

MÁSCARA E DISSIMULAÇÃO NA CIDADE DE VIDRO DE PAUL AUSTER

Egle Pereira da Silva - (mestre em Teoria da Literatura
pela UFRJ)

Um livro é um objeto misterioso (...) uma vez que comece a circular pelo mundo, qualquer coisa pode acontecer.

(Paul Auster, *Leviatã*)

1 - O COMEÇO DE TUDO

A idéia de escrever uma dissertação de mestrado sobre Paul Auster e sua Cidade de Vidro, surgiu em 1999, quando cursava o último ano de minha especialização em Teoria da Literatura, na UERJ. Inscrita em um curso que versava sobre a leitura, ministrado pela professora doutora e hoje amiga querida Henriqueta Valladares, deparei-me pela primeira vez com o autor. Quem era, o que já tinha feito era uma incógnita. À distância, sabia ser ele o roteirista de um filme que muito me agradara – *Cortina de Fumaça* (1995)¹. Digo à distância, porque, àquela época, desconhecia a produção cinematográfica ao autor. Isso só aconteceu poucas semanas depois, quando já estava totalmente envolvida por suas palavras, tomada e atravessada por elas. Prisioneira mesmo do que elas queriam me dizer, fazer-me sentir e viver, por meio de sua própria consistência.

O efeito desse “encarceramento” foi imediato, simplesmente não conseguia desgrudar do livro. Onde quer que fosse, lá estava ele a me acompanhar: no ônibus, no trabalho, quando ainda lecionava, na própria sala de aula, no encontro com os amigos, até no banheiro!, na intimidade da cama, à meia-luz, naquelas horas em que o sono não vinha. Até mesmo quando este se anunciava, o livro que já não podia mais deixar de ler fazia questão de espantá-lo.

O resultado foi uma leitura recorde – um dia. Que se desdobrou em outros tantos dias, como se cada um deles fosse o primeiro de todos esses dias. Primeiro através dos ouvidos, no seu ouvir dizer pela professora – mal sabia que estava no caminho certo para ler Auster: “C’est l’oreille qui domine plus que l’oeil”² (AUSTER & CORTANZE: 1996, 26), ensina o próprio autor; depois, pelas pontas dos dedos, que tocavam os livros dispostos nas prateleiras da livraria, acariciando de leve suas lombadas até que o livro desejado fosse encontrado e salvo da pressão de outros livros que quase o apagavam. Seguido do olhar que, muito curioso, lançou uma leitura cuidadosa de sua capa, de suas cores (que na versão brasileira mais lembravam os tons fechados, opacos dos antigos filmes noir – negro contrastando em fundo cinza), da imagem nela desenhada e

¹ *Cortina de Fumaça* foi dirigido por Wayne Wang e ganhou o prêmio de melhor filme estrangeiro na Alemanha e na Dinamarca em 1996. O roteiro, escrito pelo próprio Auster, foi uma adaptação do conto de natal *Auggie Wren’s Christmas Story*, escrito por ele para o *The New York Times*.

² “A escuta importa mais que o olhar” (Tradução livre).

que já anunciava um mistério, da história e da própria obra de Auster (a famosa Ponte do Brooklyn, tão presente em suas narrativas), de sua orelha – com informações importantes sobre o livro que já se começava a ler antes mesmo de ser aberto, e com uma logo voltou-se para suas primeiras páginas, ali mesmo no corredor estreito da livraria entre pessoas que foto daquele que o tinha escrito. “Hum! Um homem bonito”, foi o que disse em meu pensamento, que iam e vinham com suas paixões, obsessões e/ou obrigações – os livros. Para as “últimas” páginas (não sem muito lamento, pois não queria que o livro terminasse), foi um pulo.

Desde então, o gesto se repete – pego o livro, começo a lê-lo retardando o seu fim o mais possível, voltando uma página aqui, outra ali, procurando um trecho de que particularmente gostara, verificando detalhes que pareciam ter escapado – como um círculo que não se fecha porque ainda não está completo. Ouço a voz do passado – tão imediata quanto no instante de seu acontecimento; viro as mesmas páginas; leio as mesmas palavras; percebo a mesma disposição dos parágrafos – curtos, sem nenhum detalhe acerca da constituição física das personagens, com esparsos dados biográficos acerca delas, como a nos dizer que isso é o menos importante a se procurar no texto –; o mesmo espaçamento entre eles – às vezes menor, outras maior, indicando uma mudança drástica na continuidade das ações –; a mesma história absurda, e é como se nada fosse igual ao que era antes. Tudo permanece em seu lugar, porém nada é o mesmo. Como se tudo estivesse se mostrando pela primeira vez, ao mesmo tempo que escondendo-se nesse novo e mesmo dizer. Repetição e eterno recomeço em diferença do já dito, porém ainda não ouvido.

