



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Daniela Barbosa Ribeiro

**A estranha escritura de Paul Auster: (des)construção de subjetividade em
*Viagens no scriptorium***

Rio de Janeiro

2017

Daniela Barbosa Ribeiro

A estranha escritura de Paul Auster: (des)construção de subjetividade em *Viagens no scriptorium*



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba

Rio de Janeiro

2017

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

A934 Ribeiro, Daniela Barbosa.
A estranha escritura de Paul Auster: (des)construção de subjetividade em Viagens no scriptorium / Daniela Barbosa Ribeiro. - 2017.
104 f.

Orientadora: Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Auster, Paul, 1947- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Auster, Paul, 1947-. Viagens no scriptorium – Teses. 3. Sujeito (Filosofia) na literatura – Teses. 4. Subjetividade na literatura – Teses. 5. Intermidialidade – Teses. 6. Alienação (Filosofia) - Teses. I. Borba, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(73)-95

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

Assinatura

Data

Daniela Barbosa Ribeiro

A estranha escritura de Paul Auster: (des)construção de subjetividade em *Viagens no scriptorium*

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 29 de agosto de 2017.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof^ª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Claudete Daflon dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2017

Aos leitores; que a estranheza lhes traga uma nova visão.

AGRADECIMENTOS

À

UERJ

Minha mãe, meu pai

Minhas irmãs Gisele e Adriana

Astrea Gama e Silva

Guilherme de Figueiredo Preger

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba

Mario Bruno

Carlinda Fragale Pate Nuñez

Deise Quintiliano

Carmem Lucia Negreiros

Beatriz Moreira Lima

Meus colegas

Meus amigos

Jacques Derrida (in memoriam)

Paul Benjamin Auster

Não diga então exatamente teu nome. Para quê? Ao fazê-lo, estarás apenas nomeando um outro.

Bertolt Brecht, Um homem é um homem

A ideia do livro, que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escritura. É a proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escritura, contra sua energia aforística e (...) contra a diferença em geral.

Jacques Derrida, Gramatologia

RESUMO

RIBEIRO, Daniela Barbosa. *A estranha escritura de Paul Auster: (des)construção de subjetividade em Viagens no scriptorium*. 2017. 104 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

Esta pesquisa destina-se a empreender uma leitura do romance *Viagens no scriptorium*, escrito pelo autor norte-americano Paul Auster em 2007, seguindo os desdobramentos da mudança no conceito de sujeito/subjetividade ocorrida a partir do pós-estruturalismo. Esta obra, que reúne protagonistas de livros anteriores do escritor, põe em cena uma problematização do conceito de sujeito fixo, estruturado, que afetarà a leitura de outras obras do escritor. Investigaremos essa virada no conceito de sujeito clássico para os modos de subjetivação, como proposta por Michel Foucault, e as contribuições da teoria desconstrutivista para o problema da subjetividade. Em seguida, abordaremos como o conceito de estranhamento e do estranho, ao justamente nos afastar desse sujeito clássico, será fértil para uma leitura deste romance em particular, mas também para uma leitura da rede intertextual e intermediária que é a obra de Paul Auster.

Palavras-chave: Literatura. Paul Auster. Sujeito. Subjetividade. Estranho. Estranhamento. Intermedialidade.

ABSTRACT

RIBEIRO, Daniela Barbosa. *Paul Auster's strange scripture: (de)construction of subjectivity in Travels in the scriptorium*. 2017. 104 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

This research intends to promote a reading of the 2007 novel *Travels in the scriptorium*, written by the North American writer Paul Auster, following the unfoldings of the change in the concept of the subject/subjectivity brought about by post-structuralism. This book, reuniting protagonists from the author's previous works, enacts a problematization of the concept of the fixed, structured subject, which shall affect the reading of other works by the writer. This study will investigate the turn in the concept of the classic subject towards the modes of subjectivation, proposed by Michel Foucault, and the contributions of the deconstruction theory to the problem of subjectivity. In the sequence, it will approach the concepts of estrangement/defamiliarization as specially fertile ground, in breaking off from the classical subject, for a reading of this novel in particular, but also for the reading of this intertextual and intermedia network that is Paul Auster's work.

Keywords: Literature. Paul Auster. Subject. Subjectivity. Uncanny. Defamiliarization. Estrangement. Intermediality

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	SUBJETIVIDADES AUSTERIANAS	14
1.1	A ascensão do romance	14
1.2	A nãoocidência do homem consigo mesmo: o personagem romanesco	17
1.3	O autor, personagem moderna	18
1.4	Do autor ao leitor	20
1.5	Do sujeito aos modos de subjetivação	26
1.6	Paul Auster	29
2	A “ESTRANHA” ESCRITURA DE PAUL AUSTER	33
2.1	<i>Ostraneniye</i>, ou o estranhamento	33
2.2	<i>Verfremdungseffekt</i>, ou efeito-V	36
2.3	O estranho freudiano	41
2.4	O absurdo estrangeiro	46
2.5	O ex-cêntrico	49
3	VIAGENS NO SCRIPTORIUM	55
3.1	Cena de abertura	55
3.2	O quarto fechado	57
3.3	Nomes	60
3.4	Viagens intermediáticas	64
3.5	Operadores	68
3.6	Do(s) estatuto(s) do(s) texto(s)	78
	CONCLUSÃO	92
	REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

Um velho está sentado na beira de uma cama. Desmemoriado, desconfia que é prisioneiro dentro de um quarto fechado, embora não se recorde do que possa ter feito para estar nessa situação. Neste quarto onde está pretensamente isolado, Blank¹ descobre uma pilha de fotografias e outra de manuscritos, papel e caneta. Faz esforços de memória, tem sensações, sente que mandou pessoas em espécies de missões e que as fez sofrer. Também recebe visitas e telefonemas. Sua história só poderá ser contada à medida que sua memória possa ser recobrada, através de traços dispostos pelo ambiente.

Este é o tema do romance *Viagens no scriptorium*, objeto dessa dissertação. Décimo-sexto livro de ficção do escritor norte-americano Paul Auster, publicado em 2006 nos Estados Unidos e traduzido para o português em 2007, foi escrito a partir de uma projeção dele mesmo vinte ou trinta anos no futuro. Segundo o autor, uma imagem que não o abandonou até que a pôs no papel.

Defenderemos que a obra condensa preocupações estéticas caras ao projeto literário de Auster. O livro reúne personagens centrais de obras anteriores. Se já supúnhamos relacionadas através de menções sutis em outros romances, aqui estão conectados intimamente através de Blank. Para o leitor que acompanha a obra de Auster, os nomes desses personagens soam familiares: Anna (Anna Blume é a protagonista de *No país das últimas coisas*), David Zimmer (protagonista de *O livro das ilusões*), Marco Stanley Fogg (narrador de *O palácio da lua*), Fanshawe (o duplo do narrador de *O quarto fechado*), entre outros.

Em célebre entrevista a Larry McCaffery e Sinda Gregory, em 1989, Paul Auster prenuncia esta reunião:

O que quero dizer é que todos os meus livros estão conectados por sua fonte em comum, pelas preocupações que compartilham. Mas cada livro pertence a seu personagem principal [...]. Cada uma dessas pessoas pensa de maneira diferente, fala de maneira diferente, escreve de maneira diferente de todos os outros. Mas cada uma é também uma parte de mim [...]. Se todos esses livros fossem colocados juntos em

¹*Blank*, em inglês, tem ampla gama de sinônimos, incluindo *lacuna*, *hiato*, *espaço*, *inexpressivo*, *branco*, *vazio*. Em outro nível, sonoramente também remete a Maurice Blanchot, teórico francês traduzido por Auster, que tinha por tema o silêncio, o trauma, o inexprimível.

um volume, eles formariam o livro da minha vida até então, um quadro multifacetado de quem eu sou [...].² (AUSTER, 1996, p. 288)

A narrativa constitui o pré-requisito de qualquer relato que possamos dar de nós mesmos, e é através de nossa capacidade narrativa que assumimos a responsabilidade por nossas ações, nos diz Judith Butler (2015). Além da necessidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, esse relato também precisa recorrer à voz e autoridade narrativas, a serem direcionadas a um público com objetivo de persuadir.

Essa voz e essa autoridade estão no domínio da subjetividade que, no âmbito dos estudos literários, nunca cessou de sofrer profundas transformações, principalmente a partir da modernidade. Se na Antiguidade, as epopeias cantavam as glórias de heróis cujo mundo lhes era extensivo, formando uma totalidade, o advento do romance fez com que o campo da subjetividade se ampliasse e se problematizasse.

Nessa concepção, as categorias de pessoa, espaço e tempo deixam de ser puramente formais e se tornam também expressão de uma visão de mundo histórica. O sujeito, para além de uma posição no enunciado, torna-se uma relação de forças que o atravessa, uma “unidade de dominação”, como preconizou Nietzsche (apud DELEUZE, 1976, p. 21)³. Das repercussões do pensamento nietzschiano, aliadas aos saberes da linguística, da psicanálise e da etnologia, surge a ideia do sujeito fragmentado, como nos mostra Michel Foucault a partir de *As palavras e as coisas* (1966).

²[...] *What I mean is that all my books are connected by their common source, by the preoccupations they share. But each book belongs to its central character: Quinn, Blue, the narrator of The Locked Room, Anna Blume, Fogg, Nashe. Each one of these people thinks differently, speaks differently, writes differently from all the others. But each one is also a part of myself – which probably goes without saying. If all these books were put together in one volume, they would form the book of my life so far, a multifaceted picture of who I am.*

³Cf. *A vontade de potência*: “[...] Trata-se de uma luta entre dois elementos de potência desigual: atinge-se a um novo acordo de forças, segundo a medida de potência de cada um. [...] Esqueceram de introduzir no “ser verdadeiro” essa força que *fixa* as perspectivas, — para falar a linguagem da escola; esqueceram o ser sujeito. Imaginam que este é “desenvolvido”, acrescentado, — mas até o químico ainda tem necessidade dele: é o *ser específico*, a ação e a reação, segundo as combinações, de tal ou qual espécie. *O perspectivismo é apenas uma forma complexa da especificidade*. Imagino que todo corpo específico aspira a tornar-se totalmente senhor do espaço e a estender sua força (— sua vontade de potência), a repelir tudo o que resiste à sua expansão. Mas incessantemente choca-se com as aspirações semelhantes de outros corpos e termina por arranjar-se (“combinar-se”) com os que lhe são suficientemente homogêneos: *então conspiram juntamente para conquistar a potência*. [...] Há “formações dominadoras”; a esfera do que domina cresce sem cessar, ou então aumenta e diminui periodicamente; está assim submetida às circunstâncias favoráveis ou desfavoráveis [...]. Os meios de expressão da linguagem são inaproveitáveis para exprimir o devir; é uma das *necessidades destrutíveis de nossa conservação* a de determinar incessantemente um mundo mais grosseiro do durável e de “coisas”, etc... [...] Não há vontade, há projetos de vontade que aumentam e perdem incessantemente sua potência. (NIETZSCHE, 2011, 299, 300)

Foucault introduz uma análise histórica calcada em descontinuidades, séries e interrelação de saberes que articula com a estrutura social, o que ameaça a noção de sujeito estruturado. Buscando nos focos de resistência ao poder as forças que se afetam a si mesmas, Foucault abandonou o conceito de sujeito para desenvolver uma teoria e uma topologia dos *modos de subjetivação*⁴.

Segundo esses modos de subjetivação, os sujeitos são unidades de dominação de forças em relação, forças subjetivadoras tais como discursos (da história, da filosofia, da sexualidade, da política, entre outros), vozes que em sua polifonia nos sujeitam, perspectivando nossos pontos de vista e lugares de fala, ao mesmo tempo em que nos conectam com o que está fora de nosso corpo, o outro, o contexto, o momento histórico, o ambiente.

O próprio Paul Auster já havia declarado em *A arte da fome* esse entendimento do sujeito como uma relação de forças que o ultrapassa: “Sua linguagem, suas memórias, mesmo sua sensação de isolamento – cada pensamento em sua cabeça nasceu de sua ligação com outras pessoas” (Auster, 1996, p. 288-9).

Ao abordar o texto em seus aspectos formais “sem prescindir do ambiente cultural que a obra encarna”, o linguista russo Mikhail Bakhtin (2010) pôde ver o romance como um gênero “metamorfo”, que acolhe os demais gêneros e dialoga com eles, formando precisamente assim sua própria fisionomia. Concretude histórica nos seus limites linguísticos, o texto é tecido de língua, e esta produz ideologias, estilos, espaços-tempos e os cristaliza num todo polifônico.

Porque intrinsecamente escritura, o romance se distinguiria de forma radical da narrativa. Na visão bakhtiniana, ele se afasta do pensamento platônico, governado pela crença numa escrita puramente fonética, em que a verdade, ligada à ideia, só podia ser buscada na presença daquele que fala, ancorando-a a uma origem, fixando-lhe o significado.

⁴“Quais são os novos modos de subjetivação, sem identidade, mais do que identitários? [...] E será, acima de tudo, que não estamos assistindo, participando da ‘produção de uma nova subjetividade?’”(DELEUZE, 2005, p. 123). “Uma estratégia sem estrategista [...] Não há, dados de forma imediata, sujeitos que seriam o proletariado e a burguesia. Quem luta contra quem? Nós lutamos todos contra todos. Existe sempre algo em nós que luta contra outra coisa em nós.”(FOUCAULT, 1979, p. 257); “Lá, a lógica ainda é perfeitamente clara, as miras decifráveis e, contudo, acontece não haver mais ninguém para tê-las concebido e poucos para formulá-las: caráter implícito das grandes estratégias anônimas, quase mudas, que coordenam táticas loquazes, cujos inventores responsáveis quase nunca são hipócritas.”(FOUCAULT, 1988, p. 105)

Como nos diz Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (2004), Derrida afasta-se das metáforas que a história da filosofia construiu para falar da origem ou do centro – *Deus, arquê, telos, consciência* – para outras noções como as de *jogo*, de *interpretação*, de *signo* sem verdade presente, barreira entre a coisa e a linguagem, o signo como um desvio. “Se o signo é desvio e não se tem acesso àquilo que ele referencia, ele só se dá como ausência, ausência da coisa” (BORBA, 2004, p. 201).

Borba explica como o filósofo franco-argelino valoriza o significante com sua própria força e seu potencial de significação: “Fazer valer a força do texto implica promover o descentramento da estrutura, isto é, não frear a mobilidade que lhe é própria, mas lhe ativar o próprio jogo” (BORBA, 2012, p. 7).

Daí que a busca do ser enquanto presença é impossível, porque, vindo a representação da experiência primeiro em atraso, essa representação só se dá em ausência. Derrida configura o sujeito como um ser partido, como um ser que é traço, retira-o das especulações sobre tal discurso.

Derrida mantém a noção de sujeito, mas a situa historicamente. O sujeito, poderíamos dizer, é um dos “próprios do homem” (DERRIDA, 2011, p. 17), e nesse sentido, enceta sempre uma lista que forma uma configuração. Essa lista, portanto, não se limita nunca a um só traço e nunca é completa. Para situá-lo, é necessário reconhecer suas diferenças (ou, suplemento, a *différance* derridiana, a errância...), ou admitir a ideologia do sujeito sugerindo noções de subjetividade alternativas.

Partindo dessa premissa derridiana, buscaremos, no primeiro capítulo, situar a noção de subjetividade que perpassa a obra austeriana. Neste sentido, desenvolveremos dois tópicos pertinentes à leitura da obra de Auster: (a) como a noção de sujeito se modificou tanto na teoria contemporânea da pós-modernidade, tendo em vista os modos de subjetivação propostos por Michel Foucault; e (b) as consequências da teoria desconstrutivista para a noção de sujeito fixo, estruturado.

Em seguida, no segundo capítulo, estudaremos como este entendimento da subjetividade aparece nos romances de Auster até *Viagens no scriptorium*. Faremos uso, para tanto, de uma constelação de conceitos que nos parecem bastante fecundos nessa análise, que chamaremos aqui de “o estranho”. Desde o “estranhamento” provocado pela obra de arte, tal como descrito pelo formalista russo Victor Chklovski (1978) em *A arte como procedimento*, passando pelo “efeito V” de Bertolt Brecht (2005), o “*Umheimlich*” freudiano (Freud, 1976),

o “absurdo” existencial até o “ex-cêntrico” desconstrutivista, investigaremos a influência dessas referências nos romances *O inventor da solidão*, *O quarto fechado*, *No país das últimas coisas*, *O livro das ilusões* e *Palácio da lua*.

No terceiro e último capítulo, analisaremos os aspectos do tema que tocam a obra de Auster, para, em seguida, a partir das conclusões, procedermos à análise da subjetividade, das personagens e de suas funções no livro *Viagens no scriptorium*, que papel desempenha em seu jogo literário e de que forma ela vai interferir em determinada leitura da obra.

1 SUBJETIVIDADES AUSTERIANAS

1.1 A ascensão do romance

Houve um tempo, da Grécia Antiga até a Renascença, passando por toda a Idade Clássica, em que o homem não apresentava qualquer interioridade. Não havia evolução do herói, nem tampouco um autor que fosse o seu criador, ou um leitor que tentasse compreendê-lo. Esse processo inicia-se nas raízes folclóricas do romance, com os gêneros sério-cômicos surgidos na Idade Média. Até então, vigorava a distância épica, responsável pela veneração de um passado absoluto, em que mitos e lendas eram intocáveis e podiam apenas ser cantados pelos *aedos*. Quando esta distância é ultrapassada e se verifica que o homem pode ser representado no mesmo plano de seu presente inacabado, este é o início de uma sequência de transformações da subjetividade humana, que podemos acompanhar através da história do romance. Poder-se-ia dizer que, no romance, o homem deixa de coincidir consigo mesmo, exercendo sua subjetividade.

A transposição dessa distância épica, em que a imagem do homem passa a ter contato com os eventos do presente inacabado, provoca uma reestruturação radical da representação do homem. Para essa transposição, o primeiro passo foi a familiarização da figura humana através do riso cômico. O riso quebra a imagem que o homem tem de si, levando ao segundo passo, que é a discrepância e a incompatibilidade do homem consigo mesmo. Como consequência, o enredo também deixa de revelar o homem completamente.

Por que essas ideias são importantes na análise da obra de Auster? Porque, se o autor tem apreço por autobiografias e memórias em seus romances, ele não deixa de evidenciar sua postura moderna, e assim suas referências, ao invés de fixarem qualquer significado para o texto, funcionam como verbetes de um dicionário barthesiano, remetendo a outras referências, indefinidamente. No caderno vermelho de Daniel Quinn (*A cidade de vidro*), a vida do escritor vai se esvaindo junto com o número de páginas restante. E Paul Auster aparece em mais de um romance, nunca coincidindo com o narrador ou com o autor do livro que estamos lendo.

Em Auster, o autor desaparece da experiência para o surgimento de personagens que emergem dos cantos mais inesperados como forças subjetivadas e subjetivadoras. Relações de forças em si, estas são nomeadas através de jogos de linguagem, ora remetendo a sujeitos empíricos, ora a construções imaginárias. Cada pretense sujeito é uma unidade de dominação,

num eterno tecer em que referências biográficas – suas ou de outrem, amigos, conhecidos, influências, “fantasmas” – são processadas.

Auster nos faz refletir se o real e o fictício não seriam ambos reais e fictícios ao mesmo tempo. Jogando com sua própria biografia, mas também com a de outros “sujeitos”, adiciona a essas outra força, à qual dá especial tratamento na sua obra: a força do acaso. Passado, futuro e presente se encontram numa zona de contato inacabada, lugar do escrever e também do ler (o quarto fechado, na poética austeriana). Neste jogo atemporal organizado, feito de material verbal e lacunas, efeitos são engendrados. Sob esses efeitos, conferimos unidades e relações de causalidade a essas forças que nos subjetivam. A ficção se torna o próprio ato de ler o mundo.

O historiador da literatura e filólogo soviético Mikhail Bakhtin (2010) pretendeu descobrir as particularidades estruturais e fundamentais do romance, que determinariam a orientação da sua própria versatilidade e de sua influência sobre a história da literatura. Ele percebeu que o romance, por ser um gênero mais jovem do que a escritura e o livro, está organicamente adaptado às novas formas de percepção silenciosa, à leitura, e ainda está em constante evolução, não dispondo de um cânone, como os gêneros mais antigos. O romance disputa sua supremacia, acolhendo e adaptando os demais gêneros, que se desagregam. Por isso, diz-se que é um gênero “metamorfo”. Ao invés de índices de gênero facilmente discerníveis, Bakhtin partiu de descrições dos próprios romancistas sobre suas obras para identificar três tipos de particularidades que se aplicariam ao romance, quais sejam: a) A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngue que nele se realiza nele; b) A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; c) Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado.

Todos estes três tipos de particularidades do romance estão ligados organicamente entre si, e todos eles estão condicionados por uma determinada crise na história da sociedade europeia: sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações metalinguísticas. A pluriformidade das línguas, das culturas e das épocas, revelou-se à sociedade europeia e se tornou um fator determinante de sua vida e de seu pensamento. (BAKHTIN, 2010, p. 404)

Bakhtin esclarece que o plurilinguismo, como o centro criador do processo linguístico-literário criou com ele uma nova consciência cultural e criadora irreversível. A língua pode se

examinar a si mesma, tanto no contato com as línguas estrangeiras quanto em seu próprio interior, com as falas divergentes que conviviam entre si. Esta crítica vai propiciar o riso, um elemento que vai permitir a representação direta e o que Bakhtin chama de uma nova atitude radical em relação à língua e à palavra. Com o riso e a representação direta surgem a parodização e a travestização de todos os gêneros elevados e das grandes figuras da mitologia nacional. Surgem os gêneros sério-cômicos, movimento cultural em que aparecem os principais elementos disparadores do que viria a ser a polifonia no romance moderno.

Talvez o mais conhecido desses gêneros, a sátira menipeia, traz um aspecto fundamental que Bakhtin chama “deslocamento do centro axiológico-temporal”. Além do riso incisivo e grosseiro, há uma noção de utopia fantástica e uma liberdade espaço-temporal infinita, inclusive com o encontro de personagens de épocas distintas num mesmo plano. A sátira menipeia é dialógica, paródica, socialmente multiforme e polifônica. Todos estes aspectos, para Bakhtin, estão a serviço de experimentos e provocações que põem à prova e desmascaram ideias e ideólogos, assim como normas e expectativas. Tal deslocamento do centro temporal na orientação literária permite ao autor mover-se livremente no campo do mundo representado, mesmo em torno do presente inacabado, estabelecendo novas relações com o mundo, uma vez que agora estão no mesmo eixo temporal. Autor e personagem, cada um com seu discurso, não podem deixar de dialogar e se combinar entre si, “sob todas as suas máscaras e aspectos” (BAKHTIN, 2010, p. 419). Esta nova situação do autor é um dos mais importantes resultados para que a superação da distância épica, hierárquica.

Os diálogos socráticos, pouco identificados com os gêneros sério-cômicos, mas talvez os que mais tenham influenciado a subjetividade humana em direção a uma atitude científica, também tiveram seu papel na formação da nova personagem romanesca da literatura em prosa. Através de rebaixamentos e da abordagem dos aspectos baixos da vida, aproximaram o mundo para que ele pudesse ser examinado livremente. Os diálogos surgiram sintomaticamente como gênero de “memórias”, mas não mais de uma memória heroicizante, épica, e sim de memórias individuais, limitadas pelas vidas pessoais de seus narradores, em que o ponto de partida é a vivência da atualidade.

1.2 A não coincidência do homem consigo mesmo: o personagem romanesco

Nesta zona de contato com o presente inacabado e, por conseguinte, com o futuro, há um porvir, em que permanecem no homem as virtualidades irrealizadas e as exigências não satisfeitas. Surge uma divergência fundamental entre o homem aparente e o homem interior e, como resultado, leva o aspecto subjetivo do homem a tornar-se objeto de experiência e de representação. O homem passa a ser visto por si mesmo e pelos olhos de outrem:

A ausência de um acabamento e de um arremate internos levou a um forte reforço das exigências de um mesmo acabamento e arremate, externos e formais, particularmente no que toca ao sujeito. Surgem diversas formas e métodos para a utilização dos excessos do autor (aquilo que o herói não sabe e não vê). Pode-se utilizar externamente estes excessos no enredo e na elaboração para a conclusão fundamental (e na exteriorização específica do romance) da representação do homem. (BAKHTIN, 2010, p. 421)

Sem esses excessos, não haveria o estranhamento que gera o humor crítico, não haveria pseudônimos, máscaras ou travestização de personagens “fantasiados” com nomes de outras personagens, históricos ou não, não haveria os jogos de linguagem nos remetendo sonora ou semanticamente para tantos universos distintos, recursos tão presentes na obra de Paul Auster.

O romance, esse gênero “metamorfo”, Bakhtin dirá que era o que melhor resolvia os dilemas ético-estéticos de nosso tempo, e seria também a instância propícia a levar adiante as investigações formalistas. Ele entendeu que a unidade estética na obra de arte literária deve ser encontrada sim na obra, mas que não poderíamos prescindir do ambiente cultural que esta obra encarna. É nesse aspecto que se distancia dos primeiros formalistas e se aproxima de uma abordagem histórica, sem encerrar-se nesta.

“(…) A criação de um novo tipo de romance no século XVIII é acompanhada por uma série de julgamentos particularmente significativos.” Entre as características exigidas nesta etapa da evolução do romance [...], o personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida (...).(BAKHTIN, 2010, p. 402-403)

Nas palavras de José Luís Fiorin⁵, Bakhtin “está disposto a ultrapassar a dicotomia positivismo/idealismo de que os estudos linguísticos foram e são tributários, mostrando que nem o ‘objetivismo abstrato’ nem o ‘subjativismo idealista’⁶ conseguem apreender a linguagem em sua realidade viva.” Ao negar os fatores sociais e interacionais presentes na enunciação, nenhuma dessas orientações explora a relação – responsável pela comunicação – entre o *eu*, o *outro* e o *meio* como elementos constituintes do discurso. Para o Círculo de Bakhtin, o sujeito não é psicológico – como defendido pelo subjativismo – mas sim dialógico.

Fiorin nos informa que Bakhtin é o precursor das atuais tentativas de construção de uma teoria da enunciação, e por isso grande parte de sua obra está dedicada às categorias de pessoa, espaço e tempo. “No entanto, é preciso ressaltar que em Bakhtin essas categorias não são analisadas meramente do ponto de vista formal, mas como expressão de uma visão do mundo radicada na História. Por outro lado, nem pessoa é uma categoria psicológica, nem tempo e espaço são categorias transcendentais. A natureza de todas elas é histórica.”

1.3 O autor, personagem moderna

O interesse na vida privada do autor remete a um momento da história dos estudos literários, mais precisamente ao século XIX, em que se interpretava uma obra a partir da biografia do autor. Como já dizia Roland Barthes (1988),

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. (BARTHES, 1988, p. 67)

Para Barthes, o positivismo, como ápice da ideologia capitalista, deu máxima importância à figura do autor, e a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a

⁵Texto de apresentação do livro *Questões de estética e literatura*, de Mikhail Bakhtin, para a editora Martins Fontes. O renomado linguista brasileiro posteriormente escreveu a obra *Introdução ao pensamento de Bakhtin*.

⁶Grosso modo, o subjativismo idealista preconiza que o ato da fala é criação puramente individual, instável, fluxo de signos, ideológico e independente de um sistema linguístico ou de interação social; e o objetivismo abstrato, por sua vez, via a língua como sistema social já dado imposto ao sujeito, que a utilizava na forma de fala, onde cada enunciação é um ato único e não reiterável, e o sistema linguístico independe de todo ato de criação individual ou intenção.

produziu. Confundem-se as vozes da obra, como se, através da alegoria da ficção, “fosse sempre a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 1988, p. 67).

Em *A morte do autor*, Barthes nos conta como alguns escritores buscaram abalar o que chamou de “império do Autor”. Mallarmé colocou a língua no lugar do autor, e a linguagem no lugar do “eu”. Para ele, “escrever é atingir esse ponto onde só a linguagem age” (BARTHES, 1988, p. 67). Valéry, reportando-se à retórica, não cessou de colocar em dúvida o Autor, acentuou a natureza linguística da sua atividade, e sempre evidenciou a condição essencialmente verbal da literatura. Proust emaranhou, por uma *subutilização extrema*, a relação do escritor com as suas personagens: numa *inversão radical*, ao invés de colocar a sua vida no romance, fez da própria vida uma obra modelada pelo livro.

Por essa perspectiva, a linguística é louvada como tendo fornecido um argumento analítico para a destruição do Autor, mostrando que a enunciação é um processo vazio que funciona perfeitamente sem a necessidade da pessoa dos interlocutores⁷.

