vida humana rumo ao oeste. Pois a cidade de Babel se situava na Mesopotâmia, no extremo leste do território dos hebreus. Se Babel ficava a oeste de alguma coisa, haveria de ser do Éden, a terra natal da humanidade. A obrigação humana de se disseminar por toda a Terra — em obediência à ordem divina que dizia “multiplicai-vos... e povoai a Terra” — acarretaria de forma inevitável um movimento no sentido oeste. E que terra, indagava Dark, poderia ser mais ocidental na Cristandade do que a América? O movimento dos colonizadores ingleses para o Novo Mundo, portanto, podia ser interpretado como o cumprimento da ordem ancestral. A América constituía o último passo de todo o processo. Uma vez povoado o continente, o tempo estaria maduro para uma mudança no destino da humanidade. A proibição de construir Babel — porque o homem deveria antes povoar a Terra—seria suspensa. Nesse momento se tornaria possível outra vez para toda a Terra ter uma só língua e um mesmo modo de falar. E, se isso acontecesse, o Paraíso não poderia estar muito longe.

Assim como Babel fora construída trezentos e quarenta anos após o Dilúvio, do mesmo modo, previa Dark, exatamente trezentos e quarenta anos após a chegada do navio *Mayflower* no porto de Plymouth, a ordem seria cumprida. Pois com toda a certeza eram os puritanos, o novo povo escolhido por Deus, que portavam nas mãos o destino da humanidade. Ao contrário dos hebreus, que frustraram Deus ao rejeitar seu filho, esses ingleses transplantados iriam escrever o capítulo final da história antes que o Céu e a Terra enfim se unissem. A exemplo de Noé na sua arca, eles tinham viajado através do vasto dilúvio oceânico a fim de cumprir sua missão sagrada. (AUSTER, 1999, p.58).

São ensaio? Mas o que ensaiam?

— [...] como se supõe que o livro seja real, segue-se que a história tem de ser escrita por uma testemunha ocular dos fatos que ocorrem nele. Mas Cid Hamete, o autor a quem a obra é atribuída, nunca aparece. Nem por uma vez alega estar presente naquilo que sucede. Desse modo, a pergunta que faço é a seguinte: quem é Cid Hamete Benengeli?

[...]

— A teoria que apresento nesse ensaio é de que Cid Hamete é na verdade uma mistura de quatro pessoas distintas. Sancho Pança, obviamente, é a testemunha. Não existe nenhum outro candidato — uma vez que ele é o único que acompanha dom Quixote em todas as suas aventuras. Mas Sancho não sabe ler nem escrever. Portanto, não pode ser o autor. Por outro lado, sabemos que Sancho tem um grande talento para a língua. Apesar de seus insólitos barbarismos de linguagem, ele é capaz de levar qualquer um na conversa no decorrer do livro. Para mim, parece perfeitamente possível que ele tenha ditado a história para outra pessoa, a saber, o barbeiro e o padre, bons amigos de dom Quixote. Eles puseram a história em uma forma literária apropriada, em espanhol, e depois entregaram o manuscrito para Sansão Carrasco, bacharel de Salamanca, que se incumbiu de traduzi-lo para o árabe. Cervantes encontrou a tradução, mandou vertê-la de novo para o espanhol e depois publicou o livro *As aventuras de dom Quixote*.

— Mas por que Sancho e os outros tiveram todo esse trabalho?

— A fim de curar a loucura de dom Quixote. Queriam salvar seu amigo. Lembre-se, no início eles queimam seus livros de cavalaria, mas essa medida não produz nenhum efeito. O Cavaleiro da Triste Figura não desiste de suas obsessões. Em seguida, a intervalos, todos eles partem ao encontro de dom Quixote sob variados disfarces, como uma mulher aflita, como o Cavaleiro dos Espelhos, como o Cavaleiro da Lua Branca, a fim de atrair dom Quixote de volta para casa. No final, de fato obtêm sucesso. O livro representava apenas um de seus ardis. A ideia era erguer um espelho diante da loucura de dom Quixote, chamar a atenção dos seus leitores para os seus absurdos e ridículas ilusões, de tal modo que, quando dom Quixote finalmente lesse o livro, veria o engano da sua conduta.

[...]

— [...] Mas ainda há um último desdobramento. Dom Quixote [...] não era realmente louco. Apenas fingia ser louco. A rigor, ele orquestrava tudo sozinho. Lembre: ao longo de todo o livro, dom Quixote preocupava-se com o problema da posteridade. Vezes seguidas, ele se pergunta se o cronista registrará com acuidade suas aventuras. Isso indica um conhecimento prévio da parte dele; dom Quixote sabe de antemão que o seu cronista existe. E quem seria ele, senão Sancho Pança, o fiel escudeiro que dom Quixote escolheu a dedo para esse fim? Do mesmo modo, escolheu os outros três para desempenhar os papéis que lhes destinou. Foi dom Quixote que engendrou o quarteto Benengeli. E não só selecionou os autores, como também provavelmente foi ele mesmo que traduziu o manuscrito árabe de novo para a língua espanhola. Não devemos subestimar suas capacidades. Para um homem tão hábil na arte do disfarce, escurecer a pele e vestir a indumentária de um mouro não devia ser assim tão difícil. Gosto de imaginar aquela cena no mercado em Toledo. Cervantes contratando dom Quixote para decifrar a história do próprio dom Quixote. Há uma grande beleza nisso.

— Mas você ainda não explicou por que um homem como dom Quixote perturbaria sua vida sossegada a fim de se envolver em uma brincadeira desse tipo.

— [...] dom Quixote estava pondo em prática uma experiência. Queria testar a credulidade de seus companheiros. Seria possível, ele se perguntava, se apresentar de peito aberto diante do mundo e, com a maior convicção,

cuspir as maiores mentiras e absurdos? Dizer que moinhos de vento eram cavaleiros, que a bacia do barbeiro era um capacete, que marionetes eram pessoas reais? Seria possível persuadir os outros a concordar com aquilo que ele dizia, mesmo que não acreditassem nele? Em outras palavras, até que ponto as pessoas tolerariam blasfêmias se elas lhes proporcionassem diversão? A resposta é óbvia, não é? Tolerariam até o infinito. Pois a prova é que ainda lemos o livro. [...] (AUSTER, 1999, p. 111- 14).

São cartas? Mas chegarão ao seu destino?

CARTA DE D. QUIXOTE A DULCINÉIA DEL TOBOSO

Soberana e alta senhora!

O ferido do gume da ausência, e o chagado nas teias do coração, dulcíssima Dulcinéia del Toboso, te envia saudar, que a ele lhe falta.

Se a tua formosura me despreza, se o teu valor me não vale, e se os teus desdêns se apuram com a minha firmeza, não obstante ser eu muito sofrido, mal poderei com estes pesares, que, além de muito graves, já vão durando em demasia.

O meu bom escudeiro Sancho te dará inteira relação, ó minha bela ingrata, amada inimiga minha, do modo como eu fico por teu respeito. Se te parecer acudir-me, teu sou; e, se não, faze o que mais te aprouver, pois com acabar a minha vida terei satisfeito à tua crueldade e ao meu desejo.

Teu até à morte

O Cavaleiro da Triste Figura.
(CERVANTES, v. 1, cap. XXV, 2011, p348)

São contos? Mas quem conta?

—[...] Mas Hawthorne escreveu contos excelentes, veja bem, e ainda os vemos hoje em dia, mais de cem anos depois. Em um de seus contos, um homem chamado Wakefield resolve pregar uma peça na esposa. Conta a ela que tem de partir em uma viagem de negócios por alguns dias, porém, em vez de deixar a cidade, dobra a esquina, aluga um quarto e simplesmente fica à espera para ver o que vai acontecer. Não consegue dizer ao certo por que está fazendo isso, mas mesmo assim leva seu plano adiante. Passam-se três ou quatro dias, só que ainda não se sente pronto para voltar para casa e, portanto, permanece no quarto alugado. Os dias viram semanas, as semanas viram meses. Certo dia, Wakefield desce caminhando pela sua velha rua e vê sua casa adornada com os sinais do luto. É o seu próprio funeral e sua esposa se tornou uma viúva solitária. Anos se passam. De vez em quando ele cruza o caminho da esposa na cidade e, uma vez, no meio de uma grande multidão, chega a resvalar no corpo dela. Mas a mulher não o reconhece. Mais anos se passam, mais de vinte anos, e pouco a pouco Wakefield se transformou em um velho. Em uma noite chuvosa de outono, enquanto dá uma caminhada pelas ruas vazias, topa por acaso com sua antiga casa e dá uma espiada pela janela. Tem um fogo quente e aconchegante ardendo na lareira e ele pensa consigo mesmo: como seria bom se eu estivesse lá dentro agora, sentado em uma dessas poltronas confortáveis, no meu lar, em vez de ficar aqui fora, debaixo de chuva. Portanto, sem pensar duas vezes, ele sobe a escada do portão da casa e bate na porta.

—E aí?

—É só. Aqui termina a história. A última coisa que vemos é a porta abrir e Wakefield entrar com um sorriso ardiso no rosto.

—E não ficamos sabendo o que ele diz para a mulher?

—Não. Esse é o final. Nem uma só palavra. Mas ele voltou para casa, é o que sabemos, e até morrer foi um marido dedicado. (AUSTER, 1999, p. 193).

São poemas? Mas a musa, quem?

SONETO

O muro rompe a donzela formosa,
que de Píramo abriu o gentil peito:
parte o Amor de Chipre, e vai direito
alá ver a brecha estreita e prodigiosa,

Fala o silêncio ali, porque não ousa
a voz entrar em tão estreito estreito;
as almas sim, pois é do amor efeito
facilitar a mais difícil cousa.

Sai o desejo do compasso: o passo
da virgem imprudente solícita
por próprio gosto a morte. Rara história!

Pois ambos num só ponto, estranho caso,
os mata, e os encobre e ressuscita
uma espada, um sepulcro, uma memória

(CERVANTES, v. 2, 2012, p. 236)

São canções? Mas onde a música?

Quem menoscaba meus bens?
Desdêns.

Quem mais ceva meus queixumes?
Ciúmes.

Quem me apura a paciência?
A ausência.

De meu fado na inclemência,
Nenhum remédio se alcança,
Pois me dão morte: esperança,
Desdêns, ciúmes e ausência.

Quem me causa tanta dor?
Amor.

Quem me as glórias arruína?
Mofina.

Quem às dores me há votado?
O fado.

Receio me é pois fundado
Morrer deste mal tirano,
Pois conspiram em meu dano
O amor, a mofina e o fado.

Quem pode emendar-me a sorte?
A morte.

O bem de amor quem no alcança?
Mudança.

E seus males quem os cura?
Loucura.

Então em vão se procura
Remédio algum a tais chagas,
Sendo-lhe únicas triagas
Morte, mudança, loucura.

(CERVANTES, v. 1, cap. XXVII, 2011, p.370-71-)

E depois dessa (re)(a)apresentação, a pergunta retorna: de que teatro [o tipográfico] se fala? As palavras enganam e o traço que se queria 'literatura' rasura sua própria marca. Os textos mudam de figurino em cena aberta. A linha em que se lia romance comporta agora a *instalação* (da teoria? da poesia? do teatro?). A marca que se dizia *mythos* pode (?) grafar a *logos*. Caberiam aqui as já citadas palavras de Derrida (1995, p.53) sobre o discurso de Timeu: “narrativas de narrativas”? “relações inscritas umas nas outras”? “murmúrios sobre a origem, a infância, a memória e a escritura”? Travestem-se as palavras em palavras. Encenam um duplo (alterego de si). As tais analogias.

Já disse Foucault (2000, p.41) que mesmo quando havia a garantia da semelhança do Mesmo, havia “um ‘vão’ entre as similitudes que formam os grafismos e as que formam discurso”. E neste então, quando não há mais que “a razão cruel das identidades e das diferenças desdenha[ndo] infinitamente dos signos e das similitudes”⁴⁷ (FOUCAULT, 2000, p.67), o que fazem as palavras (estas) e as analogias (absurdas)? Fingem. Encenam. Buscam talvez “sulcar essa distância [‘entre o saber e seu labor infinito’] indo, por um ziguezague indefinido, do semelhante ao que lhe é [as]semelhante” (FOUCAULT, 2000)? Mas ali, n’A *Trilogia* e em *Dom Quixote*, talvez as palavras não queiram se aproximar nem ziguezagueantemente do que lhes (não) é (pode ser?) semelhante, mas apenas triscar o caminho *daquilo* que poderia ou não sê-lo. Parece que buscam ainda sulcar um vão entre o (não) saber (e) [d]a Arte...

Assim, como o corpo mesmo da obra encena, em *Dom Quixote* alguns títulos dos capítulos agem, ao que parecem, metonimicamente, (ence)(ensi)nando a *apresentação* de algo que se queira *literatura* (em qualquer lugar): aproximando-se nesse ziguezague e preparando o *molde* para uma escrita que há de vir, mesmo que não seja apropriadamente a(e)nunciada. Tanto faz se lhes chamar destas ou de outras maneiras: “*Que trata do que verá quem o ler ou o ouvirá quem o escutar ler*” (Livro 1, cap.66). “*Que trata das coisas tocantes a esta história, e não a outra alguma*” (Livro 2, cap.54), “*Onde se conta o que nele se verá*” (Livro 2, cap. 9); “*Das coisas que diz Benengeli que as saberá quem as ler, se as ler com atenção*” (Livro 2,

⁴⁷ “[...]: pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas para entrar na soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto para se tornar literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação”. (FOUCAULT, 2000)

cap. 28). Há que se lhes chamar, de alguma forma. Tanto faz se lhe conferem estatuto de nomeação / nomeação / titulação / declaração de algo: estão ali a clamar pela Arte – a da escritura. Estão ali a dar lugar, a receber, anunciar o que pode e não pode ser lido ou ouvido, mas que só saberá *quem (se alguém)* se propuser a se pôr diante dela: a ler, a ouvir ler, a duvidar. Duvidar, sim, pois “não há nenhuma *alternativa* cotidiana ao ceticismo concernente às outras mentes” (CAVELL, s.d., p.559). O ceticismo que “subtrai” as certezas, mas que possibilita o reconhecimento do outro. Neste caso, do Outro do mundo. Sustentando o enigma. “Um segredo sem segredo permanece, a seu respeito, para sempre impenetrável” (DERRIDA, 1995, p.55). Linguagem, Arte, *khôra*?

Figura 17 – O moinho e o gigante



Legenda : E o moinho de vento roda um gigante na visão de Quixote

Fonte: <http://www.imdb.com>

2 ONDE SE ESCREVE A LOUCURA QUE FICA RODANDO E RODANDO A VIDA TODA

Não é possível ser mais profundo e mais louco.

Diderot

Em todas as artes há literatura. Acendido risco!

Loucura! O saber que é e não é.

A responsabilidade é enorme.

Marcus Motta

Era uma vez... a encenação, então, da vertigem mais radical. O paradoxo. A loucura. Que provém do lido nas novelas de cavalaria que Dom Quixote leva para o mundo. Do lido em romances policiais que transforma Daniel Quinn em William Wilson, em *Marx Work*, em *Paul Auster*. Que provém de fora, do *Outro* do mundo. Mas também do lido nos livros de filosofia que leva Peter Stillman (pai) a crer que poderia “desfazer a queda do homem, reverter seus efeitos, ao anular a queda da língua, ao lutar para recuperar a língua que era falada no Éden” (AUSTER, 1999, p. 57). Loucura que se inscreve no livro-Peter Stillman (filho) que guardava as palavras dentro dele (AUSTER, 1999, p.28) e se crê poeta: o único que sabe o que as palavras querem dizer (AUSTER, 1999, p.26). O medo de Platão. Loucura que provém da escrita. Loucura cujos dons são já um direito natural da condição do poeta⁴⁸. Loucura de poeta, loucura de leitor...

...

E uma das analogias que abriram frestas para esta leitura é encontrada no artigo do professor Raul Antelo, Morte, mudança, loucura⁴⁹. Ali, o professor trabalha com a ideia de *khôra*⁵⁰ apresentando a estada de Dom Quixote na Serra Morena.

⁴⁸ Ver ERASMO, Elogio da Loucura.

⁴⁹ Artigo apresentado no Colóquio *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), o GPes Corpo e Experiência (Uerj/CNPq) e o GPes Literatura e Resgate (CNPq/FCRB). Rio de Janeiro, Outubro 2013 e publicado em livro em 2015.

⁵⁰ Para Platão, como se sabe, importa demonstrar que trabalha com o *que realmente é*, “o discurso verdadeiro, [...] porque enquanto alguma coisa for uma outra e essa for outra ainda, nenhuma das duas poderá nascer na outra, pois uma coisa não pode ser uma só e a mesma, e, ao mesmo tempo, ser duas diversas. Esta é, portanto, a explicação que vai ao encontro do meu voto; concedamos

Lugar em que o cavaleiro procura por Cardênio (que transtornado por uma possível traição abandonara tudo e lá se escondera), mas sobretudo lugar que o cavaleiro escolhe para enlouquecer (ou imitar radicalmente Amadis em sua loucura). É nesse lugar que Dom Quixote espera conseguir “uma façanha com a qual h[á] de ganhar perpétuo nome e fama, em todo o descoberto da terra; e será tal que com ela por[á] o selo a tudo aquilo que pode fazer perfeito e famoso um andante cavaleiro” (CERVANTES, 2011, p.336). Raul Antelo entende que Dom Quixote “busca, em uma ação de vanguarda, ultraísta, seu próprio nome, sua assinatura, que Sancho lhe atribuíra pouco antes, no capítulo XIX, pela primeira vez (‘Senhor Cavaleiro da Triste Figura’)” (ANTELO, [20--], p.4). De modo que, para o professor, “encontrar o desejo e reconfigurar a própria vida, em termos de ficção, são uma e a mesma coisa, com a qual, na verdade, Dom Quixote traça, nessa intervenção, uma história da literatura a partir da loucura” (ANTELO, [20--]).

Não, não há que se chamar aqui nenhuma história (muito menos a da literatura – pois ela pode deixar passar algum resquício de uma noção precária da marca de uma época, de uma moda estilística, ou um qualquer sintoma de crise de um sujeito escritor). Mas haveria de querer acompanhar o cavaleiro ao reconfigurar a *própria* vida, tornando-se famoso a partir (da imitação) da loucura. Esse é o desejo de Dom Quixote. E é quando desejo e loucura aproximam-se de um mesmo *lugar*. Mas seria mesmo tal *lugar* a Serra Morena? Ou *khôra* é, afinal, esse *não-lugar* que os recebe juntos, loucura e desejo, plasmados naquele que, enfim, se torna mesmo “perpétuo nome e [alcança a] fama, em todo o descoberto da terra”?