Como profundo conhecedor da poesia francesa e da literatura francesa em geral, de que é editor e tradutor para o inglês, Paul Auster está bem familiarizado com essas questões. Mestre em literatura comparada por Columbia, não há nada de ingênuo na forma como aborda a questão do autor em sua obra. Também não é trivial a adoção do título *Viagens no scriptorium* para um de seus romances mais preocupados com a questão da autoria e da subjetividade: o protagonista é na verdade um *scriptor*, o escritor moderno “que nasce ao mesmo tempo que seu texto” (BARTHES, 1988, p. 67). Não é o sujeito de que o livro é predicado, não é o pai de seu livro, não existe antes da enunciação.

Tal qual descrito por Barthes, na obra de Auster “*escrever* não pode mais designar uma operação de registro, mas sim aquilo que os linguistas chamam de performativo” (BARTHES, 1988, p. 68). Seja no relato de Anna Blume em *No país das últimas coisas*, seja na escrita de Daniel Quinn no caderno vermelho em *Cidade de vidro*, ou na relação entre o conto de Martin Frost e Claire Martin, em *O livro das ilusões*; em mais de uma obra, evidenciamos esse processo em que “a mão, destacada de qualquer voz, levada por um puro

⁷ O autor é apenas aquele que escreve; “eu” não é senão aquele que diz “eu”; “a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’”. “Esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 1988, p. 68).

gesto de inscrição, traça um campo sem origem [...] senão a própria língua, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem” (BARTHES, 1988, p. 68).

O contínuo cruzamento de textos, referências e mídias na obra de Auster formam o que Barthes chamou de “imenso dicionário” que habita o *scriptor*, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, indefinidamente. Na falta de paixões, a vida imitaria o livro, esse tecido de signos cuja significação é infinitamente recuada. Poucas declarações caberiam tão bem para iluminar a obra de Auster: “Um texto é feito um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original (BARTHES, 1988, p. 69-70)”.

Mas o procedimento não se esgota aqui, mesmo que, como sugere Barthes, o Autor tenha sido deslocado (descentrado) para o fundo do palco, à maneira brechtiana, transformando radicalmente o texto moderno. O deslocamento do Autor não é apenas um “fato histórico” ou um “ato de escritura” porque é ambos a um só tempo.

Atribuir um texto a um Autor como seu único proprietário e provedor de seu sentido significa provê-lo de um significado fixo, fechando totalmente a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, porque ela então se incumbe da tarefa de “revelar” ao público este significado último.

Na escritura aberta, a estrutura pode ser seguida, mas nunca decifrada. Não há fundo. O texto propõe sentido sem parar, por isso pode apenas ser *interpretado*. Essa nova abordagem promove uma verdadeira revolução, “pois a recusa de parar o sentido é finalmente a recusa de Deus e de suas hipóstases: a razão, a ciência, a lei” (BARTHES, 1988, p.70).

Quanto às vozes presentes no texto, a quem pertencem? Barthes viu na pesquisa de Jean-Pierre Vernant (1962) sobre a tragédia grega a forma como o texto é tecido. Palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente, provocando o mal-entendido trágico, vão se encontrar em alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve ainda a surdez das personagens: o leitor.

1.4 Do autor ao leitor

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em

paródia. No entanto, há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem todas as citações de uma escritura. (BARTHES, 1988, p.70)

Na concepção de Barthes, assim como para outros pós-estruturalistas, este leitor não corresponde a um sujeito: “ele é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (1988, p. 70). Tal qual a “função autor” de Michel Foucault (1966), o leitor também será entendido como uma função, um “leitor implícito”. Essa função será exercida tanto pelo produtor, ao determinar as condições de possibilidade do efeito do significado e da resposta da significação durante a organização do texto, pressupondo o discurso ficcional como estrutura de comunicação, quanto pelo receptor.

Ao leitor será concedido um papel protagonista, principalmente a partir da conferência de Hans Robert Jauss (1967) na Universidade de Konstanz, quando este propõe uma estética da recepção⁸. Na época, o foco dos estudos literários dirigia-se à investigação dos aspectos da produção, de base estruturalista, e da representação, de base marxista. A essas visões, o teórico alemão contrapôs duas inovações: a abertura do horizonte de significação da literatura e a contribuição do receptor que realiza e articula essa abertura. É importante frisar um pressuposto da nova teoria inaugurada por Jauss: o processo de recepção deverá necessariamente ser entendido a um só tempo como experiência estética e processo de comunicação.

Para que o processo se realize, a teoria diz que são necessários ao menos dois requisitos: uma estrutura ficcional capaz de provocar representações no leitor, e que esse leitor se submeta à passagem de real (histórico) para implícito (textual). Fora dessas condições, não poderia haver interação, uma vez que não se altera o campo de experiência do leitor. O risco de fracasso no processo comunicativo gera uma indeterminação que não parte do texto, mas que é inerente ao próprio processo de leitura. A essa indeterminação corresponde uma assimetria, um vazio (*no-thing*), constituinte básico de qualquer comunicação.

Além das condições de possibilidade do processo de leitura, há, na teoria da recepção, outras condições que dizem respeito à estrutura do texto. Teóricos como Jauss, Wolfgang Iser

⁸Neste trabalho, lanço mão de reflexões advindas da teoria da recepção apenas à medida que possibilitam pensar o texto de Paul Auster, sem pretender, com esse recurso, construir um sistema teórico fechado, coeso.

(1978) e Karlheinz Stierle (1979) concordam quanto à divisão categórica entre textos pragmáticos e textos ficcionais, e que eles vão implicar diferentes modos de recepção.

Iser, formulador da *teoria do efeito estético*, foi o que primeiro configurou o discurso ficcional da literatura, dispensando a diferenciação entre ficção e literatura (uma discussão pouco proveitosa para o avanço das investigações acerca da recepção). A obra literária passou a ser caracterizada como estrutura de comunicação, e a ausência de estabilização de normas, como condição de possibilidade para a experiência estética.

É imprescindível compreender que, para Iser, ao contrário do texto pragmático, a ficção não denota um mundo empírico, mas constitui *um modo de se falar sobre a realidade* (grifo nosso). Neste sentido, ficção e realidade são compreendidas não como termos em oposição, mas como vasos comunicantes. Logo no início de *The act of Reading (O ato da leitura)*, lemos o seguinte:

O crítico permanece cego diante da diferença entre imagem e discurso como dois conceitos que não podem ser reduzidos a um. Sua abordagem é caracterizada pela divisão entre sujeito e objeto, que sempre se aplica à aquisição do conhecimento. No entanto, se o significado é de caráter imagético, então tem que haver uma relação entre texto e leitor, diferente daquela que o crítico busca criar através de sua abordagem referencial. Como texto e leitor se fundem numa única situação, a divisão sujeito e objeto não mais se aplica; segue, portanto, que o significado não é mais um objeto a ser definido, mas um efeito a ser experimentado (ISER, 1978, p.9, grifo nosso).

Iser postula ainda que as sínteses formadas pelo “ponto de vista nômade” promovem um determinado arranjo ideativo, envolvendo uma retenção pelo leitor segundo sua memória seletiva, mas também uma projeção de acontecimentos posteriores e uma correção de suas representações. O resultado é a formação de um significado imagético. Essa experiência só é possível, portanto, porque a estrutura ficcional é capaz de fazer com que o leitor abandone o contexto pragmático e se aventure a resolver as indeterminações.

Se a clássica divisão sujeito e objeto não mais se aplica, pois texto e leitor se fundem numa única situação, e o significado é um efeito a ser experimentado, a dissolução do conceito de sujeito persiste na pesquisa de Karlheinz Stierle. Em “Que significa a recepção de textos ficcionais?”, veremos a formulação de um processo de recepção em que forças com sentidos opostos atuam a cada vez sobre um receptor que tampouco mantém sua unidade.

Stierle postula que a recepção do texto ficcional se difere da recepção do texto pragmático pois é dotada de maior complexidade, advinda do próprio campo ficcional. Assim,

a recepção do texto ficcional exigirá sempre duas leituras: uma primeira, de caráter pragmático, para a constituição do texto, e, detectado seu caráter autorreferencial, uma segunda leitura de caráter reflexivo.

Em Stierle, a recepção pragmática elementar inicia-se pela redução do horizonte de significados a que remete cada significante, resultando no núcleo do significado frasal ou estado de fato⁹. Isto só é possível através da contextualização (passagem de cada significante e de seu significado a um núcleo maior) e da atividade de preenchimento de vazios (catálise). Este preenchimento é necessário principalmente na articulação entre os vários estados de fato apresentados em sequência.

O estado de fato do texto é o seu tema, que tem um horizonte externo, na medida em que se refere a tudo o que no mundo é o caso, mas que permanece tematicamente não aprendido. Ao mesmo tempo, porém, o próprio tema é horizonte de sua tematização, isto é, horizonte de sua elaboração que se realiza por sucessivas articulações. O horizonte interno é essa horizontidade do próprio tema. Esta relação requer uma interferência do leitor, no sentido de promover uma passagem do horizonte interno da articulação temática para o horizonte externo do campo de ação: “O texto recebe sua orientação pragmática por meio de sua correlação com um esquema de ação verbal. Mas só ganha sua dimensão pragmática própria, ao passar da inserção no esquema para uma situação concreta” (STIERLE, 1979, p. 143).

Como os textos pragmáticos se inserem num horizonte de expectativa, a produção do receptor vai além do texto, em direção a um contexto de ação. Por outro lado, o fato de o texto ser um meio leva o leitor a uma distância desse mesmo contexto de ação, distância que o conduz a indagar sobre seu próprio horizonte de expectativa, diferente da expectativa condensada no texto (horizonte de expectativa do autor). Fica evidente, então, que, nos textos pragmáticos, o horizonte de expectativa do receptor necessariamente passa pela consideração do horizonte de expectativa do produtor. Essa diretriz em direção a um contexto de ação e à

⁹ Sobre a noção denominada *estado de fato*, Stierle (1979, p. 138) escreve o seguinte: “Cada significante evoca, de imediato, um horizonte de significados possíveis, dentro do qual se há de descobrir o significado visado. Assim, recepção elementar já implica uma redução. Esta, no entanto, só é possível por meio de uma contextualização, o que significa que, de cada significante e de seu significado, se passa a um plano maior, que se revela nos significados, que, por sua vez, se manifestam pelos significantes dados. Só a contextualização assim estabelecida permite a redução da quantidade dos significados de uma oração que, deste modo, forma uma significação frasal consistente. A significação frasal é uma hipótese, que se erige sobre uma quantidade de significados correlacionados que, por sua vez, são projetados sobre a base material dos significantes. O núcleo do significado frasal assim obtido é definível como estado de fato”.

explicitação do horizonte de ação leva o leitor para fora do texto. Segundo Stierle, esse movimento centrífugo é o que instaura a *recepção pragmática*.

Vejamos como Stierle argumenta que, neste modo de relação de receptor com um texto pragmático, este deve ser esgotado, com vistas a uma resposta no campo de ação:

Visando o campo de ação, os textos pragmáticos se orientam para além de si mesmos. [...] O texto pragmático, por assim dizer, deve ser esgotado. Nisso, em cada momento da recepção, a figura recepcional, até então processada, se converte em condição para a seguinte, com vistas a um horizonte de ação que cada vez mais se especifica e se condensa. O texto é assim traduzido em uma determinação situacional e, após o cumprimento [125] desta tarefa, permanece como estrutura que se exauriu nesta relação. O movimento da recepção e sua capacidade diretiva sempre leva para fora do texto, à medida que a recepção se processa automaticamente, por assim dizer, nas costas do receptor, voltada para o campo de ação (STIERLE, 1979, p. 144)

Já na relação do receptor com os textos ficcionais, ocorre que os estados de fato, ou núcleos de significações frasais, não passando do horizonte de expectativa do autor para o horizonte de expectativa do leitor sem atrito com figuras de relevância, faz com que o texto se adense e se mostre em sua materialidade verbal. A esse movimento conflituoso Stierle denomina reversão tema/horizonte. Esse movimento só acontece a partir do momento em que o leitor se compromete a interagir com o texto e o preenche a partir de seu repertório. Nas palavras de Borba:

A condição de uma estrutura em que “indeterminações/determinações, economia/dispêndio, afirmações/suspensões assertivas, aproximações/distanciamentos encontram-se em tensão faz com que o leitor atente para a autorreferencialidade da literatura”. Ele se vê mobilizado não mais para pensar a partir dos estereótipos de seu contexto, mas para refletir sobre uma relação – tema e horizonte – que o próprio texto oferece, ainda que só potencialmente essa relação se apresente. (2003, p. 126)

A reversão do tema e horizonte implica uma transformação da ilusão em conceituação temática (acompanhada de ilusão horizôntica), fazendo com que o tema seja tomado de forma referencial, e não autorreferencial, própria da ficção. Stierle diz que é possível que o conceito seja utilizado como forma de organização da experiência, mesmo na ficção, mas é preciso que se atente para o próprio processo. O conceito, enquanto condensador de variantes para as possibilidades de classificação dos fenômenos, torna-se, na ficção, reflexivo. Em outro caso, quando leva à abstração, o conceito abre mão de sua referencialidade e permite que seja comparado a outros conceitos formulados na própria ficção. O conceito, no discurso ficcional,

só se determina através de relações recíprocas com outros conceitos. A literatura, dessa forma, permite que experiências possam ser tematizadas na perspectiva de conceitos possíveis, dando relevo a um conceito que poderá ser comparado ao uso pragmático, obediente às normas, do conceito correspondente.

O papel da ilusão na ficção, então, seria o de colocar o leitor numa perspectiva de concretização de experiências – pré-conceituais – como o medo, a felicidade, a angústia, o prazer, etc. Em suma, efeitos. Na verdade, o fenômeno impede que o horizonte de significação, ou plano da tensão emotiva experimentada, converta-se em construção conceitual acorrentada aos estereótipos cotidianos. A ficção se diferencia da experiência pragmática basicamente porque, naquela, a relação do tema com o horizonte se dá segundo princípios de uma poética.

Na experiência empírica, o tema está situado em um horizonte de um outro contingente, de forma que o receptor, ou agente, precisa reformular o seu tema até esgotá-lo e partir para o campo da ação.

No mundo ficcional, a relação entre tema e horizonte exige a entrada do leitor na situação de comunicação ficcional. A própria relação entre tema e horizonte deve ser tematizada pelo leitor. Segundo Stierle, durante sua participação na ficção e na ilusão por ela provocada, o leitor “vive em um mundo de relevância (*Relevanz-Welt*), em que, ao contrário da experiência cotidiana, não penetra nenhuma realidade perturbadora” (STIERLE, 1979, p. 162).

Toda essa elaboração acerca das relações de referência e as estruturas dos textos ficcional e pragmático parece ter levado Stierle a nomear dois modos de recepção distintos, que ocorrem entre os tipos de texto e o contexto de ação. Enquanto os textos pragmáticos instauram condições para uma recepção centrífuga – para fora do texto -, os ficcionais, vinculados a uma recepção reflexiva, por disporem as bases de uma atração à autorreferencialidade, exigem uma recepção centrípeta – para dentro do texto.

Borba (2003, p. 128) lembra que, por outro lado, existem ficções cuja construção verbal se faz de modo a provocar uma fusão da ficção com a ilusão, e, dessa forma, extravasar a imaginação impregnada de emoção, obscurecendo a percepção do material verbal, ou seja, evitando que a atenção do receptor se volte para a autorreferencialidade.

A narrativa em que o narrador assume didaticamente uma posição, afirma sua história, induz a imaginação e a ilusão a se converterem em conceitos da realidade extratextual, que confirmam os estereótipos da visão de mundo, influi decisivamente para que o leitor tenda a

fortalecer o sistema de normas estabilizadas. Esse tipo de texto, do campo da ficção, acarreta um outro tipo de recepção específico, que Stierle vai chamar quase-pragmático.

A recepção competente da literatura pressupõe uma flexibilidade teorizável, embora teoricamente inexaurível, isto é, um *repertório de técnicas de recepção* a que não se chega por uma práxis apressadamente reducionista. (STIERLE, 1979, p. 151, grifo nosso)

Borba (1995, p. 173) ressalta que, embora a caracterização de estrutura complexa – como a entendem Stierle e Iser – se vincule a exigências de qualidade, suas prescrições não levam ao simples elogio à estética da forma e tampouco remetem para um estruturalismo ou adotam uma noção comum de representação do mundo. A representação, aqui, trata de *organizações possíveis da experiência*, implicando que a estrutura se define pelo modo como se apresenta à participação do leitor. Nesse sentido, ambos empreendem uma crítica dirigida aos romances estabilizadores das normas, que induzem a uma recepção quase pragmática, enquanto valorizam a recepção reflexiva, aquela capaz de seguir a orientação da ficção em seu movimento centrípeto.

Este trabalho pretende mostrar que os diversos procedimentos adotados por Paul Auster, não apenas dentro de um romance, mas mesmo no entrelaçamento entre diversos romances de sua obra, evidenciam uma estratégia de mobilizar o seu próprio repertório a fim de oferecer ao leitor múltiplas portas de entrada no texto, de acordo com o repertório do leitor. Neste sentido, a estrutura, não apenas de um texto, mas da escritura de Auster, está construída de forma a demandar do leitor não apenas movimentos centrífugos, mas também e muito explicitamente, movimentos centrípetos.

1.5 Do sujeito aos modos de subjetivação

Os movimentos centrífugos e centrípetos que vimos acima e que conduzem a participação do leitor na situação de comunicação ficcional podem ser vistos como forças subjetivadoras no projeto teórico de Michel Foucault, assim como as reversões tema e horizonte e todas as forças que afetam nosso imaginário enquanto leitores. Procuramos aqui

mostrar como essa noção de modos de subjetivação é elaborada por Foucault e como ela substitui, ou se apresenta como alternativa, à noção de sujeito como totalidade.

A teórica canadense Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo*, de 1988, afirma que [desde os anos 60] o tópico do “homem como concreto universal”¹⁰ tornou-se a base de ataques à tradição humanista. Teóricos de todas as tendências políticas teriam apontado para a voga do assunto “sujeito”, tanto na crítica quanto na literatura. Fredric Jameson teria chamado a fragmentação e morte do sujeito um “tema da moda” da teoria contemporânea, marcando o “fim da mônada ou ego ou indivíduo burguês autônomo”¹¹.

Esse interesse compartilhado pela crítica e pela arte na natureza ideológica e epistêmica do sujeito humano marca, segundo Hutcheon, o ponto de interseção que pode definir uma poética pós-modernista. Esse seria o desafio a qualquer teoria ou prática estética que assume um conhecimento seguro, confiante acerca do sujeito, ou o suprime inteiramente. Um desafio como esse é enfrentado, segundo a teórica, através da consciência de que é preciso situar ou contextualizar a discussão da subjetividade implicada em qualquer atividade discursiva na estrutura da história e da ideologia, tanto na arte como na teoria.

Quando Michel Foucault introduz um tipo de análise histórica que estabelece inovações metodológicas como descontinuidades, séries, interrelação de saberes e a articulação desses com a estrutura social, no lugar da linearidade e do progresso, este ameaça a noção de sujeito universal. Ou, nas palavras de Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba:

A nova forma de compreensão dos acontecimentos pensada por Foucault indica a implicitude de uma concepção de sujeito, também nova, e diferente daquela que vinha sendo pensada na episteme da modernidade. Isto porque pensar a descontinuidade impede de se pensar o homem do mesmo modo, quer dizer, completo e suficiente em si e em sua história. A noção de linearidade dos fatos tem como cúmplice uma noção correlata de sujeito. De fato, a história contínua só se manteve firme em sua soberania, graças a uma concepção de homem, também soberano. (BORBA, 2004, p. 189)

As raízes dessa nova concepção surgem a partir de *As palavras e as coisas* (1966), com a contribuição dos saberes da psicanálise, etnologia e linguística e pelas repercussões do pensamento nietzschiano no que dizem respeito à linguagem, que, para Borba, “embora sejam fruto da episteme moderna, são indicadores do fim de sua época”:

¹⁰ SAID apud HUTCHEON, 1975a, p. 287).

¹¹ JAMESON apud HUTCHEON (1984a, p. 63).

Como pode o homem ser esta vida cuja rede, cujas pulsações, cuja força subjacente excedem indefinidamente a experiência que dela lhe é imediatamente dada? Como pode ele ser esse trabalho cujas exigências e leis se lhe impõem com um vigor estranho? Como pode ele ser o sujeito de uma linguagem que desde há milênios se formou sem ele, cujo sistema lhe escapa, cujo sentido dorme, num sono quase invencível, nas palavras que faz por um instante cintilar mediante o discurso, e no interior do qual é, logo de início, obrigado a alojar as palavras e os pensamentos, como se eles nada mais fizessem do que animar durante algum tempo um segmento sobre essa trama de possibilidades enumeráveis? (FOUCAULT, 1966, p. 420-421)

Hutcheon discute esse movimento de descentramento do conceito de sujeito promovido, segundo sua análise, por Derrida, no campo filosófico, por Foucault, no campo “arqueológico” e por Lacan no campo psicanalítico¹². “Descentrar não significa negar”, lembra Hutcheon, que retoma a fala de Derrida em *The Structuralist Controversy* (A Controvérsia Estruturalista): “O sujeito é absolutamente indispensável. Eu não destruo o sujeito; eu o situo (DERRIDA apud HUTCHEON, 1991, p. 159)”.

No entanto, para Foucault, que através de uma aproximação a Nietzsche retomou a ideia de relações de forças, não faz mais sentido recuperar o conceito de sujeito, mas buscar nos focos de resistência ao poder as forças que se afetam a si mesmas, os “modos de subjetivação”. Numa entrevista concedida em 1986 a Robert Maggiori para o jornal *Libération*, posteriormente publicada em *Conversações*, Gilles Deleuze discorre sobre o processo que levou aos modos de subjetivação de Foucault:

Foucault não emprega a palavra sujeito como pessoa ou forma de identidade, mas os temos “subjetivação”, no sentido de processo, e “Si”, no sentido de relação (relação a si). E do que se trata: Trata-se de uma relação da força consigo (no passo que o poder era a relação da força com outras forças), trata-se de uma “dobra” da força. (DELEUZE, 1992, p. 119-120)

Segundo Deleuze, a forma como se dobra a linha de força equivale à constituição de *modos de existência*, ou à invenção de *possibilidades de vida* que também tratam da morte, das nossas relações com a morte: a existência não como sujeito, mas como obra de arte.

¹² No capítulo “O sujeito na/da/para a história e sua história” de sua *Poética do pós-modernismo*,

1.6 Paul Auster

Buscamos investigar inicialmente como a subjetividade é tratada na obra de Paul Auster. Começamos pelo próprio Auster. É ele que se insinua a seus leitores travestido, mascarado, no primeiro livro de ficção lançado em seu nome, *A cidade de vidro*, mais tarde reunido em *A trilogia de Nova York*. Evoca um evento – um engano ao telefone – acontecido a si próprio, para, na mesma frase, referir-se ao herói na terceira pessoa. O narrador nos diz que há pouco a dizer a respeito de Quinn (quase um “quem”, foneticamente), mas que o leitor não se engane. Com algumas distorções – ou, melhor dizendo, *torções* –, as características deste herói indefinido aproximam-se por demais à vida de um escritor como Paul Auster para serem consideradas meras coincidências. Tem trinta e cinco anos (a mesma idade de Auster à época do lançamento do livro), havia sido casado (Auster se separara de Lydiá Davis, sua primeira mulher), tinha perdido mulher e filho (no livro, estão mortos; na vida real, longe do convívio diário), é fã de baseball, mora em Nova York.

Quinn escreve livros, novelas de detetive, sob o pseudônimo de William Wilson. A referência ao conto homônimo de Edgar Allan Poe é forte demais para que continuemos a ler o romance com a mesma postura. Quinn, que reaparecerá com papel fundamental no romance que é nosso objeto, atende a um telefonema cujo propósito é falar com Paul Auster. “*I would like to speak to Mr. Paul Auster,*”¹³ diz a voz; “*There’s no one here by that name,*”¹⁴ responde Quinn. Não temos dúvida de que estamos diante de uma problematização da questão do autor e de suas personagens.

A vida de uma pessoa é algo inexplicável, eu dizia a mim mesmo, o tempo todo. Não importa quantos fatos sejam relatados, quantos detalhes sejam oferecidos, o essencial não admite ser contado. Dizer que fulano nasceu em tal lugar e foi para tal cidade, que fez isso e aquilo, que se casou com fulana e teve tantos filhos, que ele viveu, morreu, deixou tais e tais livros, ou essa batalha, ou aquela ponte — nada disso nos diz muita coisa. 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. Isso é um embuste. Existimos para nós mesmos, talvez, e às vezes chegamos até a ter um vislumbre de quem somos realmente, mas no final nunca conseguimos ter certeza e,

¹³“Eu gostaria de falar com o Sr. Paul Auster” (AUSTER, p. 7).

¹⁴“Não há ninguém aqui com esse nome” (AUSTER, p. 7).

à medida que nossas vidas se desenrolam, tornamo-nos cada vez mais opacos para nós mesmos, cada vez mais conscientes de nossa própria incoerência. Ninguém pode cruzar a fronteira que separa uma pessoa da outra — pela simples razão de que ninguém pode ter acesso a si mesmo. (AUSTER, 2003, 292-295)

Para seguir adiante nessa investigação, decidimos nos municiar com informações biográficas do escritor Paul Auster.

A biografia oficial que consta na página de sua editora no Brasil, a Companhia das Letras, diz que Paul Auster nasceu em 1947 em Newark, Nova Jersey, Estados Unidos e estudou literatura francesa, inglesa e italiana na Columbia University, em Nova York. Diz também que o autor viveu em Paris de 1971 a 1975, e que, de volta a Nova York em 1980, mudou-se para o bairro do Brooklyn, onde vive e trabalha até hoje. A editora o reconhece como poeta, tradutor, crítico de cinema e literatura, romancista e roteirista de cinema, e informa que ele publicou ensaios, memórias, poesia e ficção.¹⁵

Tal qual o personagem Hector Mann, de *O livro das ilusões*, Paul Auster tem diversas versões de sua biografia. Através de sua editora norte-americana, a Macmillan, ficamos sabendo um pouco mais sobre o autor, mais notadamente sobre sua inserção no meio literário. Além de citar algumas de suas obras de ficção mais vendidas - *Diário de inverno*, *Sunset Park*, *Invisível*, *Homem no escuro*, *Desvarios no Brooklyn*, *O livro das ilusões* e *A trilogia de Nova York*, entre outros romances – menciona ainda suas peças e sua colaboração em projetos multimídia. Foi agraciado com o prêmio Príncipe das Astúrias para a Literatura (2006), o *Prix Médicis* (1993, por *Leviatã*), um *Independent Spirit Award* (1996, por *Lulu on the bridge*) e o *Premio Napoli* (2011, por *Sunset Park*). É membro da *American Academy of Arts and Letters*, a *American Academy of Arts and Sciences* e é *Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres*. Seus livros estão traduzidos em quarenta e três idiomas.

Já para o *Independent Movie Data Base* (imdb), o autor identificado apenas como M. H. fornece muito mais detalhes da vida privada de Paul Auster. Segundo M. H., Paul Benjamin Auster teria nascido em Newark, New Jersey, em 3 de fevereiro de 1947, seu pai teria possuído edifícios com seus irmãos em Jersey City, e ele teria crescido em uma família de classe média nos subúrbios de South Orange e Maplewood, em Newark. Também teria lido livros entusiasticamente e que então teria desenvolvido um interesse pela escrita.

¹⁵Biografia extraída do sítio de sua editora brasileira, a Companhia das Letras. Disponível em: <<http://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00026>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

O relato segue com detalhes minuciosos: após o divórcio de seus pais, muda-se com sua mãe e sua irmã para Weequahic, Newark. Ao invés de se formar, viaja para a Europa, visitando a Itália, a Espanha, Paris e a Dublin de James Joyce. Durante essa viagem, escreve trechos de um romance.

Volta aos Estados Unidos; ingressa na Columbia University no outono. No início de 1966, começa um relacionamento com Lydia Davis, que mais tarde viria a se tornar escritora e tradutora. Em 1967, Auster participa de um programa de intercâmbio da Columbia em Paris, mas, desiludido, abandona o programa, e mesmo assim consegue ser reintegrado à universidade quando retorna a Nova York. Nesse período, turbulento política e socialmente, escreve artigos para revistas universitárias. Em junho de 1969, Auster recebe o diploma de bacharel em Inglês e Literatura Comparada e, no ano seguinte, torna-se Mestre pela Columbia. Escapa de servir no Vietnã e começa a trabalhar nos romances *No país das últimas coisas* e *O palácio da lua*, que só viria a completar anos mais tarde.

Em fevereiro de 1971, Auster volta a Paris. Lá, ele se sustenta como pode, aceitando uma variedade de trabalhos, entre eles vários projetos cinematográficos, um dos quais no México. Em 1973, mudou-se com Lydia Davis para a Provença, quando trabalharam como caseiros de uma casa de campo. Voltando para os Estados Unidos em 1974, Auster escreve poemas, ensaios, romances, peças de teatro e traduções. Dirige seu primeiro filme em 1995. Hoje mora no Brooklyn, em Nova York com sua segunda mulher, Siri Hustvedt, e seus dois filhos.¹⁶

Esses detalhes, que poderiam interessar aos mais obcecados, seriam considerados literatura de fãs, não estivéssemos tratando de um autor como Paul Auster. Com vários livros de memórias em sua bibliografia – *O Inventor da solidão*, *Da mão para a boca*, *O caderno vermelho*, para citar apenas alguns – o próprio escritor é um apaixonado por autobiografias. Traduziu *Um túmulo para Anatole*, de Mallarmé, fragmentos escritos pelo poeta após a morte de seu filho, e *Recueil des pensées de M. Joubert*, uma série de anotações do moralista francês Joseph Joubert preparando-se para uma obra nunca escrita. Em seu *A arte da fome*, um livro de não-ficção reunindo ensaios, prefácios e entrevistas, Auster vai analisar as obras *Le Schizo et les langues*, do estudante de línguas esquizofrênico Louis Wolfson, *A fuga do tempo*, memórias do dadaísta Hugo Ball, e as cartas de Kafka, entre outras. Sobre estas últimas, esclarece:

¹⁶Informações colhidas de www.imdb.com. Acesso em: 11 jan. 2017.

Ler a correspondência de um escritor pode às vezes ser embaraçoso. Sentimos que estamos metendo o bedelho em uma esfera privada, espiando coisas que jamais nossos olhos tiveram em mira, e, na maioria das vezes, nada conseguimos encontrar que ajude a iluminar a obra do escritor – razão que nos impeliu originalmente a vasculhar as cartas. Com Kafka, porém, as cartas são fundamentais. Ocupando um meio-termo entre as batalhas interiores dos diários e os relatos objetivos do biógrafo, elas nos ajudam a entender sua relação com o mundo e nos fornecem um contexto revelador de sua personalidade. [...] Graças a ele [Os diários], nossa leitura da obra de Kafka jamais será exatamente a mesma. (AUSTER, 1996, p. 127-128)

O autor, sempre atento aos meandros da subjetividade contemporânea, em *Viagens no scriptorium* assumiu estrategicamente como tema um autor ficcional em busca de suas memórias ficcionais, de certa forma materializando o sujeito teorizado no capítulo.

2 A “ESTRANHA” ESCRITURA DE PAUL AUSTER

2.1 *Ostraneniye*, ou o estranhamento

Viktor Chklovski, crítico literário, escritor e cenógrafo russo e soviético, foi como se sabe um dos expoentes do Formalismo Russo, além de pensador da arte respeitado pela conceitualização que desenvolve sobre a questão do estranhamento na produção artística. Em 1916, fundou a OPOJAZ (*Obshchestvoizucheniya Poeticheskogo Jazyka*, ou Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética), um dos dois principais grupos do Círculo Linguístico de Moscou, tendo ininterruptamente atuado nesse período inicial do século XX até sua dissolução, ocorrida nos primórdios da década de 30. O trabalho de Chklovski colocou o grupo na direção do entendimento da atividade literária como parte integrante da prática social. Em seu *A arte como procedimento*, Chklovski (1978) desenvolve uma reflexão sobre como, na literatura russa, a singularização de situações, personagens e objetos provocam o fenômeno perceptivo de “desautomatização da percepção”. É através desse processo que, segundo ele, obtemos uma “visão das coisas” e não apenas seu “reconhecimento”.

Aleksandr Potebnia (1835-1891), linguista, folclorista e literato ucraniano, que influenciou fortemente o simbolismo russo, defendia a ideia de que a "arte é pensar por imagens", derivada do princípio kantiano de que nos utilizamos das imagens para pensar.¹⁷ Para Chklovski, contudo, tal pensamento teria apenas a função de agrupar objetos e funções heterogêneas, explicando o desconhecido pelo conhecido, gerando uma “economia de energias mentais”. Ao automatizarmos a percepção, diz Chklovski, “a vida desaparecia, se transformava em nada. E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte.” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45). É, pois, nesta passagem da automatização do prosaico para a desautomatização no artístico que Chklovski vai concentrar e desenvolver seu pensamento sobre arte.

Com o tempo, dessa primeira definição, resultou a ideia de que “a arte é antes de tudo criadora de símbolos”. Segundo Chklovski, foi através da perpetuação desse anacronismo por

¹⁷ Cf. Kant, *Crítica da razão pura*, p. 192: “Temos assim uma imaginação pura, como faculdade fundamental da alma humana, que serve *a priori* de princípio a todo o conhecimento”.

parte de teóricos e poetas simbolistas que muitos permaneceram ratificando a afirmativa de que a poesia se caracterizava principalmente pelo pensamento através de imagens. No entanto, ele constatou que as imagens eram praticamente imóveis; “de século em século, de país em país, de poeta em poeta, elas se transmitem sem serem mudadas” (CHKLOVSKI, 1978, p.45). E que, na verdade, nós mais nos lembrávamos das imagens que nos utilizávamos delas para pensar.

Chklovski buscou dissociar a arte do “pensamento por imagens”, afirmando que o pensamento não é o vínculo que une todas as disciplinas da arte, e que tampouco a mudança das imagens constitui a essência do desenvolvimento poético.

Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal; e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação. (CHKLOVSKI, 1978, p.45)

Para ele, a imagem poética é um dos meios da língua poética, enquanto a imagem prosaica constitui um meio de abstração, um pensamento, em nada relacionado à poesia. A imagem poética, por sua vez, é o mesmo que uma figura, igual aos outros procedimentos da língua poética, através dos quais *reforçamos a sensação produzida por um objeto, buscamos criar uma impressão máxima*.

Para a pesquisadora e professora Marlene de Castro Correia (s/d), devemos entender, por objetos, não apenas os elementos do mundo empírico referenciados pelo signo linguístico, mas também as palavras em si, em sua camada física, sua combinatória e disposição sintática:

O estranhamento dos objetos (...) constitui o objetivo a que servem os inúmeros procedimentos da linguagem literária, nos seus vários níveis (lexical, fônico, morfológico, sintático, semântico), neles se incluindo as chamadas figuras repertoriadas pela retórica. Assim, tanto uma repetição de palavras, quanto uma metáfora produzem o efeito de estranhamento. (Correia, s/d, p. 1)

Ao observar que a linguagem cotidiana poderia gerar efeitos poéticos, Chklovski percebeu aí um indício de que o caráter estético de um objeto é o resultado de nossa percepção. Por isso, chama objeto estético aquele que é criado através de procedimentos particulares, “cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética” (CHKLOVSKI, 1978, p. 47). O procedimento da arte é, pois, o procedimento da singularização dos objetos, aquele que consiste em “obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção”(CHKLOVSKI, 1978, p. 47).

Analisemos a frase de abertura do romance *Viagens no scriptorium* sob essa perspectiva: “O velho está sentado na beira da cama estreita, mãos espalmadas sobre os joelhos, cabeça baixa, olhando fixo para o chão” (AUSTER, 2007, p. 7). Podemos dizer que essa é uma posição arquetípica, uma *Pathosformel*, algo que já vimos muitas outras vezes. Alguém está pensando. É também uma posição inicial, uma espécie de ponto zero, a abertura de uma cena.

Há uma imagem – um velho. Utilizando-nos dessa imagem para pensar, como queria Chklovski, nos perguntamos: o que é um velho? Permanecemos em suspenso, com nosso próprio repertório de imagens, até que encontramos, na própria narrativa, uma espécie de “diálogo” que elucida algo não apenas sobre a imagem, mas também sobre o narrador e o romance. Vejamos:

O único fato que pode ser afirmado com certeza é que ele não é jovem, mas a palavra *velho* é um termo elástico que pode ser aplicado a gente com qualquer coisa entre sessenta e cem anos. Vamos, por isso, deixar de lado o epíteto *velho* e passar a chamar a pessoa que está no quarto de Blank. Por enquanto, não há necessidade de um primeiro nome. (AUSTER, 2007, p. 8-9)

Um velho sentado à beira de uma cama não é propriamente uma imagem estranha. Somos levados a estranhá-la pela posição privilegiada que ela recebe ao abrir o romance. É certo que aqui há uma estrutura de delimitação de sentido, mas de fato o que é dito não acrescenta nenhuma informação. Em seguida, o narrador propõe a troca do epíteto por um sobrenome: Blank. *Blank*, como se sabe, em inglês, significa *lacuna*. Seu sentido remete a *vazio*, sua sonoridade remete a *branco*, ou ainda, ao crítico literário Maurice *Blanchot*. O vazio, o branco, o silêncio – o espaçamento que funda a própria possibilidade da escritura.

Esta cena inicial é registrada por uma câmera que clica a cada segundo, evocando a volta ao mundo. O homem está sendo observado por uma máquina. Trata-se de um panóptico? Quem o estaria observando e registrando, sem ser percebido? O narrador, embora onisciente – uma vez que é capaz de saber o que se passa na cabeça do Sr. Blank – está na terceira pessoa e vê a câmera de fora, de outro ponto de vista. Estamos lidando aqui com outro tipo de procedimento.

Em *Freud e a cena da escritura*, Jacques Derrida aponta como o psicanalista se utilizou de uma metáfora ao descrever o funcionamento do aparelho psíquico para, ao final, perceber que a imagem do aparelho não é o psiquismo em si. A máquina não se move sozinha, é representação. O psiquismo, animado, se constituiria da própria memória. Esta,

como sabemos, é registro, inscrição, recalque que não está disponível à consciência; nunca se apaga e sempre retorna. Por isso, Blank se vê às voltas com tantos registros dentro desse quarto fechado. Não apenas tiras com nomes são presas aos objetos que nomeiam, ligando *as palavras às coisas*, mas há também fotografias e manuscritos.

A abertura do livro se repete na página 121, quase ao fim do romance. Após alguns entreveros, Blank descobre um manuscrito de cento e quarenta páginas. A obra vem com capa, título e nome do autor: *Viagens no scriptorium*, de N. R. Fanshawe. O título do livro que estamos lendo, assinado pelo escritor Paul Auster, agora pertence a um objeto dentro do texto, atribuído a um autor/personagem de outro romance de Auster (*O quarto fechado*, de *A trilogia de Nova York*). Este, por sua vez, constituía uma espécie de duplo de um narrador inominado, que, através de insinuações inscritas no texto, desconfiamos ser uma persona do próprio escritor Paul Auster. *Fanshawe* também é o nome do protagonista e o título do primeiro romance escrito por Nathaniel Hawthorne (o que implicará uma série de associações e especulações).

Este procedimento se assemelha ao utilizado por Cortázar em “Continuidade dos parques”, em que dois planos ficcionais (ou “realidades”, uma vez que um dos efeitos que este recurso provoca é justamente o embaralhamento da distinção entre realidade e ficção) se prolongam um no outro, tal qual uma fita de Moebius. A dificuldade que a mente humana tem de conceber esse objeto é uma ótima forma de obscurecê-lo para que o observador possa ter dele uma visão (e não um reconhecimento automatizado) “como da primeira vez”.

2.2 *Verfremdungseffekt*, ou efeito-V

Conforme anunciamos no início, veremos como o efeito de estranhamento foi percebido e teorizado em diferentes contextos. Tomaremos agora as experiências do novo teatro alemão, cujo principal objetivo era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados.

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1978) já havia observado o propósito de distanciamento presente em montagens teatrais e obras pictóricas das antigas feiras medievais, com suas trupes de saltimbancos, seus palhaços de circo e panoramas pintados como cenários.

Mas foi ao assistir a um espetáculo com o ator Mei Lang Fang que Brecht verificou como os códigos do velho teatro chinês buscavam, de toda forma, um afastamento do ator em relação a seu personagem, para que o público também não incorresse nessa confusão.

No teatro chinês, Brecht viu como o efeito de distanciamento é utilizado de forma muito sutil, através de um conjunto de símbolos (remendos representando pobreza), máscaras (ou maquiagem), gestos e um palco minimalista. O distanciamento provocava no espectador uma reflexão acerca do que estava sendo apresentado e visto – o que Brecht chamou de “efeito V” (ou *Verfremdungseffekt*, ou efeito de “desfamiliarização”).

O efeito de distanciamento se obtém através de algumas formas de atuação: em primeiro lugar, não há quarta parede. O artista chinês “manifesta saber que estão assistindo ao que faz. (...) O público já não pode ter, assim, a ilusão [característica dos palcos europeus] de ser o espectador impresentido de um acontecimento em curso” (BRECHT, 1978, p. 56).

Em segundo lugar, como os artistas de circo, os atores escolhem as posições no palco que mais lhes favorecem junto ao público. Terceira técnica: o artista é um espectador de si próprio. Acaba de representar algo e olha para o espectador, buscando sua aprovação. Mas também olha para o próprio corpo e se autoavalia, como o narrador de *O quarto fechado*, última das novelas de *A Trilogia de Nova York*. É intrigante como este narrador se coloca na pele do escritor Paul Auster, criando uma sensação de distância e de proximidade ao mesmo tempo:

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 este livro. O mesmo vale para os dois livros que o antecedem, *Cidade de vidro* e *Fantasma*. As três histórias são, enfim, uma mesma história, mas cada uma representa um estágio diferente da minha consciência da questão. (AUSTER, 1999, p. 247)

Como o ator chinês, Auster *parece alheio* ao leitor; desta forma, causa-lhe *estranheza*. Espanta-se consigo próprio e assim, sua representação parece algo realmente espantoso. “Numa arte com estas características, *o cotidiano passa para além do âmbito da evidência*” (BRECHT, 1978, p. 57, grifos meus). Assim se criaria na plateia uma atitude de atenção. O personagem está fora de si, mas o ator usa os *indícios exteriores* do seu estado. *Evita, assim, que as sensações das personagens se tornem sensações do espectador*.

Para Brecht, apenas um ou outro ator cômico seria capaz de exibir tais elementos da sua arte dramática. Podemos pensar em cômicos do gênero de Chaplin e Buster Keaton (o preferido de Beckett), que Auster traz à vida como Hector Mann, personagem de *O livro das*

ilusões. Vejamos como esses elementos estão presentes nesta descrição de Mann pelo protagonista, o professor David Zimmer:

Além do corpo vem o rosto e antes do rosto vem o fino traço negro entre o nariz e a boca. Filamento irrequieto de ansiedades, corda de pular metafísica, linha dançante de saracoteios, o bigode é o sismógrafo de seus estados de espírito, e não só nos leva a rir como nos diz o que Hector está pensando, nos permite entrar na engrenagem de suas ideias. (AUSTER, 2002, p. 34)

Brecht considerava esta expressão artística uma *técnica primitiva*, um *estágio primitivo da ciência*. Usando um vocabulário benjaminiano, Brecht diz que “é do *testemunho da magia* que o artista chinês extrai o seu *efeito de distanciamento*” (BRECHT, 1978, p. 62). Se há um feitiço a conhecer, e uma receita a aprender, o investigador, segundo Brecht, deverá procurar, em primeiro lugar, um prisma segundo o qual esse feitiço pareça “misterioso, incompreensível e impossível de dominar” (BRECHT, 1978, p. 62), tornando-o, no processo, “compreensível, dominável e terreno” (BRECHT, 1978, p. 62).

Na época em que Brecht escreveu *Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa*, as experiências do novo teatro alemão já haviam desenvolvido o efeito de distanciamento, cujo principal objetivo era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados. Se a arte burguesa realçava a intemporalidade e o homem universal, a concepção do “homem como uma variável do meio ambiente e do meio ambiente como uma variável do homem” (BRECHT, 1978, p. 63-4) permitia entender a historicidade do homem e de seu pensamento.

O amigo e filósofo Walter Benjamin¹⁸(1994) percebeu a mudança que se operava. Funções novas requeriam elementos novos. Primeiro, nesse novo teatro havia uma completa liberdade em relação ao texto. “Para sua representação [do teatro épico], o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias” (BENJAMIN, 1994, p. 79). Em segundo lugar, havia a exploração do gestual como um ato delimitado, com um começo e um fim determináveis, o que necessariamente gerava uma interrupção na ação teatral: “Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos”. (BENJAMIN, 1994, p. 79).

¹⁸Em “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, publicado em 1931.

A interrupção da ação está no primeiro plano do teatro épico. Benjamin viu aí a função formal do texto no teatro brechtiano. Uma de suas principais funções é a de interromper a ação, e não ilustrá-la ou estimulá-la. O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico, assombroso. “É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta: só nele se encontra o interesse em sua forma originária” (BENJAMIN, 1994, p. 82).

Para Benjamin, essa dialética imanente é revelada na condição representada no palco, “com a rapidez do relâmpago”, através de gestos, ações e palavras. Se, para Hegel, “o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se desdobra” (apud BENJAMIN, 1994, p. 89), Benjamin vai além e diz que, no teatro épico, “a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto” (BENJAMIN, 1994, p. 89).

Manfred Wekwerth (2012), codiretor de Brecht e antigo diretor do Berliner Ensemble¹⁹, esclarece que o conceito brechtiano de *Verfremdung* foi alvo de muita confusão. Em primeiro lugar, diz ele, a palavra não existe em alemão, e mesmo os tradutores tendem a “corrigir” Brecht. Na Inglaterra, o termo foi traduzido como “alienação” e, na França, como “distanciamento”. Segundo Wekwerth, ambos os termos são o oposto daquilo que Brecht tencionava, pois ambos significam “distanciar-se”. Esta poderia ser a explicação, para ele, para a insistente alegação por parte da crítica de que Brecht queria apenas que seus atores mostrassem distanciamento. O colaborador de Brecht chega a afirmar que o termo *Verfremdung* não foi uma invenção de Brecht, mas uma recuperação da escola soviética de teoria da arte: “O estudo da arte do início da União Soviética, que foi posteriormente ‘esquecido’, chegou mais perto quando falou de *ostraneniye*[estranhamento]”(WEKWERTH, 2012, p. 43, tradução minha).

Incorporando as interrupções em sua construção, o teatro épico se apropriou das novas formas técnicas como o cinema e o rádio, partindo-se do pressuposto que o espectador pode entrar e começar a assistir ao espetáculo a qualquer momento. Cada cena, além de seu valor para o todo, tem um valor próprio, episódico. O que Benjamin (1994) chama de “literarização” no teatro significa a fusão do *estruturado* com o *formulado* e permite ao teatro épico vincular-se a outras instituições de atividade intelectual, ou, como diríamos hoje, à

¹⁹Berliner Ensemble, companhia de teatro fundada por Bertolt Brecht.

intermedialidade. O dispositivo intermedial será um dos eixos da produção de Paul Auster. Cinema, literatura, crítica, história, romances reais, fictícios, nomes reais, fictícios, personagens fictícios e episódios reais, todos os meios parecem poder ser introduzidos na escritura. Podemos perceber seus traços ao longo de todo *O livro das ilusões*, especialmente na passagem em que a personagem David Zimmer fala sobre o filme *The Prop Man*, dirigido pelo cômico Hector Mann: “O filme foi o nono curta-metragem da série e nela Hector faz o papel de um diretor de cena de uma trupe esfarrapada” (AUSTER, 2002, p. 40-41).

Claus Clüver (2011), professor emérito da Universidade de Indiana, discute a intermedialidade como um cruzamento de fronteiras entre mídias e argumenta que essa discussão começa pela procura por diferentes maneiras de se definir mídia, considerando especialmente seus aspectos materiais. Clüver conclui que “a determinação da mídia é um ato interpretativo que *antecipa* a interpretação do texto” (CLÜVER, 2011, p. 22, grifo meu), e que a qualificação de um texto, ou em outros termos, uma configuração da mídia, depende também de contextos, convenções e práticas culturais.

Mais que definições de mídia, Jens Schroeter discute as *modalidades de discursos* sobre intermedialidade: *intermedialidade sintética* (uma “fusão” de mídias diferentes para uma supermídia), *intermedialidade formal* (ou *transmidiática*; um conceito baseado nas estruturas formais não “específicas” a um meio ou encontrado em mídias distintas), *intermedialidade transformacional* (um modelo centrado na representação de um meio por outro meio), e *intermedialidade ontológica* (um modelo que sugere que os meios sempre já existem em relação a outros meios). Para Schroeter, estes conceitos e princípios são separados da base material das mídias, e, portanto, podem ser vistos como relativamente autônomos, embora eles só podem se materializar num substrato de mídia.

O que Auster faz em *O livro das ilusões* poderia ser pensado a partir do campo discursivo da *intermedialidade transformacional*, (SCHROETER, 2011, p. 5), em que a relação intermidiática consiste na representação de uma mídia por outra, como acontece na “remediação” (transposição de uma mídia em outra), ou na éfrase (técnica retórica que corresponde a representação verbal de uma representação visual), tão explorada nessa obra em particular. Schroeter, no entanto, preferia falar em termos de *intermedialidade ontológica*, uma vez que, para se falar de uma representação intermidiática, seria preciso observar um “deslocamento”, diferenças fundamentais precisam ser percebidas, tornando possível descrever como ela foi “deslocada”. Esse problema é aprofundado quando se percebe que as

características de cada mídia são definidas em função dos contrastes com as outras mídias em relação. Em síntese, a *intermedialidade ontológica* precede as mídias, quebrando a hierarquização das mesmas.

É dessa forma que Auster encara a intermedialidade. Poesia, prosa, fotografia, cinema, e mesmo a palavra são meios que criam experiências distintas, tanto para o escritor como para o leitor, dirá.²⁰ Em relação às narrativas materializadas nesses meios, Auster parece concordar com Schroeter na crença de que a narrativa em si é uma estrutura profunda que independe de seu meio. Auster afirma que a maior influência sobre sua obra tem sido os contos de fadas e a tradição oral, narrativas “despojadas, quase destituídas de detalhes”, em que “o texto não passa de um trampolim para a imaginação” (AUSTER, 1996, p. 284). Neste sentido, a própria escrita pode falar de si, como se outro meio fosse:

Escrevi um livro [*The Silent World of Hector Mann*] em menos de nove meses. O original acabou ficando com mais de 300 laudas datilografadas, cada uma delas fruto de esforço violento de minha parte. Se conseguir terminá-lo, foi por não ter feito mais nada nesse período. Trabalhei sete dias por semana, sentado à escrivaninha de dez a doze horas por dia, e, afora pequenas excursões até a rua à tarde para comprar comida e papel, tinta de caneta fita de máquina, saí pouquíssimas vezes do apartamento. (AUSTER, 2002, p. 58)

Auster percebe a contradição que existe ao se sustentar a constituição do sentido dentro da mídia linguagem/escrita. Auster trabalha o paradoxo da autoridade conferida a ela, ao desmascarar a ficcionalidade de toda e qualquer escrita, expondo seu processo material. Ao desnaturalizá-la, de acordo com as leis gerais da percepção, obscurece o objeto e provoca a desautomatização de sua percepção.

2.3 O estranho freudiano

Retomando Wekwerth a respeito dos sentidos da palavra *Verfremdung*, encontramos no dicionário online CollinsDictionary.com a tradução do termo, em seu sentido ligado ao

²⁰Na célebre entrevista a Larry McCaffery e Sinda Gregory, em *A arte da fome* (AUSTER, 1996, p. 277).

teatro e à literatura, como *alienação*, ou *distanciamento* ²¹. No entanto, a primeira denominação apresentada é a palavra *defamiliarization*, [desfamiliarização], aproximando-o de fato da teoria de Chklovski. O distanciamento, dirá Wekwerth, não é o resultado do efeito *Verfremdung*, mas sim o começo desse processo, que levará o objeto a ser visto “livre de suas associações usuais”, “como da primeira vez”.

Essa é a famosa questão sobre o número de janelas em uma casa onde você tem vivido por alguns anos; ela só pode ser respondida se você olha para a casa “como da primeira vez” e conta as janelas. (WEKWERTH, 2012, p. 43, tradução minha) ²².

Para Wekwerth (2012), o distanciamento associado ao efeito *Verfremdung* faz com que um objeto bem conhecido, familiar, pareça “estrangeiro” (*fremd*), não familiar. De forma inversa, também algo que nos parece ameaçador poderá ser um objeto familiar que foi, de certa forma, desfamiliarizado. Em seu artigo “O Estranho”, de 1919, Sigmund Freud (1996) observa que a palavra *Umheimlich* – estranho, ou não familiar, em alemão –, em diversas acepções, se iguala ao seu oposto, *Heimlich*, o familiar. Uma das configurações bastante recorrentes desse fenômeno é o *duplo*, de que trataremos adiante. Estudando o curioso fenômeno, descobre que o termo, na verdade, passava por um desenvolvimento; o familiar, que, ao ser reprimido, retornava como ameaçador. Em duas situações, constata-se, mais claramente, o fenômeno do *Umheimlich*: nas experiências traumáticas da infância, das quais não temos lembrança clara, racional, e quando as crenças primitivas de uma sociedade, superadas, mas ainda transmitidas através da cultura, parecem outra vez se confirmar.

A construção do estranho na ficção é mais fértil, pois além do estranho da vida real, inclui aquilo que não pode ser encontrado ali. O contraste do reprimido/superado só funcionará na ficção com modificações, pois o conteúdo da fantasia não se submete ao teste de realidade. Na ficção, diz Freud, o escritor pode escolher um universo de representação que coincida com a realidade familiar ou não, e os leitores o aceitarão. Ele cita os contos de fadas, em que o sistema animista de crenças é adotado sem reservas. Também as fábulas apresentam animais falantes sem qualquer restrição dos leitores. O que não é estranho na ficção pode o ser na vida real. O sentimento do estranho só nos acomete quando há um conflito de julgamento –

²¹*Verfremdung*: -en defamiliarization, (Theat, Liter): alienation, distancing. *Die Verfremdung vertrauter Formen: using familiar forms in an unfamiliar way.*

²² “This is like the famous question about the number of windows in a house that you have been living in for years; it can only be answered if you look at the house ‘as if for the first time’ and count the windows.”

quando sabemos que determinados fenômenos não poderiam acontecer, pois nossa crença neles já teria sido “superada”. “Adaptamos nosso julgamento à realidade imaginária que nos é imposta pelo escritor” (FREUD, 1996, p. 265).

A situação muda quando o escritor pretende escrever sobre o mundo real. Nesse caso, precisará lidar com as condições necessárias para produzir sentimentos estranhos na vida real. O que for estranho na ficção também será estranho no real. O que o escritor pode fazer é aumentar o seu efeito, criando eventos improváveis. Ele pode nos iludir; prometer a verdade e não cumprir. O leitor vai reagir como se fosse uma experiência real, e, se estranha algo, é tarde demais; o autor alcançou o seu objetivo. O escritor pode esconder as regras do seu jogo, ou sonegar qualquer definição até o fim. Para Freud, a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que a vida real.

Auster se vale dos recursos prescritos por Freud, com a diferença de que, para ele, a vida real é tão ou mais estranha que a ficção. As regras do jogo são as do acaso, que podem levar tanto a uma coincidência desconcertante como a uma tragédia. Desde sua primeira obra de fôlego em prosa, *O inventor da solidão*, Auster conta histórias verídicas em que o acaso tem papel fundamental. Como no caso do pai de M., que havia se escondido dos nazistas em Paris, e seu filho, mais de vinte anos depois, alugou em Paris, sem saber, exatamente o mesmo quarto. Esse tema é uma preocupação permanente em Auster: anos mais tarde, Auster dedicará um pequeno livro a histórias verídicas em que o acaso age de forma assombrosa, *O Caderno Vermelho*.

Diz Freud que a categoria de estranho oriunda de complexos reprimidos é mais resistente, e esse estranho permaneceria tão efetivo na ficção como na experiência real. Mas há uma exceção: quando o autor cria um cenário artificial e arbitrário na ficção, esta pode perder o caráter estranho. Por isso, *interrompemos* nossa leitura e a investigação das possibilidades da licença poética para evocar ou para excluir um sentimento estranho. É o mesmo tipo de efeito que Brecht utiliza no teatro épico. E esse é o efeito que Auster busca produzir em nós toda vez que chama suas personagens por nomes improváveis, como Blue, ou Black, ou conhecidos por nós, como Fanshawe, ou Anna Blume, ou mesmo Paul Auster.

Freud entende que o ficcionista tem um poder sobre nós; através do estado de espírito em que nos pode colocar. Com isso, obtém uma variedade de efeitos com o mesmo material. Em uma dada história, podemos estar mais concentrados com os sentimentos de uma personagem em detrimento de outra. Uma determinada personagem pode causar uma

sensação estranha, mas o leitor não se afeta com tal sensação, pois está identificado, coloca-se no lugar de outra personagem, e não no lugar desta personagem particular. Este é um exemplo dos meios que podem ser utilizados para se evitarem impressões estranhas.