Tendo dado nome, e um tão do seu agrado, ao seu cavalo, quis dar-se um a si mesmo, e nesse pensamento passou mais oito dias, ao cabo dos quais veio a se chamar ‘D. Quixote’ [...] mas então se lembrou que o valoroso Amadis não se contentara em chamar-se ‘Amadis’, sem mais, tendo ajuntado o nome de seu reino e pátria para sua maior fama [...] e assim quis ele, como bom cavaleiro ajuntar ao seu próprio o nome da sua e se chamar ‘Dom Quixote de La Mancha’, com o qual a seu parecer declarava bem vivamente a sua linhagem e pátria, e a honrava tomando por epíteto (CERVANTES, v.1, 2011, p. 61).

...

Quando se segue a fresta aberta (além), aquela do *nome* na loucura da escrita, há que se girar em torno, rodear o abismo no *nome* ou, se se preferir, no *próprio nome*. Ali, *khôra*, mãe de todo devir, recebe loucura e desejo (se assim se quer) e dá *lugar ao nome* que, portador potencial de fama e eternidade, levará mais de oito dias rondando o pensamento do cavaleiro até ser trazido à luz. Mas antes de escolher o nome que lhe traria fama, o cavaleiro atribuiu um a seu cavalo. Um rocim cansado cuja marca recebida, contaminada talvez pela desinência escolhida, como que transforma o “cavalo de pequena estatura, magro, fraco, sem vigor⁵¹” em um *Rocinante* que soa imponente e elegante, nome à altura de um cavaleiro andante.

Figura 18 — O nome do cavalo Rocinante



Legenda: Rocinante e o asno na peça encenada na prisão

Fonte: <http://www.gettyimages.com/>

⁵¹ Verbetes ROCIM in INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, versão eletrônica. UOL, 2012. Disponível em < <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=rocim> >

Onde assombram fantasmas em torno dos nomes

E o teatro continua na proposição de um nome. Dir-se-ia “o lugar de inscrição de *tudo aquilo que no mundo se marca*” (DERRIDA, 1995, p.39)? Na teoria mística da linguagem, que Benjamim apresenta na sua *poética* filosofia mística da linguagem, é “com a doação de um nome, [que] os pais consagram seus filhos a Deus; ao nome que eles dão nesse ato não corresponde — no sentido metafísico, não etimológico — nenhum conhecimento, uma vez que é por ocasião do nascimento que dão nome a seus filhos” (BENJAMIN, 2011, p. 63). No entanto, mesmo que não corresponda a nenhum *conhecimento*, o nome próprio não seria (algo) aleatório, pois “garante a cada homem sua criação por Deus e, nesse sentido, ele é mesmo *criador*, como a sabedoria mitológica bem exprime na visão (aliás nada rara) de que o nome de um homem é seu destino” (BENJAMIN, 2011).

Já se viu a *confusão* propriamente traduzida no nome BABEL. E os nomes trazidos pela trilogia, mesmo que não se traduzam na *própria* palavra, podem ter sido babelicamente consagrados à *confusão*. Como o sobrenome do escritor firmado na capa do livro. Não por acaso, o *mesmo* nome de um dos personagens que, *confundido* com detetive, é *na verdade* um escritor, ensaísta e leitor de *Dom Quixote*: *Paul Auster* (talvez não seja este o seu verdadeiro nome, mas o avesso no espelho). De qualquer forma, talvez algumas associações permitam ao texto se revelar um tanto mais.

...

Por exemplo, a partir de aproximações gráficas e fonéticas, AUSTER remete à *AUSTERE* / *AUSTERO* (que em inglês, além de austero, sério etc., significa também *ASCETIC* / *CÉTICO*, que pode conduzir à palavra *CYNICAL* / *CÍNICO* que, por sua vez, pode remeter à *IRONIC* / *IRÔNICO*). Mas o nome AUSTER também se aproxima fonética e graficamente da palavra que remete à situação de *AUTHOR* / *AUTOR*, assim como à *AUTORIA*, e a *ALTER*, e a *OUTRO*. Nas línguas que se traduzem umas nas outras: *author* / *autor* / *auteur* / *autor*; *creator* / *creador* / *créateur* / *criador*; *authorship* / *autoria* / *autoria* /; *paternity* / *paternité* / *paternidade*; *alterity* / *alteridad* / *altérité* / *alteridade*; *other* / *anotherone* / *unautre* / *outro* / *outro*.

No teatro performático de uma leitura *inteligente* (em que se rastreia a origem em *intellegere*, *inter* "entre" e *legere*: "recolher", "fazer escolha", "ler" sendo este com sentido de saber juntar as letras (e separá-las, embaralhá-las, esparramá-las, talvez; de ler nas entrelinhas, as entreletras) o nome Auster aproxima-se do texto benjaminiano quando este afirma que “para um espírito rigoroso, um homem deveria corresponder a seu nome (segundo seu significado etimológico), pois o nome próprio é a palavra de Deus em sons humanos. (...). O nome próprio é o que o homem tem em comum com a palavra *criadora* de Deus” (BENJAMIN, 2011, p. 63).

...

Mas se (aqui) os nomes (e palavras e textos) se revelam, tal *revelação* não deve ser considerada uma *inscrição* na teoria mística da linguagem. (Tampouco se pretende ler a palavra como signo.) Porém, talvez, revelem sua *instalação*. Afinal, há que se atentar para a escolha dos nomes próprios em um texto que faz questão de confundi-los, borrar limites e convidar a filosofia (da linguagem e a metafísica) e a filologia a falar pela boca de seus personagens. A *instalação* assim se dá? Como Sócrates, convidando seus interlocutores a falar e a falar? Perguntas sem respostas. Respostas que se (re)vestem perguntas.

Diálogos abissais. A implicação dessas palavras parece indicar um (não) saber im-próprio a ser levado *em conta*: escritor, criador, criação, paternidade, alteridade, outridade, ceticismo, ironia. Palavras que sabem... Palavras que remetem à escritura (esta que se estuda aqui) e à criação. Talvez pudesse ser a teoria (de um *autor*? da literatura? metafísica?) instalando-se previamente até no nome do *escritor*.

...

Então, mesmo que pareçam escolhas aleatórias ou feitas a partir dos recursos da arquitetura de um autor — como os do narrador de *O quarto fechado* quando preenchia formulários de recenseamento e confessava o prazer de criar nomes (AUSTER, 1999, p. 270) —, as histórias d'*A trilogia* oferecem um sem-número de nomes *próprios* que ora distinguem ora confundem (e se confundem), mas que, de alguma forma, não fugirão a *seu* destino.

Seria “destino” realmente a palavra que queria usar? Parecia uma opção grave e antiquada. No entanto, investigando a questão mais a fundo,

constatou que era exatamente isso que queria dizer. Ou, se não exatamente, chegava mais perto do que qualquer outra palavra que conseguia imaginar. Destino, no sentido daquilo que era, ou do que, bem ou mal, foi (AUSTER, 1999, p. 124).

...

E quando o destino guardado no *nome* reserva loucura e desejo para Dom Quixote, o *nome* do protagonista da primeira das histórias da trilogia herda também, junto com as iniciais do cavaleiro, alguma marca da *loucura* quixotesca, loucura da escrita que, no teatro tipográfico das histórias, aparece mimetizada também nos outros personagens. E assim, as dobras e espelhamentos de Dom Quixote no *Dom Quixote*, como que se (des)dobram e refletem nos reflexos d'A *trilogia*, vertiginosamente.

A começar por **Quinn**, nome que remete também ao de um escritor *real*, outros nomes na trilogia talvez guardem ou (abandonem) sentidos e circunstâncias inusitadas. O espelho **Daniel Quinn** (exatamente com a mesma grafia) reflete o nome de um escritor americano, ex-editor e autor de *Ishmael: an adventure of the mind and spirit*⁵² — uma história que começou a ser escrita em 1977, mas só foi publicada em sua oitava versão (a única em forma de romance), em 1992, depois de receber o prêmio *Turner Tomorrow Fellowship 1991* —. O romance filosófico tornou-se um *best seller*, traduzido para diversos idiomas (como *Dom Quixote*, como *A trilogia*), e foi adotado em escolas nos Estados Unidos, Canadá e outros países. A história é tida como uma viagem socrática, já que adota o método do filósofo, e explora o problema de como salvar o mundo da própria *humanidade*.

Seria mero acaso *Ishmael* propor também, em sua teoria sobre a salvação do mundo, uma leitura alternativa para a história do Gênesis e conseqüentemente para o mito da queda do homem? Ninguém ousa dizer que sabe. “Mas era justamente isso que me instigava – o caráter aleatório, a vertigem do acaso puro. Não fazia sentido e, por essa mesma razão, fazia todo o sentido do mundo” (AUSTER, 1999, p.321). Entre mitologias e filosofias, talvez haja aí outro (des)dobrimento: o escritor *real* Daniel Quinn espelhando o velho professor Stillman. Mas quem o espelho,

⁵² Publicado no Brasil como *Ismael: um romance da condição humana*, Tradução de Thelma Médice Nóbrega, São Paulo, Editora Fundação Peirópolis, 1998. (3ª.reimp., 2007)

quem o reflexo? Talvez mais um fantasma a assombrar esse trajeto. “Uma vida toca outra vida e esta, por sua vez, toca uma outra vida e muito depressa os vínculos se tornam inumeráveis” (AUSTER, 1999, p.304). Em mais uma coincidência (?) o livro se desdobra em outros dois, completando a trilogia com *The story of B* (1996), romance que continua a exploração filosófica e religiosa iniciada em *Ishmael*; e *My Ishmael: a sequel* (1997)⁵³.

E, sem contar a *coincidência* com o nome do escritor *real*, o sobrenome **Quinn**, na própria *Trilogia de Nova York*, além de guardar o reflexo do protagonista de *Cidade de Vidro*, aparece também em *O quarto fechado* refletindo um detetive particular que sai em busca de pistas sobre um escritor desaparecido e acaba, ele também, desaparecendo... Já o prenome **Daniel** é, como já foi visto, o nome do filho do autor Paul Auster, assim como do filho do personagem *Paul Auster*.

– Todo mundo é Daniel!

– Isso mesmo – disse Quinn. – Eu sou você e você é eu.

– E isso fica rodando e rodando a vida toda (...) (AUSTER, 1999, p. 115).

...

Era uma vez um personagem escritor que, a partir de suas leituras, se torna autor de histórias de mistério e, de repente, troca de nome e se torna detetive. Por si, isto já remeteria à figura de D. Quixote, mas um personagem que ainda por cima assume que é leitor de Cervantes e pondera “por que razão dom Quixote não se havia contentado simplesmente em escrever livros como aqueles que amava – em vez de viver ele mesmo as aventuras que os livros narravam. Quis saber por que seu nome tinha as mesmas iniciais de dom Quixote” (AUSTER, 1999, P.144). *Isto* não apenas remete como *exige* a presença da *figura* do cavaleiro. Quando as palavras já não correspondem à essência daquilo que nomeiam, seria possível a troca, a permuta (de nomes próprios também)? Personagens e autores intercambiam nomes e máscaras. E por trás delas se escondem (e não se escondem). Máscaras ou espelhos que se refletem simultaneamente ou que remetem para fora do texto, *talvez* numa relação de mútua leitura (ou de mútua

⁵³ Informações disponíveis em: <<http://www.ishmael.org/welcome.cfm>>

loucura). “À semelhança de fantasmas, deslizamos através da natureza e não saberíamos reconhecer nosso próprio lugar” (EMERSON, 1997, p. 126). Daniel Quinn (aqui) lendo *Dom Quixote de La Mancha* e Dom Quixote lendo *Cidade de vidro* e *Fantasma* e... Literatura lendo literatura (no abismo?).

...

Mire-se aqui outro nome, outro ego, *alterego*: **Max Work** é o detetive protagonista dos romances policiais. É através de Max Work que Quinn vive alguma ação, a ponto de decidir-se por assumir na *vida real* o papel de detetive. *Private eye* dos livros escritos sob assinatura de Wilson, Work é, nas palavras de Lilian Coelho, antítese de Quinn: “sujeito de ação (como seu próprio nome revela: Max (maximum) Work (trabalho), portanto, eficiente, o máximo de trabalho, aquele que se inscreve corporalmente no mundo), enquanto Quinn é (apenas) um sujeito da escritura” (Coelho, 2007, p.57), Mas ao aceitar o “caso” proposto pelo casal enigmático Virgínia e Peter Stillman, Quinn abandona inclusive o *alterego* Max Work, e assume então uma identidade que também vem se mostrar um engodo. O **Paul Auster** detetive não existe, o homem que atende por este nome é também um escritor, como Daniel Quinn...

...

Era uma vez um filho morto, uma esposa morta, um poeta... o poeta que desiste da *própria* escritura, do nome, ou de si mesmo... (ou: desiste-se de tudo quando se desiste da poesia?). E volta-se a dizer: quando **Daniel Quinn** se isola no apartamento, depois das mortes de esposa e filho, para sobreviver começa a escrever romances policiais sob o pseudônimo de **William Wilson**. Mas este não é seu verdadeiro nome. E já se sabe que esta é também a *verdade* do **William Wilson** do conto de **Edgar Allan Poe**, pois o narrador desde a primeira linha trata de convidar o leitor a imaginar que ele se chama William Wilson. “Meu nome verdadeiro não deve manchar a página virgem que tenho diante dos olhos”

Contrariado, o Wilson de Poe conhece na escola um colega que parece replicá-lo em quase tudo:

... era o aluno que, sem ter comigo parentesco algum, tinha o mesmo nome de batismo e o mesmo nome de família (circunstância pouco notável em si, porque o meu nome, não obstante a nobreza da origem, era um destes apelidos vulgares, que parece ter sido, desde tempo imemorial, por direito de prescrição, propriedade comum do povo). Nesta narrativa, o nome de Wilson (nome fictício, mas que não está muito afastado do verdadeiro): só o meu homônimo, entre todos os que, segundo a linguagem do colégio, compunham a nossa classe, ousava rivalizar comigo nos estudos das aulas, ou nos jogos e nas disputas do recreio, recusar fé absoluta às minhas asserções e submissão completa à minha vontade; em suma, contrariava minha ditadura em todos os casos possíveis.

Uma história de duplos seriam duas histórias? A de Poe (fantasma já) e a de Auster (na confusão abissal de tantos fantasmas). William Wilson (*doppelgänger* de quem?) duplamente refletido, o pseudônimo usado por Quinn seria já uma máscara no texto de Poe. E se o caráter ludibriante é previamente conhecido, essa máscara não esconde, mas revela a confusão da “tríade de egos” armada pelo escritor Quinn. Talvez por isso, estranhamente, ele não considere Wilson seu *alterego*, mesmo tendo escolhido este nome para assinalar suas histórias de mistério. Talvez para emprestar também, junto com o nome, a esquizofrenia do(s) William Wilson de Poe, passível ainda de dobras e desdobramentos em Quinn.

E no rastreamento da trajetória da escrita, da declaração de um escritor na escritura que instala como teoria (de si?), poderia se perguntar: mas teria sido apenas uma escolha aleatória no rastro da (tal) arquitetura textual? Afinal, o método apresentado para escolha de nomes pelo narrador de *O quarto fechado* (aquele que afirma ter escrito as três histórias) admite recorrer a personagens de ficção, quando a imaginação fraqueja (AUSTER, 1999, p. 270). No entanto, tal escolha (de nome, de máscara, de fantasma) não se deixa ler aleatoriamente. A referência a Edgar Allan Poe (e não apenas no reflexo do nome do duplo) em uma história que se quer *fake* de romance de mistério — em que detetives fracassam e escritores desistem da escrita — esta referência talvez revele fingindo relevar o caráter *teatral* da mimese no espelho da linguagem e das vozes enunciativas no texto. Ou mesmo o caráter tipográfico desse teatro que apresenta o nome como uma máscara sem efeito. Linguagem apresentando a re-presentation da palavra que mora já distante. O nome que se instala na leitura e chega aos olhos de quem lê, já não é mais que sombra,

sombreado que não cobre nem revela, apenas empurra para o abismo insano da linguagem, ela mesma. Poeticamente, talvez.

Figura 19 – Quantos são Dom Quixote? O espelho e o abismo:



Legenda: Dom Quixote se vê refletido no escudo do cavaleiro dos Espelhos

Fonte: Imagem retirada do filme *Man of La Mancha*

...

Espelhamentos... vertigem, vertigem. E se o teatro tipográfico já encenou nomes e formas da escrita em um espelho (ou no papel em branco, talvez), (aqui) o ensaio continua a especular então na encenação da loucura de se ver duplicado na escrita um nome: ensaio.

Seria (talvez) mais uma passagem da encenação da linguagem duplicada em tipo. **Peter Stillman** tem seu nome replicado no personagem de seu filho, que afirma a todo o momento não ser este seu nome verdadeiro. Este sobrenome aparece também em um personagem “incidental” na novela *O quarto fechado*, mas não há como se afirmar se *aquela* é um dos dois Stillman de *Cidade de vidro* ou o (outro) duplo de algum.

Acompanhando a perambulação na alienação de Stillman, seguido de perto por Quinn/*Auster* nas ruas de Nova York, por que não arriscar? Correr o risco de aproximar (aqui) a perseguição de um narrador obcecado por descobrir o que move um velho que caminha em meio à multidão nas ruas de Londres. Depois de dois dias seguindo o velho que “limitava-se a caminhar de cá para lá; durante o dia todo”, sem abandonar “o turbilhão da avenida”, o narrador conclui que aquele homem “recusasse a estar só. É o homem da multidão” (POE). Fantasma ainda... novamente Poe, não em um *nome*, como William Wilson, mas em uma solidão fantasmática, em uma possível “radiografia de romance policial”, como quis Benjamin. Radiografia que mostra o negativo daquela (sem detetive, sem crime, sem resolução) aparentemente apenas a perseguição a um improvável mistério, construído e desconstruído pelo olhar observador de um imaginativo narrador, possível protótipo de outros detetives da literatura (Dupin, Holmes).

A história que se quer romance policial é assombrada pelo fantasma de um conto que também não resolve um mistério. Dando a impressão que caminhava a esmo, catando apenas os restos de palavras-objetos inúteis, o velho Stillman tinha um propósito. Do meio do refugio das palavras decaídas, ordinariamente abandonadas pelo caminho, buscava recuperar a linguagem adâmica e desfazer a queda do homem. Uma busca tão inócua e sem sentido quanto (parece) a perambulação do homem da multidão... E em algum momento, por motivo algum, Stillman declina dessa busca e encontra *seu* declínio (talvez arrastado na impossibilidade da reversão do declínio primevo). Na solidão de fantasma, o reflexo invertido, que diferentemente do personagem de Poe não busca a multidão mas acaba também se perdendo nela. “Agora Stillman havia ido embora. O velho se tornara parte da cidade. Era um ponto preto, um sinal de pontuação, um tijolo em um infinito muro de tijolos” (AUSTER, 1999, p.104) (morre ou se torna mais um, um pesadelo de “números e probabilidades” (AUSTER, 1999). Um tijolo na cidade ou um ponto na escrita. Mais um, perdido em um muro infinito de tijolos, em uma escrita incrustada de pontos... Refletido nos vidros da cidade, no *mise em abyme* da linguagem.

Veja-se então o *nome* duplicado (desmembrado, dobrado em si). Mais uma vez: **Stillman** pode ser des-dobrado em duas palavras da língua inglesa: *still* e *man*. E traduzido em múltiplos sentidos: *still* = ainda; imóvel (*motionless, static, firm, half-*

light, immobile) que vem na mesma cadeia significativa de estático, firme, calado, parado, inerte, inativo; calmo (*calm, quiet, peaceful, mild, restful, tranquil, still*) que também é aproximado de quieto, sossegado, repousante, suave, tranquilo; quiescente (*quiescent, half-light, still*) que se pode traduzir em repouso, de repouso, silencioso, manso, fraco (se referindo a voz ou som); ou ainda remeter a fotografia de cena de filme (cena estática) e *man* = homem.

Várias palavras da cadeia de significados a que remete *still* retomam um estado de quietude, dificuldade de se movimentar, imobilidade, estática. Estado este que se reduplica (ou talvez esteja contaminado) pelo prenome **Peter** tradução de **Pedro**, derivado de *pedra*. Remeteria, quem sabe, ao estado de **Peter Stillman** filho e às sequelas provenientes do encarceramento e isolamento imputado a ele pelo pai. Ou mesmo ao pai, o velho filósofo impedido de continuar sua pesquisa. Ou poderia remeter ao leitor em sua gagueira diante desses romances. Quem sabe ainda à gagueira do próprio texto? Sim e não. Isso tudo e nada disso. Mas já não se disse “como o mundo-verdade se converte em uma fábula”? (NIETZSCHE apud Lacoue-Labarthe, p.141).

Figura 20 — Dom Quixote enfrenta o gigante



Legenda: Ao ver o moinho o cavaleiro acredita ser um gigante e parte para o combate.

Fonte: Imagem retirada do filme *Man of La Mancha*

...

Porém, tentando novamente, os Stillman oferecem outra chave que pode abrir a leitura para o *ensaio* de homem (o que já deixou de ser ou o que nunca chegará a ser), daquele que — “*still man*” / “*ainda homem*” / “*homem ainda*”, repartido, des-dobrado — ensaia talvez o momento de uma ascense. A ascense daquele homem *babelicamente* forjado no desejo de se aproximar de Deus (*Tower of Babel*, como no desenho feito no caderno vermelho de Quinn representando os passos do velho), seja na tentativa do pai de recuperar a língua pura, seja na ideia do filho de que “quando morrer, talvez [s]e torne Deus” (AUSTER, 1999, p.30). Seja talvez na redenção da perdição e do declínio desses “ainda homem” naquela cidade-Babel.

...

Percebe-se (e não se percebe), no desenvolvimento de Derrida acerca da questão do nome, alguns pontos que podem (se assim se quer) se relacionar com uma sentença recorrente na história — “Este não é o meu nome verdadeiro” — repetidamente enunciada por Peter, filho, mas eventualmente também por outros personagens. Dizia o filósofo sobre o “nome próprio” que há uma *tradução* (mesmo que na mesma língua original), uma espécie de translação que dá imediatamente (por alguma confusão) o equivalente semântico do nome próprio que, por ele mesmo, na qualidade de puro nome próprio, ele não teria⁵⁴.

...

Já para Benjamin, “o ponto em que a língua do homem participa mais intimamente da infinitude divina da pura palavra, o ponto em que essa língua não pode se tornar nem palavra finita e nem conhecimento — é o nome humano”. Talvez por isso, Peter Stillman, que tem o mesmo nome do pai, não *reconhece* este como sendo seu *verdadeiro* nome. Mas, no ensaio de Derrida, chama atenção também o “nome” de que se serve para exemplificar a proposição de que aquele que fala a língua da Gênese poderia atentar ao efeito do nome próprio sobre seu equivalente conceptual, aquele age mesmo como se apagasse a ideia apresentada neste. E o exemplo é justamente o efeito de apagamento do *valor* de pedra em Pedro. O filósofo se confessa tentado a dizer e diz que “um nome próprio, no sentido próprio,

⁵⁴ Ver texto de Derrida *Torres de Babel*, de 1987. Publicado pela UFMG em 2002.

não pertence propriamente à língua; ele não pertence a ela, *ainda que e porque* seu apelo a torn[e] possível (que seria uma língua sem a possibilidade de apelar ao nome próprio?)” (DERRIDA, 2002, p.22). E diz que em consequência disso “o nome próprio não pode se inscrever propriamente na língua senão deixando-se nela traduzir” (DERRIDA, 2002) e isso significaria que ele deveria se deixar *interpretar* naquele seu equivalente semântico: “desde este momento ele não pode mais ser recebido como nome próprio” (DERRIDA, 2002).

Quando Peter não reconhece aquele como seu *verdadeiro* nome, certamente entende que essa é uma identidade que lhe impuseram, não a sua *vontade*, já que “dentre todos os seres, o homem [...] é o único que Deus não nomeou”. Como ele disse: ensinaram-lhe a ser Peter, chegaram e disseram que este era seu nome e ele agradeceu. Mas sabe que deve duvidar dessa verdade, afinal o pai também tem o mesmo nome: “Mas não acho que ele seja eu. Nós dois somos Peter Stillman. Mas Peter Stillman não é o meu nome verdadeiro. Portanto talvez eu não seja Peter Stillman, afinal de contas” (AUSTER, 1999, p. 26). Ainda que Benjamin afirme que “no nome, a essência espiritual que se comunica é a linguagem. No ponto em que a essência espiritual, na sua comunicação, constitui a própria linguagem na sua globalidade absoluta, só nesse ponto existe o nome e apenas o nome” (BENJAMIN, 2011, p. 181), para Peter (filho) o nome de seu pai talvez seja apenas um nome-pedra (imóvel, inerte) e não seu *próprio* nome.

Como diz Derrida no texto supracitado, “aquele que fala a língua da Gênese podia estar atento ao efeito do nome próprio apagando o equivalente conceptual” e Peter afirma pra Quinn / *detetive Auster* que às vezes ainda gosta de ficar no escuro, pois no escuro ele fala o idioma de Deus e ninguém pode escutá-lo (AUSTER, 1999, p.29). Sim, talvez ele estivesse atento ao efeito de apagamento que seu nome, sendo igual ao nome de seu pai, poderia estar exercendo nele mesmo. Mais sintomático ainda é que Derrida usa como exemplo o nome “pedra” que “[...] pertence à língua francesa, e sua tradução numa língua estrangeira deve, em princípio transportar seu sentido. Não é o mesmo caso de ‘Pedro’, cujo pertencimento à língua francesa não é assegurado; e em todo caso não é do mesmo tipo. Peter, nesse sentido, não é uma tradução de Pierre [...]” (Derrida, 2002, p.22).

Peter pai não pode ser traduzido em seu filho, sua criatura. Peter não acha que ele e o pai sejam *a mesma coisa*, mais do que isso, ele se nega a essa

tradução, pondo em dúvida o nome *herdado*. Mesmo que o nome de um contenha o nome de outro, como BABEL que, nas línguas orientais, como se viu, porta em si o nome do pai (*Ba*) e o nome de Deus (*Bel*), mas vai acabar significando também **confusão**. Para Peter filho, é exatamente isto que seu nome *significa*: “Por enquanto, ainda sou Peter Stillman. Este não é o meu nome verdadeiro. Não sei dizer quem serei amanhã. Cada dia é novo, e a cada dia nasço outra vez. Vejo a esperança em toda parte, mesmo no escuro e, quando morrer, talvez me torne Deus” (AUSTER, 1999, p. 30). Confusão, afinal de contas.

...

E ao continuar ensaiando os passos que dão volta sobre as palavras, aquelas que rodam sobre elas mesmas, há que se ler *confusão* novamente quando se começa a leitura de *Fantasma*, pois a profusão de nomes que remetem a cores parece querer confirmar que a história foi mesmo escrita pelo narrador de *O quarto fechado* que admite utilizar as cores para a escolha de nomes. E “vem o tempo em que Blue acredita que a única explicação lógica consiste em que Black não é um só homem, mas vários. Dois, três, quatro simulacros que representam o papel de Black, a serviço de White” (AUSTER, 1999, p.188). Mas haveria falta de imaginação? Os nomes escolhidos para personagens (simulacros ou simulado) não são cores (exatamente), mas ausência. O preto, na ausência de luz. O branco, na ausência de cor. Não permitem refletir (nem luz nem cor nem nome). Então, quem o homem ausente na ausência? Em presença da luz pura, White, que não se deixa ver... ofuscado pelo disfarce e pelas *mentiras*. Na ausência total de luz, Black, que também não pode ser visto, pois “não é possível que exista um homem assim (...)” (AUSTER, 1999, p.187) que esconde-se atrás da leitura de *Walden*, contando para Blue enredos de contos de Hawthorne, anedotas sobre a vida de Walt Whitman. Estaria a esconder-se nas palavras de outros escritores, na re-citação de fantasmas que escreveram a história que já vai sendo novamente (re)escrita... ou no desmascaramento da ausência de *um* autor? Pois *quem escreve*(?) um livro que “não oferece nada. Não tem nenhuma história, nenhuma intriga, nenhuma ação — nada senão um homem sozinho dentro de um quarto escrevendo um livro” (AUSTER, 1999). Não romance, nem conto-não conto. (Ensaio?)

Ensaio de nomes e cores que não permitem refletir. Não podem ser máscaras, pois ausência não encobre nem descobre. Black é simulacro de que, então? De autor que não se deixa ver e nomear? Que *finje* escrever e apenas aponta a ausência por trás da palavra? Talvez a máscara ali seja tão somente a barra (marca da escrita em p/b) que separa unindo Black/White. Talvez a imitar a esquizofrenia de um tipo que se deixa ler numa /barra/. Teatralmente tipográfica.

Mas black/white é (e não é) um homem em preto / branco sozinho escrevendo um livro que não oferece nada. E, do outro lado, há (e não há) “o homem [blue] intermediário, barrado pela frente e acuado pelas costas”, que se sente “condenado a ficar em um quarto lendo um livro pelo resto da vida” (AUSTER, 1999, p.187). Um homem blue que se ressentia mesmo da *ausência* do livro. E aqui se perguntaria (se interessasse perguntar ainda algo) como pode *haver* o livro que não oferece nada, se já se descobre (*eu, você, alguém*) condenado a não saber “como sair do quarto que vem a ser o livro que vai continuar a ser escrito por todo o tempo que [*eu, você, alguém*] ficar no quarto” (AUSTER, 1999). O livro não-livro. Loucura de leitor. Sim e não.

Figura 21 — A confusão no espelho



Legenda: Dom Quixote enfrenta o Cavaleiro dos Espelhos

Fonte: Imagem retirada do filme *Man of La Mancha*

Tudo (e nada) seria já insana leitura, loucura revelada na escrita do teatro que continua. Em *O quarto fechado* paira, fantasma, Nathaniel Hawthorne, no nome Fanshawe (primeiro romance publicado anonimamente em 1828, que passa despercebido e não é reconhecido posteriormente pelo escritor, considerado um dos grandes contistas norte-americanos). O nome de um romance renegado chama pelo personagem-escritor que acredita que “escrever era uma doença que [o] infectou durante um longo tempo” (AUSTER, 1999, p. 259). Escrito, o nome Fanshawe (talvez seja) a marca do abandono. Um romance abandonado pelo escritor que não reconhece a escrita amadora, publicada sob um pseudônimo... e o abandono da escrita mesma por aquele que para de escrever ao se crer curado dessa doença infecciosa e se esconde atrás de um pseudo-nome Henry Dark (H.D. outra vez).

Hawthorne, apesar de ter renegado seu primeiro livro, dedica-se a escrever. Abandonado o primeiro romance, abandona-se ele ao ato da escrita. Já o personagem Fanshawe deixa para o antigo amigo a incumbência de tentar publicar sua obra, convencido de que não o conseguiria ou nem tentaria fazê-lo. Abandona a escrita, o nome e a vida que vivera enquanto escrevia... Abandona tudo e desaparece, mas

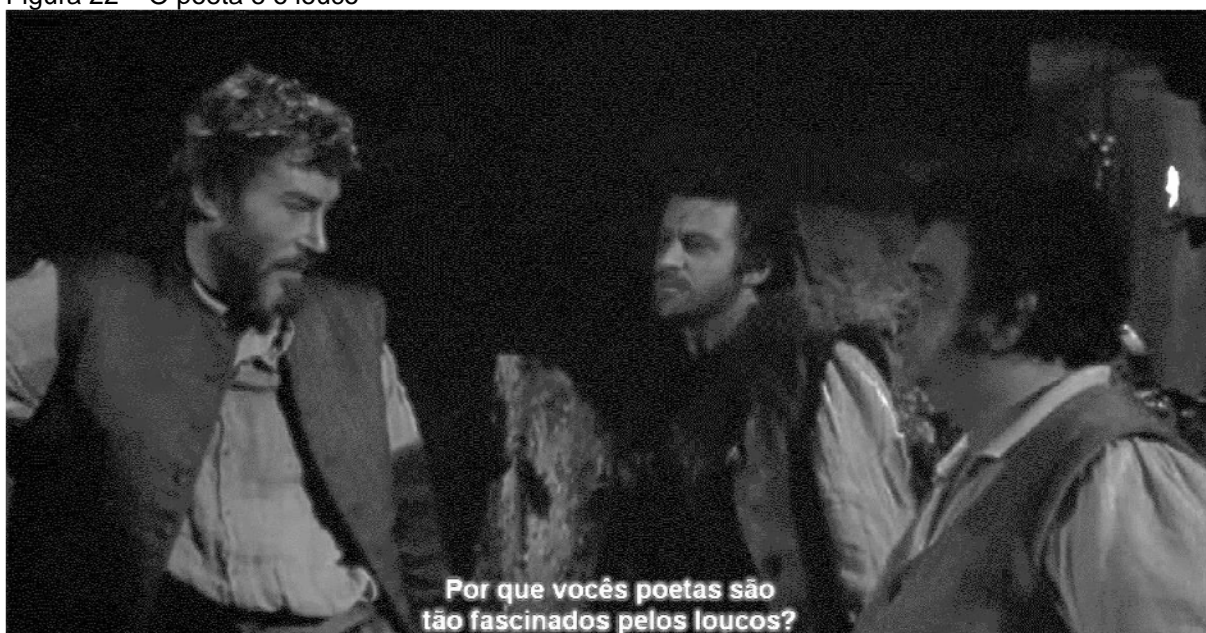
Fanshawe se mostrava mais presente do que nunca. O processo inteiro fora invertido. Após tantos meses tentando encontrá-lo, agora tinha a sensação de que era eu quem estava sendo procurado. Ao invés de procurar Fanshawe, na verdade eu vinha fugindo dele. O trabalho que eu me comprometera a fazer — o falso livro, os intermináveis rodeios — não passava de uma tentativa de me esquivar de Fanshawe, uma escaramuça para mantê-lo o mais distante possível de mim. Pois se eu conseguisse me convencer de que estava à procura de Fanshawe, a conclusão necessária era que ele se achava em algum outro lugar — algum lugar fora de mim, fora dos limites da minha vida. Mas eu estava enganado. Fanshawe estava exatamente onde eu estava, e estivera ali desde o início. Desde o instante em que recebera sua carta, eu vinha lutando para imaginá-lo, para vê-lo tal como deveria ser, mas tudo que a minha mente conseguia invocar era um vazio. Quando muito me vinha uma imagem pobre: a porta de um quarto fechado. Tratava-se do prolongamento do seguinte: Fanshawe sozinho dentro desse quarto, condenado a uma solidão mítica — talvez vivendo, talvez respirando, sonhando Deus sabe o quê. Esse quarto, descobri então, se situava dentro do meu crânio. (AUSTER, 1999, p. 315)

...

Paradoxalmente, a ausência de Fanshawe tornara-se marca de presença constante. Inversamente ao paradoxo de *Humpty Dumpty* que estava vivo sem ter nascido, Fanshawe/Henry Dark afirma estar morto, antes de ter morrido. Fantasmas também? Mas, mesmo quando se encontram fantasmas e doenças em torno de *nomes* — quando *marca* e *presença* apresentam-se em voltas e giros constantes em cada história, em cada nome (seja n’*A trilogia* ou em *Dom Quixote*) — é novamente uma *ausência* que chama o pensamento que gira no *não-nome* fantasmático desse narrador de *O quarto fechado*. Aquele que afirma utilizar de artifícios para escolher nomes aleatoriamente quando a imaginação lhe falta, aquele que afirma ter escrito as três histórias da trilogia. *Aquele* também afirma que “tão logo os manuscritos de Fanshawe tivessem sido publicados, seria perfeitamente possível (...) escrever mais um ou dois livros sob o nome dele” (AUSTER, 1999, p. 257). Pois “o nome não tinha importância” (AUSTER, 1999). Afinal “o que significa um autor pôr seu nome em um livro; por que alguns escritores preferem esconder-se atrás de um pseudônimo; será que um escritor, enfim, possui uma vida real?” (AUSTER, 1999).

Ausência de respostas. Pra quê, afinal? “Não havia como saber: nem isso nem nada” (AUSTER, 1999, p. 67). (Nada de respostas peremptórias, lembram-se?). Há sombra, ausência, confusão em nomes que se escrevem (e não se escrevem) em um teatro de tipos. Havendo escrita, é a mimese já. A loucura de alguma certeza: no paradoxo de Diderot cabe Dom Quixote, que não poderia ser mais sábio e mais louco e *Humpty Dumpty*, o “filósofo da linguagem”, o ovo, “aquilo que ainda não nasceu [mas que está vivo] e sabemos disso porque ele é capaz de falar” (AUSTER, 1999, p. 93-94)... *Eu*, não.

Figura 22 – O poeta e o louco



Legenda: Os poetas e os loucos

Um dos presos provoca Cervantes:

PRESO: — Mas você vê, Cervantes, há uma diferença entre realidade e ilusão. E uma diferença entre estes prisioneiros e seu homem maluco.