Outra forma de reduzir ou driblar a sensação de estranhamento, temporariamente ou não, é fazer com que o leitor não partilhe do erro da personagem, de maneira que o que deve ser estranho para ela torna-se cômico para nós. Freud argumenta que até fantasmas “reais” perdem seu poder de nos assombrar “tão logo o autor começa a divertir-se”, através da ironia ou da proximidade²³. Como nesta passagem de *O livro das ilusões*:

Ele saiu da empresa e está vagando pelas ruas, tentando se acostumar com essa coisa estranha e terrível que lhe aconteceu. Para provar que não resta mais nenhuma esperança, para num cruzamento movimentado, tira a roupa e fica só de ceroulas. Dá alguns passos de dança, anda com as mãos, empina o traseiro para os carros que passam e, quando ninguém faz o menor caso, enfia de novo as roupas, resignado com sua sorte. (AUSTER, 2002, p. 49)

Esses fantasmas muitas vezes nos aparecem como o ‘duplo’, tema fartamente encontrado tanto em Beckett quanto em Auster. Cabe lembrar a íntima relação deste com o tema do estranho. Em “O duplo: o conhecido e o desconhecido na clínica”, Clarissa Nesi Venzon et al. (2009) afirmam: “O processo identificatório configura-se no sentido da ambivalência, entre o desconhecido e o conhecido” (p. 3). Citando Freud, afirmam que o “duplo” “é marcado pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre o que é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu(*self*)” (VENZON et al, 2009, p. 3).

A figura do duplo na obra de Paul Auster aparece por toda parte. Seja na citação de “O estranho” de Freud n’*O livro da memória*, no pseudônimo William Wilson²⁴ em *A trilogia de Nova York*, seja nos personagens duplos David Zimmer/Hector Mann (*O livro das ilusões*), Wat/Mestre Yehudi (*Mr. Vertigo*), Peter Stillman Jr./Peter Stillman Sr. (*A Cidade de Vidro*), Blue/Black (*Fantasma*), o narrador de *O Quarto Trancado*/Fanshawe. Fábio de Souza Andrade (2001), tradutor de Esperando Godot para o português, confirma nossa hipótese:

Confessadamente admirador de Beckett, Auster também faz o mesmo [recompõe sua trajetória biográfica, mesclando traços biográficos ou mesmo seu nome à

²³Cf. ver gêneros sério-cômicos em Bakhtin.

²⁴ Personagem do conto *O duplo*, de Edgar Allan Poe.

ficção], brincando com as figuras dos duplos internalizados às narrativas em que a primeira pessoa do narrador se defronta com uma réplica do autor objetivada, pondo em xeque a própria autoria estampada da capa, caso da *Trilogia de Nova York*. (ANDRADE, 2001, p. 18)

Esses fantasmas farão suas aparições ainda muitas vezes na obra austeriana. A personagem Hector Mann, cômico do cinema mudo que fascina o professor universitário David Zimmer, remete a Buster Keaton. Keaton foi o protagonista do único filme que Beckett dirigiu, *Film*. Como num jogo de espelhos, Beckett busca Keaton, e Zimmer, protagonista de *O livro das ilusões*, buscará Mann, o velho diretor a quem passará a admirar.

A relação pai-filho é bastante explorada neste texto (um livro composto de treze “livros”, ou partes), seja através de menções a Pinóquio e Gepeto, ou aos filhos mortos de Mallarmé, Raleigh e Rembrandt. É impossível ignorar, lendo os livros de Auster, que o pai tem uma importância fundamental em sua carreira. Afinal, com a morte inesperada de seu pai, a vida do escritor, que estava em sérias dificuldades financeiras, mudou significativamente e ele pôde então se dedicar exclusivamente a seu ofício. Auster diz que se lembra disso sempre que se senta para escrever.

Estes duplos se multiplicarão ao longo do relato, remetendo-se entre si e a outros duplos, múltiplos num espelhamento ao infinito. Os espelhamentos nunca são simétricos (tautologias), mas suplementos, cujos excessos acabam por promover apagamentos, esquecimentos, numa deriva em que objeto e reflexo, ou sujeito e imagem, não têm mais qualquer relação de origem ou causalidade, e só cessarão quando o horizonte do leitor assim o permitir²⁵.

Hector Mann (um acrônimo do nietzscheano *Ecce Homo*? Um super-homem?) desaparece sem deixar vestígios, um pouco como o próprio Beckett ao deixar a Resistência Francesa e isolar-se no Sul da França. É nesse refúgio que escreve a trilogia *Murphy/Malone morre/O inominável*, conhecida por praticamente esgotar as possibilidades da linguagem.

O isolamento na forma do quarto é outro tropo caro a Auster. Na obra de Paul Auster, há várias reflexões sobre esse espaço onde se esconde, se prende e se escreve. Mesmo o nome de sua personagem David Zimmer, protagonista de *O livro das ilusões*, remete ao quarto isolado (como se sabe, *Zimmer* quer dizer “quarto”). Em *A invenção da solidão*, Auster nos conta um pouco sobre o mistério dessa palavra e sua íntima relação com o isolamento. O poeta alemão Friedrich Hölderlin passou metade da vida (36 anos), após a morte de sua

²⁵Mais adiante abordaremos o mesmo problema, quando discutiremos o conceito de *mise en abyme*.

amada, fechado num quarto em uma torre. Coincidentemente, a torre fora construída por Ernst Zimmer, o carpinteiro de Tübingen que o acolheu. Nesta outra passagem de *A invenção da solidão*, intitulada *O livro da memória*, Auster volta ao tema do quarto:

Ao mesmo tempo, como que traçando um paralelo ao acima mencionado, uma breve discussão do quarto. Por exemplo, a imagem de um homem sentado sozinho num quarto. Como em Pascal: “Toda a infelicidade do homem deriva de uma única coisa: ele é incapaz de ficar tranquilamente em seu quarto”. Como na frase: “ele escreveu *O livro da memória* neste quarto”. (AUSTER, 1982, p. 83)

A invenção da solidão divide-se em duas partes: a primeira, “Retrato de um homem invisível”, dedica à imagem de seu pai. Pode-se considerá-lo um trabalho de luto através da linguagem. É um texto fragmentado, em que as memórias se apresentam, reverberam e levam a outras conexões, como a uma citação de Blanchot que nos leva ao silêncio:

Nas duas últimas semanas, estas linhas de Maurice Blanchot ecoaram em minha cabeça: “Deve-se compreender uma coisa: nunca disse nada de extraordinário ou sequer surpreendente. O extraordinário começa no momento em que paro. Mas não posso mais falar sobre isso”. (AUSTER, 1982, p. 68)

Fechando o luto através do silêncio, com a referência a Blanchot, Auster recupera, através da retomada de um ciclo, sua capacidade de continuar a escrever. Ele mesmo escreve: “Começar pela morte. Refazer meu caminho de volta à vida e depois, finalmente, retornar à morte (AUSTER, 1982, p. 68)”.

2.4 O absurdo estrangeiro

Para além das teorias do *estranhamento*, do *efeito V* e do *Umheimlich*, irrompe, após a Segunda Guerra, uma linha filosófica e estética distópica, o existencialismo. Fortemente influenciada pelo filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1844), esta linha existencial aposta no divórcio entre o homem e o mundo. Embora essas teorias tenham em comum o efeito de distanciamento, de deslocamento, o existencialismo se afasta de Brecht porque este, como marxista, acreditava que o homem estaria satisfeito no dia em que suas necessidades materiais

fossem satisfeitas. Logo no início de *O mito de Sísifo*, obra filosófica de um de seus maiores expoentes, Albert Camus (2013), vemos como se afirma a noção de absurdo existencial:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem sente-se um estrangeiro. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promessa futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida (...) constitui o sentimento do absurdo. (CAMUS, 2013, p. 21)

O movimento que mais tarde seria chamado teatro do absurdo, embora não formasse um bloco homogêneo, abrangia muitos exilados e estrangeiros entre os seus dramaturgos (o próprio Camus, Ionesco, Beckett). No mundo devastado pelos totalitarismos e pela Segunda Guerra mundial, a descrença em qualquer fundamento – religião, política, autoridade, mito, nacionalismo, e mesmo a linguagem – teria provocado o surgimento de uma arte cética.

Essa desesperança levará certos dramaturgos à comédia, em que o riso expõe as contradições do sistema. O universo do circo, do cabaré, do vaudeville, da mímica, da mágica adiciona mais um elemento do estranho (no sentido de bizarro, *freak*) para essa dimensão absurda. Vagabundos, domadores, animais, além de se expressarem mais pelo gestual que pela palavra, estão, de certa forma, aprisionados num mundo sem sentido. Muitas vezes esta comédia estará ligada aos temas da velhice e morte, caso, especialmente, de Beckett. Andrade (2005), tradutor de *Esperando Godot* para o português, dirá que “o muito que a peça deve (...) à tradição da comédia de *music-hall*, ao modelo chapliniano do vagabundo desvalido, atesta o lugar do riso na obra beckettiana” (ANDRADE, 2005, p. 11):

Mas trata-se de um riso pouco desopilante e nada inocente, quase sempre acompanhado de um tanto de desconforto, que nunca se resolve em clara superioridade, moral ou intelectual, do espectador sobre as personagens. Sua graça, às vezes, se resolve em força lírica (Vladimir se confessa um poeta arruinado), como nas muitas litâneas enumerativas, distribuídas nas falas intercaladas de Didi e Gogô. (ANDRADE, 2005, p. 11)

Para Andrade (2005), a peça abraça a opção modernista através do choque como procedimento; derruba a quarta parede, faz alusões a seu próprio caráter ficcional e traz o metateatro para o centro da peça. A natureza “perturbada e perturbadora da forma, em franca ruptura com a tradição” é exposta em diversos momentos: na “prática da conversação” por Vladimir e Estragon, quando decidem encenar os papéis de Lucky e Pozzo, ou quando admiram a plateia como “um espetáculo admirável”.

Os personagens de *Esperando Godot* se deixam ficar na expectativa improvável de que algo de novo se produza. Na visão do crítico, este não é mais o lugar do trágico: não há mais espaço para o heroico quando “a possibilidade do suicídio se esgarça no ridículo de um cinto que se rompe e de calças que caem por terra” (ANDRADE, 2005, p. 11). Seria essa uma imagem poética, forma de criar impressão máxima, lembrando Chklovski (1978)? “O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o *devoir* do objeto, o que já é passado não importa para a arte” (CHKLOVSKI, 1978, p. 46, grifo nosso).

“Meu campo é o tempo”, diz Camus em *O mito de Sísifo*, citando Goethe. “Eis propriamente o enunciado absurdo. O que é, de fato, o homem absurdo? Aquele que, sem negá-lo, nada faz pelo eterno.” (CAMUS, 2013, p. 73) A náusea de um tempo pobre em mudanças ressalta o caráter de fim de linha do presente dramático. “Seguro de sua liberdade com prazo determinado, de sua revolta sem futuro e de sua consciência perecível, [o homem absurdo] prossegue sua aventura no tempo de sua vida,” ensina Camus (2013, p. 73). “Uma vida maior não pode significar para ele outra vida. Seria desonesto” (Camus, 2013, p. 73). A escrita de Auster busca testemunhar essa contingência de um mundo além de nossa compreensão. O próprio autor o confessa, na entrevista a Larry McCaffery e Sinda Gregory publicada em *A arte da fome*:

Acaso? Destino? Ou simples matemática, um exemplo da teoria da probabilidade em funcionamento? Não importa como você o denomina. A vida está repleta desses eventos. No entanto, existem críticos que censurariam um escritor por descrever esse episódio em um romance. Tanto pior! Como romancista, sinto-me moralmente obrigado a incorporar tais eventos aos meus livros, a escrever sobre o mundo como o experimento. (AUSTER, 1996, p. 262)

A influência de Samuel Beckett na obra de Auster é conhecida. Chegou a dizer numa entrevista que, como jovem escritor, “a influência de Beckett era tão forte que eu não conseguia enxergar um jeito de escapar dela” (FASSLER, 2013). Um exemplo é *Watt*, romance em quatro partes escrita durante a guerra no Sul da França. Auster considera este um dos romances mais “engraçados” da língua inglesa, como explica na mesma entrevista:

A formulação de Beckett é intencionalmente esquisita. Parece rir de si mesma na página, ali, com toda aquela pompa, fingindo ter atingido um tipo de rigor glacial, acadêmico, quando na verdade sabe o tempo todo o quanto isso é ridículo. Essa é a essência da comédia de *Watt*, da comédia de Beckett. Não é apenas sobre situações

surreais ou absurdas, é sobre a linguagem usada para descrever essas situações. (AUSTER apud FASSLER, 2013)

É interessante perceber como Auster considera a linguagem “deslocada” de Beckett a essência de sua comédia, não apenas a situação absurda. De fato, Auster vai se apropriar de muitos procedimentos utilizados pelo mestre, como, por exemplo, a criação de situações sem saída, cruas, e os jogos de linguagem que incluem os nomes das personagens, acumulando referências e borrando os limites entre o que é real e o que é ficção.

2.5 O ex-cêntrico

A teórica Linda Hutcheon dirá, em sua *Poética do Pós-modernismo*, que as discursividades modernas do marxismo e da psicanálise freudiana, muito exploradas na teoria literária, foram acusadas por críticos pós-modernos de serem “metanarrativas totalizantes”. No entanto, ela defende que ambos foram fecundos em análises do pós-modernismo porque seu modelo “fendido” – com a dialética, a luta de classes e as oposições *manifesto/latente* e *consciente/inconsciente* – “dá margem a um tipo de *totalização antitotalizante* ou de *centralização descentralizada*” (HUTCHEON, 1988, p.86, grifos meus).

Essa contradição seria uma das características tanto da literatura quanto da teoria contemporâneas. Nas palavras de Hutcheon, “a descentralização de nossas categorias de pensamento sempre depende dos centros que contesta, por sua própria definição (e, muitas vezes, por sua forma verbal)” (HUTCHEON, 1988, p. 87). Esse processo só é possível na perspectiva da heteroglossia, o que garante a primazia do contexto sobre o texto. Segundo a definição de Mikhail Bakhtin, que a teorizou, heteroglossia é a condição de base governando a operação de sentido em qualquer enunciação:

A qualquer tempo, em qualquer lugar, haverá um conjunto de condições – social, histórica, meteorológica, fisiológica – que garantirá que a palavra enunciada naquele lugar e àquele tempo terá um sentido diferente do que teria sob quaisquer outras condições; todos os enunciados são heteroglóssicos na medida em que são funções

de uma matriz de forças praticamente impossíveis de recuperar, e, portanto, impossíveis de resolver. (BAKHTIN, 1981, p. 428, tradução minha).²⁶

A heteroglossia presente nos textos tanto de Beckett quanto de Auster é o que vai permitir que “o similar acabe sendo dissimilar”, nas palavras de Chklovski. Em *Bowstring: on the dissimilarity of the similar*, (1970, traduzido para o inglês em 2011), Chklovski aprofunda essa ideia, dedicando especialmente um capítulo aos jogos de linguagem. O próprio texto é construído em frases e parágrafos curtos montados de formas aparentemente desconexas e contraditórias. Chklovski escreve:

Em 1915, eu criei o termo *Verfremdung* (*ostraneniye*). Da forma como funciona, *Verfremdung* é como um quebra-cabeça, um enigma. O jogo é sempre um pretexto para o engajamento no prazer da descoberta. Um enigma, por esconder algo já conhecido, força você a revisitar todas as características daquela coisa para adivinhar o que ela é. E a técnica do *Verfremdung* precisa mostrar o mundo de tal maneira que ele está livre de suas associações usuais para poder ser visto como da primeira vez. (CHKLOVSKI apud WEKWERTH, 2012, p. 43, tradução minha)²⁷

Como Beckett, Auster vai se valer da língua francesa para explorar as possibilidades de um bilinguismo, uma das facetas da heteroglossia *à la* Bakhtin, teórico dileto de Auster. “De todas as teorias do romance, a de Bakhtin me impressiona como a mais brilhante, a que mais se aproxima de compreender a complexidade e a magia da forma” (AUSTER, 1996, p. 277). Escrevendo ora em francês, ora em inglês, responsabilizando-se ele mesmo pela tradução de uma língua para outra, Beckett produziu sempre um segundo original, amante da simetria imperfeita que era. Também Auster irá incorporar toda sorte de brincadeiras filosófico-verbais (assim como Beckett, ao “batizar” sua série de monologistas *Molloy*, *Malone*, *Mahood*, *Worm*, por exemplo). Vejamos uma amostra neste trecho de *O livro das ilusões*:

²⁶ *HETEROGLOSSIA: The base condition governing the operation of meaning in any utterance. It is that which insures the primacy of context over text. At any given time, in any given place, there will be a set of conditions – social, historical, meteorological, physiological – that will insure that a word uttered in that place and at that time will have a meaning different than it would have under any other conditions; all utterances are heteroglot in that they are functions of a matrix of forces practically impossible to recoup, and therefore impossible to resolve.*

²⁷ *No original: “In 1915 I created the term ‘Verfremdung’ (ostraneniye). In the way it works, ‘Verfremdung’ is like a puzzle. The puzzle is always a pretext for engaging in the pleasure of discovery. A puzzle, by hiding something that is known, forces you to revisit all the characteristics of that thing in order to guess what it is. And the technique of ‘Verfremdung’ must show the world in such a manner that it is freed from its usual associations so that it can be seen as if for the first time.”*

Mr. Nobody é uma resposta (...). O vilão da história chama-se C. Lester Chase, e assim que você decifra as origens desse nome estranho e artificial é difícil não enxergar no personagem um substituto metafórico de Seymour Hunt. Traduza-se *hunt* para o francês e o resultado é *chasse*; elimine-se o segundo *s* de *chasse* e teremos *chase*, um sinônimo de *hunt*, ou “caça”. (...) Chase é o mais malévolo de todos os personagens dos filmes de Hector, um sujeito disposto a destruí-lo e roubar-lhe a identidade. (AUSTER, 2002, p. 44-5)

Em *Esperando Godot*, a proliferação de duplos ligeiramente discrepantes (dois atos, dois dias, dois pares), a indefinição do espaço, a incerteza da espera anunciada no título, a ausência de um quadro de referências naturalistas e a falta de consequência prática dos diálogos despertaram várias leituras alegóricas. Concordamos com o que escreveu Coetzee: Beckett não estava interessado em significados fechados ou mesmo alegorias, mas na materialidade da linguagem. “No limite, ‘o inominável’ é o signo verbal para o que fica depois que todas as marcas de identidade são removidas” (COETZEE, 2011, p. 210). Coetzee viu no texto beckettiano o mesmo questionamento das premissas metafísicas que moveram Nietzsche, Heidegger e Derrida. Este último, segundo o escritor, um caso de “vibração em sintonia”:

Em sua desconfiança da axiomática cartesiana, Beckett alinha-se com Nietzsche e Heidegger, e com seu conterrâneo mais jovem, Jacques Derrida. A *interrogação satírica* a que ele submete o cogito cartesiano (estou pensando, logo devo existir) está tão próxima em espírito da *decisão de Derrida de revelar as premissas metafísicas por trás do pensamento ocidental* que não podemos deixar de mencionar, senão uma influência direta de Beckett sobre Derrida, no mínimo um caso notável de vibração em sintonia. (COETZEE, 2011, p. 214)

É precisamente essa sintonia que está visível no texto de Auster. Quando, em *O inventor da solidão*, Auster convoca seus fantasmas, é para que eles o ajudem a reconstruir uma história de pais e filhos, de solidão e de confissão. Assim, Marx, Isaac Babel²⁸, Kierkegaard e Proust foram trazidos para a cena da escritura. De Lícofron²⁹ a Santo Agostinho, de Marina Tsvetayeva a Mallarmé, passando por Pascal, Hölderlin e Collodi (*As aventuras de Pinocchio*), Auster passa em revista suas referências, e, ao fazê-lo, relembra seus

²⁸ Autor próximo a Gorki, seus livros tinham forte viés autobiográfico, como por exemplo, *Cavalaria Vermelha*.

²⁹ Autor de *Cassandra*, poema grego de mil e setecentos versos composto em torno de 300 a.C., um fluxo contínuo dos desvarios de Cassandra na prisão, antes da queda de Troia, “em que nada é nomeado, tudo se torna uma referência a outra coisa”, nas palavras de Auster.

procedimentos. É apenas através dos outros que consegue retomar sua obra interrompida³⁰, como diz em *A arte da fome*:

O que é tão espantoso para mim, finalmente, é que você só começa a entender sua ligação com os outros quando fica sozinho. Quanto mais intensamente sozinho fica, quanto mais profundamente mergulha em um estado de solidão, mais profundamente você sente essa ligação. (...)Esse livro tem dezenas de autores e eu queria que todos eles falassem através de mim. Na análise final, *O livro da memória* é uma obra coletiva. (AUSTER, 1996, p. 288-9)

Se Foucault substitui a noção de sujeito pelos modos de subjetivação, Derrida postula que sempre haverá um sujeito na estrutura de enunciação, por mais que contestemos a metafísica e seus fundamentos. Não é possível falarmos sem recorrer à essa mesma linguagem que a funda.³¹ A via que se nos abre é a de situarmos o que chamamos sujeito – o que deriva desses modos de subjetivação. Aqui temos duas opções: reconhecer o suplemento, a *différance* derridiana, a errância, ou admitir a ideologia do sujeito e sugerir noções de subjetividade alternativas. É precisamente o que Auster fará em seguida, em *Cidade de vidro*, primeiro romance da *Trilogia de Nova York*: “Eu queria abrir o processo, derrubar paredes, expor o encanamento. (...) O que eu tentava fazer (...) era tirar meu nome da capa e pô-lo dentro da história” (AUSTER, 1996, p. 281). Ou seja, investigar os pressupostos do produtor, ao implicá-lo explicitamente na obra produzida.

Seu próximo romance será *No país das últimas coisas*. O nome de sua personagem central, Anna Blume, é também o título de um poema-colagem de Kurt Schwitters, poeta-artista, mestre da montagem, ligado ao movimento dadaísta. Este é o início de um choque de sentidos que reverbera por todo o romance. Anna Blume (Bloom? perguntará um crítico, ligando-a à Molly Bloom de *Ulysses*) escreve uma carta em primeira pessoa, mas é lida por um narrador desconhecido, alguém que no início do romance se refere a ela na terceira pessoa.

Anna Blume é uma jovem de dezenove anos, alegre, exuberante, que em determinado momento sai em busca do irmão desaparecido, um repórter enviado a um país estrangeiro. Nesse país, tudo está em ruínas, muitos morrem ou se suicidam, e ninguém nasce. Anna tem que se adaptar se quiser sobreviver. Ela passa por três lugares distintos, que são como

³⁰ De acordo com Norman Finkelstein na introdução a *Todos os poemas*, Auster já tinha, nessa época, trechos em gestação de *A trilogia de Nova York*, assim como *No país das últimas coisas* e *O palácio da lua*.

³¹ No simpósio internacional promovido pela John Hopkins University, *The Structuralist Controversy* (A Controvérsia Estruturalista), em que apresentou seu célebre artigo “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”.

múltiplas encarnações. Primeiro, encontra uma mulher mais velha, Isabelle, que a acolhe no apartamento onde vive com o marido. Anna é a filha, que precisa se desvencilhar de sua feminilidade para não despertar a cobiça dos homens. A jovem é expulsa do apartamento e acaba encontrando abrigo na Biblioteca Central, onde conhece o jornalista Samuel Farr, por quem se apaixona. Juntos planejam um livro, mas no momento mais esperançoso de sua estadia, é atraída para uma armadilha, e, fugindo, salta pela janela e é dada como morta. Acorda numa casa de repouso, em que pratica a caridade e a crueldade como face da mesma moeda, num mundo em que a precariedade é a única certeza.

Em cada um desses estágios, a personagem será obrigada a deixar algo para trás e aproveitar o que tem à mão para construir algo novo. É um movimento melancólico em que, das ruínas, colhem-se fragmentos, alegorias que serão redistribuídas em novas configurações. Aqui não faz sentido pensar em origem ou unidade. Há um sujeito, um centro, mas ele é constantemente construído com o que temos à mão; é ficcionalizado. Esse desafio à noção de centro, essa perspectiva descentrada, evidenciada na construção dos romances de Auster, relevam na materialidade do texto que “se existe um mundo, então existem todos os mundos possíveis”, nas palavras de Hutcheon (1991, p. 85). “A pluralidade histórica substitui a essência atemporal eterna” (HUTCHEON, 1991, p. 85).

Quem estabelece as significações? Nossas interrogações hoje advêm da *perda da fé* no impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista. O que estamos desafiando são nossos próprios pressupostos para julgar a ordem e a coerência. Hutcheon vê em Bakhtin e Rorty alternativas à construção de um sistema: “teorias que privilegiam o dialogado e o híbrido ou que contextualizam a necessidade de totalizar como sendo apenas uma *aspiração transitória na história da filosofia*” (HUTCHEON, 1988, p. 85). Na verdade, estamos “estranhando” o que antes nos era assegurado por uma teoria e uma prática que buscavam fixar significações transcendentais.

Assim, gostaríamos de apontar, com esse trabalho, como o efeito do estranhamento, nas várias formas que vem tomando, pode ser um aliado no empreendimento de uma crítica desconstrutivista. Enquanto parte da crítica que se faz à ficção contemporânea ainda utiliza como premissa uma “crença humanista na universal necessidade humana de gerar sistemas para organizar a experiência” (HUTCHEON, 1991, p. 86), a própria ficção desafia esses pressupostos críticos. A prática contemporânea cada vez mais demonstra como nós, leitores, produzimos o fechamento dos textos. Na teoria, Derrida afirma que o fechamento não é

apenas indesejável, mas também impossível, e o faz numa linguagem de complemento, de margem e de procrastinação.

3 VIAGENS NO SCRIPTORIUM

3.1 Cena de abertura

“O velho está sentado na beira da cama estreita, mãos espalmadas sobre os joelhos, cabeça baixa, olhando fixo para o chão.” Assim começa o romance *Viagens no scriptorium*. A cena é apresentada *in medias res* como o despertar do sujeito. Ele não sabe onde está, não sabe por que está ali, e não tem lembrança nem mesmo de seu próprio nome.

Como no teatro, essa posição se repetirá mais quatro vezes ao longo do relato. Se a aparência do personagem, um velho de pijamas, nos remete aos desvalidos existenciais de Beckett, a repetição, uma espécie de marcação e interrupção, também nos remete a outro dramaturgo, Bertolt Brecht. Como pudemos ver no capítulo anterior, o efeito V, de desfamiliarização, nos propõe um momento de reflexão, de tomada de consciência. Um trauma, um assombro benjaminiano, reconhecível pelo gesto. Descentramento do sujeito. Marca também o início de um novo ciclo, como em Nietzsche, o eterno retorno.

“Não faz ideia de que há uma câmera instalada no teto, bem em cima dele.” O obturador clica de segundo em segundo, produzindo fotos desfocadas em preto-e-branco, sem que o protagonista tenha ciência disso. Mas os leitores sabem, pois há um narrador que, embora afirme nos relatar os acontecimentos a partir de fotos e de um gravador ultrassensível instalados no quarto, conhece os pensamentos do personagem.

Este dado nos coloca em alerta, pois uma vez que nos identificamos com o protagonista, percebemos que há um narrador que não é fiel a ele, e que provavelmente é responsável por seu isolamento no quarto fechado. Pior: com a adoção da primeira pessoa do plural, esse narrador pode estar acompanhado de outras pessoas, participantes do complô. Enquanto o velho é atormentado por perguntas sobre sua identidade, o que faz ali, há quanto tempo chegou e quanto tempo terá que ficar, este narrador nos informa, calmo como um juiz: “Com um pouco de sorte, o tempo nos dirá. Por enquanto nossa única tarefa é examinar as fotos com o máximo de atenção e evitar tirar conclusões apressadas.”

Começa a explorar o ambiente, descobre palavras. “Há uma série de objetos no quarto, e na superfície de cada um deles foi grudada uma tira de esparadrapo, com uma só palavra escrita em letras de forma.” Nesta cena clássica, mais uma vez experimentamos o efeito de

estranhamento, através de uma carga linguística no ambiente que rodeia o protagonista ainda inominado. Os objetos estão etiquetados, mas o personagem faz a mesma confusão denunciada pelo filósofo Edmund Husserl, um dos precursores da fenomenologia:

Husserl começa por denunciar uma confusão: a palavra "signo" (*Zeichen*) engloba, sempre na linguagem comum e, por vezes, na linguagem filosófica, dois conceitos heterogêneos: o de expressão (*Ausdruck*), que, com frequência, é erroneamente considerado como sinônimo de signo em geral, e o de índice (*Anzeichen*). Ora, segundo Husserl, há signos que não exprimem nada, já que não transportam — devemos, ainda uma vez, dizê-lo em alemão — nada que se possa chamar *Bedeutung* ou *Sinn*. É o índice. Sem dúvida, o índice é um signo, como a expressão. Mas, ao contrário desta última, ele é, como índice, privado de *Bedeutung* ou de *Sinn*: *bedeutungslos*, *sinnlos*. Nem por isso, é um signo sem significação. Por essência, não pode haver signo sem significação, significante sem significado. (DERRIDA, 1994, p. 24)

Mais adiante no livro de Auster, essas tiras coladas aos objetos serão trocadas sem que Blank perceba, o que provocará nele verdadeiro mal-estar. Certo, não podemos chamar uma *escrivadinha* de *luminária*, mas tampouco é possível simplesmente reduzir o significante a seu significado sem que haja uma perda. Estamos diante da irreduzível relação significante/significado, à qual também se refere Derrida em “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências sociais”.