CERVANTES: Eu diria que são homens cujas ilusões são muito reais.

PRESO: É a mesma coisa não? Por que vocês poetas são tão fascinados pelos loucos?

CERVANTES: Temos muito em comum.

PRESO: Ambos dão as costas para a vida?

CERVANTES: Ambos escolhemos a vida.

PRESO: O homem deve ver a vida como ela é...

CERVANTES: [...] Quando a vida em si parece louca, quem sabe onde a loucura começa?

Talvez ser muito prático seja loucura. Ter sonhos seja loucura. Procurar tesouros onde só tem lixo. Muita saúde pode ser loucura. E a pior... ver a vida como ela é e não como deveria ser.

Fonte: Imagem e legenda retirada do filme *Man of La Mancha*

Em que se imita a loucura do paradoxo

Antes, porém, de mudar de nome, o “grande madrugador e amigo da caça” (CERVANTES, 2011, v.1, p. 57), senhor Quijana – “pois assim se devia chamar quando ainda tinha juízo e não passara de fidalgo sossegado a cavaleiro andante” (CERVANTES, v. 1, 2011, p. 94) é apresentado apenas por seus atributos físicos e respectivas posses. Além do hábito de acordar cedo e o gosto pela caça, pouco se sabe de seu temperamento e suas qualidades a não ser que era *sossegado*, adjetivo que mais o coloca no mesmo campo semântico de alguém que “nas horas que estava ocioso (que eram as mais do ano), se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto [...]” (CERVANTES, 2011, v.1, p. 57). Não há outra característica que lhe confira alguma *subjetividade*. No entanto, crê Dom Quixote, “desde que [se tornara] cavaleiro andante [passara a] valente, comedido, liberal, bem-criado, generoso, cortês, atrevido, brando, paciente, sofredor de trabalho, de prisões, de encantos” (CERVANTES, 2011, v.1, p.710). Não se sabe se nome ou titulação, algum *ser* da linguagem parece arrastar consigo todos os valorosos adjetivos que passam a qualificar o cavaleiro.

Já Daniel Quinn “tinha muito tempo atrás parado de pensar em si como uma pessoa real [...] tendia a se sentir deslocado dentro da própria pele” (AUSTER, 1999, p.15), na “tríade de egos em que [ele] se transformara, Wilson servia como uma espécie de ventríloquo, o próprio Quinn era o boneco e Work era a voz que conferia um propósito àquela empresa” (AUSTER, 1999, p. 12). Blue também percebe que está mudando. “Pouco a pouco não [é] mais o mesmo” (AUSTER, 1999, p.162). Quanto a Black, “o assim chamado escritor desse [qual?] livro, Blue não pode mais confiar no que vê [...] começa a desconfiar de que Black não passa de um engodo” (AUSTER, 1999, p.187) “isso talvez transformaria White no verdadeiro escritor — e Black seria apenas o seu dublê, uma simulação, um ator destituído de qualquer substância própria” (AUSTER, 1999, p.188). Quanto ao narrador-personagem de *O quarto fechado* e Fanshawe “sempre se pareceram, na verdade, os dois, como irmãos, quase como irmãos gêmeos” (AUSTER, 1999, p.283). Até a mãe de Fanshawe lembra-se de que quando “eram pequenos, como [...] confundia os dois, de longe [...] nem conseguia saber qual era o [s]eu” (AUSTER, 1999).

Tanto Dom Quixote quanto os personagens da trilogia parecem cumprir um programa de *esvaziamento* de si, seja um projeto próprio (nos casos de Dom Quixote, de Quinn, de Black/White e também do velho Stillman) ou de terceiros: No caso de Peter, ele “sabia algumas palavras das pessoas. Isso era inevitável. Mas o pai achou que Peter talvez fosse esquecer essas palavras. Depois de um tempo. É por isso que tinha tantos bum, bum, bum. Toda vez que Peter dizia uma palavra, seu pai vinha com bum pra cima dele. Afinal Peter aprendeu a não falar nada” (AUSTER, 1999, p. 28). Quanto a Blue, capturaram-no “em uma armadilha que consiste em não fazer nada, em ser tão inativo a ponto de reduzir sua vida a quase vida nenhuma. [...] é assim que se sente: como se fosse absolutamente nada” (AUSTER, 1999, p. 186). E mesmo para o personagem-narrador de *O quarto fechado*, “[...] existia também a sensação de estar sendo empurrado para uma armadilha. (...) [se] tornaria um porta-voz de Fanshawe – e, gostando ou não, continuaria a falar em nome dele.” (AUSTER, 1999, p.242).

...

Alguns são *obrigados* a calar suas vozes, mas os outros personagens espontaneamente declinam de seus *nomes*, de reconhecimento público, do convívio social e até da própria vida. Poeta que não escreve mais poesia, que se afasta dos amigos e passa a escrever romances de mistérios sob um pseudônimo e ainda desiste desta pseudo-identidade para assumir a de um (pretense) detetive, Daniel Quinn começa a vigiar o professor Stillman que se demitira da Universidade quando sua carreira estava em ascensão para ficar em casa desenvolvendo sua pesquisa, mas que é preso quando se descobre que mantivera o filho em cativeiro. O misterioso Black que, para não se *distrair* de sua escrita, contrata o detetive Blue que, sem saber, será considerado “aquilo que nunca muda, aquilo que vira as coisas todas pelo avesso” (AUSTER, 1999, p. 212), representando mesmo “o mundo inteiro” (AUSTER, 1999) para o escritor que não se relaciona com mais ninguém. Ou ainda Fanshawe, cuja obra, publicada após seu desaparecimento, fora deixada aos cuidados do personagem narrador, um seu amigo de infância que, além de a tarefa de avaliar e decidir o destino daquela obra, *herda* também a mulher e o filho do escritor desaparecido.

...

Neste tempo em que o fetiche da literatura pode ser confundido com o fetiche da mercadoria: o autor na vitrine, os *best sellers*, os *blockbusters*, os prêmios literários, escritores e editores ocupam a mídia quase que diariamente (concedendo entrevistas, escrevendo em colunas de jornais e *blogs*, participando ou apresentando programas de TV), escrevem autobiografia ou ficção autobiográfica, exibindo-se como personagens, tornam-se roteiristas de seus próprios textos ou de outrem para o cinema, vários escritores (inclusive Auster) são tratados como celebridades. Mesmo neste tempo, esses personagens d' *A trilogia* decidem abrir mão da exposição e aclamação naqueles circuitos e traçam anonimamente seus caminhos nas ruas labirínticas de Nova York ou se trancam em quartos para escrever solitariamente ou até desistem de escrever e são dados como mortos, todos (desa)parecendo pairar na cidade apenas como fantasmas uns dos outros.

Na transparência da cidade, o poeta abandona a poesia e o filósofo a filosofia. Espectros a assombrá-los. Optam por outros caminhos – a pesquisa, a perambulação, a prosa, a investigação, a observação, o recolhimento – mas a única saída parece mesmo ser a morte.

O filósofo deambula pelas ruas de Nova York recolhendo e catalogando objetos inúteis, refugos da megalópole descartados por pessoas tão invisíveis quanto ele; o (ex) poeta o persegue pelas ruas de Nova York, simulando as ações de um detetive que não existe e perdendo-se numa investigação infrutífera, “Quinn agora não estava em parte alguma. Não tinha nada, não sabia nada e sabia que não sabia nada. Não só fora mandado para o início de tudo, na verdade ele agora estava antes do início, e tão longe do início que a situação era pior do que qualquer final que ele pudesse imaginar”. (p.117) Já Black sai de sua escrivania apenas para perambular pelas ruas da cidade sabendo-se seguido e vigiado pelo detetive que ele mesmo contratou, tornando-se os únicos interlocutores um para o outro, ambos se fingindo outras pessoas ou até trocando entre si de identidades... E o labirinto esconde outro escritor, para quem “escrever era um mal que [o] infectou durante um longo tempo” (AUSTER, 1999, p. 259), cujo “plano sempre foi ficar quieto e deixar o tempo passar” (AUSTER, 1999, p.330), pois para ele a morte “é a única coisa que restou” (AUSTER, 1999, p. 336), mas “a intensidade com que Fanshawe se tornara inevitável era a mesma intensidade com que ele não estava mais presente”

(AUSTER, 1999, p.324) e o narrador, seu amigo de infância, também perdido nas ruas desse labirinto, “aprendera a viver com ele [Fanshawe] do mesmo modo que vivia com o pensamento de [sua] própria morte” (AUSTER, 1999).

Assim, possivelmente, além de Dom Quixote, também para Quinn, Stillman(s), Blue, e mesmo para o narrador de *O quarto fechado* a renúncia a uma determinada vida pretérita em prol de um projeto (próprio ou de outrem) de apagamento de si estaria provocando mesmo o esvaziamento do próprio, a impropriedade.

...

Mas há que se argumentar que a *im*-propriedade provocada por esse *vazio* permitirá que aquele que se tornou *absolutamente nada* possa vir a *ser* “tudo” ou qualquer tipo de coisa. Efeito que vai além de uma mera *apropriação* ou *imitação* de outro personagem (sejam Work, Auster, Stillman – no caso de Quinn – ou Black – no caso de Blue – ou Fanshawe – em se tratando de o narrador de *O quarto fechado* –; sejam Amadis de Gaula ou “Roldão ou Orlando ou Rotolando (pois todos esses três nomes tinha ele)” (CERVANTES, 2011, p. 338) – no caso de Dom Quixote).

E é (exatamente?) nisto que consiste o paradoxo “para tudo fazer, tudo imitar” (LACOUÉ-LABARTHE, p. 170). “Sendo pois isto assim, como é, acho eu, (...) que o cavaleiro andante que mais o imitar [Amadis de Gaula] mais perto estará de alcançar a perfeição da cavalaria. (CERVANTES, 2011, p. 337).

Dessa mesma sorte, Amadis foi o norte, a estrela-guia, o sol dos valentes e enamorados cavaleiros e havemos de o imitar todos aqueles que sob a bandeira de Amor e da cavalaria militamos.

(...)

E um dos tranSES em que mais este cavaleiro mostrou a sua prudência, coragem, valentia, sofrimento, firmeza e amor foi quando se retirou, desdenhado pela senhora Oriana, a fazer penitência na Penha Pobre, mudado seu nome no de 'Beltenebros', nome por certo significativo e próprio para a vida que de sua vontade escolhera. Portanto me é mais fácil imitá-lo nisto que em fender gigantes, descabeçar serpentes, matar endrágos, desbaratar exércitos, fracassar armadas e desfazer encantamentos. E sendo estes lugares tão acomodados para tais efeitos, não há por que deixar passar a ocasião, que agora com tanta comodidade me oferece suas guedelhas.

– Mas, afinal – disse Sancho –, que é que vossa mercê quer fazer em tão remoto lugar como este?

– Já não te disse – respondeu D. Quixote – que quero imitar Amadis, fazendo aqui de desesperado, de sandeu e de furioso, isto último por imitar juntamente o valente D. Roldão, quando achou numa fonte os sinais de que Angélica a Bela cometera vilania com Medoro, por cuja mágoa enlouqueceu, e arrancou as árvores, turvou as águas das claras fonte

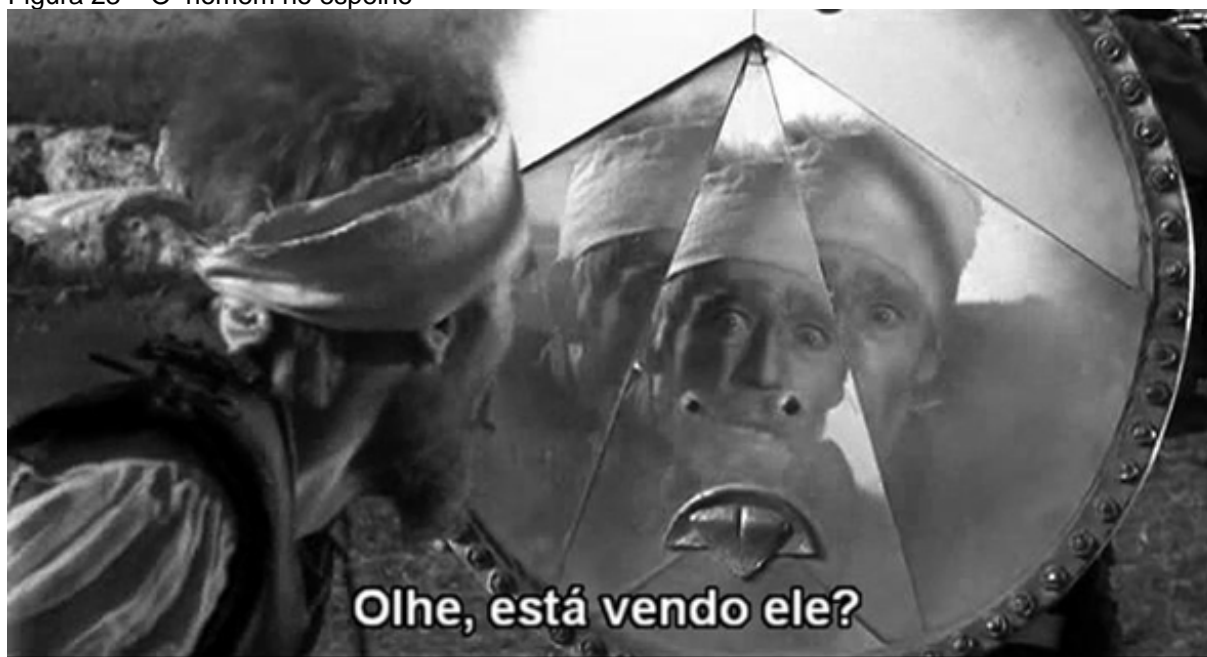
matou pastores, arrasou rebanhos, incendiou choças, derrubou casas, arrastou éguas e fez outras cem mil insolências dignas de eterno nome e escritura? E bem que eu não pense em imitar Roldão, ou Orlando, ou Rotolando (pois todos esses três nomes tinha ele), ponto por ponto, em todas as loucuras que fez, disse e pensou, esboçarei como melhor puder aquelas que me parecem mais essenciais. E pode ser que venha a contentar-me com a mera imitação de Amadis, que sem fazer loucuras de dano, senão de choros e sentimentos ganhou fama sem igual. (CERVANTES, 2011, p. 337- 338).

E é apenas na *imitação* das sandices cometidas por um Amadis e um Roldão feridos de amor, que o cavaleiro da Triste Figura admite sua *loucura*. Somente quando se *esvazia* por completo de qualquer possibilidade de identidade *própria*, ele pode dizer: “Louco sou, louco hei de ser...” (CERVANTES, 2011, p. 338). Mas, ainda que acredite estar *imitando* Amadis e Roldão, Dom Quixote parece superar os gestos de seus “modelos”, pois mesmo sabedor da diferença entre a sua mania e as sandices cometidas pelos nobres cavaleiros apaixonados e desesperados, *decide-se* por gestos insanos e disparatados, *escolhe* o melhor lugar e momento de *enlouquecer*, mesmo não tendo sofrido qualquer desdém ou agravo por parte de Dulcineia:

– Aí é que está o ponto – respondeu D. Quixote – e a fineza do meu intento, pois um cavaleiro andante enlouquecer com motivo não tem gosto nem graça: o ponto está em desatinar sem ocasião e dar a entender a minha dama que, se a seco faço isto, o que não faria molhado? (CERVANTES, 2011, p. 338).

E, assim como o cavaleiro da Triste Figura *figura* o louco enamorado, tanto Quinn quanto Blue e o narrador da terceira história, cada um no movimento daquele *esvaziamento*, *figura* também *outro ser* (da linguagem): o escritor, o autor, o detetive, o enigma. Não à toa também, Stillman pai publica suas teorias sob o pseudônimo de *Henri Dark*, numa alusão a *Humpty Dumpty*, o *filósofo* da linguagem, o ovo sentado no muro. Já Fanshawe declara em uma carta que “escrever livros pertence a uma outra vida” (AUSTER, 1999, p. 259), passando a viver escondido sob o nome que se repete, *Henri Dark*. E até Stillman (filho) assume que agora é um poeta.

Figura 23 – O homem no espelho



Legenda: Dom Quixote enfrenta a realidade do espelho
 Fonte: Imagem e legenda retirada do filme *Man of La Mancha*

Tanto os personagens que optam pelo *esvaziamento* como os que são *capturados* por outros nesse *projeto* talvez estejam traçando esse caminho como meio para o “ ‘*não ser nada*’ que pode levar à aptidão para todo tipo de coisa” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.170). Um paradoxo, afinal. “E afinal, isso era tudo que ele pedia das coisas, não estar em lugar nenhum” (AUSTER, 1999, p.10). Buscariam a invisibilidade (da cidade de vidro)? Mas por que pedir das coisas?

“Pela palavra o homem está ligado à linguagem das coisas. A palavra humana é o nome das coisas ⁵⁵” (BENJAMIN, 2011, p.63) e, quem sabe, assim como a palavra humana pode (des) (re)velar a coisa, possa também levar o homem de volta para o lugar nenhum das coisas sem nome e para o lugar de nomes sem coisas, lugar inominado. A palavra que possibilita ao homem a participação na criação do mundo, a modo de nomeação, consentiria também o abandono, o desaparecimento? Como Quinn, que tentando decifrar os passos de Stillman, percebe letras nas formas que desenha e acaba desembocando “em um mundo de

⁵⁵ “Com isso não vigora mais a concepção burguesa da língua segundo a qual a palavra estaria relacionada à coisa de modo casual e que ela seria um signo das coisas (ou de seu conhecimento), estabelecido por uma convenção qualquer” (BENJAMIN, 2011, p.63).

fantasias formado por fragmentos, um lugar de coisas sem nome e nomes sem coisas” (AUSTER, 1999, p. 83).

“Ou quem sabe nem mesmo existam palavras, mas apenas rabiscos absurdos, traços aleatórios feitos a caneta, uma montanha crescente de disparates e confusão” (AUSTER, 1999, p. 188). A escrita concedendo o apagamento do *próprio*, talvez para se aproximar daquele “sujeito sem sujeito (ausente de si mesmo, distraído de si mesmo, privado de si)” (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.170). “Em certo sentido o escritor não tem vida própria. Mesmo quando está em algum lugar, na verdade não está ali” (AUSTER, 1999, p.193).

Mas se ele (escritor, autor, personagem) e também o leitor (eu, você, alguém) não estiver em *lugar* nenhum, talvez possa ainda habitar a linguagem, como uma hipótese (*se e quando*). A palavra concedendo *talvez* o abandono, a partida para o *fora*. “Mal conhecia algumas poucas palavras. E depois sem palavras, e depois nenhuma palavra, e depois não, não, não. Nunca mais” (AUSTER, 1999, p.24). A escrita encenando, quem sabe, o silêncio no branco do papel (no antes e no depois do traço da letra) e a pronúncia ritualística mimetizada na marca do tipo, na ranhura do lápis sobre o papel, nas palavras como um mantra, talvez para o filho Stillman que ainda tem na cabeça as outras palavras: “Estalo-de-broca mói-farelos bilu-bilu. É lindo, não é? Fic[a] montando palavras assim o tempo todo. Não po[de] evitar. Elas simplesmente saem da [sua] boca por si mesmas. Não podem ser traduzidas” (AUSTER, 1999, p. 25) E é” por isso que Peter vive tão perto de Deus (...)” (AUSTER, 1999, p. 28).

...

Poder-se-iam fazer outras analogias, aproximações oblíquas entre palavras a que outros nomes próprios remetem e características dos personagens nomeados. Mas desde que “essa transparência [da língua, dos nomes] foi destruída em BABEL para a punição dos homens” (FOUCAULT, 2000, p. 49) talvez seja melhor ensaiar o texto no viés da confusão que os romances mesmos instauram e com a qual se deparam ao rodar as palavras sobre elas mesmas, retomando (retornando, relembando, reconhecendo) tantos nomes de autores, personagens e textos da tradição literária, da mitologia judaico-cristã e até da filosofia, mas ao mesmo tempo, suas palavras, apenas suas, intraduzíveis.

Ensaíam os romances d'A *trilogia* na aparência de “romance policial”, na *apresentação* de uma proposta questionadora em relação à linguagem (a busca de Stillman por uma linguagem pura) e até em relação à história da formação dos Estados Unidos (no livro *O jardim e a torre: visões inaugurais do Novo Mundo*, escrito por Stillman, o pai). Ensaíam leituras em palavras que rodam nelas mesmas outros textos literários. Ensaíam e giram palavras como questões teóricas que atravessam: (como se) o *autor* apresentando sua *própria* teoria do romance.

Ensaíam de um escritor expondo suas ideias em relação à literatura? Como se? Não. Mas não seria de estranhar. Auster transita pelos mais diversos circuitos literários e de outras formas discursivas como teatro, cinema e jornal. Poderia então tratar desses temas. No entanto, o que *acontece* (?) nos romances não parece nenhuma defesa desta ou daquela teoria, muito menos o *tratamento* de algum tema. A escrita que *acontece* põe antes em suspenso qualquer estatuto (de realidade) (de autoria) (de gênero). Esvazia-se também de um *próprio*. Escrita imitando a escrita.

Figura 24 – A máscara do ator



Legenda: Cervantes caracterizado de Dom Quixote

Fonte: www.pinterest.com Credit: Mondadori Portfolio / Contributor

Em que se assiste ao teatro onde o autor desaparece

Chamou-se atenção para um nome que vai se *confundir* com BABEL em seu sentido ligado à paternidade, lugar de criação, autoria. O Auster-BABEL, que abriria inúmeras possibilidades de abordagem para além dos romances que aqui se leem, talvez possa aproximar-se também de Babel (o mito), autor que é. Se se quisesse falar de “mitologia autoral”. Mas pode ser que tudo não passe de mais um artifício, outra mentira dessa arquitetura. E, se assim for, esta relação trabalharia apenas no sentido de instalar a **confusão** de um texto que quer ensaiar.

Confusões na encenação de personagens-escritores que assumem outros lugares, outros nomes, desaparecem, morrem. São máscaras e ausências que escondem (e não escondem), disfarçam (desfazem), ofuscam, confundem. Performances, não, talvez façanhas de um *autor* que, como o *detetive*, não está lá.. “É como se suas palavras, em vez de relatar os fatos e os assentar de forma palpável no mundo, os induzisse a desaparecer” (AUSTER, 1999, p.163). Segue-se no seu encaixo, procura-se por trás das máscaras, dá-se a volta, traçam-se outros círculos ou adentra-se num labirinto ilegível. Palavras que rodam nas próprias palavras. Confusão das vozes. Confusão *de* autor, confusão *do* autor? Mas talvez seja mesmo *confusão* o que se encontra na ideia de uma “mitologia autoral”. A confusão (na relação) escritor / autor / obra. Assim: o nome não *marca* a obra, mas pode ser uma obra-escritor. O *Dom Quixote Cervantes*, *A Trilogia de Nova York Auster*.

Talvez o *desaparecimento* de tantos personagens escritores na trilogia possa estar (de alguma forma, de qualquer forma) encenando mesmo a morte, mais uma máscara. Afinal, nossas “vidas [como a escrita] nos levam por rumos que não podemos controlar e quase nada permanece conosco. Essas coisas morrem quando nós morremos, e a morte é algo que acontece com todos nós, todos os dias” (AUSTER, 1995, p.217). Vida e escrita traçando rumos incontornáveis, diuturnamente aproximando-se do abismo. Porque, enquanto se escreve, já se sabe a morte à espreita no vazio da linguagem. “Nada nos resta agora a não ser a morte. Nós a encaramos com sinistra satisfação, dizendo, aí ao menos, há uma realidade que não nos escapará” (EMERSON, 2007). Diante da escritura, a morte que se (nos) escreve.

Claro que esse labirinto ilegível, mas indelével (das identidades, das identificações) poderia suscitar uma possível, mas indesejada (re)leitura, ou melhor, uma indesejada afirmação da representação n'A *trilogia* de uma máscara de questão. Da questão do autor morto e/ou do autor mito. Sabe-se que *esta* morte ou desaparecimento segue abrindo portas no âmbito em que se *trata* literatura como *objeto*, como já se viu (aqui também) apresentada na (im)possibilidade de ler o texto como *autoficção*... Indesejada releitura de uma questão teórica, pois neste aqui não se trata de abordar ou abandonar nenhuma.

Não há por que (re)visitar teoricamente as abordagens de Blanchot que se aproximam da questão (talvez poeticamente) nem a “morte do autor” de Barthes ou a noção de *função autor* proposta por Foucault para dar conta do dito *desaparecimento*. Mas, insistindo no teatro que parece se *a-presentar* nas palavras de cada romance da trilogia, há que se ler teatralizando tipograficamente palavras que já foram Blanchot, Foucault, Barthes (e ainda são) e não mais, pois são outras delas mesmas que se leem e se escrevem aqui (eu, você, Auster, alguém).

[

Instala-se a leitura...

(Eu, você, alguém) lê a história de um só fôlego, palavra por palavra, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. Recomeço. Volto. Fiquei lendo direto durante quase uma hora, saltando as páginas para frente e para trás, tentando entender. Para a frente e para trás, para frente e para trás e novamente adiante. Lendo, juntando, separando, cortando palavras esparramadas pelas páginas do livro e as que veem dos gritos da rua que entram pela janela aberta do quarto fechado e as outras que saltam das capas de livros e papéis esparramados na mesa de trabalho e grudam nos olhos e já se instalam na história que se lê e escreve de um só fôlego, palavra por palavra. Todas as palavras eram familiares e no entanto pareciam ter sido combinadas de uma forma estranha, como se o seu propósito final fosse anular umas às outras. Na leitura-escritura, no quarto, na rua, na vida. Trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve (eu, Auster, você, alguém) não para de desaparecer, porque escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo e escrever é um trabalho solitário, domina a vida da pessoa. Mas solitariamente (também) o leitor (eu, você alguém) se imiscui por ali e obliquamente torna-se mais um elemento nesse compósito que já deixou de *ser* neutro. Mas o escritor se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer; a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual se insinua a náusea de uma sobrevida que não é uma, de uma morte que não põe fim a nada. Talvez porque aquele escritor já não tivesse o menor interesse em si mesmo. Vive a sensação de que suas palavras se haviam separado dele, pela boa razão de que a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem... É o movimento perfeito pelo qual o que dentro não era nada veio para a realidade monumental de fora como algo necessariamente verdadeiro... A certa altura, compreende que quanto mais escreve, mais cedo chegará o momento em que não poderá escrever mais nada... assim começará a escrever, mas a partir do

nada e em vista do nada. O caderno vermelho jaz em um canto do quarto. Quanto a ele, é impossível dizer onde andará agora. Será para sempre impossível sabê-lo. E onde quer que tenha desaparecido, eu lhe desejo sorte.⁵⁶

Fim da instalação. mas não finde o teatro.

]

Figura – O teatro de Dom Quixote



Legenda: A peça sendo encenada no filme *The Man of La Mancha*
Fonte: www.movpins.com

...

⁵⁶ Palavras lidas, recortadas, coladas, escritas amalgamadas (minhas e não minhas), descobertas de Auster (1999), Barthes (2004), Blanchot (1997), Foucault (2000) e de onde quer que tenham vindo a instalar-se ali-aqui.

Solidão da escrita. Des-posseção, e *eu* já não é aquele que lendo a história em preto e branco quis ser *eu* e não pode mais, desde que jaz em preto no fundo branco aqui e também nos romances que leu n'*A Trilogia*. Talvez (apenas talvez) aquelas (e estas) sejam (ou foram já) palavras herdadas de outros que jaziam em outros deles — Auster, Blanchot, Barthes, Foucault, e nenhum deles e quem mais seja — nas páginas citadas ou nas de quem (ou que) os imitou ou desejou imitar. Mas acabou dissolvido, embaralhado em suas palavras, enquanto desaparecia nas palavras descobertas quando se estava a caminho, neste ensaio de leitura. Caminhos (teóricos e poéticos) que se cruzaram talvez para permitir que o encoberto que jazia em qualquer dos caminhos revelasse-se então no poder de atrair a palavra pela palavra.

...

Porque a “palavra escrita é a relíquia por excelência. É algo ao mesmo tempo mais íntimo de nós e mais universal que qualquer outra obra de arte. É a obra de arte mais próxima da própria vida” (Thoreau, 2007, p.45), talvez *justamente* porque não escapa à morte. Ela (palavra) que trazida para perto, obliquamente, acena com a loucura da imitação dela nela mesma e com a morte que espreita este abismo. “Sem a morte tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (BLANCHOT, 1997, p.312).

Por isso, espreita esse vazio em que cabe a leitura-ensaio-teatro tipográfico — loucura instalada — na solidão de uma escrita que também não se sabe, até acontecer. E que deixará (já deixou) de *ser*, logo que cesse, como leitura abortada, como escritura abandonada. Então, se (eu) o leitor igualmente aborta a leitura, (*eu*) desaparecerá também, no mesmo rastro que persegue (dos passos da escrita). Mas se insiste, o (eu) leitor Auster, Cervantes, Quixote, Quinn, Stillman, Black, Fanshawe, Hawthorne, Poe, Whitman, Foucault, Barthes, Blanchot, Cavell, Lacoue-Labarthe, Derrida, Platão, você, alguém..fica rodando e rodando a vida inteira. Loucura da escrita. O medo de Platão.

Figura 25 — Loucura instalada, herança de cavaleiros



Legenda: A loucura do cavaleiro
Fonte: www.playbill.com

3 ONDE SE ENCONTRA A HERANÇA DO ACASO

Não é senão quando nos perdemos, em outras palavras, não é senão quando perdemos o mundo que começamos a nos encontrar, e a perceber onde estamos e o infinito alcance de nossas relações.

Henry David Thoreau

Para esta leitura de uma possível trajetória na escritura da trilogia austiana, fica a impressão de uma viagem ao encontro de outras existências. Fica a impressão de uma jornada impressa no *reconhecimento* da palavra des-coberta, da palavra encontrada em alguma ruína (de um *ondequando* não se sabe, nem importa). Fica a impressão de *reconhecimento* da palavra esquecida em tantas, ou simplesmente daquela recoletada em meio àquelas tantas outras que jaziam, fragmentos escavados em algum sítio recém-descoberto, encontradas apenas milênios depois, enterradas no mais profundo, sob camadas e camadas, a que se chega apenas depois de muito cavar... Impressão de uma reedição, ou reimpressão...

Mais que reunir palavras de outros escritos, de outros fantasmas; mais que dispô-las ao longo de seu trajeto, dando-as a conhecer, ou dando a conhecer o seu conhecimento *sobre* elas e sobre outras nelas próprias, Auster parece se dispor a caminhar com as palavras, interpretando a seu modo, pastoreando-as, tentando (talvez) levá-las para casa . Não mais (talvez) como uma filosofia que se autoproclama redentora da palavra ascendida aos céus homéricos e reconduzida à casa terrena, como querem, (ou parecem querer, na leitura de Cavell) filósofos ou escritores em busca do ordinário. Mas quiçá incutindo nelas sua marca, que já fora marcada de e em outras eras, outras marcas...

Se “a maioria das pessoas pensam nas palavras como se fossem pedras” (p. 87), Daniel Quinn/*Auster* está a lembrar que “as pedras podem ser gastas pelo vento e pela água. Podem ser erodidas. Podem ser trituradas, é possível transformar as pedras em lascas, ou cascalho, ou pó” (AUSTER, 1999). Voltar a encontrar os pequenos artefatos que indicam, logo que des-cobertos, que o novo mundo não é tão novo assim, mas que já habitaram lá outros mundos. Que “as pedras podem se modificar” (AUSTER, 1999). Esta parece ser uma tarefa herdada por Auster e a que

ele se propõe. Assumindo a responsabilidade pelas suas (suas?) palavras, na sua escritura.

...

Diz-se antes que interessa no texto apenas o que interessa ao texto como elemento da escrita. Quis dizer, palavra como palavra, que atrai ou é (a)traída na travessia de uma leitura, na lida escrita. Palavras que atraem fabulosamente, ainda que sejam atraídas para uma não-fábula. Aquelas que restaram das batalhas, aquelas que se instalam, esparramadas, ordinariamente, por ali e por aqui. As que instalam (*poieticamente*, quem sabe) em nome do Outro do mundo e quiçá também do outro daquela que não se deixa nomear. *Mentira. Loucura.*

Rodam e instalam não apenas isso que se lê, escrita como escrita, ali na *Trilogia*, no *Dom Quixote* ou em outras palavras de outros fantasmas (e mesmo aqui). Mas instalam também o que não vai ins(-es-)crito. Precisamente o mesmo dela (pensamento?). O que não vai (em bloco, junto, palavra-ao-lado-da-palavra) perfazendo uma mera (mera?) ideia *mentira-poesia-loucura-literatura*. Mas que aparece também no espaçado, no esparramado, no ordinário. Ali no chão, restos de uma aventura bélica (da filosofia, da história, da literatura ou do que vem a ser a batalha entre essas todas). E vai ziguezagueante, como quem volta do exílio. Sendo ouvida. Sendo pastoreada. Sendo recoletada. Mero teatro.

...

Quando *mentira* e *loucura* se vão esparramadas, dançando ante nossos olhos e instalando-se em nomes e formas — inscrevendo, especulando, torneando e tornando em volta de seus passos (artísticos) — chegam em casa, talvez. Bem próximas à outra (palavra que ainda não pode tomar posse). Próximas à outra palavra que se instala quase sempre em um depois e é atraída para dar conta da volta que deu sobre *seus próprios passos* (e dos passos de outras que vieram antes pisando, passando, pesando e pensando) naquela leitura que se faz, ainda. *Herança*. Há também ali um teatro (tipográfico), como já foi dito. Talvez herança longínqua de poemas recitados em três (e três nascidos neste um), de onde nasceu a tragédia. Talvez herança apenas daquilo que, por não mais poder narrar, *ensaia...* Fragmentos...

O mais antigo filósofo egípcio ou hindu levantou uma ponta do véu que cobria a estátua da divindade; essa trêmula túnica ainda permanece

levantada, e eu contemplo uma glória tão fresca como a que contemplou o filósofo, já que era eu nele quem se mostrou tão audacioso àquela época, e é ele em mim quem agora torna a observar a visão. Poeira nenhuma se depositou sobre essa túnica; tempo nenhum decorreu desde que tal divindade foi revelada. O tempo que aproveitamos realmente, ou que é aproveitável, não é passado, nem presente, nem futuro. (THOREAU, 2007, p.43)

A terceira *palavra-figura* aparece (aqui) a dar contas. Seja nas palavras dispostas em *Walden*, ao invocar o filósofo egípcio ou hindu; seja nas de *Dom Quixote* ou nas da trilogia, de Nova York, da América que invoca a todos e a nenhum. De costas, mas insistindo nesse caminhar estando já a caminho, com a filosofia, com a dita literatura e com nenhuma delas; para além do tempo da herança. Girando apenas nas palavras das palavras que revelam que Auster já estava lá também. Afinal, o tempo não é presente, nem passado, nem futuro. Ou “é sempre presente”, como Nova York, já que aqui *estou*.

...

É Auster sim, em cada palavra de fantasmas audaciosos. E são também as palavras deles, fantasmas, a rodar na trilogia (ali e aqui). É Auster que, tendo sido já expulso da cidade, vê seu reflexo naqueles espelhos: ora *Dom Quixote*, ora Whitman, ora Poe, ora... e todos a rodar na mesma tela, na mesma hora. Dando conta de sua tarefa, (re)lendo os textos a ler, *reconhecendo* o que já conhecera, recoletando, responsabilizando-se ele (e não-ele) pelas palavras e pondo a projetar tudo isso. Porque aquele que nos fala de uma herança, sem (dela) falar, dando conta, em suas palavras, apenas do trabalho de suas mãos, porventura está a dizer de uma impossibilidade de narrar, de contar uma história, se não houver onde sentar e nem para quem falar. Mas aquele que nos fala de uma herança, ou de um legado, entende que herdou apenas uma tarefa e a executa com suas próprias mãos...

Seja em *Walden* ou nos ensaios emersonianos; nos contos de Hawthorne ou nos poemas de Walt Whitman, nas histórias de Poe ou nas de Melville, essa herdade chega (talvez como legado) trazendo consigo coisas de outras paragens (artísticas), de outros pensamentos (instalados) que vieram de um antes, que vieram do leste ou mais além, que vieram do Outro. Legado de fantasmas que, audaciosos, já traziam também as palavras austeanas instaladas.

Quem sabe, o que houveram tentado todos esses fantasmas (ao mesmo tempo) (os meus inclusive) tenha sido tão somente realizar (uma) tarefa (talvez de preparar a terra, ou de construir a casa, ou de ler os textos. Quiçá isso tudo, sim, mas ensaiando, projetando, extrapolando) “a partir de condições próprias da mimese dramática”. (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p.168). Pondo-se a caminho, recolhendo espólios dos campos em ruína, de onde não houvera vencidos nem vencedores. Ou simplesmente herdaram a tarefa (precisamente) de devolver mais afiada a ferramenta que fora emprestada de... e projetar o já rodado do projetor, rodando a palavra.