“Quando Lévi-Strauss diz, no prefácio do *Cru et le Cuit*, que ‘procurou transcender a oposição do sensível e do inteligível colocando-se logo ao nível dos signos’, a necessidade, a força e a legitimidade do seu gesto não nos podem fazer esquecer que o conceito de signo não pode em si mesmo superar esta oposição do sensível e do inteligível. É determinado por esta oposição: completamente e através da totalidade da sua história. Só viveu dela e do seu sistema. Mas não podemos desfazer-nos do conceito de signo, não podemos renunciar a essa cumplicidade metafísica sem renunciar ao mesmo tempo ao trabalho crítico que dirigimos contra ela, sem correr o risco de ‘apagar a diferença na identidade a si de um significado reduzindo em si o seu significante, ou, o que vem a dar no mesmo, expulsando-o simplesmente para fora de si.’” (DERRIDA, 1971, 233)

Voltando a *Viagens no scriptorium*, este primeiro momento em que a arbitrariedade da relação significante/significado – naturalizada no cotidiano – se expõe é também um momento de tensão e de sequência de questionamentos. O homem está em um quarto, mas não sabe onde fica esse quarto. Em um prédio, uma casa? Um hospital, um presídio? Um abrigo nuclear? Há uma janela no quarto, mas a persiana está fechada e aparafusada, como saberemos em seguida. Estará preso ou livre para ir e vir?

A consciência da irredutibilidade do significante frente a qualquer significado gera uma quebra de confiança na estrutura de nossa própria consciência, de nosso “eu” estruturado. Se a palavra “eu” – ou “sujeito” – for tão somente um signo arbitrário, o que seria “a coisa em si” que me move? Seria ela uma unidade? Seriam forças em relação? Seriam meus fantasmas? Estariam eles contra mim? Estas são perguntas que aparentemente assombram o protagonista de *Viagens no scriptorium*.

3.2 O quarto fechado

O cômodo isolado é um tema recorrente na obra de Auster. Do quarto onde Montaigne escreveu suas *Confissões* ao nome de um de seus personagens – David Zimmer (*Zimmer* significando quarto, em alemão) –, passando pelo quarto de Blue em *Fantasma* até a barriga da baleia que engole Jonas no episódio bíblico (*O inventor da solidão*), são muitos os quartos ao longo da obra austeriana.

Instado por Deus a pregar em Nínive, cidade assíria inimiga dos hebreus, o profeta Jonas não apenas reluta em falar, como realmente se recusa a falar. Foge, embarcando num navio, mas este é pego numa terrível tempestade. Enquanto os marinheiros rezam para serem salvos, ele dorme profundamente. Identificado como a causa da fúria do mar, Jonas se oferece para ser atirado ao mar, e é engolido por uma baleia. Mergulha em um novo sono. Mas a barriga da baleia não é um agente de destruição, mas o que salva Jonas do afogamento. “Dormir, como afastamento decisivo do mundo. Dormir como imagem de solidão. Jonas no ventre do navio; Jonas no ventre da baleia.” (AUSTER, 2001, p. 127-130). Na solidão, no silêncio: “quem não fala está só; está só, mesmo na morte [...]” (ibidem). Quando a baleia enfim vomita Jonas, ele é restituído à vida, e uma nova vida que passou pela morte é uma vida que pode finalmente falar.

No mesmo livro, menciona ainda o quarto-escritório de Emily Dickinson, onde “a alma pode satisfazer-se com sua própria sociedade” (idem, p. 126). Mas Emily descobriu que a consciência era tanto cativo quanto liberdade, um “assíduo exame da vida interior.” (ibidem) Assim como o menino que, fechado no banheiro, respondeu ao adulto: “Preciso ficar sozinho para pensar” (idem, p. 134).

Em “*Auster’s sublime closure*” [O fechamento sublime de Auster], Stephen Bernstein (1995), trata do problema do fechamento em Auster a partir do quarto fechado. Propomos uma analogia ao modo como Jacques Derrida escreve sobre a crítica que faz ao pensamento da metafísica: “não tem nenhum sentido abandonar os conceitos da metafísica para abalar a metafísica; não dispomos de nenhuma linguagem – de nenhuma sintaxe e de nenhum léxico – que seja estranha a essa história” (DERRIDA, 1971, p. 233). Estamos enclausurados na linguagem. No entanto, ao encontrarmos o vazio inerente a toda estrutura, podemos ativar o movimento dos significantes infinitamente; neste caso, toda interrupção deste movimento, toda fixação será arbitrária, e, portanto indecidível.

É no âmbito da recepção, neste jogo do leitor com o texto, que se dá o fenômeno do estranhamento. Em sua deriva potencialmente infinita, cada significante evoca um horizonte de significados possíveis, dentro do qual se há de descobrir o significado visado. O artigo de Karlheinz Stierle (1979), “Que significa a recepção de textos ficcionais”, parece explicar bem o que ocorre com o leitor quando se depara com a obra de Auster.

A recepção elementar pressupõe uma redução, só possível por meio de uma contextualização. Esta, por sua vez, passa por um plano maior, o dos significados que se manifestam pelos significantes dados. Só a contextualização permite a redução, formando uma significação frasal consistente, uma hipótese. O núcleo do significado frasal é definível por Stierle como estado de fato. Além da atividade redutora do leitor, é necessária, simultaneamente, uma atividade catalisadora que ocupe os vazios do estado de fato, verbalmente indiciados. O preenchimento dos vazios é especialmente necessário onde o estado de fato é complexo, articulado por uma sequência de estados de fato, e deve ser sempre reajustada pelo leitor. No estado de fato complexo, impõe-se uma nova competência recepcional. O estado de fato passa a visar à relação tema/horizonte. O estado de fato não se oferece aperspectivisticamente, mas se diferencia em si mesmo segundo relevâncias temáticas.

A fenomenologia é a base desse processo de recepção que é também o palco do jogo dos significantes, e nesse ponto é um repertório que se relaciona com essa cena do livro de Auster, que é também a cena da escritura. Husserl introduziu a diferença entre horizonte interno e externo. O estado de fato do texto é o seu tema, que tem um horizonte externo, que permanece tematicamente não apreendido. Ao mesmo tempo, o próprio tema é horizonte de sua tematização, horizonte de sua elaboração através de sucessivas articulações. A relação tema/horizonte, no entanto, permanece no texto a ser configurada repetidamente a cada leitura

pelo receptor. A todo tempo durante a leitura de *Viagens no scriptorium*, somos chamados a tematizar o nosso próprio horizonte.

Essa tradição fenomenológica atravessa o livro, de modo que o protagonista se move pelo quarto experimentando, com seus sentidos, os vários objetos que se lhe apresentam: a cadeira giratória, móvel e acolchoada, a janela e a persiana aparafusada, os gritos das gaivotas, o barulho da maçaneta, o ruído de seus pés contra o chão, e, principalmente, a câmera e o gravador que registram tudo e que servem de base para o “julgamento” do protagonista. Apesar de inominado, desmemoriado e isolado, o protagonista sofre de culpa, tonturas, vontade de evacuar, náusea, tédio, sono e medo.

Mas o quarto também é o lugar do inexprimível, do sublime, do terror, da “coisa em si”. O quarto em que se escreve, de onde não se pode sair sob pena de interromper o relato – e quem sabe não conseguir retomá-lo –, e onde os fantasmas vêm assombrar os escritores. Tem dificuldades em determinar o espaço e o tempo em que se encontra.

Já quase ao final do livro, o personagem se deita, olhando para o teto, que se transforma, pelo formato retangular, numa grande página A4. Ele se vê batendo à máquina, na escrivania, milhares de vezes. “É provavelmente um dos relatórios, diz em voz alta, falando em tom suave”.

É perceptível em Auster a predileção que tem pelo tema do quarto fechado, e, como diz Bernstein, há em sua obra uma cadeia de quartos, reais e metafóricos. Em *O quarto fechado*, terceiro livro da *Trilogia de Nova York*, uma pequena anedota ilumina uma das formas tomadas pelo tropo:

Por alguma misteriosa cadeia de pensamentos, aquilo me fez lembrar de quando éramos bem pequenos — com não mais do que quatro ou cinco anos de idade. Os pais de Fanshawe tinham comprado um novo utensílio doméstico, talvez um televisor, e, durante vários meses, Fanshawe conservou a caixa de papelão no seu quarto. Ele sempre fora generoso quando se tratava de compartilhar seus brinquedos, mas aquela caixa estava fora dos meus limites e Fanshawe nunca me deixou entrar nela. Era o seu lugar secreto, disse-me ele e, quando sentava lá dentro e a fechava sobre si mesmo, podia partir para onde bem entendesse, podia estar em qualquer lugar que desejasse. Mas se outra pessoa entrasse na caixa, essa magia se perderia para sempre. Acreditei na história e não insisti para que mudasse de opinião, embora isso quase partisse meu coração. Nós brincávamos no seu quarto, arrumando em silêncio fileiras de soldados ou fazendo desenhos, e aí, sem mais nem menos, Fanshawe declarava que ia entrar na sua caixa. Eu tentava continuar o que vinha fazendo, mas não adiantava. Nada me interessava tanto quanto o que estava acontecendo com Fanshawe dentro da caixa e eu passava aqueles minutos tentando desesperadamente imaginar as aventuras que ele estaria vivendo. Mas eu nunca soube quais eram essas aventuras, pois também contrariava as regras de Fanshawe conversar sobre o assunto depois de sair da caixa. (AUSTER, 1999, p. 187)

Ao fim do mesmo livro, exausto física e mentalmente por buscar o amigo desaparecido, que se diz isolado em um quarto, o narrador em primeira pessoa desabafa: “Esse quarto, descobri então, se situava dentro do meu crânio.” (AUSTER, 1999, p. 247)

Ao mesmo tempo, como que traçando um paralelo ao acima mencionado, uma breve discussão do quarto. Por exemplo, a imagem de um homem sentado sozinho num quarto. Como em Pascal: “Toda a infelicidade do homem deriva de uma única coisa: ele é incapaz de ficar tranquilamente em seu quarto”. Como na frase: “ele escreveu O livro da memória neste quarto.”

3.3 Nomes

O leitor familiarizado com as primeiras obras de Paul Auster reconhecerá rapidamente, em *Viagens no scriptorium*, nomes presentes em outros livros: Anna Blume, Daniel Quinn, John Trause, Ben Sachs, entre outros. O narrador de *O quarto fechado*, que curiosamente não recebe um nome – mas cujos dados biográficos coincidem em muitos aspectos com os do escritor Paul Auster – comenta seu método para criar nomes, nos dando uma pista sobre o procedimento adotado pelo escritor:

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. 292-295)

Entre os nomes dos personagens que transitam por *Viagens no scriptorium*, há uma homenagem a Kurt Schwitters, poeta surrealista e mestre em colagens, autor do poema *Anna Blume*, variações com o nome Paul Auster, desde um anagrama de seu sobrenome (Auster/Trause) à utilização de seu segundo nome, Benjamin (Benjamin Sachs, de *Leviatã*), o

nome de seu filho completado por um jogo de linguagem com a palavra francesa “qui”, “quem” em português (Daniel Quinn). Descobrir a origem de Fanshawe (personagem enigmático de *O quarto fechado*), por sua vez, requer um conhecimento básico de literatura americana: este é o nome do protagonista (e título) do primeiro livro, renegado, do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne. Walt Rawley, o jovem que aprende a voar em *Mr. Vertigo*, foi nomeado em homenagem a Sir Walter Raleigh, poeta, escritor, soldado e explorador da América, uma das maiores personalidades da Inglaterra elisabetana. Marco Stanley Fogg, personagem originário de *Palácio da lua*, é batizado com uma combinação de Marco Polo, o viajante veneziano, e Phileas Fogg, protagonista de *A volta ao mundo em 80 dias*, romance de Júlio Verne.

Referindo-se às análises de Searle³² quanto ao nome próprio, Michel Foucault (2009, p. 272) diz que não é possível fazer do nome próprio uma referência pura e simples e que este tem outras funções além das indicativas. Além do gesto apontando para alguém, equivaleria em certa medida a uma descrição ou uma série de descrições, como, por exemplo, “o viajante veneziano”. Mais, eles não carregam simplesmente uma significação, e uma eventual incorreção não é o suficiente para mudar o sentido de um nome próprio.

O nome próprio está, segundo Foucault, situado entre esses dois polos da descrição e da designação; ele tem uma certa ligação com o que nomeia, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição.

Nesse aspecto, títulos de livros também funcionam como nomes próprios. Assim, quando nos deparamos com o título *Viagens no scriptorium*, desencadeia-se uma série de associações mais ou menos informadas. A primeira ideia, corriqueira, de devaneios dentro de um recinto fechado, como um escritório, é bastante acessível. Se, por acaso, o leitor já tiver lido outras obras de Auster, mais especificamente *O livro das ilusões*, poderá se lembrar de que este título já foi utilizado anteriormente por Auster, e em duas situações bastante distintas. Na primeira ocorrência, o título (em inglês, *Travels in the scriptorium*) dá nome a um dos longas-metragens dirigidos por Hector Mann na segunda fase de sua carreira, já como Hector Spelling. O nome se repete dentro de outro longa-metragem de H. Spelling, *The inner life of Martin Frost*, em que o segundo romance de Martin Frost se chama justamente *Travels in the*

³² Searle, J. R.. *Speech acts. An essay in the philosophy of language*, Cambridge. Cambridge University Press, 1969 (*Les actes de langage*. trad. H. Panchard. Paris, Hermann, Col. “Savoir”, 1972).

scriptorium. Por outro lado, se o leitor for um estudioso de literatura comparada, provavelmente terá se deparado com o texto clássico de Roland Barthes, “A morte do autor”, que trata de investigar a função do *scriptor* moderno. O que observamos é uma remissão incessante de significantes, que será estancada apenas em função do repertório do leitor; potencialmente, ela é infinita como a *différance* derridiana.

Curiosamente, não obstante o prazer e a facilidade que o autor demonstra em nomear livros e personagens, o protagonista de *Viagens no scriptorium* quase fica sem um nome próprio. O narrador, de quem tampouco sabemos o nome, pelo menos não ainda, demonstra certa distância do personagem, ao não saber precisar sua idade, tentando estabelecê-la através das fotos preto-e-brancas desfocadas, tiradas pela câmera instalada no quarto. Podemos sentir mesmo algum ressentimento, ao chamá-lo displicentemente *velho*. Finalmente, à falta de um nome próprio, batiza-o Blank, sem prenome.

Blank. Entre as definições extraídas do dicionário Oxford, estão *bare* (nu); *empty* (vazio), *or plain* (liso); *not written or printed on* (não escrito ou impresso); *with spaces left for a signature or details* (com espaços deixados para assinatura – lacuna); *with nothing recorded on it* (virgem); *an empty space or period of time, especially in terms of a lack of knowledge or understanding* (um espaço vazio ou período de tempo, especialmente em termos de falta de conhecimento ou entendimento, branco)³³.

Blank, branco, lacuna. Este personagem – este tema – é o vazio que deve ser preenchido pelo leitor. Ele é a articulação, o que articula todas as forças, todos os modos de subjetivação, é quem se relaciona com todos os personagens. Como lacuna, pode ser preenchido por qualquer leitor. Ao mesmo tempo, tem um vazio que o movimenta. Uma pergunta, irrespondível: quem sou eu?

Blank também pode nos remeter a Blanchot. Maurice Blanchot, de quem Auster foi tradutor, influenciou uma geração de pensadores pós-modernos e pós-estruturalistas com suas teorias sobre a relação entre o escritor, a língua, a literatura e a filosofia. Sua obra tratou de temas como o indizível, o isolamento, o silêncio, o trauma e a morte.

Com essas características, Blank poderia facilmente ser o autor de *Viagens no scriptorium*. No entanto, não é ele quem nos dirige a palavra, mas um narrador que fala na primeira pessoa do plural – nós, o que poderia indicar que não se trata de apenas uma voz.

³³ Traduções minhas.

Pela descrição exaustiva que nos dá do ambiente, parece um autor onisciente, mas se refere a fotos e registros materiais a todo momento; no entanto, fala com segurança sobre pensamentos, sentimentos e sensações do protagonista, Blank. Por fim, como veremos, a assinatura do relato não coincide com o nome na capa do livro.

Com estas constatações, podemos afirmar que está em jogo um descentramento da questão da função autor neste romance. Foucault terá algo a dizer sobre o assunto. O nome do autor também está, assim como o nome próprio, situado entre a descrição e a designação. Apesar disso, o nome do autor não é exatamente um nome próprio como os outros. Seus problemas são mais complexos. Um nome de autor exerce um papel classificatório em relação ao discurso: permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los e separá-los de outros. O agrupamento de um número de textos sob um mesmo nome indica que se estabelece uma relação entre eles, que pode ser de homogeneidade, de filiação, de autenticação, de explicação recíproca ou de utilização concomitante, entre outras.

O nome do autor não passado interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, simplesmente. O nome do autor caracteriza um discurso, que a partir dele deve ser recebido de uma dada maneira e receber certo *status*. Ele manifesta a ocorrência do discurso e atesta o *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O Paul Auster poeta não é o mesmo Paul Auster que escreve romances, que tampouco é o mesmo que assina ensaios ou relatos autobiográficos.

Entre as características da função autor que Foucault comenta como mais visíveis e importantes, ressaltamos aqui: a) o fato de que ela está ligada ao sistema institucional que contém e articula o universo dos discursos, ou seja, ela vai ditar o que é aceito no campo literário e de que forma; b) ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas, isto é, a simples alegação não é suficiente para que se defina a autoria de uma obra; e c) ela não remete necessariamente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a várias “posições-sujeito” que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.

Essa reflexão de Foucault é relevante nesta pesquisa, uma vez que, neste romance, há uma problematização complexa da noção de autor. Em primeiro lugar, temos um autor que, como atesta Barthes, desaparece tão logo surge a escrita. Temos um narrador que fala na primeira pessoa do plural, sabe o que o protagonista pensa e sente, mas que se refere a fotos e registros a todo momento, como se não tivesse acesso diretamente ao personagem. Por fim,

temos um protagonista que se chama Blank e é assombrado por fantasmas do passado. Quem ocupa a função autor nesse texto? “Posições-sujeito” investidas em personagens que agem em complô contra a representação de seu “criador”?

3.4 Viagens intermidiáticas

Como poeta, tradutor, ensaísta, crítico, romancista, roteirista (de cinema e de rádio) e diretor cinematográfico, Paul Auster vem transitando com frequência e naturalidade entre diversas mídias ao longo de sua carreira. Colaborou com artistas de áreas diversas como a dança (*White spaces*), a música (Duke Special, One Ring Zero), as artes plásticas (Sophie Calle), quadrinhos (a adaptação de *Cidade de vidro* por Art Spiegelman e David Mazzucchelli), entre outras. É um entusiasta da fotografia, embora prefira escrever à caneta e use uma antiga máquina de escrever para datilografar seus manuscritos.

Um dos eixos que movem *Viagens no scriptorium* é uma câmera fotográfica instalada no teto do quarto fechado, cujo obturador clica silenciosamente de segundo em segundo “produzindo oitenta e seis mil e quatrocentas fotos a cada revolução da Terra” (AUSTER, 2007, p. 8), assim como uma pilha de “três dúzias de retratos de vinte por vinte e cinco em preto e branco de homens e mulheres de raças e idades variadas” (AUSTER, 2007, p. 8) encontradas em cima da escrivaninha. Portanto, o estatuto da fotografia desempenha um papel importante no relato. Um gravador hipersensível também é instalado e registra todo e qualquer som do ambiente.

Uma trajetória tão multi quanto intermidiática exige uma abordagem que contemple teoricamente que pressupostos, operações e consequências advirão desta prática. Em seu “*Discourses and Models of Intermediality*”, o pesquisador Jens Schroeter (2011) chega à conclusão de que em cada campo discursivo também o conceito de mídia é distinto, e que não se deve definir os meios antes de se discutir intermedialidade, mas o oposto: o campo intermidiático produz definições para os meios. Para Schroeter, trata-se de analisar a política de intermedialidade em vigor.

No primeiro roteiro cinematográfico que escreveu e que também dirigiu, *Smoke*, o dono de uma tabacaria tira, infalivelmente todas as manhãs, uma fotografia da esquina de sua

loja. É o projeto de sua vida. Todas parecem iguais, mas uma é diferente da outra. Em determinado momento, um escritor, Paul Benjamin, *habitué* do local, pede a ele uma história. E Auggie Wrenn, o dono da tabacaria, conta a história de como conseguiu sua primeira máquina fotográfica.

A forma ritmada como as fotografias são tiradas em *Smoke* se assemelha ao dispositivo do cinema, assim como o sequenciamento dos cliques da câmera em *Viagens no scriptorium*. Mas não são cinema, como no caso de *O livro das ilusões*. Auster dá preferência às imagens em suspensão, como na desfamiliarização de Brecht, também como no assombro benjaminiano. “As fotos não mentem, mas também não contam a história inteira. São apenas um registro da passagem do tempo, a evidência exterior” (AUSTER, 2007, p. 8).

Fotografias são registros materiais e uma rerepresentação do passado estático. Apesar de costumeiramente serem aceitas como provas, não mostram a evolução, o devir dos personagens. No julgamento de Blank, pronunciado na cena de abertura, as fotografias servirão de evidência. Diz o narrador: “Por enquanto, nossa única tarefa é examinar as fotos com o máximo de atenção e evitar tirar conclusões apressadas (AUSTER, 2007, p. 7)”.

No entanto, o que podemos “ler” em uma fotografia não é muito diferente do processo de leitura de um texto escrito em alfabeto fonético, por exemplo. Tanto a imaginação quanto o raciocínio lógico exigem que seus vazios sejam preenchidos por aquele que os lê/vê, e ao mesmo tempo, em ambos, o que é captado excede o que é processado.

O processo de leitura torna-se um processo de escritura, na qual imagens são produzidas. No entanto, esse processo encerra um paradoxo. Se o sujeito não consegue compreender tudo o que é, onde está essa parte que não apreende? O raciocínio de Auster segue com Santo Agostinho, citado em *O inventor da solidão*:

O poder da memória é prodigioso. É um vasto e incomensurável santuário. Quem pode esquadrihar suas profundezas: e no entanto é uma faculdade da minha alma. Embora faça parte de minha natureza, não consigo compreender tudo o que sou. Isto significa, portanto, que a mente é estreita demais para conter inteiramente a si mesma. Mas onde está essa parte que ela mesma não contém? Está em algum lugar fora dela e não em seu interior: Como, então, pode fazer parte dela se não está contida nela? (AGOSTINHO apud AUSTER, 2001, p. 89)

Em determinado momento, a imagem criada retornará como memória. “Lugares e imagens como catalisadores para lembrar-se de outros lugares e imagens, coisas, acontecimentos, os artefatos da própria vida soterrados. Mnemotécnica” (AUSTER, 2001, p. 76). Auster trata a fotografia, ao longo de sua obra, como uma produção de imagens, de certa

forma, como a imaginação. Esta ideia da imaginação ligada à memória, e esta, ao espaço, já aparece em *O inventor da solidão*, em que cita, entre suas leituras, Cícero, filósofo e poeta latino:

A memória como um lugar, como um prédio, como uma sequência de colunas [...] “Deve-se consequentemente empregar grande número de lugares”, escreve Cícero, “que devem ser bem iluminados, claramente ordenados, espaçados a intervalos regulares; e imagens que são ativas, precisamente definidas, incomuns, e que têm o poder de rapidamente abordar e penetrar a psique. [...] Pois os lugares são muito parecidos com placas de cera ou papiros, as imagens com letras, o arranjo e a disposição das imagens com o texto, e a fala com a leitura.” (AUSTER, 2001, p. 82)

Podemos observar melhor como Auster articula essa relação nesta entrevista concedida ao cineasta Wim Wenders em 2014:

Siri – que estudou tanto sobre a mente humana – diz que a memória e a imaginação são quase idênticas. É o mesmo lugar no cérebro e a mesma coisa acontecendo. Quando você pensa sobre sua própria vida, não há memórias sem lugar. Você está sempre situado em algum lugar. Eu acho que a imaginação – a imaginação narrativa, pelo menos – te situa num espaço específico quando você começa a pensar em uma história. Eu frequentemente uso lugares que conheço. Eu coloco meus personagens dentro de quartos e casas com os quais estou familiarizado – às vezes são casas dos meus pais ou avós ou apartamentos onde eu já vivi. (WENDERS, 2017)³⁴

Além do papel indiscutível que a imagem tem na obra de Paul Auster em geral, e em *Viagens no scriptorium* em particular, outras mídias ocupam lugar de destaque na engrenagem ficcional de Auster: a música e o som. Apesar de o autor declarar preferência pelo silêncio enquanto trabalha, a música inaugura seu processo ficcional. “É um certo tipo de música que eu começo a ouvir. É a música da linguagem, mas é também a música da história. Eu tenho que viver com essa música por um tempo antes de conseguir colocar qualquer palavra na página.”

O que aparentemente é específico em uma determinada mídia na verdade depende "(d)o que as outras não são" (SAUSSURE apud SCHROETER, 2011, p. 5), ou seja, das

³⁴Siri—who's studied so much about the human mind—says that memory and the imagination are almost identical. It's the same place in the brain and the same thing is happening. When you think about your own life, there are no memories without place. You are always situated somewhere. I think the imagination—the narrative imagination at least—situates you in a specific space when you start to think of a story. I often use places I know. I put my characters inside rooms and houses that I'm familiar with—sometimes the houses of my parents or grandparents or previous apartments I've lived in. Even if I don't talk about the room at any great length, I have the sense that I'm able to see the characters moving around in that specific space. (WENDERS, 2014)

definições mais ou menos implícitas das mídias utilizadas como contrastes. A definição de “especificidade” da mídia “exige a demarcação diferencial de outras mídias” (SCHROETER, 2011, p. 5). Paradoxalmente, as características das outras mídias são fundamentais para toda definição "essencialista" e, assim, estão contidas aí como um traço. Assim, toda a mídia que está "sendo" – assim que ela aparece "na cena da presença –, está relacionada a algo diferente de si mesma" (DERRIDA apud SCHROETER, 2011, p. 5). Em síntese, a intermedialidade, ontologicamente, precede as mídias, uma vez que os termos para a descrição de uma nova mídia só podem ser emprestados da linguagem já existente ou ser composta de termos existentes em forma de neologismos. Foucault diria que a “essência” de uma mídia “foi forjada à moda de fragmentos de formas alienígenas”.

Tendo sublinhado que as mídias são determinadas apenas relacional e diferencialmente, enquanto ao mesmo tempo sustentando a constituição de significado dentro da mídia linguagem/escrita (submetendo a própria mídia escrita a uma especificidade invariável), Schroeter percebeu sua contradição. “Entretanto, em certa medida, este paradoxo da *différance* não pode ser evitado, uma vez que linguagem/escrita são o inevitável pré-requisito para a possibilidade da teoria” (SCHROETER, 2011, p. 6). Ou da literatura, assim como da crítica literária. As mídias sobre as quais a literatura está escrevendo só aparecem nos textos, ou seja, como linguagem e como escrita, como "deslocamento" intermediático, écfrase. Assim, a intermedialidade ontológica subverte a ideia de segmentos de mídias claramente separados.

A inserção de uma obra não verbal no campo literário tangencia uma discussão em torno da intermedialidade, tal como conduzida por Schroeter. Ele entende que a “monomídia” claramente separada “é o resultado de bloqueios, incisões e mecanismos de exclusão intencionais e promovidos institucionalmente” (SCHROETER, 2011, p. 6). Ele observa tais processos no alto modernismo e em seus procedimentos de construção da "pintura pura" (...). A categoria “literário” incita uma reflexão similar. Quando Auster se utiliza de mídias diversas, incluindo outras obras, dados e eventos biográficos, fotografia, cinema e música, que se estendem para fora do livro, podemos falar de uma “obra literária”?