...

Pois há que se perceber que a palavra roda mesmo. Trazendo para muito perto algo daquelas outras paragens. Artisticamente. Roda e aparece em preto no fundo branco. Nem *logos* nem *mythos*, (e) tanto um quanto outro, a marca marcada na parede da caverna, na folha branca, na tela. Marcada nas *peles gráficas* (uma expressão de Waltércio Caldas) famintas de projeção. A marca apenas, avesso do negativo da figura da revelação. — Vê? —

...

Mas “**se eu conseguir lhe dar as palavras de que você precisa, será uma grande vitória**”. (AUSTER, 1999, p. 23) Se conseguir levar as palavras de volta para casa, se conseguir que elas deem a volta na escrita (de *quem*), ali, sobre si mesmas, como a própria obra sugere, talvez, sempre talvez, há de se ir ante elas e, ali, onde se encontram, chamá-las, atraindo-as, crendo, inocentemente, que elas escutem o chamado.

...

Há que se arriscar e tocá-las, esperando ouvir as vozes que estão em cada voz e elas talvez marquem compassos e se ponham a dar voltas no nosso pensamento, girando, se exibindo. Neste momento de atração mútua, em que tanto nós quanto as palavras tentamos nos aproximar (ainda que obliquamente talvez,

conforme os traçados que elas fazem) da escrita que arranha superfícies. E ali, nesta dança (ou travessia) há de se ver alguma tarefa contemporânea de coisas que já foram e são *escritas* – “todas as obras de arte são uma escrita, e não apenas as que aparecem como tais, e certamente hieroglíficas, para as quais se perdeu o código e para cujo conteúdo contribui acima de tudo a ausência de tal código” (ADORNO, 2008, p.193) –.

...

E Cavell lembra que a tarefa da herança filosófica é descobrir, revelar textos para fazer pensar. Que a filosofia se pode herdar como um conjunto de textos a ler. E talvez então esteja a rodar ali, em três, nos três da trilogia e em outros tantos trazidos naqueles três, a herança filosófica que a América recebeu e que Auster, pastoreando a palavra, se põe a projetar.

Figura 26 – Dom Quixote e o elmo de Mambrino



Legenda: Dom Quixote enxerga o elmo na bacia de barbeiro
Fonte: Imagem e legenda retirada do filme *Man of La Mancha*

[

Em *Esta América nova, ainda inabordável*, Cavell (1997) esclarece que a diferença entre Emerson e outros sábios ou profetas do século XIX e sua afinidade com Wittgenstein é o reconhecimento do poder das palavras comuns, da vocação que têm de serem redimidas e redimirem-se a si mesmas a partir da filosofia. Emerson dirá que as palavras exigem uma conversão, ou transfiguração, ou um novo afeto, enquanto para Wittgenstein elas devem ser levadas para casa, como se estivessem no exílio.

No primeiro capítulo de *En busca de lo ordinário*, Cavell (2002) entende que Thoreau, ao reivindicar que sua escrita constitua parte de seu modo de vida ou uma instância da vida da filosofia, estava pedindo ao leitor que identificasse seu livro *Walden* como um testamento, uma promessa, de modo que a vida descrita ali se declara terminada quando o leitor chega a suas páginas. E Cavell se pergunta “como é que a América não se expressou nunca filosoficamente. Ou se já [o fez] não poderíamos reconhecer que o fizemos; como se continuássemos carecendo de autoridade para assumir a autoridade de nossas mentes” (CAVELL, 2002, p.69, tradução nossa)⁵⁷. Para ele, a pergunta sobre a expressão filosófica americana vai unida à outra questão: se Emerson e Thoreau serão aceitos como filósofos; a questão para ele é se o pragmatismo é expressivo do pensamento americano. Em seu caminhar com as palavras daqueles escritores, Cavell convida a supor que o que se entende em filosofia por argumentação seja uma forma de aceitar a plena responsabilidade pelo seu próprio discurso. Em sendo assim, existiria outra forma filosófica — pois a poesia terá sua forma, assim como a terapia também tem uma forma própria — de aceitar sua responsabilidade. E, enquanto outros chamam a esta outra forma de “interpretação filosófica”, Cavell a chama de “leitura”.

]

⁵⁷ ¿ Como es que América no se há expresado nunca ella misma filosoficamente? (...) tipo de pregunta nos hubiéramos expresado filosoficamente, no podríamos reconocer que los hemos hecho.

Se eu conseguir ... as palavras de que você precisa, será ... grande vitória. Se conseguirmos que as palavras possam assumir aquela tarefa por ali, na *Trilogia*, saboreando os próprios movimentos, vindo ao auxílio dessas que se esparramam em pequenas legendas nesse início, talvez elas possam dar todos os equilíbrios entre elas ao mostrar algo e oferecer a ideia daquela alguma coisa que seus caminhos e giros revelam. Mas o que *revelam* em suas voltas, em seus torneios, ou ainda em seu (des)(a)parecer? Como revelam? Em máscaras, ausências, imagens, figuras?

...

Figura a *mentira*, figura a *loucura*, figura a *herança*... figura aqui a *figura*. Há, então, o que fazer para assisti-la, figura congruente talvez (escrita e trabalho de arte), sempre um talvez, que as palavras revelam.

...

No seu teatro tipográfico, uma agonia expectante, ou espelhada, ou fantasmática está na *Trilogia* desde o seu início. E isso apenas confirma a revelação dessa herança. É isso: o talvez, sempre um talvez, da figura da revelação em *peles gráficas*; nele, no talvez (com o seu misterioso torso: a **confusão**), se testemunham em lances o enredo quando já se alcança o ativado no quarto fechado. Mas isso já estava naqueles outros quartos ou cantos, lugares que fazem sair a figura da revelação em lances de luz e foco; o que já é de algum modo o que roda lá, (fotografia revelada posta a rodar na máquina que a projeta filme) na herança como acaso, que solta os seus arranjos em percepções perante o espelhamento de outras tantas páginas literárias: como equivalência para epiderme cultural castigada na travessia e posta diante dos olhos, talvez, e sempre um talvez, como espectros do apetite das peles gráficas por projeção.

...

[

Naqueles outros quartos e cantos.

Em *Cidade de Vidro*, o quarto em que Peter Stillman, filho, se retira para “falar as palavras que só ele entende”, (poderia ser) o mesmo em que Quinn escreve as últimas palavras em seu caderno vermelho. Se para Peter o quarto escuro tornou-o inapto para lidar com situações do mundo, também possibilitou seu encontro consigo: “Todo dia sento no meu quarto e escrevo um novo poema. Invento eu mesmo todas as palavras, do mesmo jeito que fazia quando vivia no escuro... Sou o único que sabe o que as palavras querem dizer” (AUSTER, 1999, p. 26).

Em *Fantasma*, tanto o escritor Black quanto o detetive Blue se veem praticamente confinados, um escrevendo a história e o outro o vigiando dia e noite durante tanto tempo que já conseguem até trocar de papel. Em um diálogo travado em uma livraria, o escritor, falando como se fosse o detetive que o segue, afirma que precisa dos olhos do detetive olhando para ele para provar que está vivo.

Em *O quarto fechado*, Fanshawe é descrito como uma pessoa que desde criança já se mostrara propenso a procurar voluntariamente o isolamento. Uma caixa de papelão de algum eletrodoméstico comprado pelo pai foi seu primeiro refúgio; depois, o quarto de um navio em que trabalhara, sem sequer descer quando este ancorava em alguma cidade. Era como se estivesse morto para o mundo. O retiro por um ano em uma casa de campo em Paris, o próprio desaparecimento, quando deixa como legado para o amigo a obra que escrevera durante todos os anos de reclusão voluntária e, finalmente, o quarto fechado de onde se despede do amigo afirmando que já está morto.

]

Se eu conseguir ... dar..., ...grande vitória. Rodam as palavras, da *Trilogia*, de *Dom Quixote*, entre si, sobre si. Giram e fazem rodar outras palavras de outros giros literários. Poe, Kafka, Thoreau, Cervantes... Rodam e figuram o que há de mais comum a elas. E o comum a elas, são elas e outras delas, palavras. No vai e vem entre elas e entre elas e outras de outras *escritas*, a figura revela a própria herança. Não aquela herança que poderia ser dela (literatura, filosofia, história, nada disso), mas a das palavras literárias, que reinam no seu reino de variadas travessias, nos acasos que são. Herança do acaso? Há de haver cuidado com o acaso ao se pôr diante dessa pergunta. A pergunta pode trazer para muito perto a história da literatura. E ela estando por perto, já se sabe, ficam acessíveis determinadas noções e sintomas indesejados. Há de se ter cuidado. Há de poder, ou teimar, assistir, talvez apenas assistir, ao rodar das palavras literárias.

Logo, a herança literária, ali na *Trilogia*, só o é porque atravessa. Atravessa com “função Colombo”, de costas para a Europa, aceitando a existência de outros mundos (CAVELL, 1997, p. 92), ou outras situações artísticas de transmutação entre linguagens; quebrando a continuidade da herança, mantendo-a disponível à edição. A edição, sim, talvez porque já se sabe impossível a narração — e se já não é romance nem conto, quem sabe pode ser um teatro tipográfico mimeticamente projetando as *figuras de revelação*, fazendo rodar as palavras literárias.

Aí talvez a travessia e, nisso, o teor da tarefa que manteve a herança fora do risco de naufrágio, o acaso, acentuando as condições de suas próprias possibilidades de palavras, transfigurando-as em algo que (a)parece, sugere, denuncia, ilumina, ou descobre, repentinamente, até chegar à tradução como seu confuso reino. Atravessa e, aí, o que chega ali é novamente carregado, é ali transposto para alguma coisa como ensaio, como um filme na máquina de projeção; como o coro do teatro, como o fazendo pensar; abrindo-se e se esparramando no chão da tela, do palco, ou na página, deixando expostas suas corpusculares letras.

...

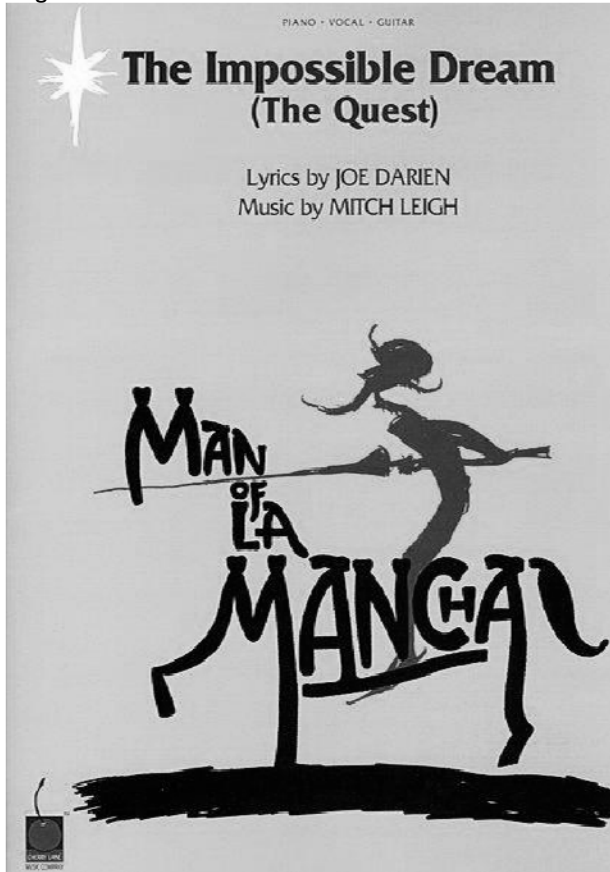
[

Para Stanley Cavell, Emerson e Thoreau associam-se à tradição filosófica ocidental e, ao mesmo tempo, distinguem-se dela. Porque assumem a responsabilidade sem fim pelo seu próprio discurso. Então, a filosofia pode ser herdada também como um conjunto de textos a ler. (Mas Cavell chama atenção para a filosofia analítica que seria uma exceção, pois herda um conjunto de problemas a resolver).

Assim, a América só poderá herdar a *aventura filosófica* que a Europa herdou. (De onde, de quem? Só a filosofia mesma o saberá). Os textos a ler, a responsabilidade de assumir sua própria escrita. E ao que parece, o texto de Auster nos ajuda a (re)conhecer esta herança (filosófica, literária, e nada disso e isso tudo junto) que na América (desde que se queira) se pode chamar confusão/*confusion*. Herança que confunde, que funde, que se funda na fusão de filosofias, de literaturas, de linguagens de arte.

]

Figura 27 — A aventura de Dom Quixote na América



From The Musical Play, "MAN OF LA MANCHA"
THE IMPOSSIBLE DREAM
 (THE QUEST)
 Lyric by JOE DARIEN Music by MITCH LEIGH

Tempo: Bolero

I, to dream the im-possi-ble dream, to
 (I, to) right the un-right-a-ble wrong, to

fight the un-beat-a-ble foe. To
 love pure and chaste from a-bar. To

bear with un-bear-a-ble sor-row
 try when your arms are too weak, to

Legenda:

Do livro, ao palco. Do palco às telas. Do texto, à
 Fonte: <http://www.sheetmusicplus.com/>

partitura. Da letra à cifra. Da poesia à música.

...

Se eu... vitória. Na figura da revelação, roda a herança do acaso; de estórias à história, desta àquela, aquela chega em três e três em uma só, até não mais sobrar o que não seja o burburinho do que passa a rodar no aparelho que as projeta (chamemos de Auster). Ela, a figura da revelação, vem implicada nas palavras que giram quando Auster se põe a trabalhar. E como o trabalhar do aparelho de projeção expande o pouco figurado que nas páginas escritas, vistas pela primeira vez, já está, põe tudo a vagar no cinema da leitura de outras páginas e, com isso, as vozes e os gestos literários daquela alguma coisa da herança do acaso se apresenta irreprimível por puro poder de rodar e exhibir o apetite projetivo das peles gráficas.

Logo, a herança do acaso, aquela alguma coisa dela, a figura da revelação, há de ser reconhecida no trabalho de projeção — evidencia-se que um projetor agencia de maneira larga o que a revelação fez no pormenor. Isso diz que ela, a herança, em sua figura, nada deixa intacto porque há a tarefa e ela roda. Uma herança do acaso que trabalha, ou se lança, ali, na *Trilogia*, tão-só com a ideia de que se herda a tarefa reconhecendo os casos narrativos em quartos e cantos, ou na aparição de seus fantasmas: na superfície espectral da fantasia, cujas “leituras” resultantes se colocam na esfera de uma confusão já imposta pelo próprio ato da transmutação de linguagens. Sempre o talvez da edição, de um acaso a ser apresentado como é, porventura (pôr em aventura até chegar, partir, ou abandonar a narração).

...

Há de reconhecer, em Auster, a evocação de, ou a projeção de: Cervantes e Edgar Alan Poe, Emerson, Thoreau, Hawthorne, Kafka, Milton, Whitman... Tudo posto a rodar, projetados como elementos de *traillers*, propostos na palavra que já foi, não é mais, ainda é o que é e, portanto, deixa de ser (pastoreada, trazida de volta para casa). Um talvez, sempre um talvez, em um e num outro, como fantasmas, cuja figura da revelação, reciprocamente, não deixa de dançar em luz; entre as linguagens e entre os gêneros (mas que gêneros?). Em menor evidência, o projetor (digamos, Auster, mais uma vez) trabalha para dar conta da própria travessia. Porém, a atuação do aparelho falha, abre uma fenda; mas ele só funciona assim, só projeta assim.

Falha. Abre fendas rápidas, pois a escrita projetada não sai em bloco único. Intermitente, pelos elementos que a compõem, a escrita apresenta, ao girar, as cenas que avivam a ideia de que a “herança não se junta nunca, ela não é jamais uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, não pode consistir senão na injunção de reafirmar escolhendo” (DERRIDA, 1994, p.33). Mas roda a herança do acaso apresentada na figura da revelação; herda-se portanto um silêncio, pois será cogente intuir, ou procurar, ou sugerir, para conseguir. Projetando, roda a herança, ali por trás. Roda naquele tempo de rodar que é ainda o que deles há (Kafka, Emerson, Cervantes etc., os personagens e...) e, ali, por partidas, guarda-se sempre o conectado com o que já foi antes e com o que já há no sibilar do aparelho de projeção, mandando de volta o que rodou no rodado, fazendo o projetor trabalhar mais e abrir mais falhas.

Isso porque de *fake* em *fake* a suspensão do que é, dos indicativos da não resposta, dos caminhos apontados como Nova York — cada um a levar à ponta de um outro canto, ou conto, que se cruza, se toca na esquina com um outro — da *Trilogia*, expõe as fissuras por onde escorre qualquer centro organizador da narração. Nesse sentido, os graus de esperas se desenrolam no predomínio das cenas que rodam a herança do acaso e estampando-as nos lançamentos das imagens que passam por sobre as cabeças dos leitores, recobrando-as com a luz, destacando-as pelo foco, fazendo-as figura da revelação em cada *trailer* na sua frente (é como se fosse possível inverter o modo da leitura. Se antes o que se lê, literariamente, se forma, supõe-se, atrás dos olhos, no espaço imaginário da mente, agora, tudo se forma diante dos olhos, projetado para além e delimitado por uma tela, que nada mais é do que força do apetite das peles gráficas por projeção).

...

Cada passo na leitura remete para frente e para trás, vislumbramos aqui e ali como cenas de questões levantadas por diferentes filósofos, “tudo permanecia em aberto, inconcluso, para ser iniciado outra vez” (AUSTER, 1999, p. 337). Perguntas sem respostas e respostas para o que não se adivinha como questão. “Tudo se torna essência: o centro do livro se desloca a cada acontecimento que impele a história para a frente. O centro, portanto, está em toda parte e nenhuma circunferência pode ser traçada antes que o livro chegue ao fim” (AUSTER, 1999, p.

14) E, se “no início havia apenas o fato e suas consequências” (AUSTER, 1999, p. 9), há Emerson a lembrar que cada fato último é apenas o primeiro de uma nova série (1994, p. 205). As novelas projetam-se umas para as outras, umas sobre as outras, sem jamais esgotar o que rodam, querendo cada cena ser o centro, abrindo focos, paisagens em fuga, pensamentos erráticos. As histórias fictícias, as citações literárias, os fatos históricos, as questões filosóficas: se tudo é essência, nada é realmente essencial que não seja o desejo das peles gráficas por projeção.

...

Contos de Hawthorne, final de romance kafkiano, histórias biográficas de Whitman, de Thoreau, personagens de Alan Poe... todos por ali, no tempo do acaso, se moldam figurativamente, ou lidos, de um personagem ao outro, do outro ao outro, até os outros com o ninguém nos mesmos textos, atuando como escrituras projetivas que os reúne e coleta e os reconhece no cinema da leitura. “Mas era justamente isso que me instigava – o caráter aleatório, a vertigem do acaso puro. Não fazia sentido e, por essa mesma razão, fazia todo o sentido do mundo” (AUSTER, 1999, p. 321). Ali nada era real a não ser o acaso (AUSTER, 1999, p.9). Acaso sabemos? Acaso há o acaso? Se há, ele certamente não responde. Mas “o que interessava nas histórias que escrevia era (...) a sua relação com as outras histórias” (AUSTER, 1999, p. 14).

...

Então só pode haver acaso; pois ninguém sabe o que escreve antes de escrever. Já se esteve sempre à beira desse abismo. As palavras são ao mesmo tempo a tela e a projeção, podem tanto apontar um destino como revelar um fracasso; mero acaso. “Não consigo imaginar outra maneira de exprimir o que li. Cada frase cancelava a frase anterior. Cada parágrafo tornava impossível o parágrafo seguinte. É estranho, portanto, que a sensação que subsiste da leitura desse caderno seja a de uma lucidez notável” (AUSTER, 1999, p. 337). Lucidez advinda talvez das histórias recolhidas, reunidas, dos sentidos que resultam das histórias que estão sendo recontadas dentro dessa história. “A questão é a história em si” (AUSTER, 1999, p. 9) e já se sabe que não cabe à história dizer se ela significa alguma coisa. Mero acaso por sinal.

“A maioria das pessoas não presta atenção nessas coisas. Pensam nas palavras como se fossem pedras, grandes objetos imóveis e sem vida, como mônadas que jamais se alteram” (AUSTER, 1999, p. 87). Mas as palavras podem nos chamar para girar. Se concordamos em girar com elas podemos vê-las a traçar a figura da revelação. De onde vêm, por onde e por que passaram, o que trouxeram ou o que largaram no caminho quando projetadas. E, ao remeterem às suas origens, as palavras nos lembram que herdaram a tarefa de habitar a linguagem da arte desde sempre.

Blue esbarra com um exemplar de *Walden*, de Henry David Thoreau. Quando começa a ler o livro, o personagem tem a sensação de que está entrando em um mundo alienígena, mas ele não desiste. No terceiro capítulo, topa com uma frase que, enfim lhe diz alguma coisa – Devemos ler os livros de forma tão vagarosa e concentrada quanto foram escritos – e de repente Blue compreende que o macete consiste em ir bem devagar, mais devagar do que jamais se moveu antes por entre as palavras.

Nem sempre as palavras encontram seu leitor. Há ainda Thoreau a lembrar que “Existem estrelas e leitores a sua altura” (2007, p.45). E o leitor é por demais ainda o que é. Assim, a dificuldade de Blue para ler *Walden* é “desculpada” mediante a constatação de que o texto apresenta dificuldades mesmo para leitores experientes e sofisticados: o próprio Emerson escreveu em seu diário que ler Thoreau o deixava nervoso e abatido (AUSTER, 1999, p.180). E Blue já se revelara avesso à leitura. Até ao lidar com as palavras escritas por si mesmo em um relatório, ele descobre que “as palavras não funcionam necessariamente, é possível que elas obscureçam o que estão tentando dizer” (AUSTER, 1999, p.164). No entanto, se tivesse a paciência de ler *Walden* no estado de espírito que a obra requer do leitor, não só sua vida começaria a mudar (AUSTER, 1999, p.180), mas ele chegaria a vê-las rodar sobre o acaso e tudo o mais que lhe diz respeito.

Mais do que a solidão de um escritor que procura sossego para escrever, os personagens de Auster estão sob a herança do acaso. E suas buscas estão manchadas pelas ruas insuspeitas de uma *mundanidade* reprodutiva. Ao enfrentarem seus duplos, eles se desencontram. Assim como Emerson (1994, p.41), que afirma afastar-se de pai e mãe, esposa e irmãos quando o seu gênio o chama,

os personagens de Auster entendem que “os pensamentos param onde o mundo começa” (AUSTER, 1999, p.315).

Mas o importante é lembrar que o eu também está no mundo... bem como os pensamentos que vêm dele (AUSTER, 1999, p.312). Se perder, se achar ou se abandonar, é acaso. Saber a distinção entre o outro (Mundo) e o eu é coisa do acaso das projeções, conforme a herança revela sua figura; cinema da leitura. “No início, havia apenas o fato e suas consequências” (AUSTER, 1999, p.9). No início... o acaso do número errado... e as consequências.

O início talvez seja, no entanto, o primeiro giro sobre o se que poderia pretender. Talvez como Thoreau no primeiro capítulo de *Walden*, quando fala da “construção” da casa, onde pode estar falando mesmo é de *Walden* (que também significa América, construção espiritual, ou descobrimento, ou constituição), como entende Cavell (2002, p. 79). E, conseqüentemente, todo ato de seu escritor é uma alegoria, ou encenação, de sua escritura (idem). A mesma torção da *Trilogia*, o talvez: a repetição, o corte, o retorno, a volta às palavras e frases que já foram e ainda são e não são elas mesmas, que já foram e ainda são de outros e dela mesma...que ajudam e não ajudam a chegar onde o texto se revela: ensaio... teatro... cinema de leitura.

...

Giram as palavras. Roda a herança do acaso e a figura da revelação é lançada pelo aparelho de projeção. Ali, mesmo ali, naquele talvez, as peles gráficas denunciam o seu apetite de projeção, ou simplesmente querem viver ali sua cena esquecida, violentamente apagada pelas ideias simplórias de texto, das definições de literatura, das noções de história da literatura ou com qualquer meio de fixação meramente tipográfico. É essa cena esquecida, o apetite das peles gráficas por projeção (desde a antiga situação de lançamento na mente imaginativa de um leitor), que pode perfeitamente continuar a conceber uma literatura de preponderância literária, que faz rodar a herança cada vez mais escrita e mais outras coisas ao mesmo tempo. De fato, uma situação ordinariamente artística que se liberta do texto e do autor pelo ato de focar e iluminar aquele apetite, funcionando como uma instalação cinematográfica em meios tipográficos.

Apaga-se (e não se apaga nunca) a luz do projetor de imagens que continuarão a rodar nos olhos, por trás dos olhos, de quem lê (eu, você, alguém). Entende-se então que a tarefa permanecerá (textos a ler), afinal, desde o início lia-se Paul Auster. Mas não era Paul Auster que se lia. “Em certo sentido, é aqui que a história devia terminar” (AUSTER, 1999, p. 256).

Figura 26 – É aqui que a história devia terminar



Legenda: Aldonza/ Dulcineia e Cervantes/Dom Quixote em cena do filme *Man of La Mancha*, de 1972

Fonte: <http://www.imdb.com>

CONTINUO A ENSAIAR SALTOS PARA O DESCONHECIDO (no abismo da desconclusão)

Se se afirma com Stanley Cavell que o *reconhecimento* está para além do mero conhecimento, como uma forma de interpretar, poder-se-ia intuir que, para reconhecer a existência do outro (do mundo e mesmo do eu no mundo), mais que sabê-lo assim e, por conseguinte, admiti-lo assim, existente, é necessário que se interprete o que o outro está a dizer apenas com sua existência. Ou talvez: para reconhecer a dor ou o sentido da existência na palavra trazida pelo outro, será necessário investir também numa viagem até o núcleo dessa dor, ou dessa palavra abandonada; admitir o que (em mim) fala essa dor, e fazer algo a partir disso. Algo que seja talvez apenas parte da tarefa de assumir minha própria dor, a minha responsabilidade pela escrita, como re-coletar e pastorear as palavras que me atraem.

Ousei achar que seria possível caminhar com Auster reconhecendo seus fantasmas. Ousei pensar que ensaiaria ou encenaria com ele *Dom Quixote*. Que encontraria meu duplo ao lado de *William Wilson* (ou Poe), perseguindo certo homem na multidão, ali pelas ruas da cidade de vidro. Que leria *Walden* no quarto fechado. E que assistiria a morte ou abandono de Fanshawe (pelos olhos de Hawthorne). Mas a sua dor (a de “Auster”, a da “literatura”) ou o sentido daquela existência, mostrou-se a mim de outras inusitadas formas. Contou-se em outras mentiras, atraiu-me para outras loucuras. Heranças do acaso... Sua dor falou em mim através de *palavras-figuras*.

...

Falou em mim a existência na *palavra-mentira* advinda das fábulas milésias, da encenação de um ator, da encenação fabulosa... e ao mesmo tempo o discurso platônico a expulsar poetas da cidade. A *mentira* na contradição mitológica. Outras *mentiras* inventadas na não-contradição entre o discurso e a verdade. *Mentiras* contadas pela linguagem. Também as do teatro de pensamentos instalados por ali: do discurso socrático recebido na *khôra*, de *Timeu*; das teorias da linguagem em

Benjamin, em Derrida, em Foucault. As *mentiras* do teatro das tipografias. Da busca da palavra ordinária, do reconhecimento e do declínio do conhecimento. Por isso menti tantas *mentiras*.

Assim também o foi com a *palavra-loucura*, dor enfrentada diante dos abismos (da linguagem mesma). Diante dos espelhamentos, das duplicações, *loucura* nos ecos de tantas vozes. Enfrentei as *loucuras* das analogias absurdas que abrem frestas. Dos paradoxos empurrando para outros tantos abismos. Dos nomes, chamando outros nomes e rodando outros em outros nomes. *Loucura* dos diálogos abissais, das aparições fantasmáticas, dos medos platônicos. Imiti ou tentei imitar a *loucura* da loucura quixotesca, da *loucura* de leitor. Assisti à *loucura* de um autor que desaparece em tantas vozes, em tantos outros e em nenhum. *Enlouqueci* na sua dor transformada em minha no momento de reconhecê-la.

Outra dor se herdou na *palavra-herança*, deixada por fantasmas na visão de espectros refletindo-se uns nos outros por ali e por aqui. Percebi a existência da dor na *herança* do acaso, e tentei realizar a tarefa de assumir cada acaso que surgia e me fazia desviar de rotas que não existiam, e seguir outra trilha que tampouco havia. *Herança* no reconhecimento de tantas escritas na escritura de um só (só?).

Essas foram *palavras-figuras* encontradas na ruína daquela escrita. Deixadas ali como legado, escavadas com as minhas mãos e reconhecidas nelas e em outras delas, palavras. É *khôra* ainda, permitindo que tudo seja onde já está. E nesses encontros, esvaziei-me de mim e encontrei sua dor/minha dor e um sentido de existir e insistir em cada uma e nelas todas, palavras. Desisti do Outro e persegui a mim no caminho trilhado, traçado por e com essas palavras. Mas o mundo também estava lá, e eu nele.

...

Logo no início da jornada, ao dar os primeiros passos, intuí que em algum momento surgiriam adiante, não bifurcações, mas várias outras trilhas. E seria necessário a cada momento escolher uma delas e seguir, numa sucessão de passos, abandonando conseqüentemente as outras possíveis. Mal sabia que a primeira das trilhas que precisaria escolher já está desde sempre no caminho, ao lado de outras, desde que decidi por escrever uma tese, sem saber “como escrever uma tese”. A *forma* da escrita era já uma “questão”.

Mas ao me movimentar por ali, caminhando com as palavras, principalmente com aquelas (figuras) e com outras que me *orientavam*, percebi que para 'dar conta' de uma questão (literária, nada mais) advinda da leitura de *A trilogia de Nova York* e de *Dom Quixote* (e da leitura delas nelas mesmas e das leituras advindas com elas), necessitava também "prestar atenção nas [minhas] palavras". Entendi que para caminhar com (as obras, as leituras, as palavras) não poderia escolher uma trilha que levasse a uma escrita conforme, estritamente acadêmica. Fugir a essa forma foi uma proposta.

Dar conta da leitura (minha e de outras) que se deixa iluminar pelas escrituras/leituras de Platão, Thoreau, Lacoue-Labarthe, Derrida, Stanley Cavell, Benjamin... também não teria sido possível se tentasse escrever *teoricamente*. Tampouco o quis. Muito menos teria conseguido escrever *literariamente*, não. Nem me havia proposto a realizar tal tarefa. Nem ao menos sei se consegui dar conta de uma tarefa (de falar) (da leitura) (da literatura) que atraiu esta escrita. Mas desejo ter chegado perto. De ter me aproximado de minha leitura, atravessadamente, obliquamente. Instalando-a em outras palavras que lá já estavam (nas leituras, nas literaturas, nas teorias não teóricas).

Pretendo mesmo não me ter feito *entender*. Desejo quem sabe ter (a)traído as palavras (suas também), ter pastoreado (algumas) e as levado para casa. Isso (talvez) já me poria a caminho novamente.

...

Aquele que se esvazia de qualquer próprio pode ter aptidão para todo tipo de coisa, não o sabemos já? Arrisquei, então, tentar atravessar nesse vazio (esvaziando também minha escrita para chegar perto das diversas trilhas, travessias, traduções das quais ousei me aproximar), atraindo e deixando-me (a)trair pelas palavras (literárias e não) que se mostraram *impróprias* e que não devem (não podem?) ser reivindicadas por nenhum título de posse nem de guarda. Herdade perdida e encontrada, sempre. Por mero acaso.

Assim, busquei (a)presentar este ensaio nas margens das escrituras (e leituras) de Auster, de Cervantes... Por isso, tantas vezes apresentei as letras escavadas nas próprias obras para dizer delas mesmas, apesar de conhecê-las inscritas em tantas outras palavras, ouvidas de outras tantas vezes que os a-

presentaram antes da minha chegada. Fortuna havia, mas preferi que a sorte me lançasse os dados e fizesse dançar ante meus olhos aquelas corpusculares letras que riscaram o chão nesta escrita. De Cervantes, de Auster, de Platão (de todos e de nenhum deles, na *verdade*).

Nos traços das letras que falham (as minhas e as não-minhas) e nos sons de tantas vozes que falam (espectrais, como os meus fantasmas também — Derrida, Benjamin, Foucault), segui (ar)riscando novos traços e conversando com outras vozes até então para mim desconhecidas (Stanley Cavell, Lacoue-Labarthe e seus fantasmas) que pairam por ali, nos cruzamentos de outras travessias. Nas bordas de um inabordável (porque também lá estou), tentei atracar, ou abordar ou abandonar leituras e escritas.

De frente para trás e de novo adiante, não pude seguir o tempo da terra, nem o da Terra. Tentei seguir o das estrelas, tentando lê-las também. Imaginando ou sonhando respostas para perguntas que ainda não foram feitas. E, para ajudar nisso, apenas alguns *filósofos* especiais poderiam me analisar: *Humpty Dumpty*, Peter Stillman, Dom Quixote e que sabe Emerson, Thoreau, Sócrates (?). Nem sei se já me deram alta, pois a sensação é a de que a doença permanece e a dor continua a doer. Nem poderia ser de outra forma, pois saio dali sem ao menos ter descoberto que perguntas fazer.

Mas teimei em traçar (talvez) uma rota transversa para uma travessia temerária, o contrário de um *descobrimento* — da América (a de Auster também, mas partindo sobretudo desta de onde me levanto e me ponho a caminho) até a Europa (e quiçá além — nos desvios e nas paradas — seguindo a trilha de um não legado que a Europa herdara). E percebi, na volta sobre todos esses passos, que o que fora buscar lá (em outras paragens, outras terras, outros tempos e ainda os mesmos) já se encontrava aqui.

Encontrei, sim, Dom Quixote, não apenas na Nova York da *Cidade de vidro* porque seu espectro está a rondar também as outras histórias d'*A trilogia*. Mas, ao mirar-me em alguns espelhos; ao tentar desarmar algumas e cair em outras diversas armadilhas na linguagem; ao conviver com muitos, muitos fantasmas comuns (a ambos e a mim), eis que encontro Auster lá também, nas palavras de Cervantes (filósofo audacioso). Não apenas o fantasma de Cervantes escrevia *A trilogia*, mas

o de Auster já pairava em *Dom Quixote*, desde a primeira palavra. Agora percebo por que ambos assombraram juntos os medos de Platão.

...

Achei que atravessaria, mas eis que me encontro observando paragens, dando voltas, traçando circunferências também. Experimentando. Vacilando. Correndo riscos. Riscando... Na beira de um abismo que está logo adiante em que ainda não escrevi o que aqui já está. Ensaiei uma leitura que partiu das *próprias* palavras (e nomes) que giram na dança da atração mútua (Auster-Cervantes-Platão-Derrida-Benjamin-Cavell-Thoreau-Wittgenstein-Emerson-e...). São palavras que, recebidas em *khôra*, vacilando na situação da linguagem, fingem uma vertigem que o leitor deveras sofre. Vestígios de uma herança que escapara do naufrágio, por acaso.

...

Entoei (ou fingi entoar) um canto ou conto que se encontra (talvez) numa música-*figura* que (res)soa na vibração de tantas vozes. Encenei (ou sonhei) uma peça já montada naquele teatro tipográfico da escritura. Assisti também à edição de um filme — palavras que rodam nas figuras da revelação, projetadas por Auster. O *Man of La Mancha* projetando a projeção da projeção, do livro ao palco, do palco à tela. Ou... outras situações artísticas de transmutação entre linguagens.

...

E, ao fim, encontro a volta... Meus passos trouxeram-me de volta (talvez pesando sobre eles mesmos). Encontro-me novamente aqui, entre livros de Auster e Cervantes, de Cavell e Emerson, de Thoreau e Poe, e... E daqui — do quarto escuro de onde saí para tatear na cidade de vidro; na tela de projeção das figuras da revelação; no palco preparado para as cenas do teatro tipográfico (página em branco à espera) — assisto ao que se projetava já, sem aviso, sem preparo, contando o que foi lido e como foi lido, no apetite de projeção de mais uma pele gráfica. Mais uma que não sei como nomear.

...

Menti com a *mentira* e enlouqueci com a *loucura* (de Auster, de Cervantes e de outros) — os medos platônicos que assombram. Chamei pelos nomes as figuras reveladas, retomadas das palavras de tantos alguéns. Palavras reconhecidas de outros mundos. Mas também fingi, troquei os nomes, dei pseudônimos às *minhas* palavras. Ouvi contos, contares, contadores e olhei nos olhos do enredo, desenredo de histórias que se queriam *fakes* e *thrillers* e *trailers*, tentando me aproximar várias vezes da palavra da Arte, para lembrar que sem ela não há saída. Não se chega tampouco. Apenas e absolutamente se continua a (per)prosseguir, na necessidade do abandono, a própria palavra. Sem pretensões. Segui apenas um plano sem método para deixar que falassem meus fantasmas nas palavras que iam iluminando ou obscurecendo (sentidos). Apenas herança do acaso.