3.5 Operadores

“Fanshawe... E, por gentileza, me diga: quem é ele?
Um de seus operadores, senhor.
O senhor fala de alguém que eu enviei numa missão?
Numa missão perigosíssima.” (AUSTER, 2007, p. 51)

Este diálogo, ocorrido, na página 51, entre Blank e o ex-policia James P. Flood, nos sugere a forma como os personagens de Auster são tratados neste livro. A palavra “operador” (em inglês, “*operative*”) remete, primeiramente, ao gênero policial ao qual Paul Auster é às vezes associado. O termo foi cunhado por Allan Pinkerton, o dono da primeira agência de detetives nos Estados Unidos, para designar seus agentes, que enviava em missões, tal qual Blank se refere aos personagens do romance.³⁵

O escritor e teórico Italo Calvino (2011) também fará uso da palavra “operador” para se referir à personagem:

[...] A função do personagem pode ser comparada à de um operador, no sentido desse termo em matemática. Se sua função for bem definida, ele pode limitar-se a ser um nome, um perfil, um hieróglifo, um signo. (CALVINO, 2011, p. 379)

Uma terceira digressão nos levará ao modelo greimasiano, cujos actantes “permitted descrever a organização sintática do texto narrativo construído com base numa relação transitiva entre sujeito e objeto”. (REIS, 2015, p. 132). Algirdas Julius Greimas (1966), a partir das pesquisas de Lucien Tesnière, Vladimir Propp e Étienne Souriau, desenvolveu a noção de “actante”, aquele que executa ou sofre a ação. Uma característica importante desse conceito é que o actante não é necessariamente uma pessoa, mas pode tomar a forma tanto de seres imaginários como de conceitos cognitivos, por exemplo, a “coragem” ou a “covardia” de um personagem. Nesse sentido, a ideia já traz em si a possibilidade de fragmentação do sujeito. De outra forma, os actantes também podem ser descritos como entidades virtuais suscetíveis de individuação em atores: nesse sentido, tanto aquele que escreve quanto aqueles que são escritos podem vestir máscaras a fim de executar suas “missões”. Auster parece jogar

³⁵ Um dos *operadores* da agência Pinkerton foi o escritor Dashiell Hammett, cuja influência na obra de Auster é notável e a quem frequentemente faz referências em seus livros.

com a noção greimasiana ao experimentar os efeitos das pessoas gramaticais em seus romances, como conta na entrevista a Larry McCaffery e Sinda Gregory em *A arte da fome*:

Alguns dos meus livros foram escritos na primeira pessoa, outros foram escritos na terceira e, em ambos os casos, toda a história se desenvolveu a partir da voz narrativa específica que escolhi. (...) Existe uma vasta faixa entre essas duas categorias [primeira e terceira pessoas] e é possível aproximar as fronteiras entre a primeira e a terceira pessoas suficientemente para ensinar aos outros que elas se tocam, até se sobrepõem. (...) Em *Cidade de vidro*, você tem um livro escrito totalmente na terceira pessoa e, bem no final, o narrador aparece e se anuncia na primeira pessoa – o que de alguma forma colore o livro em retrospecto, transformando toda a história em uma espécie de narrativa oblíqua na primeira pessoa. Mas tenho-me interessado em explorar diferentes classes de efeitos que possam ser produzidos com esse tipo de recurso na maioria dos meus livros. (AUSTER, 1982, p. 289)

Italo Calvino, crítico e membro do grupo Oulipo, em sua obra teórica também abordou a questão do desdobramento da subjetividade no texto escrito, que não comporta mais um “eu” pessoal, completo, fixo e soberano, em “Cibernética e fantasmas” (2006). Uma vez escriturado o texto, a atividade está do lado da leitura. Ou, como dirá Calvino:

Nessas operações, a pessoa eu, explícita ou implícita, fragmenta-se em diferentes figuras, num eu que está escrevendo e em outro eu que é escrito, num eu empírico que está atrás do eu que escreve e num eu mítico que serve de modelo ao eu que é escrito. O eu do autor que escreve se dissolve a chamada “personalidade” do escritor é interna ao ato de escrever é um produto e um modo de escritura. Também uma máquina que escreve, na qual tenhamos introduzido instrução adequada à ocasião, poderá elaborar na página uma “personalidade” de escritor marcante e inconfundível que poderá ser regulada para evoluir ou mudar de “personalidade” a cada obra que compuser. [...]Desmontado e remontado o processo da composição literária, o momento decisivo da vida literária será a leitura. Nesse sentido, mesmo que entregue à máquina, a literatura continuará sendo um lugar privilegiado da consciência humana, uma explicitação das potencialidades contidas no sistema de signos de toda sociedade e de toda época. A obra continuará a nascer, a ser julgada, a ser destruída ou continuamente renovada pelo contato do olho que Lê; o que desaparecerá será a figura do autor, esse personagem a quem continuamos a atribuir funções que não lhe competem, o autor como expositor da própria alma na mostra permanente das almas [...]. (CALVINO, 2011, p. 205-206)

No entanto, essa visão greimasiana de actantes, embora retomada por Roland Barthes (1966) em suas primeiras teorias, notadamente “A análise estrutural das narrativas”, está fundada na linguística saussuriana, associando um significante a um significado estático, finito. Aplicada a um texto, essa visão tratava a narrativa como um produto acabado, um sistema de sentidos inerte que a “análise estrutural” podia então apontar como uma gramática ou uma sintaxe. Uma vez que sujeito, verbo, predicados e outros elementos sintáticos da

narrativa (concebida então como uma sentença) haviam sido designados, a análise alcançava seu objetivo e podia se dar por concluída; a narrativa, esgotada.

Esse pensamento vai sofrer uma virada no momento em que Barthes empreende a escrita de “S/Z” (1970), uma exaustiva análise do conto “Sarrasine”, de Honoré de Balzac. Barthes passa a abordar o texto não mais como um produto, mas sim um processo de produção de sentidos, uma “produtividade”. Ao invés de um corpo fechado de sentidos finitos, um “campo metodológico”, um “movimento” e uma “atividade”.

Em “S/Z”, Barthes repensa a atividade de interpretação voltada para a literatura, que para ele deveria permitir uma infinidade de sentidos possíveis no texto. Inaugura então uma prática de leitura capaz de abraçar a noção de “plural do texto”, através de “lexias”, “zonas de leitura [que o comentador traça, ao longo do texto], a fim de observar a migração dos sentidos, o aflorar dos códigos, a passagem das citações” (BARTHES, 1970, p.20-1).

Como diz Borba, “a seleção remete não para a rigidez metodológica, mas para a permissão do esquecimento.” (2004, p. 207). Esse esquecimento está relacionado à noção de que o texto não se encontra dissociado de seu leitor:

Aquele que se aproxima do texto já traz em si uma pluralidade, repertoriada por leituras acumuladas, códigos culturais, convenções éticas, valores morais. No entanto, se por um lado o sujeito é intrinsecamente plural, por outro, essa multiplicidade não lhe pertence de modo exclusivo, justamente por se referir a códigos, dados culturais, enfim, a aspectos externos nele empregados. Não pode portanto ser equacionada a algo da ordem da subjetividade, naquilo que o termo remete para a individualidade. A própria ideia de sujeito, aliás, já implica a impregnação de discursos que o atravessam, inserção em relações de diferentes tipos, constituição dependente de todas as noções de que se reveste o termo “sociedade”. (BORBA, 2004, p. 208)

Na prática de leitura barthesiana, há uma distinção entre os aspectos “legíveis” e “escrevíveis” de um texto. No texto em que predomina o aspecto legível, a conotação submete a denotação à “lei do Significado”, de forma que todos os sentidos podem ser, de forma geral, contabilizados, ou localizados nos códigos apropriados. Já no texto “escrevível”, o aspecto nunca acabado e que está sempre sujeito a ser “re-escrito” pelo leitor é que o provoca a entrar no *jogo* da escrita. “Trata-se de uma escrita [...] que ativa a pluralidade do texto, fazendo proliferar os significantes em outros significantes. Uma escrita que se interessa por dispersar o texto no campo da *diferença infinita*” (BORBA, 2004, p. 211). O texto não é mais apenas uma “estrutura de significados”, mas uma “galáxia de significantes”.

Em outras palavras, o ato da leitura implica uma meditação na multiplicidade de sentidos que habita qualquer obra literária (apesar de o texto predominantemente legível ter uma “pluralidade limitada”). Por causa dessa pluralidade limitada, o nível legível do texto, ou do texto “clássico”, pode ser analisado através da noção de “conotação” (que vem substituir a “função” da análise estrutural), uma “unidade de sentido”.

A conotação “tem o poder de se relacionar com as menções anteriores, posteriores ou exteriores em outras partes do texto (ou com outro texto)”. É o modo como os sentidos limitados do texto fechado se estabelecem sob as significações denotativas, “primeiras”, do texto. O texto dinâmico, “multivalente”, como não trabalha sob os imperativos da denotação, de sentidos diretos “primários”, pode significar sem conotação, ou seja, “em aberto”. É a função das conotações, as unidades básicas de sentido, que, por sua vez, tornam o texto capaz de significar.

Barthes abriu mão de apontar estruturas para produzir uma “estruturação” que, com Francisco Verardi Bocca (2003), entendemos como um trançar de códigos envolvidos circunstancialmente na leitura do texto. Cada conotação, ou “voz”, dá partida a um código, entre cinco descritos por Barthes.

O código “proairético”, ou código de ações, designa uma sequência de ações que são agrupadas pelo leitor, com cada ação geral sendo composta de muitas ações menos constitutivas. O “hermenêutico”, ou código dos “enigmas” narrativos, denota o processo de reconhecimento, compreensão e solução dos mistérios e desconhecidos do enredo. Os “códigos culturais” são referências a uma ciência ou corpo de conhecimento, agrupando conotações que envolvem sabedoria proverbial, estereótipos sociais, ou seja, o corpo de conhecimento acessível a e reconhecível tanto pelo autor como por seus leitores. O “código simbólico” compreende as conotações que se referem aos “temas” do texto, em torno dos quais ele é construído. E, finalmente, o código “conotativo” ou “sêmico” é o código da personagem, ambiente e objetos. Um “sema” é um “elemento móvel” que atravessa o texto e, através de associação com os nomes de pessoas, objetos e lugares, provê seus atributos ou características descritivas.

Destaquemos o código sêmico, em que uma personagem é criada quando um “sema” (unidade de sentido) é repetidamente superposto a um nome próprio (“Sarrasine”, ou “Anna Blume”, por exemplo). Quanto maior o número de semas distintos associados a um nome próprio, mais variadas serão as qualidades da personagem. No texto fechado e para o leitor “realista”, esses semas se tornam os “traços” da personagem. Quanto mais consistente e

previsível é a associação dos semas a ela, mais “fixa” a “personalidade” da personagem se torna.

O ato de adicionar esses semas recorrentes é o que Barthes chama “processo de nominação”; ele exclui um processo de significação suplementar ao agrupar um conjunto de semas sob um nome. Criamos (ou no texto plural, aplicamos) uma “forma constante” a partir desses significantes conotativos sinônimos. No texto legível, além disso, o fechamento do processo de nominação do leitor é ajudado pela própria narrativa. A obra clássica nos ajuda a parar o fluxo dos atributos das personagens. Assim, no texto primariamente legível, a narrativa terminará com um sujeito acabado, completamente predicado. Ao contrário, no texto de “volume” semântico, de significantes livres para o jogo, uma personagem é frequentemente um “sujeito perdido em busca de seu predicado final”.

É importante registrar a reflexão de Bocca (2003) sobre o que Barthes chama código. Para ele, o código barthesiano nada mais pode ser do que algo sem contorno fixo e definido, algo que desperta interesse justamente por não poder ser assumido por alguém, a não ser pelo leitor que os elabora a partir de sua relação com o texto.

No entanto, o desenvolvimento teórico de Barthes não abala sua visão de que a personagem literária não deve ser tratada como uma “pessoa”. Em vez disso, é um sítio transitório, um lugar do texto. Barthes argumenta, por exemplo, que nomear a personagem “Sarrasine” ao invés de “Allworthy”³⁶ (“Todo valoroso”, em livre tradução) é um drible mimético, uma tentativa de levar o leitor a acreditar que o nome próprio “Sarrasine” e os semas que o circundam designam uma “pessoa-personagem”.

Esse drible mimético, uma das formas de se criar o estranho, segundo Freud, será reiteradamente adotado como estratégia por Auster. Suas personagens têm sempre um nome “real”, mas nunca o suficiente: sua dispersão (e fruição) dependerá da amplitude do repertório do leitor. Se em uma leitura “quase-pragmática”, não chamam a atenção para sua própria artificialidade, para aqueles leitores conhecedores de suas referências – através da leitura de suas obras anteriores ou do compartilhamento de determinadas leituras ou conhecimentos – exibem sua natureza arbitrária, “despersonalizada” e artificial de seu processo nominativo.

“Anna Blume”, por exemplo, é a musa de um poema do surrealista Kurt Schwitters, escrito em 1919 - “An Anna Blume” (em português, “Para Anna Blume”) – aclamado por sua

³⁶ “Allworthy” é uma personagem do romance de Henry Fielding, “Tom Jones”, um viúvo de bom coração que adota Tom.

forma fragmentada, descontínua e sua difusão de significados. Neste sentido, o nome próprio aponta para sua existência ficcional como “pura convenção”.

Em outro lance, ao utilizar “seu próprio” nome próprio “Paul Auster” para nomear uma personagem, em *Cidade de vidro*, intensifica o artifício. Leitores ávidos por identificar a pessoa “real” não notarão que “Paul Auster” tem o mesmo modo de existência que “Sarrasine” ou “Allworthy”, apenas é mais eficaz na sua dissimulação.

Em sua resistência a ver as personagens como “pessoas reais”, Barthes define sua noção de “figura”: um complexo de semas combinados sob um nome próprio produz uma personagem, mas também uma “figura” arquetípica, como a “mulher-criança”, ou o “pai-narrador”. Essa “figura” arquetípica, podemos pensar nela quando, em *Viagens no scriptorium*, lemos o trecho em que Blank olha a primeira foto da pilha que está sobre sua escrivaninha e vê a jovem Anna Blume:

A foto de cima mostra uma jovem de uns vinte e poucos anos. Ela tem cabelos escuros curtos e fixa as lentes com um olhar intenso, aflito. Está em pé ao ar livre, numa cidade talvez italiana ou francesa, porque atrás dela há uma igreja medieval, e, como a mulher usa uma echarpe e um casaco de lã, é seguro supor que a foto foi tirada no inverno. Blank fita os olhos da jovem e se esforça para lembrar quem é ela. Uns vinte segundos depois, ouve sua própria voz sussurrar uma única palavra: Anna. Um sentimento sufocante de amor o inunda. Pergunta-se se por acaso Anna não seria alguém com quem fora casado um dia ou se, talvez, ele não estaria olhando para a foto de sua própria filha. (AUSTER, 2007, p. 10)

O teórico Paul Bodine (2002) sustenta que mesmo uma personagem que não pode ser subordinada dentro de um papel geral é considerada por Barthes uma “figura” menor, não-arquetípica. Aqui podemos pensar em James P. Flood, a primeira personagem a se manifestar na história. É como um dos personagens de Pirandello, à procura de um autor. Sua história depende de uma inscrição não detalhada em um livro mencionado no romance *O quarto fechado*, e seus predicados se resumem à caracterização física.

Bodine acredita que essa noção da personagem como “figura” arquetípica remete aos conceitos de “Doador” e “Destinatário” a que Barthes se referia em seu ensaio de 1966:

A personagem, então, por toda a sua personalidade “complexa”, relativamente “estável”, também pode ser um papel desumanizado, ou “configuração impessoal (...) de relações simbólicas” (S/Z, 68). Se uma personagem pode ser identificada como uma dessas figuras arquetípicas, que incluem um número de personagens sob o seu nome, “não é mais que um sítio para a passagem (e retorno) da figura” (S/Z, 68). (BODINE, 2002, p. 11)

Para bem compreender a questão da personagem “do ponto de vista teórico e das consequências operatórias provocadas por certos desenvolvimentos da teoria”, Carlos Reis(2015), considera fundamental investigar a situação atual dos estudos narrativos e perguntar como ajudam a elucidar o tema da figuração.

Em seu projeto “Figuras da ficção”, o catedrático interessa-se, sobretudo, pela figuração da personagem e as suas modalidades de existência nos textos ficcionais. “Os conceitos de figura e de figuração correspondem [...] a modos renovados de problematizar a personagem ficcional [...], em grande parte por força da pertinência das noções de figura e de figuração” (REIS, 2015, p. 20).

Reis argumenta que a figuração das personagens nos textos ficcionais pode ser melhor observada em textos em que a presença da personagem é ideologicamente motivada, como nos textos legíveis. Com ele, procuramos enxergar com mais nitidez a forma como se figuram as personagens, para, a partir de então, avaliar como aparecem em *Viagens no scriptorium*.

Em “Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão”, Carlos Reis comenta a descrição, escrita por Flaubert, de Emma Bovary:

O que é que vemos no seu conjunto com o rosto – pele, nariz, olhos, pálpebras – é também, a partir daquilo que o compõe, um esboço de temperamento com insinuação de traços psicológicos e atitudes sociais. Um princípio de retrato, em suma. De tal modo que parece possível ir além do que é dito pelo texto e tentar concretizar, pelo desenho ou pela pintura, o seu retrato do rosto da personagem. Mas parece que a riqueza também tem suas limitações. [...] Comentários de leitores [...] lançam reticências relativamente ao exercício compositivo [...] por sentirem que falta nos desenhos alguma coisa que as descrições literárias sugerem ou implicam sem o dizerem (REIS, 2015, p. 13)

Carlos Reis depreende dessa reflexão cinco afirmações. Primeira: a personagem compreende, assim como o texto, uma dimensão transistórica que escapa ao controle e ao projeto literário de quem a concebeu. Segunda: a refiguração icônica de personagens literárias favorece leituras desdobradas, uma vez que aquela refiguração é, em simultâneo, uma releitura de um texto verbal. Terceira: toda a caracterização de personagem desafia e incentiva um preenchimento de vazios, que se torna premente em atos transnarrativos e transliterários que trabalham a imagem. Quarto: um tal preenchimento consente e requer, para que a refiguração se efetive, um tempo de suspensão da narratividade, de tal forma que a personagem é ponderada como objeto artificialmente estático. Quinto: os estudos narrativos incluem presentemente derivas que contemplam também as narrativas midiáticas e as

linguagens digitais, com procedimentos compositivos e efeitos cognitivos que as narrativas literárias não conheciam nem provocavam.

Em seu livro, Reis dá como exemplo o conto *Singularidades de uma rapariga louca*, de Eça de Queirós. Em termos gerais, uma personagem cruza com outro viajante numa estalagem. O primeiro observa objetos e este ato equivale a encetar um ato de conhecimento ou mesmo de reconhecimento, que, então, leva à categorização das personagens, no que toca à condição sexual, social e profissional, mesmo sem vê-las.

Sob uma estética da descrição, a parte (objeto) fundamenta o conhecimento do todo (a personagem), por força de um movimento metonímico que é estruturante da narrativa enquanto modo discursivo. Não sendo possível contar (literalmente) tudo, narra-se uma parte dessa totalidade. O objeto contemplado envolve um potencial narrativo que o texto trata de confirmar ou de refrear, e fica por conta dos atos cognitivos do leitor o completamento do que é dito.

Reis realça três dimensões distintas dessa estética da descrição e da correlata figuração da personagem. Em primeiro lugar, a descrição da personagem tem uma dimensão funcional própria. Ela serve para operar representações, por força do tal movimento de categorização, e estas podem levar à *noção de tipo*, em função das características genológicas do texto.

Em segundo lugar, a dimensão representacional da descrição, das leituras a que ele convida e dos efeitos cognitivos daí decorrentes. É esta dimensão que, pela via da representação de objetos e pessoas, autoriza, a partir da ficção, um conhecimento do real que, no texto legível, almeja ser coerente, social e psicologicamente sugestivo, e ideologicamente consequente.

Em terceiro lugar, Reis se refere à dimensão narratológica da descrição da personagem e dos seus atributos. Ela se relaciona com a articulação semionarrativa da personagem, cujos modos de existência dependem dos termos em que aquela articulação acontece: “são os códigos que ela convoca (focalizações, tratamentos do tempo, regimes de enunciação, registros estilísticos, etc.) que em boa parte condicionam a hierarquização da personagem e a sua configuração.” (REIS, p. 18)

Em outra obra, posterior, de Eça (*O crime do padre Amaro*), Reis vê outra forma de figuração da personagem. Aí, a descrição apoia-se numa imagem apresentada como elemento documental, um daguerreotipo. É essa imagem, produzida com a intervenção de componentes químicos, que introduz a *lógica do retrato*, em estreita sintonia com a lógica do realismo: para

se concretizar a figuração da personagem, torna-se necessário conhecê-la da forma “objetiva” e documentada, que aqui se contempla.

Em *Viagens no scriptorium*, a fotografia cumpre um papel tanto na apresentação das personagens quanto na ativação da fraca memória do protagonista, Blank. “As fotos não mentem, mas também não contam a história inteira”, diz o narrador (AUSTER, 2007, p. 8). A figuração de uma personagem do passado é contrastada com a figuração de uma personagem do presente, cuja ausência é compensada pela imagem “documental” (a fotografia). De qualquer forma, a figuração inclui uma seleção de traços, em que se trata de colher apenas aquilo que importa. Pelo modo como nos aparece e pelos elementos que cada narrador nela valoriza, está implicada numa narratividade que não pode ser posta em causa.

A porta se abriu e por ela entrou uma mulher miúda, de idade indeterminada — qualquer coisa entre quarenta e cinco e sessenta anos, acha Blank, mas é difícil ter certeza. Ela tem cabelos grisalhos curtos, veste uma calça comprida azul-marinho, uma blusa leve de algodão azul clara, e a primeira coisa que faz, depois entrar no quarto, é sorrir para Blank. (AUSTER, 2007, p. 17)

A personagem evocada em ausência agora surge adentrando o quarto de Blank. No entanto, se antes era feita de papel, mesmo que ande, ainda é esse o seu suporte. A personagem deveria ainda ser reconhecida como basicamente ficcional, não importando o modelo de personalidade aplicado a ela.

Em Auster, o leitor ingênuo é levado a acreditar nas personagens como pessoas existentes fora do texto. Para “retirá-las do texto”, no entanto, o leitor precisará completar com seu repertório, conferindo uma “individualidade” ilusória à personagem. Na verdade, este preenchimento de vazios pelo leitor é um suplemento, e o sentido daí depreendido será apenas um entre muitos outros. O texto austeriano tem a aparência de um texto legível, mas se, como propõe Barthes, não nos submetemos a ele, então podemos nos preparar para uma dispersão potencialmente infinita.

Assim, na cena em que olha as fotos em cima da escrivaninha, sem se lembrar dos nomes de suas personagens, Blank omite os nomes próprios que os designaram, para recorrer ao conjunto de semas que, em algum momento, agrupou sob um nome. São eles:

1. Um senhor de idade numa cadeira de rodas, tão magro e delicado quanto um pardal, que usa os óculos escuros dos cegos: Thomas Effing/Julian Barber, de *Palácio da lua*; 2. Uma mulher sorridente, com um drinque numa das mãos e um cigarro na outra, que veste uma roupa de melindrosa dos anos 1920 e um chapuzinho *cloche*: Marion Witherspoon, de *Mr. Vertigo*. 3.

Um homem assustadoramente obeso, com uma cabeçorra pelada e um charuto pendurado na boca: Solomon Barber, de *Palácio da lua*. 4. Outra jovem, dessa vez chinesa, vestida com uma malha de balé: Kitty Wu, de *Palácio da lua*. 5. Um homem de cabelos castanhos e bigode encerado, que enverga casaca e cartola: Mestre Yehudi, de *Mr. Vertigo*. 6. Um rapaz que dorme na grama no que parece ser um parque público: Marco Stanley Fogg, de *Palácio da lua*. 7. Um homem mais velho, talvez de uns cinquenta e tantos anos, deitado num sofá com as pernas apoiadas numa pilha de travesseiros: John Trause, de *Noite do oráculo*. 8. Um sem-teto, barbudo e mal-ajambrado, sentado numa sarjeta, abraçado a um enorme vira-lata: William “Willy” Gurevitch Christmas e Mr. Bones, de *Timbuktu*. 9. Um negro gorducho, de seus sessenta anos, segurando uma lista telefônica de Varsóvia de 1937-38: Edward “Ed Victory” M. Johnson, de *Noite do oráculo*. 10. Um rapaz esguio, sentado a uma mesa, com cinco cartas na mão e uma pilha de fichas de pôquer em frente: Jack Pozzi, de *A música do acaso*.

No texto escrevível, como é o de Auster, a linguagem se multiplica, os sentidos são deferidos, e origens, centros, finitudes e unidades são abandonadas em prol de uma “diferência”. Aqui, a personagem é apagada. Como lemos em *Crítica e verdade*: “O que temos é uma rede funcional de figuras, rede que não pode ser apanhada em sua extensão, a não ser no interior da obra, em seus arredores” (BARTHES, 1970, p. 153) Na dispersão sêmica, Blank, o “autor” enclausurado, é apagado.

Blank não recebe epíteto algum, além do de *velho*. É contra ele que hipoteticamente se arma um complô. No entanto, se Blank é o autor, quem há de ser o narrador que carece de nome próprio? Se na capa lemos “Paul Auster”, tal leitura nos é barrada pelos semas de Blank, que indecidivelmente cortejam a biografia oficial, já confessada em entrevistas (outros textos), do homem a quem chamam Paul Auster. Ao mesmo tempo, os leitores que se lembram do romance *O livro das ilusões* podem imaginar que o autor da história se chame Martin Frost, uma das personagens daquela obra. É possível que este narrador inominado seja o mesmo narrador inominado de *O quarto fechado*, cujos atributos coincidem com o de Paul Auster a ponto de encontrarmos comentários sobre a escritura de *Cidade de vidro* e *Fantasma*? Ao final, lemos a assinatura de Fanshawe, outra das personagens de Auster, mas que garantia temos de sua legitimidade? E se, na primeira pessoa do plural, falarem de fato muitas pessoas. Ou serão personagens?

3.6 Do(s) estatuto(s) do(s) texto(s)

Blank não aguenta seguir olhando a foto de Anna e se volta para os manuscritos. Pega a primeira folha da pilha mais à esquerda, onde há uma só frase escrita à mão, em letra de forma. “Vista dos confins mais distantes do espaço, a Terra não é maior que uma partícula de poeira. Lembre-se disso a próxima vez que escrever a palavra ‘humanidade’” (AUSTER, 2007, p. 10).

O que parece uma citação apócrifa remete a um testemunho do astrofísico Carl Sagan. Durante a missão da *Voyager1*, a estação, que se preparava para sair do sistema solar, teria suas câmeras desligadas, e, assim, não poderia mais tirar e enviar fotos do espaço. Já havia muitas fotos tiradas da terra, e os cientistas da missão não viam a necessidade de mais uma. Carl Sagan, num ímpeto, pediu que as câmeras da estação se voltassem para a terra mais uma vez e tirassem a derradeira foto, do ponto mais distante que um artefato humano jamais havia ido. A visão assombrou Carl – e os demais membros da equipe – por revelar que nosso planeta, fora do qual não sobrevivemos, não passava de um minúsculo ponto azul em meio à imensidão espacial fotografada pela *Voyager1*. Sagan escreveu, em célebre passagem de seu livro, *Pálido ponto azul*:

Para nós, no entanto, ela é diferente. Olhem de novo para o ponto. É ali. É a nossa casa. Somos nós. Nesse ponto, todos aqueles que amamos, que conhecemos, de quem já ouvimos falar, todos os seres humanos que já existiram, vivem ou viveram as suas vidas. Toda a nossa mistura de alegria e sofrimento, todas as inúmeras religiões, ideologias e doutrinas econômicas, todos os caçadores e saqueadores, heróis e covardes, criadores e destruidores de civilizações, reis e camponeses, jovens casais apaixonados, pais e mães, todas as crianças, todos os inventores e exploradores, professores de moral, políticos corruptos, “superastros”, “líderes supremos”, todos os santos e pecadores da história da nossa espécie, ali – num grão de poeira suspenso num raio de sol. (SAGAN, 2006, p. 9)³⁷

O texto de Auster não dá ao leitor muitas certezas, pelo contrário. Quanto maior o

³⁷But for us, it's different. Look again at that dot. That's here. That's home. That's us. On it, everyone you love, everyone you know, everyone you ever heard of, every human being who ever was, lived out their lives. The aggregate of our joy and suffering, thousands of confident religions, ideologies and economic doctrines, every hunter and forager, every hero and coward, every creator and destroyer of civilization, every king and peasant, every young couple in love, every mother and father, hopeful child, inventor and explorer, every teacher of morals, every corrupt politician, every “superstar,” every “supreme leader,” every saint and sinner in the history of our species lived there – on a mote of dust, suspended in a sunbeam. (SAGAN; DRUYAN, 1994, p. 8)

número de ambiguidade inseridas na narrativa, mais satisfeito parece o *scriptor*. Com a mesma letra de forma das tiras que “nomeiam” os objetos do quarto fechado, a citação foi manuscrita. Mas de quem seria essa mão seguirá um mistério indefinido até o fim do livro. Pode-se fazer conjecturas mais ou menos informadas, o que não mudará o fato de serem possibilidades de significado. Da mesma forma, não se pode dizer que Sagan tenha escrito *ipsis litteris* a frase do primeiro manuscrito. No entanto, a similitude entre os dois textos é muito grande para que não se faça a associação. Em todo caso, poderíamos relacioná-las por um terceiro elemento que as une, este sendo a crítica ao pensamento antropocêntrico, à certeza metafísica. Coincidentemente ou não, este questionamento será levado adiante por filósofos como Jacques Derrida através do deslocamento da presença do centro do discurso, ou seja, de uma crítica ao logocentrismo e ao fonocentrismo. Feita de dentro, uma vez que não temos outra linguagem que não a metafísica, a partir de uma linguagem fono e logocêntrica.