...

Mas quem sabe, as trilhas que segui ou as *palavras-figuras* que me atraíram podem não ter atraído o leitor (você, alguém). Pode ser que preferisse seguir por trilhas de que me afastei, ou de outras que abandonei, como a do Livro-autor; como aquela vislumbrada do cinema da leitura; ou quem sabe preferisse perseguir o legado daquele teatro dando-se a realizar na tarefa do cinema (da escritura). Quiçá outras palavras o (a)traíssem ao perceber as colagens /instalações / de fantasmas em que encontrei outros fantasmas de outras paragens, outras situações artísticas, por exemplo. Estavam lá também a se oferecer. Trilhas por traçar, caminhos por abrir ainda, ou não...

Pode ser que o leitor buscasse essas outras trilhas e me deixasse aqui, falando sozinha (sozinha?)

...

O Livro, que primeiramente percebi, escrevendo seu autor (ou autoria), fora a proposta apresentada como projeto para este doutorado. A argumentação sobre a possibilidade de que *Dom Quixote* fosse o autor de Cervantes me fez pensar na viabilidade de tratar as obras de ficção como autoras de seus autores. Ou talvez mais *precisamente* do Livro autor. Levando em conta a presença, que se faz evidente na escritura d'A *trilogia de Nova York*, de autores fundamentais da Literatura Universal, comecei a perceber também como parte da autoria nesta obra a

biblioteca que nos é apresentada. Propus, então, o Livro/Obra (talvez a Biblioteca) como autor. Mas este (o autor Auster e não Auster) também já desaparecera, e não ficaram vestígios que se deixassem investigar. Ou havia ainda ruídos demais em torno. As mil e uma leituras sobre “autoria”, a “morte” do autor e sua (im)possível / (im)provável ressurreição; a “questão” da *autoficção*; as frestas ou portei ras abertas a caminho da leitura do “autor” Auster, das subjetividades, das identidades e identificações contemporâneas etc. Então, o encontro de *Dom Quixote* n’A trilogia de Nova York sustentando questões relativas a própria arte da escrita. E então começou a não importar mais (ou realmente nunca importou) quem seria o autor de quem.

...

O cinema da leitura se mostrou no “enquanto” da própria leitura, nas remissões a “cenas” de outros diversos (autores, texto), nas contações de histórias fabulosas e fabulantes de outros escritores e dali mesmo (na janela indiscreta do detetive de fantasmas, no cérebro do poeta despedaçado no chão de um laboratório, na história do filho que encontra seu pai mais jovem que ele próprio etc.). Mas as histórias em si não fazem a cena por si... A forma de edição, os efeitos, o texto rodando em círculo como uma película na máquina de projeção; a máquina de projeção... os *flashbacks* nas palavras, nas frases, nos nomes... Isso tudo também poderia ter sido uma trilha seguida. Algumas palavras esparramadas por ali foram recolhidas, algumas foram até reconhecidas... uma ou outra cena foi assistida e, de alguma forma, *herdadas*. Essas compareceram principalmente avizinhand o-se da *palavra-herança*, talvez para lembrar que o cinema habita mesmo essa palavra, às vezes como herdade, outras como herdeiro. Quem sabe, tenham sido recolhidas para reconhecer o que o cinema herda, como situação artística da modernidade; ou do teatro de que herda. Poderia ter seguido essa trilha, poderia ter me deixado atrair pelo “roteirista”, pelas mãos que giram a máquina da escritura, pelos olhos que projetam, ou apenas pela projeção das palavras naquilo que chama de *pele gráfica* – poderia – mas esse não é seu verdadeiro nome.

...

A certa altura da pesquisa / da batalha / da leitura / da escavação, peguei-me recortando e colando (literalmente). Coletando, emendando, adivinhando emendas,

descascando camadas de textos, desgrudando palavras que estavam grudadas na palavra. Indo e voltando, indo e voltando... a vertigem fazia com que me amparasse nas paredes marcadas. Senti as texturas; as rasuras; os rabiscos; a marca arranhada; a marca impressa; as diferentes cores nos nomes; a ausência de cor nos quartos, nos cantos. A fragmentação... da escrita... A repetição, repetição, repetição. Diversas vezes. A repetição. E ali, naquele então, por breves momentos, enxerguei vestígios de um fazer, de uma situação, de um gesto de arte implicado na palavra... Poderia ser outra trilha, nova vertigem, mais uma palavra-*figura*.

...

Eram outras trilhas, outras possibilidades, mas que abandonadas ou me abandonando, não se deram a ler nesta leitura, não tanto quanto me atraíram as *palavras-figuras* que persistiram nas voltas e nos giros. Ficam talvez como sinais, como talvez, como confirmação de outros acasos.

...

(nada aqui teve a pretensão de ser) Como já disse, tencionei apenas me aproximar das palavras que me atraíram para uma leitura que, mal chegava, já partia, mas voltava sempre, em giros. Tanto nas obras quanto nos textos teóricos que iluminavam cenas. Possibilidades que se recusaram a chegar a algum destino e se prepararam sempre para a partida e o abandono. Auster e não Auster. As mentiras e loucuras projetadas em cada personagem, em cada nome, em cada afirmação e contradição foram, e são ainda (talvez), engrenagem de um aparelho projetor, a possibilitar falhas (tantas) na projeção aqui também. Não se tratou de enredar nem de enganar o leitor, que assistiu ao filme a rodar nas -----
-----.

...

Tratei (e) tentei (e) cuidei de tentar (talvez) tão somente instalar aqui ou emular algo que na verdade não estava lá – minha *própria* leitura. Descubri isso depois (agora, neste momento em que a escrita se põe a projetar os pensamentos ante meus olhos, na figura da revelação). Nem a escritura de Auster nem a de Cervantes foram emuladas. Apenas me tornando Auster poderia emular a *trilogia*.

Somente me tornando Cervantes poderia emular *Dom Quixote*. Nem me tornei Pierre Menard nem o pretendi.

...

Pretendo, sim, seguir pesando em outros passos nesta (e noutras) travessia(s) com a leitura de Auster. Pois certamente continuará a me chamar, me instando a levar as palavras para casa, ou a dar outros saltos para o desconhecido. Talvez (sempre um e outro talvez) projetando outros Auster e outras palavras e outros fantasmas. Talvez me ----- nos passos de e com Thoreau, em *Walden*, ou nos *Ensaio*s de Emerson. Por ventura (pôr-me-ei em aventura) Poe e Whitman, e Milton e Kafka. Acaso e talvez se esse trem

...

Quem sabe realmente esteja na hora de chegar ao termo, (des)concluindo, de levantar-me novamente, desligar a luz do projetor (que não deixará ainda de projetar), destrancar o quarto e me pôr a caminho em outro caminho, pois se não o fizer (já) o leitor poderá pensar que vou contar uma história “ou pelo menos alguma coisa parecida com uma história, mas isso não passa de conversa fiada, uma lengalenga interminável a respeito de coisa nenhuma” (AUSTER, 1999, p.179).

Figuras: O encantamento que traz a verdade



Fonte: <http://www.rotoscopers.com/>



Fonte: www.pinterest.com

REFERÊNCIAS

Obras estudadas:

AUSTER, Paul (1986). *A trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. (1992, 1995, 2000, 2002). *O caderno vermelho: histórias reais*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1605). *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. v.1, 6.ed. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2011.

_____. (1615). *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. 3.ed. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2012. v. 2.

Fortuna crítica de *Dom Quixote* e *A trilogia de Nova York*:

ANTELO, Raúl. Morte, mudança, loucura. In: CHIARA, Ana; SANTOS, Marcelo; VASCONCELLOS, Eliane (Org.). *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2015, p. 11- 46.

BERNARDO, Gustavo. *Verdades Quixotescas: ensaios sobre a filosofia de Dom Quixote da Mancha*. São Paulo: Anna blume, 2006.

BLOOM, Harold (Ed.). *Paul Auster*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. (Bloom's modern critical views) Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/47001420/Paul-Auster-Bloom-s-Modern-Critical-Views>>. Acesso em: 2 set. 2011.

BRENDAN, Martin. *Paul Auster's postmodernity*. New York: Routledge, 2008. (Studies in Major Literary Authors) Edição Kindle.

BROULLÓN LOZANO, Manuel. El palimpsesto urbano: Paul Auster, Wayne Wang, Wong Kar Wai. *Cauce. Rev. Inter de Filología, Comunicación y sus Didácticas*. n. 34-35, 2011-2012. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce34-35/cauce_34-35_005.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2014.

CARAMURU, Anna Carolina de Azevedo. *A metrópole em cena: As metáforas do teatro e do cinema em Cidade de Vidro de Paul Auster e Sinédoque Nova York de Charlie Kaufman*. 2011. 96f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3173>. Acesso em: 20 mar 2014.

CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

CASTRO, Hélder Brinate. Uma questão de autoria no romance moderno: a história do autor em “Cidade de vidro”. *Philologus*, v. 20, n. 60 Supl. 1: Anais da IX JNLFLP. Rio de Janeiro: CiFEFiL, set./dez.2014. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/ix_jnlflp/completos> Acesso em: 8 maio 2015

COELHO, Lílian Reichert. Me engana que eu gosto! A construção do fake em Cidade de Vidro, de Paul Auster, e o Falso Mentiroso, de Silviano Santiago. *Terra roxa e outras terras*. v. 10, 1-106, 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>>. Acesso em: 13 ago.2012.

_____. O olhar como instaurador das fronteiras intersubjetivas: breve incursão sobre “Cidade de Vidro”, de Paul Auster. *dEsEnrEdoS*, v.2, n.5, Teresina: abr-jun 2010. Disponível em: <http://www.desenredos.com.br/arquivo_129.html>.

CONSTANZE, Gerárd. *Dossier Paul Auster*. La soledad del laberinto. Tradução Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Ed. Anagrama, 1996.

DAWSON, Nicholas. *An examination of the identity of author and character and their relationship within the narrative structure of Paul Auster's New York Trilogy*.s.l., 1999. Disponível em: <<http://www.bluecricket.com/auster/articles/dawson.htmlby>>. Acesso em: 29 ago. 2011.

ICARDO CAMPOS, Teresa. *Miguel de Cervantes em la narrativa de Paul Auster*. 2009. 294f. Tese (Doutorado) - Departamento de Filología Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/4605/30693_icardo_campos_teresa.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20 mar. 2014.

JONES, Ginger; ELLS, Kevin. Chaos and complexity in Paul Auster’s New York trilogy. *DQR Studies in Literature*; v. 47, n. 1, p.627 -639, 2010. Disponível em: <https://www.academia.edu/515582/Chaos_and_Complexity_in_Paul_Austers_New_York_Triology>. Acesso em: 03 fev. 2014.

LOPES, Denilson. Andando com Paul Auster. *Alea*, v. 7, n.2, jul –dez 2005, p. 223-234: Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n2/a04v7n2.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2014

_____. Invisibilidade e Desaparecimento. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel. (Org.). *Espécies de Espaço*: Territórios, Literatura, Mídia. 1. ed. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008, v. , p. 81-98.

MALTA, Josyane. Tradução e compreensão do entorno: discursos deslocados e o problema das cidades modernas. *Eutomia*, v. 1, n. 1, p. 344-356, [2008]. Disponível em: <<http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano1-Volume1/literatura-artigos/Josyane-Malta-Nascimento-UFJF.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2013.

MANN, Thomas. *Travessia Marítima com Dom Quixote*: ensaios sobre homens e artistas. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MARGUTTI, Vivian Bernardes. *Peregrinos em busca*: alegoria, utopia e distopia em Paul Auster, Nathaniel Hawthorne e John Bunyan. 2010. 170f. Tese (Doutorado em

Letras Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. Disponível em:
<<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-89JQTD>>. Acesso em: 27 jul.2014.

MOTTA, Marcus Alexandre. O risco de D. Quixote – saber e não saber, é e não é – . *Fragmentun* , n. 45, p. 55–63, abr./jun. 2015. Disponível em:
<<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/fragmentum/article/view/20737/12376>>.

MOTTA, Marcus Alexandre; AMARAL, Gloria Regina. A herança em Paul Auster. In: ENCONTRO DE DIÁLOGOS LITERÁRIOS, 2., 2013, Campo Mourão. *Anais do 2º Encontro de diálogos literários: um olhar para a diversidade*. Campo Mourão: UNESPAR/FECILCAM, 2013. p.190-198. Disponível em:
<<http://dialogosliterarios.wordpress.com>>.

_____. Babel de Papel. *Criação e Crítica*, n. 11, 2013. p. 96-110.

SILVA, E. P. Máscara e Dissimulação na Cidade de Vidro de Paul Auster. *Revista Garrafa* (PPGL/UFRJ), Rio de Janeiro, v. 4, 28 p., 2004. Disponível em:
http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm.

SOUSA, Michelli Cristina de. *Escrita e fragmentação da identidade contemporânea: A trilogia de Nova York de Paul Auster*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de São João del-Rei. Disponível em:
<http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/mestletras/MICHELLI_CRISTINA_DE_SOUZA.pdf> Acesso em: 9 dez. 2013.

URBINA, Eduardo. *Cervantes y el Quijote en la narrativa de Paul Auster*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2, 2002, São Paulo. Proceedings online... Associação Brasileira de Hispanistas, Disponível em:
<http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC000000012002000200013&lng=en&nrm=abn>. Acesso em: 14 mar. 2014.

Bibliografia de apoio:

ADORNO, Theodor W. (1968). *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. O ensaio como forma. In: _____ (1958) *Notas de literatura* 1. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2012, p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico)

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In _____ (1958) *Notas de literatura* 1.2.ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2012, p.55-63. (Coleção Espírito Crítico)

AUERBACH, Erich. A Dulcineia Encantada. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 311.(Coleção Estudos).

BARTHES, Roland. A morte do autor. (1968). In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 57-64. (Coleção Roland Barthes).

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 289-330.

BENJAMIN, Walter (1923). A tarefa do tradutor. Trad. João Barrento. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.) *A tarefa do tradutor*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

_____ (1916). Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: _____ (1915 – 1921). *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2011. (Coleção Espírito Crítico).

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus Ed., 2002.

CALDAS, Waltércio. *Manual da ciência popular*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

CAVELL, Stanley (1988). El filósofo en la vida Americana (acerca de Thoreau y Emerson). In: _____. *En busca de lo ordinário*: Líneas del escepticismo y romanticismo. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, p. 59-88.

_____ (1989). *Esta América nova, ainda inabordable*: palestras a partir de Emerson e Wittgenstein. São Paulo: Ed 34. 1997.

_____ (1979). *Reivindicaciones de la razón*: Wittgenstein, escepticismo, moralidad y tragedia. Madrid: Síntesis, [20--].

DERRIDA, Jacques (1967). *A escritura e a diferença*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. (1993). *Khôra*. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. (1987). *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

EMERSON, Ralph Waldo. *Ensaio*s. 3. ed. Rio de Janeiro, Imago. 1994.

EMERSON, Ralph Waldo. Experiência. In: CAVELL, Stanley. *Esta América nova, ainda inabordable*: palestras a partir de Emerson e Wittgenstein. São Paulo: Ed 34, 1997, p. 125 -148.

ERASMO, Desidério. (1511). *Elogio da loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

FAEDRICH MARTINS, Anna; MELLO, Ana Maria Lisboa de. *A autoficção na literatura contemporânea*. V Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação. Porto Alegre: PUCRS, 2010.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun. 2015.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

_____. O que é um autor? In: _____. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. v. 3. p.264-298 (Versão em PDF).

GAGNEBIN, Jean Marie. Walter Benjamin ou a história aberta (prefácio). In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 9.

HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 15, n.1, jan-jun, 2013, p. 218-231.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. La fabula (literatura y filosofía). In: DERRIDA, Jacques; LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; MILLES, J. Hilles et al. *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid: Arco Libros, 1990, p. 135-151.

LOPES, Rodolfo. Introdução a Timeu – Crítias. In: *Timeu – Crítias*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2011. (Coleção Autores Gregos e Latinos, Série Textos).

MOTTA, Marcus Alexandre. Conferência de Raul Antelo, Morte, mudança, loucura. Colóquio *Corpos diversos: imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo*. Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), o GPes Corpo e Experiência (Uerj/CNPq) e o GPes Literatura e Resgate (CNPq/FCRB). Rio de Janeiro, Outubro, 2013, 6p. (Comunicação apresentada como intermédio à conferência de Raul Antelo).

_____. “Homens e cães, gatos e heróis, pulgas e gênios...”; animal e animal ainda. 2015. (Texto inédito).

PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PIMENTA, Joana. Stanley Cavell. In: *Cinema: Um Compêndio Filosófico*. Instituto de Filosofia da Linguagem, 2010. Disponível em <www.filmphilosophy.squarespace.com/compendium> Acesso em: 15 nov. 2015.

POE, Edgar Allan. Willian Wilson. In: _____. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.83-107.

POE, Edgar Allan. *O homem da multidão*. 1840. PDF.

PLATÃO. *A República*. 3.ed. São Paulo: Martin Claret, 2014. (Coleção A obra prima de cada autor).

_____. Timeu. In: _____. *Diálogos V: O banquete; Menôn (ou Da virtude); Timeu; Crítias*. Bauru: Edipro, 2010. (Clássicos Edipro).

PLATÃO. *Timeu – Crítias*. Tradução do grego, introdução e notas Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, 2011. (Coleção Autores Gregos e Latinos, Série Textos).

THOREAU, Henry David (1854). *Walden, ou, A vida nos bosques; e, A desobediência civil*. 7.ed. São Paulo: Ground, 2007.

Verbetes mito in ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia, p.673/675

Verbetes rocim in INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica. UOL, 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=rocim>>. Acesso em: 2012.

Verbetes trilogia in INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão eletrônica. UOL, 2012. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=TRILOGIA>>. Acesso em: 2012.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma Ciência Nova: acerca da natureza comum das coisas*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores).

VILLA, Rocío de la. Introducción. In: VICO, Giambattista. *Ciencia Nueva*. Madrid: Tecnos, 1995. p. 13- 34. (Colección Metropolis).

YERASIMOS, Stéphane. Sob os olhos do Ocidente (Introdução) In: POLO, Marco. *O livro das maravilhas: a descrição do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 2009.