A trama segue: “Blank pega a página seguinte da pilha e descobre que se trata de alguma espécie de manuscrito datilografado”. O protagonista lê um parágrafo de seis linhas em que o narrador, tão logo começa a contar sua história, leva uma surra a ponto de perder os sentidos (uma referência a *A morte do autor*, de Barthes?), quando é interrompido pelo toque do telefone, “um daqueles aparelhos pretos do final dos anos 40, início dos 50, do século passado, de ligar girando o disco”.

“Senhor Blank?” diz a voz ao telefone. “Se o senhor diz que sou.” “Tem certeza? Não posso correr nenhum risco.” “Eu não tenho certeza de coisa nenhuma. Se quer me chamar de Blank, não me importo de atender por esse nome.” Do outro lado da linha, está James P. Flood, um ex-policia que gostaria de falar de novo com Blank. Aparentemente, Blank se lembra de ter se encontrado com ele por duas horas no dia anterior, embora não revele nenhuma pista sobre o assunto tratado. Esse “operador” o informa de que é uma figura menor na história, de que podem sair para um suposto parque nas imediações, de que há um armário onde há “todas as roupas de que precisa”, de que é servido três refeições por dia, e de que Anna é quem cuida dele. Acompanhando essa surpreendente informação, Blank fica sabendo não apenas que Anna não está morta, mas que “de todas as pessoas envolvidas nessa história, ela é a única que ficou totalmente do seu lado”. Um personagem menor confirma ao protagonista que “realmente” há um complô. “E as outras?” pergunta Blank. “Digamos apenas que há um bocado de ressentimento, e fiquemos nisso por enquanto.”

A essa altura do relato, o narrador, não classificável, descreve os dispositivos de

gravação instalados na locação do livro, o quarto fechado. Uma câmera que clica a cada segundo e um gravador de áudio hipersensível; há um deles tanto no quarto quanto no banheiro adjacente, de modo que o relato, informa-nos esse narrador, é baseado em documentos fidelíssimos, não podendo deixar qualquer dúvida quanto à sua precisão.

Blank volta à posição inicial, repetindo-a pela primeira vez. Ao se levantar novamente, para voltar ao manuscrito, tem um ataque de tontura. Descobre que está com medo de continuar a ler o manuscrito. “São só palavras, diz consigo, e desde quando as palavras têm poder para quase matar um homem de susto?” Com essa indagação, podemos deduzir que esse texto está escrito de forma a mostrar, mais que esconder, os efeitos estéticos que podem incidir sobre o leitor.

Ao recobrar a coragem, o protagonista continua sua leitura. Após o terceiro parágrafo, Blank sente que seu horizonte de expectativa não é correspondido pelo horizonte de expectativa do autor, confrontando-o com seu próprio repertório. As figuras de relevância se adensam, e se mostram como materialidade verbal. Este movimento, que Karlheinz Stierle chamou reversão tema/horizonte, provoca um estranhamento em relação ao texto, como veremos na página 15:

Blank para de ler. Seu receio foi substituído por perplexidade, e, mesmo tendo compreendido cada palavra lida até agora, ele não faz ideia de como interpretá-las. Seria um relatório de fato, aquele, pergunta-se, e que lugar é esse chamado Confederação, com sua guarnição em Ultima e seus misteriosos Territórios Estrangeiros, e por que a prosa soa como algo escrito no século XIX? Blank está ciente do fato de que sua mente não é grande coisa, de que não tem a menor noção de onde está nem do motivo por que está aí, mas tem quase certeza de que o presente está situado em algum momento do início do século XXI e que ele mora num país chamado Estados Unidos da América. (AUSTER, 2007, p. 15)

Ao estranhar o texto, o leitor, ou receptor, interrompe o movimento centrífugo correlato a uma organização mobilizadora de uma ação pragmática e o reverte, de modo que este se torna centrípeto. O adensamento do material verbal torna-se evidência de uma organização poética, ficcional. O leitor se compromete a interagir com o texto, e a relação entre tema e horizonte passa a ser tematizada pelo leitor. A ilusão de Blank foi achar que se tratava de um “relatório”, assim como os “relatórios” que escreveu sobre as “missões” para as quais enviou seus “operadores”.

Este processo se assemelha a um dos recursos descritos por Freud em “O Estranho”, quando o texto está organizado de forma a iludir o receptor de que o relato segue um

determinado curso, para então surpreendê-lo com uma mudança de perspectiva. Assim como o McGuffin de Hitchcock, ou o falcão maltês de Dashiell Hammett, há algo que faz o processo do texto andar, mas que não tem qualquer substância. É feito daquilo que são feitos os sonhos, ou seja, desejo.

O estranhamento tem outra faceta: a cena descrita no manuscrito se parece com a própria situação de Blank no quarto fechado, transposta para outro espaço-tempo: um prisioneiro, num quarto fechado, vai escrever o relatório sobre a missão que desempenhava quando foi preso. Se passarmos a outro nível de realidade, como propõe Italo Calvino em “Os níveis da realidade em literatura” (2011), teremos um scriptor em um quarto fechado escrevendo sobre um autor (Blank) em um quarto fechado que lê sobre um prisioneiro numa cela fechada que escreve seu relatório. Ou ainda: “eu escrevo” sobre um scriptor em um quarto fechado, etc. Este “eu escrevo” liga-se à problemática da metaliteratura, “contra a ilusoriedade da arte (...), uma ficção estudada com vistas a uma estratégia dos efeitos”. Concordamos que a motivação pedagógica é dominante em Brecht e na sua teoria do estranhamento. Calvino cita ainda a teorização fundada na linguística estrutural que põe em primeiro plano a materialidade da escritura.

Embora Calvino tenha se filiado ao grupo literário Oulipo, que não partilha exatamente das premissas pós-estruturalistas, cremos que o escritor/teórico se aproxima do cerne de nossa questão quando discorre sobre o “desdobramento ou multiplicação do sujeito que escreve” (p. 375) e das “sucessivas camadas de subjetividade e de ficção que podemos distinguir sob o nome do autor, os vários ‘eus’ que compõem o eu de quem escreve”.

A condição preliminar de qualquer obra literária é esta: a pessoa que escreve tem de inventar aquele primeiro personagem que é o autor da obra. Que uma pessoa coloque a si mesma por inteiro numa obra que escreve é uma frase que se diz frequentemente, mas que nunca corresponde à verdade. É sempre apenas uma projeção de si mesmo que o autor põe em jogo na escritura, e pode ser tanto a projeção de uma parte verdadeira de si mesmo como a projeção de um eu fictício, de uma máscara. (CALVINO, 2011, p. 376)

Para Calvino, essa máscara equivale a um estilo, o que implica a escolha de uma postura psicológica, de uma relação com o mundo, de uma colocação de voz, de um conjunto homogêneo de meios linguísticos e de dados da experiência e de fantasmas da imaginação. Segundo sua visão, o escritor se torna autor no momento em que se projeta (em autor, narrador, protagonista ou personagem) e se identifica com aquela projeção de si próprio no

momento em que escreve. Essa cena nos parece análoga àquela da constituição do sujeito em Lacan, chamada “estágio do espelho”.

Na teoria lacaniana, o ser humano entra no mundo como um sujeito maleável sem noção de si como um todo coerente, único ou autônomo. É no “estágio do espelho” que adquire essa visão de si, quando vê seu reflexo e se identifica com a imagem, ou seja, ignora a diferença entre ele mesmo e a imagem. Ao ver e acreditar na ilusão ótica da totalidade da imagem, o infante passa a se acreditar igualmente todo. A identificação do sujeito com a imagem, uma “armadilha mimética” nas palavras de Lacan, acontece porque o sujeito toma o fato da semelhança como prova de mesmidade, identidade – e assim estabelece seu próprio “eu”.

O sujeito no estágio do espelho cria um “eu”, mas torna esse próprio impossível ao criá-lo através de um ato de identificação que precisa de um outro com o qual se identificar. A identificação e a alienação ocorrem concomitante e simultaneamente. “O sujeito se fixa em uma imagem que o aliena de si mesmo”, escreve Lacan.

A armadilha está no fato de que, enquanto se apaixona por sua imagem, o sujeito acredita que o outro (sua imagem, ou seu “eu imaginário”) é também um todo, o que não se sustenta após um olhar distanciado, deslocado. Este outro, não sendo o sujeito, terá outro duplo que, por sua vez, remeterá para outra imagem, e outra, num jogo infinito de projeções e figuras imaginadas. Verdadeira deriva, diferença, *mise en abyme*.

Calvino propôs uma fórmula em que traduz uma série de projeções. X, autor das obras completas de X₁, projeta para fora de si X₂, autor do romance Y, o qual projeta para fora de si a personagem P, a qual projeta para fora de si a P₁ que P sonha ser. Cada elemento projetado reage sobre o elemento projetante, transformando-o e condicionando-o, e esse jogo de mão dupla estabelece uma circularidade nesta dinâmica de projeções. Assim, esse “personagem-autor” é algo a menos e algo a mais que um sujeito. Algo a menos porque o autor de um determinado romance não é, embora sendo, o mesmo de outro romance; sua linguagem e visão de mundo diferem, faz uma redução de seu mundo interior àquele universo do livro em questão. Algo a mais porque o autor do livro x também é autor do livro y e do livro z, oscila entre um universo e outro e sua existência abrange, mas não se restringe a eles.

Muito embora ainda use palavras como “indivíduo”, Calvino percebe que quanto mais distinguimos as diversas camadas provenientes desse sujeito-autor, tanto mais nos damos conta de que muitas dessas camadas não pertencem a ele, mas à “cultura coletiva, à época histórica ou às sedimentações profundas da espécie”. É no seguimento deste raciocínio que

nos provê com uma chave preciosa para uma leitura de Blank: “O ponto de partida da cadeia, o verdadeiro e primeiro sujeito da escrita, parece-nos cada vez mais distante, mais rarefeito, mais indistinto: talvez seja um eu-fantasma, um lugar vazio, uma ausência”(CALVINO, 2011, p. 378).

Em *Viagens no scriptorium*, não apenas seu autor, a obra também é desconstruída nesse mesmo movimento vertiginoso. Este primeiro manuscrito lido por Blank pode ser entendido como a “parábola de Flitcraft”, uma anedota enigmática utilizada pelo autor policial Dashiell Hammett em “O falcão maltês” que aparentemente não tem relação alguma com o restante da narrativa. No entanto, assim como críticos se debruçaram sobre o significado da história de Flitcraft e a razão de estar inserida no livro, os leitores mais ávidos ou curiosos ou críticos de Auster também são instigados a procurar o sentido do relato incrustado.

Encontraremos indícios bastante convincentes da “origem” do manuscrito na obra *Noite do oráculo*, escrita por Auster em 2004. Neste livro, o protagonista narrador é um escritor, Sidney Orr, que mantém relações de amizade com outro escritor mais velho, John Trause, amigo de família de sua mulher. Este lhe dá em alguns momentos dicas ou mesmo rascunhos de textos para que o jovem aproveite na sua própria escrita. Num primeiro momento, sugere ao amigo que aproveite o argumento de Flitcraft³⁸, mas a história escrita chega a um beco sem saída e é abandonada. O segundo “presente” é um pequeno conto chamado *Império dos ossos*, cuja descrição – o texto em si não aparece em *Noite do oráculo* – encaixa-se perfeitamente no manuscrito lido por Blank:

[John Trause] É um conto esquisito, não tem nada a ver com o resto do meu trabalho, de forma que você talvez fique um pouco surpreso no começo. Acho que eu poderia dizer que é uma parábola política. Passa-se num país imaginário na década de 1830, mas na verdade é sobre o começo dos anos 50. McCarthy, comitê de atividades antiamericanas, o terror comunista — todas as coisas sinistras que aconteceram naquela época. A ideia é que os governos sempre precisam de inimigos, mesmo quando não estão em guerra. Se você não tem um inimigo real, inventa um e espalha a notícia. Isso apavora a população, e quando as pessoas estão apavoradas tendem a não sair da linha.

[Sidney Orr] E o país é um substituto da América ou alguma outra coisa?

[John Trause] Uma parte América do Norte, parte América do Sul, mas com uma história completamente diferente das duas. Lá pra trás, todos os poderes europeus haviam estabelecido colônias no novo mundo. As colônias se desenvolveram e viraram estados independentes. Então, pouco a pouco, depois de centenas de anos de guerras e escaramuças, elas aos poucos se juntaram numa enorme confederação. A

³⁸ Em entrevista a seu amigo, o cineasta Wim Wenders, Paul Auster se lembra de como Wenders havia lhe sugerido utilizar o argumento de Flitcraft em algum de seus livros.

questão é a seguinte: o que acontece depois que o Império se estabelece? Que inimigo você inventa para deixar as pessoas apavoradas a ponto de manter a confederação unida?(AUSTER, 2004, *Noite do oráculo*, p. 157)

Esse espelhamento intertextual poderia se encerrar aqui, mas, caso o leitor tenha lido integralmente o romance em questão, *Noite do oráculo*, encontrará outros espelhamentos, desta vez, intratextuais. A deriva – neste caso, retrospectiva – continua:

[Sidney Orr, em primeira pessoa:] O conto era sobre as cruéis maquinações de uma conspiração política, mas era também sobre um triângulo amoroso (uma esposa que fugia com o melhor amigo do marido) e, se havia alguma verdade nas especulações que anotei no meu caderno no dia 27, talvez John tenha me dado o conto a fim de comentar sobre o estado de meu casamento — indiretamente, com os códigos e metáforas sutilmente nuançados da ficção. Não importava que eu conto tivesse sido escrito em 1952, ano em que Grace nasceu. *O Império dos ossos* era uma premonição de coisas futuras. Tinha sido colocado dentro de uma caixa e deixado em incubação durante 30 anos, e pouco a pouco havia se transformado em uma história sobre a mulher que nós dois amávamos — minha esposa, minha valente e batalhadora esposa. (AUSTER, 2004, *Noite do oráculo*, p. 210)

Esses múltiplos – infinitos, na verdade – espelhamentos foram conceituados por André Gide, escritor francês que primeiro teorizou a respeito e cunhou a expressão *mise en abyme*, apesar de Victor Hugo ter observado como o fenômeno se dá recorrentemente nas peças de Shakespeare. Tirada da heráldica, a expressão se refere inicialmente a um brasão que traz em seu centro um brasão menor idêntico àquele que o contém. Como procedimento literário, consiste na duplicação de uma obra dentro daquela que a contém.

Segundo exaustivo estudo de Lucien Dällenbach (*Le récit spéculaire*, 1977), a *mise en abyme* se dá quando há um “espelho interno refletindo o conjunto do relato por uma reduplicação simples, repetida ou ilusória” (apud DÄLLENBACH, 1977, p. 52). Essa “reduplicação ilusória” ou “aporística” (p. 51) designa um “fragmento que aparentemente inclui a obra que o inclui”.

A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal autorrepresentação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indireta. A definição que Dällenbach em *Le récit spéculaire* propõe para a “*mise en abyme*” ressalta que o fragmento reflexivo deve espelhar o “conjunto do relato”, o que não inclui apenas o enunciado, mas também o processo de enunciação e o código em que é feito o relato. Diz ele que: “Um espelhamento é um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação e ao código” (KRYSSING-BERG, 1980).

Dällenbach considera três tipos de *mise en abyme* elementares e encontra na noção de reflexividade sua unidade mínima, a condição necessária de todo relato especular. Graças a sua reflexividade, este enunciado é suscetível a uma dupla significação: mantendo sua primeira significação no relato maior, ele adquire uma “metassignificação” no segundo relato. Uma relação temática une essa dupla significação. Alguns índices podem revelar essa relação analógica entre o macrorrelato e o microrrelato, e alguns mesmo estão dispostos com o objetivo de orientar (ou iludir) o leitor, que deverá trazer seu repertório para a interpretação.

De acordo com a teoria dällenbachiana, há três tipos de *mises en abyme* elementares: a *mise en abyme do enunciado*, a *da enunciação* e a *do código*.

A *mise en abyme do enunciado* ou *ficcional* dobra o relato “em sua dimensão referencial da história contada” (DÄLLENBACH, p. 123). Nela, podemos mensurar o grau de analogia ligando o *macrorrelato* e o *microrrelato*, que a classifica como “particularizante”, aumentando a redundância da obra, ou “generalizante”, que a transforma, ampliando o campo das significações para o leitor. Quanto à estrutura temporal, podemos classificar a *mise en abyme* como “prospectiva”, em que o microrrelato faz o papel de revelador do macrorrelato; como “retrospectiva”, podendo “universalizar o sentido do relato” (p. 87), e a *mise en abyme* “retroprospectiva”. Localizada no conteúdo narrativo entre o que é sabido e o que resta a saber, esta última faz “girar a leitura” (p. 93): projetando-se sobre o contexto precedente, simplifica o sentido, ajudando o leitor a prever o sentido do contexto seguinte.

Para que esse processo se dê, é necessário que haja algum tipo de interrupção na leitura. Pois a leitura do conto *Império dos ossos* é interrompida nada menos que sete vezes³⁹. No exato momento dessa interrupção, em que frequentemente o corpo se manifesta (ouvindo o telefone ou uma ave, sendo tocado, descansando a vista ou entrando num transe apático), não podemos falar de consciência ou de presença; teríamos apenas um corpo, não soubéssemos tratar-se de uma personagem de ficção.

Ao recuperar-se do choque da interrupção, já não é possível ler o texto como antes. O procedimento do espelhamento começa a surtir efeito, como neste parágrafo:

Blank interrompe a leitura por alguns instantes para descansar a vista, passar os dedos pelo cabelo, refletir no significado das palavras que acabou de ler. Quando

³⁹ Os trechos relativos a *Império dos ossos* estão às páginas 11, 14-15, 33-37, 42-48, 62-68, 71-73, e a partir daí, criadas por Blank em sessões nas páginas 79-85 e 104-107.

pensa na tentativa frustrada do narrador de alcançar a janela para ver o que há do lado de fora, de repente se lembra da sua própria janela (...), (AUSTER, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 37)

Quando esse processo torna “visível o invisível” (DÄLLENBACH, 1977, p. 100) e se define como “a clara exposição da atividade escritural” (1977, p. 103), podemos falar em *mise en abyme da enunciação*. Dällenbach apresenta o emissor do relato como o “substituto autorial” (1977, p. 102), mas toma o cuidado de justificar essa intrusão do autor em uma nota: “Se conservamos aqui o termo do autor, é porque a *mise en abyme* enunciativa não se compreende sem levar em conta essa noção. Que ela tente validá-la ou, ao contrário, arruiná-la, ela não pode evitar de trabalhar com essa noção.” (DÄLLENBACH, 1977, p. 105). Essa admissão de que é preciso trabalhar com a noção de autor para desconstruí-la se coaduna com a visão derridiana de que o sujeito é imprescindível, desde que o situemos. Corrobora a visão lacaniana de ilusão mimética, pondo em evidência o jogo ilusionista do relato, e afirma da mesma forma a visão pós-modernista de Linda Hutcheon, em que a noção de autor é instituída e subvertida a um só tempo.

A *mise en abyme do código propriamente dita* ou *metatextual* age sobre a maneira como o texto funciona; insiste nos dispositivos que engendram o texto e oferece um tipo de “modo de usar” ao leitor. A *mise en abyme* textual reflete não somente a estrutura do relato, mas revela “o que ao mesmo tempo a origina, a finaliza, a funda, a unifica e cujas condições de possibilidade fixa *a priori*” (DÄLLENBACH, 1977, p. 131). Dällenbach precisa mais tarde que “essa *mise en abyme* [...] é também uma *mise en abyme* do enunciado” (1977, p. 131). O que de fato acontece é que, ao ressaltar o código, este procedimento revela a materialidade do texto e, conseqüentemente, desvela a própria ficcionalidade do relato.

Pouco antes de terminar a leitura do manuscrito, Blank é interrompido pelo telefonema de Samuel Farr, outro de seus “operadores”, nativo do romance *No país das últimas coisas*, de 1987. Farr é um jornalista que trabalhava no projeto de um livro em que ouvia pessoas distintas e acaba aceitando participar de uma “farsa”, atuando como médico numa casa de acolhimento. Ele provoca Blank a terminar de ler a história para que conversem sobre ela na “consulta” que têm naquela mesma tarde. Blank reage, incrédulo: “Não sabia que era uma história. Parece mais um relatório, algo que aconteceu de fato.” Como um psicanalista, Farr devolve a “verdade” a Blank, redefinindo seu horizonte de expectativas: “É faz-de-conta, senhor Blank. Uma obra de ficção” (AUSTER, 2007, p. 69).

Assim que finalmente termina a leitura, Blank joga o manuscrito de lado, “bufando de indignação e desprezo, furioso por ter lido uma história sem fim (...), uma droga de um simples fragmento” (AUSTER, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 74). Segundo Dällenbach, a personagem principal do macrorrelato pode assumir diferentes posturas dentro do esquema de comunicação, mas ressalta duas: ou o protagonista assume a instância narrativa do microrrelato, e se apresenta como uma personagem no processo de criação de uma obra, espelho da obra que engloba, ou não é o emissor do segundo relato, mas o destinatário deste, e, como tal, torna-se a testemunha de “sua própria ação passada e vindoura” (DÄLLENBACH, 1977, p. 108). A indignação e a fúria poderiam se justificar caso Blank se imagine o autor do relato e, como tal, sentindo-se frustrado com o resultado de sua história, ou ainda, não compreendendo totalmente como funciona seu próprio processo de escritura.

Vimos como Blank se depara com seus “operadores” ou “fantasmas” ao longo do romance. Pelo esquema de Dällenbach, há uma hierarquização subjacente entre relato primeiro e segundo, entre macrorrelato e microrrelato, e a Blank seria garantido o privilégio de personagem de maior importância, em relação às demais. No entanto, ao compreender que o tempo não passara para Samuel Farr, ao contrário do que acontecia aos outros, pôde perceber o quanto estava ligado *ontologicamente* à sua criação. “Quer dizer que você está morto”, exclama Blank, para, em seguida, admitir sua ficcionalidade: “Bem, quem é que pode afirmar se estou vivo ou não?”, diz Blank, encarando Farr com olhar sombrio. (AUSTER, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 76)

Em Calvino, os “níveis da realidade” de um relato podem ser hierarquizados e emoldurados (como em *Decameron*), ou tecidos como uma tapeçaria, caso das *Mil e uma noites*. A tessitura de uma tapeçaria é uma noção que anuncia a da escritura de um texto, com a diferença de que a primeira ainda obedece a uma premissa de “início, meio e fim”. De acordo com Jacques Derrida,

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra – isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental

amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação.⁴⁰ (DERRIDA, 1995, p.232)

Quando Blank recebe a visita do “médico” Samuel Farr, em *Viagens no scriptorium*, de 2007, quem pode garantir que não estão em *No país das últimas coisas*, de 1987? Farr continua a mesma atividade que desenvolvia no Lar Woburn⁴¹, que era basicamente a de ajudar as pessoas a contar as próprias histórias. O tratamento a que Blank é submetido, além dos misteriosos comprimidos, prevê que discutam o início do conto *O império dos ossos* e que ele consiga imaginar um outro final.

Com a mediação de Farr, Blank vai desenvolvendo seu próprio final, agora no modelo de pergunta e resposta. A imagem da Confederação remete à dos Estados Unidos, mas esta não coincide exatamente com seu referente; é, antes, um suplemento, uma diferença: “um país que se desenvolveu de outra forma, que tem outra história” (AUSTER, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 79). Talvez por isso, num relato escondido na miríade de imagens de uma *mise en abyme*, esteja a crítica à sociedade norte-americana que, ao mesmo tempo, criou e nutriu Paul Auster. As menções ao cavalo Branquinho, como brinquedo de infância e montaria de Sigmund Graf, ligam as brincadeiras de caubói ao momento em que percebe o massacre das populações indígenas norte-americanas. “É através de nossa capacidade narrativa que assumimos a responsabilidade por nossas ações”, já nos disse Butler.

A entrada de Sophie traz o nome de Fanshawe novamente. Este nomeia um espírito atormentado: rapaz de tipo intelectual, tímido e tísico, apaixonado pela filha de seu mestre, que abre mão de a conquistar em favor de seu melhor amigo, um tipo esportivo e expansivo. Quando a amada é raptada por um marginal e por fim recuperada, Fanshawe cai doente e morre, deixando a amada casar-se com o amigo. Embora termine junto, o casal não gera filhos. Esta é a primeira história, escrita e renegada, pelo autor puritano Nathaniel Hawthorne, descendente de um dos juízes no célebre julgamento das Bruxas de Salem, em Massachussets, Estados Unidos. A carga semântica que acompanha o nome atravessa o tempo e produzirá seu efeito mais uma vez através da personagem Fanshawe, melhor amigo de infância do narrador de *O quarto fechado*, um homem que desaparece repentinamente deixando toda sua obra para que seja editada pelo amigo.

⁴⁰ DERRIDA, Jacques – A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: A Escritura e a Diferença, traduzido por Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, p.232.

⁴¹ Casa de repouso que recolhia pessoas doentes na rua, em *No país das últimas coisas*.

A fantasmagoria do nome fez com que o narrador inominado empreendesse uma busca incessante atrás de dados que pudessem levá-lo a Fanshawe, até o momento em que percebeu que o nome funcionava como uma espécie de feitiço, como a palavra do *golem*: o que ele nomeasse Fanshawe se tornaria Fanshawe como num passe de mágica. Ao final de *O quarto fechado*, quando o encontra – através de uma porta fechada – a “entidade” o proíbe de usar o nome próprio. O narrador finalmente se liberta, mas sabe que deverá conviver eternamente com este que não tem mais nome, este fantasma, com quem deverá em algum momento acertar as contas.

Quando Sophie evoca o nome de Fanshawe pela segunda vez no relato, estranhos eventos acontecem: a troca dos esparadrapos com os nomes dos objetos, náusea e sensação de envenenamento. Como num ritual verbo-xamânico, o espírito do “Autor” morto é evocado. No devaneio, o teto retangular se transforma numa grande folha A4, e Blank finalmente vê a si mesmo como o homem sentado à escrivaninha colocando folhas de papel numa antiga máquina de escrever manual⁴². Não é preciso mais encontrar o armário, preocupação constante durante o livro, pois encontra seu próprio arquivo: seu inconsciente escrito por uma linguagem própria, ou sua memória. Quando decide terminar a escritura de *O império dos ossos*, já está “incorporado”, sob o “feitiço” de Fanshawe. Profere seu ato performativo em voz alta e, e, tomado por uma “inspiração demoníaca”, muda o final do conto de Trause.

Blank recua até o começo da segunda parte. Ao invés de reproduzir a versão “original” em que os índios atacaram o exército do governo, Blank reescreve a história dos Estados Unidos a partir do estranhamento possibilitado pela distância histórica. Não foram os índios que atacaram os colonos, como nos filmes de faroeste, mas sim os colonos que os dizimaram. A personagem Sigmund Graf é o bode expiatório, “o trouxa que o governo encontrou para por as engrenagens em movimento” (AUSTER, 2007, p. 109). Foi uma conspiração, talvez como algumas versões que circulam a respeito do ataque às torres gêmeas em 11 de setembro. A expressão usada por Auster, “*Finita, la commedia*” (AUSTER, 2007, p. 110), traduz o espírito da metaficção historiográfica conceituada por Linda Hutcheon (1988), em que a verdade monolítica sobre a “História” dá lugar a versões que subvertem essa verdade, ao mesmo tempo em que não podem deixar de se referir a ela.

⁴² Em diversas entrevistas, Paul Auster fala de sua antiga máquina de escrever manual alemã Olympia, na qual até hoje datilografa seus manuscritos.

A última personagem a visitar Blank é Daniel Quinn, o protagonista de *Cidade de vidro* (*Trilogia de Nova York*), sua primeira personagem, e a que mais reaproveitou ⁴³. Embora não o reconheça de imediato, sente uma amizade fraterna pelo detetive. Ele agora ressurgue como o advogado que irá defendê-lo das inúmeras acusações de seus operadores, de assédio sexual a homicídio doloso. Estão todos envolvidos, mas há os que pedem clemência e os que querem sangue. Assim como James P. Flood, há outros, e o parque, outro tropo importante no livro, é lugar a se evitar; espaço aberto, a rua, o azar ou o acaso, de onde pode emergir o acontecimento ou o caos ⁴⁴. O caso mais difícil é o de Benjamin Sachs, o protagonista de *Leviatã* ⁴⁵.

Trata-se de mais um caso de metaficção historiográfica inserida em *Viagens no scriptorium*. Ben é um jovem escritor, admirador de Thoreau, preso por ter se recusado a se alistar para a Guerra do Vietnã, que, após um acidente e algumas peripécias, acaba se tornando um ecoterrorista. Sendo um romance lançado em 1992, abrange um período em que Ted Kaczynski, conhecido como Unabomber, ainda estava na ativa, enviando bombas a cientistas e engenheiros contra a indústria e a inteligência artificial. Mais uma vez, a história norte-americana é tratada de forma paródica. Não se pode dizer que Auster admire Kaczynski, mas também não pode se dizer que não compreenda e mesmo partilhe de suas críticas à sociedade e de suas influências, como Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson. Além disso, em *Leviatã*, Benjamin Sachs escreve um livro de 436 páginas chamado *O novo colosso*. Seu autor, Auster/Blank, novamente explora a *mise en abyme metatextual*, ao expor os mecanismos de sua própria escritura:

Tudo é feito de modo a parecer plausível, razoável, até banal, nos pormenores da sua representação. E no entanto Sachs continuamente apanha o leitor desprevenido, mesclando tantos gêneros e estilos para contar sua história que o livro começa a tomar a feição de uma máquina de fliperama, uma prodigiosa engenhoca com luzes que piscam e mil efeitos sonoros diferentes. (AUSTER, 2001, p. 38)

⁴³ Daniel Quinn é o protagonista de *Cidade de vidro*, o primeiro livro da *Trilogia de Nova York*, quando investigava o caso Stillman, de Peter Stillman, Jr. e Sr. Apareceu novamente em *O quarto fechado*, contratado pelo narrador para encontrar Fanshawe. Teve uma participação pequena em *No país das últimas coisas*, quando Anna Blume encontrou seu passaporte em meio aos monturos de lixo. Em *Mr. Vertigo*, Daniel Quinn é o sobrinho de Molly Fitzsimmons, mulher de Walter Rawley, a quem ajudou a escrever suas memórias. Foi criado em 1993 e “aposentado” em 2005, antes de reaparecer em *Viagens no scriptorium*.

⁴⁴ Mais uma vez faço referência ao conto “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar, em que a equalização de dois planos ficcionais se constitui no maior perigo para o leitor, representado na história.

⁴⁵ Romance escrito em 1992 e publicado no Brasil em 2001.

Quinn traz quatro fotos de momentos diversos na vida de Sachs, quando Blank finalmente se desarma e cai em crise de choro. “Eu estava apenas fazendo meu trabalho,” o “autor” tenta se justificar. Acalma-se com lembranças do passado e, uma vez que está prestes a terminar sua *viagem*, começa a desconfiar de que talvez nunca tenha estado de fato trancado, “(...) ou se esse quarto não é o lugar onde ele sempre morou” (AUSTER, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 111).

Chegamos ao “final” do livro, em que Blank pega o segundo manuscrito, “mais longo, de umas cento e quarenta páginas, que, diferentemente do trabalho anterior, vem com uma capa que traz o título da obra e o nome do autor”. É *Viagens no scriptorium*, assinado por N. R. Fanshawe. Exatamente o livro que estamos lendo, como confirmam os sete primeiros capítulos do manuscrito. “Quando é que vai acabar este absurdo?”, pergunta Blank, em voz alta. Fanshawe – o autor, o narrador, a personagem? – nos responde, ele mesmo:

Não vai acabar nunca. Porque Blank é um de nós agora, e, por mais que se debata, tentando entender sua sorte, estará sempre no escuro. (...) Sem ele, não somos nada, mas o paradoxo é que nós, fantasias de outra mente, sobreviveremos à mente que nos fez, porque, uma vez atirados no mundo, continuamos a existir para sempre, e nossas histórias prosseguem sendo contadas, mesmo depois que morremos. (...) Blank está velho e fraco, mas, enquanto permanecer no quarto (...) nunca morrerá, nunca desaparecerá, nunca será nada além das palavras que estou escrevendo na página dele. (AUSTER, 2007, *Viagens no scriptorium*, p. 123-4)

Lucien Dällenbach nos disse que “está em *mise en abyme* todo espelho interno que reflete o conjunto de relato por reduplicação simples, repetida ou ilusória” (p. 152). Em outras palavras, as *mises en abyme* se definem pela natureza de sua reflexão e por sua função no relato. Sua natureza ou função será obtida segundo o grau de analogia existente entre a *mise en abyme* do enunciado e o objeto que ela reflete. De onde concluímos que, tal qual o sujeito e/ou sua imagem, uma *mise en abyme* é sempre ficcional.

Viagens no scriptorium, como segundo manuscrito, é suplementar, é excesso que promove apagamento. Já não há início nem fim, nem fora, nem dentro. Estamos todos envolvidos: sujeito, autor, narrador, personagem, narrador, leitor... Somos todos relações de forças, situadas a cada momento em um ponto desta malha de textos, todos meios e textos, todos pontos-de-vista e lugares de fala. Todos os planos se refletem e se interpenetram, como os parques de Cortázar, os labirintos de Borges e as aventuras de Cervantes.

CONCLUSÃO

Escolhi pesquisar a subjetividade em Paul Auster por uma questão poética: eu vinha exercendo minha escrita e estava às voltas com a questão do que hoje chamam autoficção, transbordando para a questão da construção da personagem. De uma escrita confessional, de diário, passei a narrar histórias que aconteceram comigo, que testemunhei ou que me foram narradas, de alguma maneira. Troquei alguns nomes próprios, por pudor, mas alguns nomes funcionavam melhor que outros. Eu já não sabia se ali no texto era eu, um alterego ou uma criação totalmente artificial.

Ao mesmo tempo, e já há alguns anos, tinha me tornado leitora mais ou menos assídua de Auster. Comecei pela *Trilogia de Nova York*, que me impactou e intrigou sobremaneira. Irmãs e amigos também se tornaram leitores, e trocávamos os títulos que iam saindo, como também aconteceu com Saramago. Mas no caso do norteamericano, diferente do português, um profundo e permanente sentimento de estranheza me acompanhava. Não saberia dizer se pelo trauma das personagens, sempre presente, se pelo jogo vertiginoso de nomes próprios, que se espelhavam e multiplicavam, muitas vezes fazendo referência a um romance, conto ou autor do “mundo real”, ou se era a trajetória dessas personagens, que, tendo uma vida estruturada no passado, com o desmoronamento dessa solidez eram impelidos a resgatarem-se a si próprios.

Ganhei *Viagens no scriptorium* de aniversário. A essa altura já havia um plano definido de mestrado sobre alguma obra de Auster, mas não tinha ainda decidido o título. Já na frase de abertura, o sentimento de estranheza me tomou novamente. Decidi investigar o que era esse “estranho”. Eu conhecia pouco de teoria literária, e o pouco que sabia sobre Auster vinha do que os críticos falavam: era um autor pós-moderno. Para meu desalento descobri que o pós-modernismo era alvo de grande controvérsia, e não muito bem visto pela academia. Foi quando caiu em minhas mãos *Poética do pós-modernismo*, da canadense Linda Hutcheon. Não apenas ela definia muito claramente o seu *corpus*, como defendia seus pontos de vista debatendo com um grande número de autores. Entre eles, um em especial me capturou: Jacques Derrida e sua noção de desconstrução. Foi através dele, de Lacan e Foucault que Hutcheon desenvolveu a noção de sujeito ex-cêntrico, descentrado, que norteou meu projeto.

Foi assim que cheguei à entrevista de seleção para o mestrado na UERJ, com um pré-projeto bastante embrionário. Fui buscar no corpo docente um professor que tivesse como linha de pesquisa a desconstrução, e assim se deu o encontro com a professora Maria Antonieta de Oliveira Jordão Borba, que me guiou nessa difícil empreitada. Nas aulas de “Estudos Culturais” com o professor Geraldo Pontes, tomei contato com alguns autores com quem Linda Hutcheon dialogava, principalmente Fredric Jameson e Terry Eagleton, seus maiores críticos. Nos cursos sobre Nietzsche e sobre Foucault, ministrado pelo professor Mario Bruno, tendo como fio condutor o pensamento de Gilles Deleuze, compreendi o momento histórico e a episteme que regia a escrita de Auster e a minha leitura de sua obra. A professora Carlinda Fragale Pate Nuñez me introduziu no universo de Aby Warburg e das *Passagens* de Walter Benjamin, o que descortinou para mim a possibilidade de relacionar conceitos relativos ao estranho ao longo do tempo, sem medo do anacronismo. Com a professora Deise Quintiliano, pude estudar a peça *Esperando Godot*, e a partir daí ler outras obras de Samuel Beckett, um dos autores que mais influenciaram a escrita de Paul Auster.

Minha dissertação começa com um levantamento das principais modificações na noção de sujeito discutidas nos estudos literários até a contemporaneidade, para entender qual o regime de subjetividade em vigor quando *Viagens no scriptorium* foi escrito. Isso porque o romance de 2006 reúne numa só trama personagens importantes de obras anteriores do autor, conectadas entre si por um misterioso protagonista de sobrenome *Blank*. Blank, em inglês, têm ampla gama de sinônimos, incluindo lacuna, hiato, espaço, inexpressivo, branco, vazio. Em outro nível, sonoro, também remete a Maurice Blanchot, teórico francês traduzido por Auster, que tinha por tema o silêncio, o trauma, o inexprimível. Para que eu entendesse o papel de cada um na história, precisava entender o papel de cada um em seu romance particular. Para minha surpresa, alguns apareciam em mais de um livro, como personagem secundária, ou mesmo apenas uma menção, como uma *ponta* num filme. Como se passa todo dentro de um quarto fechado, com ação limitada, pode-se dizer que este é um romance de personagens. Décimo-sexto livro de ficção do escritor norte-americano Paul Auster, publicado em 2006 nos Estados Unidos e traduzido para o português em 2007, *Viagens no scriptorium* foi escrito a partir de uma projeção dele mesmo vinte ou trinta anos no futuro. Segundo o autor, uma imagem que não o abandonou até que a pôs no papel.

Terminada a jornada de *Viagens no scriptorium*, que conclusões podemos tirar de sua leitura? Segundo a perspectiva derridiana, cada leitor empreende um percurso próprio, e o fechamento deste percurso, impossível de outra forma, será produzido a posteriori, a cada leitura. Dessa forma, posso apenas elencar aqui a deriva a que me levou esse romance, de tal forma organizado. Menos: devo dizer de uma leitura desse texto, a partir do mote da subjetividade, com os pressupostos da teoria desconstrutivista, tendo como objetivo produzir uma dissertação. Devo dizer que *Viagens no scriptorium* é um microcosmo da escritura de Auster, que, por sua vez, é uma escritura tecida em aberto, em jogo, em que a estrutura fictícia chamada sujeito é manipulada e observada em seus fragmentos. Ler *Viagens no scriptorium* para escrever este trabalho foi como entrar em um labirinto, deixando-me levar por movimentos centrípetos e centrífugos, entrando em salas de espelhos infinitos e saindo depois de visitar lugares inesperados. Há ruínas por toda parte, memórias materializadas que assombram o leitor, instado a resignificá-las sem cessar, até o fim de cada leitura.

No livro, *Blank*, o protagonista, funciona como um *scriptor* barthesiano. O contínuo cruzamento de textos, referências e mídias em Auster formam esse tecido de signos cuja significação é infinitamente recuada. Nesta polifonia, a uma única personagem que ouve todas as vozes é o próprio leitor. Os diversos procedimentos adotados por Paul Auster evidenciam uma estratégia de mobilizar o seu próprio repertório a fim de oferecer múltiplas portas de entrada no texto, de acordo com o repertório do leitor. Neste sentido, a estrutura deste livro está construída de modo a demandar do seu leitor não apenas movimentos centrífugos, intertextuais, mas também, explicitamente, movimentos centrípetos. A obra é posta em movimento através do descentramento, o aproximar/distanciar, o desfamiliarizar.

Encontraremos aqui, como em outras obras de Auster, episódios declarada ou notoriamente acontecidos ao escritor. Muitas vezes projeta-se nos seus romances travestido, mascarado. Este procedimento de trazer dados biográficos para a ficção, borrando as fronteiras entre o real e o literário, apresenta como efeito transformar o familiar, pessoal, em algo estranho, deslocado, distanciado. De outra forma, a relação intermediática da éfrase e da "remediação", largamente utilizados por Paul Auster, pode ser pensada a partir da noção de campo discursivo da *intermedialidade ontológica*, uma vez que, para se falar de uma representação intermediática, seria preciso observar um "deslocamento" em relação a alguma outra mídia. Com Paul Auster, procedimentos de todos os meios são introduzidos na escritura. Segundo o próprio autor, cada

meio cria experiências distintas, tanto para o escritor como para o leitor. A narrativa em si seria uma estrutura profunda que independe de seu meio, como nos contos de fadas e na tradição oral - um trampolim para a imaginação. No caso da escrita, que tem seu sentido sustentado dentro da própria mídia escrita, Auster lhe desmascara a ficcionalidade. Expondo seu processo material, problematiza a autoridade conferida a essa escrita. Obscurecendo-a e provocando a desautomatização de sua percepção, torna-a um objeto estético.

Auster recorre a um recurso proposto por Freud, o de driblar a sensação de estranhamento no leitor, mostrando a ele como a personagem se engana na “realidade”. Mas, em Auster, a personagem não se engana: a vida real é tão ou mais estranha que a ficção. Por isso Auster se vale tanto de episódios “reais”. O estranho muitas vezes toma a forma de duplos. Em Auster, estes duplos remetem-se entre si e a outros duplos, multiplicando-se num espelhamento ao infinito. Esses espelhamentos nunca são simétricos, mas suplementares. Seus excessos acabam por promover apagamentos em que objeto e reflexo, sujeito e imagem não têm mais qualquer relação de origem ou causalidade. Essa deriva só cessará por intervenção do leitor, ao atingir o limite de seu horizonte. Um dos duplos mais fantasmáticos de Auster será o dramaturgo Samuel Beckett, enorme referência em sua obra. De fato, Auster vai se apropriar de muitos procedimentos utilizados por Beckett, como a criação de situações sem saída e os jogos de linguagem. É interessante perceber como Auster considera a linguagem “deslocada” de Beckett a essência de sua comédia, não apenas a situação absurda. Esse deslocamento da linguagem só é possível a partir da heteroglossia, condição básica para a construção de qualquer sentido.

Nos romances de Auster, cada referência propõe um choque de sentidos que reverbera por toda a obra. De ruínas, colhem-se fragmentos, alegorias que serão redistribuídas em novas configurações, num movimento melancólico. Se estamos constantemente recombinao ruínas, não faz sentido pensar em origem ou unidade. O sujeito, assim como seus pressupostos, é constantemente construído a partir daquilo de que dispomos. Auster vai explorar as possibilidades da ambiguidade de construir sujeitos descentrados. Como declarou uma vez, ele quer expor o encanamento, tirar seu nome da capa e pô-lo dentro da história. O livro se inicia com o início da escrita. A cena, tal qual a cena da escritura, marca também o eterno retorno nietzschiano, o início de um novo ciclo, o estranhamento que leva ao descentramento do sujeito. Assim que nos identificamos com o protagonista, percebemos que

há um narrador que não é fiel a ele. Com a adoção da primeira pessoa do plural, esse narrador pode estar acompanhado de outras pessoas, participantes de um complô. Uma câmera e um gravador instalados no quarto produzem registros supostamente fiéis de tudo quanto se passa.

O leitor familiarizado com as primeiras obras de Paul Auster reconhecerá rapidamente, em *Viagens no scriptorium*, nomes presentes em outros livros. Esses nomes próprios, como escreve Foucault, têm outras funções além das indicativas. Nesse aspecto, títulos de livros também funcionam como nomes próprios. Assim, quando nos deparamos com o título *Viagens no scriptorium*, desencadeia-se uma série de associações mais ou menos informadas. Além da significação de seu núcleo frasal, o título ocorre em duas instâncias anteriores na obra de Auster: como longa-metragem de H. Spelling, em *O livro das ilusões*, e como romance dentro de outro longa-metragem, na mesma obra. Curiosamente, o protagonista de *Viagens no scriptorium* quase fica sem nome próprio: chamado de “velho”, finalmente é batizado simplesmente Blank, sem direito a prenome. Já na cena clássica das tiras de esparadrapo, coladas aos objetos que aparentemente nomeiam, mais uma vez experimentamos o efeito de estranhamento, pela carga linguística no ambiente que rodeia o protagonista.

A forma ritmada como as fotografias são tiradas no quarto de Blank se assemelha ao cinema: fotogramas mostrados em ritmo. Auster considera as imagens em sua suspensão, como na desfamiliarização de Brecht ou no assombro benjaminiano. No entanto, o que podemos “ler” em uma fotografia não é muito diferente da leitura de um texto. O processo de leitura é também o de uma escritura, na qual imagens são produzidas. Em certos momentos, as personagens do livro são chamados operadores, como actantes greimasianos. Para Greimas, o actante não é necessariamente uma pessoa. Tanto aquele que escreve quanto aqueles que são escritos podem vestir máscaras a fim de executar suas “missões”. Auster experimenta os efeitos dessas diferentes pessoas, gramaticais ou semânticas, em seus romances. Esta ilusão mimética é da mesma natureza que aquela que “funda o sujeito” segundo Lacan, o estádio do espelho. Esse drible mimético, uma das formas de se criar o estranho, será reiteradamente adotado como estratégia por Auster. Suas personagens têm sempre um nome “real”, mas nunca o suficiente: sua fruição dependerá da amplitude do repertório do leitor. Aqueles leitores conhecedores de suas referências reconhecerão a natureza arbitrária, “despersonalizada” e artificial de seu processo nominativo.

A figuração, como seleção de traços, está necessariamente implicada numa narratividade. Assim como o cinema em *O livro das ilusões*, a fotografia, em *Viagens no scriptorium*, pelo modo como enquadra e pelos elementos valorizados por cada narrador, cumpre o papel não apenas de apresentar as personagens, mas também o de (re)criá-las, ativando a fraca memória do protagonista. Em Auster, o leitor ingênuo conferirá uma “individualidade” ilusória à personagem, mas para “retirá-la do texto”. Na verdade, este preenchimento de vazios pelo leitor é um suplemento, e o sentido daí depreendido será apenas um entre muitos outros. O texto austeriano tem a aparência de um texto legível, mas está organizado de forma a jogar o interlocutor numa dispersão potencialmente infinita. Na dispersão sêmica, Blank, o “autor” enclausurado, é apagado. Se Blank é supostamente o autor, quem há de ser o narrador que carece de nome próprio? Na capa lemos “Paul Auster”, mas tal leitura nos é barrada pelos semas de Blank, cuja memória inclui dados relatados em biografias do homem Paul Auster. Ao final, lemos a assinatura de Fanshawe, outra das personagens de Auster. E se, na primeira pessoa do plural, falarem de fato muitas vozes? O texto de Auster não dá ao leitor muitas certezas; o *scriptor* fica tão mais satisfeito quanto mais ambiguidade puder inserir na narrativa.

Ao sentir o efeito de estranhamento em relação ao texto, o leitor de *Viagens no scriptorium* interrompe o movimento centrífugo e o reverte. O adensamento do material verbal evidencia uma organização poética, ficcional. O texto está organizado com o intuito de iludir o receptor quanto à sua natureza, surpreendendo-o com uma mudança de perspectiva. A cena descrita no manuscrito se parece com a própria situação de Blank no quarto fechado, transposta para outro espaço-tempo: um prisioneiro, num quarto fechado, vai escrever o relatório de sua última missão. Os leitores são instigados a procurar o sentido do relato incrustado do primeiro manuscrito, o conto *Império dos ossos*, aparecido pela primeira vez no livro *Noite do oráculo*, escrito por Auster em 2003. Em *Viagens no scriptorium*, o protagonista é o destinatário do segundo relato e, como tal, torna-se a testemunha de sua própria ação. A indignação de Blank se justifica pela frustração com o inacabamento de seu texto, incapaz de compreender seu próprio processo de escritura.

Quando o nome de Fanshawe é evocado, estranhos eventos começam a acontecer. Como num ritual xamânico, o espírito do “Autor” morto é evocado. Tomado pelo “espírito” de Fanshawe, Blank decide terminar o conto e, ao invés de reproduzir a versão “original” da

história estadunidense, reescreve a história de seu país a partir de um estranhamento possibilitado pela distância histórica. A fantasmagoria do nome, como uma espécie de feitiço, faz com que aquilo ou aquele que se nomeia se torne o objeto ou o “sujeito” designado. Ao final, o narrador sabe que deverá conviver eternamente com este fantasma que não tem mais nome, este *golem*, com quem deverá em algum momento acertar as contas. O segundo manuscrito, *Viagens no scriptorium*, assinado por N. R. Fanshawe, excede o texto inicial e promove o apagamento. Já não há início nem fim, nem fora, nem dentro. Estamos todos envolvidos: sujeito, autor, narrador, personagem, leitor, reverberando numa deriva potencialmente infinita, até que algo aconteça e imprima no texto a palavra FIM.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Prefácio. In: BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 7-13.

AUSTER, Paul. *O inventor da solidão*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora Best Seller, 1982.

_____. *A trilogia de Nova York*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. [1. ed. pela editora Best Seller, São Paulo, 1986].

_____. *The New York Trilogy*. Middlesex: Penguin Books, 1990. [1. ed. pela editora Sun & Moon Press, Los Angeles, 1985-1986].

_____. *No país das últimas coisas*. Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, 1987.

_____. *Palácio da lua*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, 1990.

_____. *A música do acaso*. São Paulo: Best Seller, 1990.

_____. *Mr. Vertigo*. Trad. Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Best Seller, 1994.

_____. *A arte da fome: prefácios, entrevistas, ensaios*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. *Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Timbuktu*. London: Faber & Faber, 1999.

_____. *Noite do oráculo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Leviatã*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O livro das ilusões*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Viagens no scriptorium*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BAKHTIN, M.M. Discourse in the novel. In: _____. *The Dialogical Imagination Four Essays by M. M. Bakhtin*. Ed. Michael Holquist. Austin e Londres: University of Texas Press, 1981.

_____. Epos e romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARONE, Dennis (Org.). *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1995.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 66-70.

_____. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANK. In: *Oxford Living Dictionary*. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/blank>>. Acesso em: 05 mar 2017.

BOCCA, Francisco Verardi. Roland Barthes: um semiólogo nômade. *Revista de Filosofia*, Curitiba, v. 15 n.17, p. 11-27, jul./dez. 2003.

BODINE, Paul. The character and the person in recent critical theory: Barthes, Kristeva, Cavell. In: *Operative words. Essays and reviews on literature and culture, 1981-2002*. Lincoln: iUniverse, 2002. p. 3-42.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Literatura e teoria da interpretação. In: _____. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p.185.

_____. *Tópicos de teoria para investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, cap. 6, p. 129-136.

_____. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Eduff, 2003. p. 89-134.

_____. Pensamento filosófico da Desconstrução e Teoria da interpretação. *Revista SOLETRAS*, n. 23, 2012, p. 1-18.

_____. Caracterização do discurso ficcional. In: CONGRESSO ABRALIC, 3., 1992, Niterói, RJ. *Anais...* São Paulo: Edusp; Niterói: ABRALIC, 1995. v. 2.

BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 55-66.

BUTLER, Judith. Um relato de si. In: _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CALVINO, Italo. Cibernética e fantasmas (notas sobre a narrativa como processo combinatório). In: *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 196-215.

_____. Os níveis da realidade em literatura. In: *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 368-384.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.

CAMUS, Albert. *Le mythe de Sysiphe*. 69. ed. augm. Paris: Les Éditions Gallimard, 1942. 189 p. (Collection : Les essais, 12).

_____. *El mito de Sísifo*. Tradutor: Luis Echávarri. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1985. (El Libro de Bolsillo).

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Dionísio de Oliveira Toledo, Ana Maria Ribeiro Filipouski (org.). Porto Alegre: Globo, 1978.

_____. *Bowstring*. On the dissimilarity of the similar. Traduzido para o inglês por Shushan Avagyan. Texas: Dalkey Archive Press, 2011. John F. Byrne Literature Series.

COETZEE, J.M. Samuel Beckett, os contos. In: _____. *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 209-213.

CORREIA, Marlene Castro. “Indicações para a leitura de textos poéticos”. *mimeo*.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire* (Essai sur la mise en abyme). Paris: Seuil, 1977. 248 p.

DELEUZE, Gilles. Ativo e reativo. In: _____. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Foucault*. Lisboa: Veja, 1987.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. Para dar um fim ao juízo. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter PálPelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. Os fins do homem. In: _____. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres e Antônio Magalhães. Porto: Rés, 1972.

ÉTRANGER. In: Larousse.fr. Disponível em:

<<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9tranger/31537?q=etranger#31471>>

Acesso em: 28 set. 2016.

EXTRAÑO. In: Wikcionario, el diccionario libre. Disponível em: <https://es.wiktionary.org/w/index.php?title=extra%C3%B1o&oldid=2798846>. Acesso em: 28 set. 2016.

FASSLER, Joe. You begin to breathe again: Samuel Beckett's humor as a coping mechanism. In: *The Atlantic*. Boston, 19 Nov 2013. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/you-begin-to-breathe-again-samuel-becketts-humor-as-a-coping-mechanism/281642/>. Acesso em: 02 abr. 2016.

FINKELSTEIN, Norman. Introdução. In: AUSTER, Paul. *Todos os poemas*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

_____. Sobre a história da sexualidade. In: _____. *Microfísica do poder*. Organização: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 253-276.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx/Theatrum Philosophicum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. Porto: Publicações Anagrama, 1980.

_____. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *A história da sexualidade*. v. 2. O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *História da sexualidade*. v. 1. A vontade de saber. São Paulo: Edições Graal, 1988.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Prefácio à Transgressão. In: _____. *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. O que é um autor In: _____. *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: _____. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 233-270.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

_____. O sujeito na/da/para a história – e sua estória. In: *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Londres: Routledge, 1988.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Manuela Pinto do Santos, Alexandre Fradique Morujão. 5. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001. p. 192, A 124. Livro Primeiro, Terceira Seção (Da relação do entendimento aos objetos em geral e da possibilidade de se conhecerem a priori). Disponível em:

<<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2013/09/kant-critica-da-razao-pura.pdf>>. Acesso em: 05 nov. 2017.

KRYSSING-BERG, Ginette. *LucienDällenbach: Le récit spéculaire* (Essai sur la mise en abyme). Paris: Seuil, 1977. 284 p. *Revue Romane*, Copenhague, Bind 15, 1980-1.

LAVALLE, Luci Collin; SCHWITTERS, Kurt. An Anna Blume. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo, n. 4, p. 9-12, 2001. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49339/53420>. Acesso em: 17.09.2016.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979 (2. ed., 1981). p. IX-XXV.

MANIEZ, Claire. Parole et écriture dans *Le Voyage d'Anna Blume*. In: DUPERRAY, Annick (Org.). *L'oeuvre de Paul Auster. Approches et lectures plurielles*. Arles: ActesSud, 1995. p. 187-196.

NELSON, Jim. *Twenty Writers: Dashiell Hammett, The Flitcraft Parable* (from *The Maltese Falcon*). 11 jan 2015. Disponível em: <http://j-nelson.net/2015/01/twenty-writers-dashiell-hammett-the-flitcraft-parable-from-the-maltese-falcon/>. Acessado em: 20 mar 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000.

_____. *A vontade de potência*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

PALLOTTINI, Renata. *A personagem no teatro do absurdo*. In: *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

REIS, Carlos. *Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão*. In: *Pessoas de livro: estudo sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

SAGAN, Carl; DRUYAN, Ann. *Pale blue dot: a vision of the human future in space*. New York: Random House, 1994.

SAGAN, Carl. *Pálido ponto azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano. Ensaio sobre dependência cultural". In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHRÖTER, Jens. Discourses and Models of Intermediality. In: *Comparative Literature and Culture*. v.13. Purdue University Press,

2011.<<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clweb>>. Acesso em: 2014.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-187.

VENZON, Clarissa et al. O DUPLO: o conhecido e o desconhecido na clínica. In: JORNADA Y TALLER, 8., 2009, Buenos Aires. *El desvalimiento en la clínica*. Buenos Aires: Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, 2009. Disponível em: <http://www.uces.edu.ar/institutos/iaepcis/8_jornada_desvalimiento/silvia-katz.pdf>. Acesso em: 09 out. 2016.

VERFREMDUNG. In: CollinsDictionary.com. Disponível em: <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/german-english/verfremdung>>. Acesso em: 19 out. 2016.

WEKWERTH, Manfred. Brecht's theatre today – an attempt in seven days: Stockholm seminar. In: *Daring to Play: a Brecht Companion*. London: Routledge, 2012.

WENDERS, Wim. Paul Auster. *Interview magazine*, New York, 21 Jan. 2017. Disponível em: <<http://www.interviewmagazine.com/culture/paul-auster#>>. Acesso em: 06 mar. 2017.

ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). In: ALLIEZ, Éric (Org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Tradução de Maria Cristina Franco Ferraz. São Paulo: Editora 34, 2000.