Sem nem mesmo perceber, já estava encerrada em uma estranha experiência de leitura: fugidia, ainda que imediata. Reflexo do próprio movimento de escrita do texto: quanto mais se tenta escrever sobre ele, mais as palavras faltam. Foi então que percebi sua lei de funcionamento: quem dele se aproxima para explicá-lo só encontra o que se esquivava e em busca do que foge. Em outras palavras, quanto mais lido ele é, mais fugidio ele se torna. E mais distante está o leitor de poder compreendê-lo. A única compreensão possível aqui é a sua própria incompreensão, que acena insistentemente por detrás da capa, das palavras, das frases, dos parágrafos, linhas e entrelinhas que o compõem.

“Um texto que se compreende na sua impossibilidade mesma de ser compreendido? Não é um tanto confuso? Meio sem sentido? Esquizofrênico?”, indagaria um reticente leitor. Sim, responderia, mas é justamente aí, nesses singulares contrastes que reside toda a sua graça.

Ele é assim, deliciosamente confuso, sem pé nem cabeça, à margem da própria linguagem que o leitor conhece, com seres bizarros vivendo situações mais bizarras ainda. Que ora remete às histórias de infância, ora ao mundo dos romances policiais à sua caçada quase sem fim a um assassino, ao desvendamento de um crime, só que aqui, sem crimes, sem assassinatos, sem tiros ou perseguições, só a observação obsessiva de um sujeito estranho que cansou de ser ele mesmo, e anda por aí fingindo ser outro, sobre um outro tão estranho quanto ele e que passa os dias vagando pelas labirínticas ruas de Nova York, à cata de seus destroços. Outras, ao enalço do Gênesis.

Mas, não se engane, leitor, Cidade de Vidro não é um romance policial, muito menos um livro religioso, é antes uma comunidade, obra coletiva assinada por autores diversos: Quinn, o narrador anônimo, Peter Stillman pai, Paul Auster – personagem, Paul Auster – autor, cada um escrevendo à sua maneira a história que lhes chega à mão.

2 - “FOI UM NÚMERO ERRADO QUE COMEÇOU TUDO ...”

O título completo de Cidade de Vidro, em sua primeira publicação, era City of Glass. The New York Trilogy, Volume 1. Os outros volumes que seguiram-se a ele foram Ghosts (1986) e The Locked Room (1986), todos mais tarde reunidos em um só livro, The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, The Locked Room (1987). Sendo este o que se encontra publicado aqui no Brasil, por duas editoras: a Best Seller, primeira a trazê-lo para cá (com uma tradução não muito

confiável), e a Companhia das Letras³, sua editora brasileira desde 1999, com uma tradução bem mais cuidadosa.

Não foi uma intenção do autor fazer uma “trilogia” de Nova York. Inicialmente, a Trilogia iria chamar-se New York Confidential, em uma referência direta a Kansas City Confidential – paranóico e labiríntico filme “noir” de 1952, dirigido por Phil Karlson, e estrelado John Payne, Jack Elam, Lee Van Cleef, Neville Brand entre outros, que no Brasil recebeu o título sem graça de Os Quatro Desconhecidos. Ghosts (Fantasmas), segundo conto da Trilogia, chamava-se The Locked Room (O Quarto Fechado), e The Locked Room chamava-se Ghosts.

Em *The Red Notebook* (1995), livro que reúne entrevistas, prefácios, traduções e relatos autobiográficos, Auster conta os bastidores de seu primeiro romance: certa tarde de primavera, no ano de 1980, estava o autor sozinho em seu apartamento no Brooklyn – bairro onde mora até hoje, com sua esposa, a também escritora Siri Hutsvedt, Sophie, filha do casal, Daniel, filho de seu primeiro casamento com a tradutora Lydia Davis e Jack, o cachorro da família –, quando, de repente, o telefone tocou. A pessoa do outro da linha queria saber se ali era a Agência de Detetives Pinkerton – curiosamente a mesma onde trabalhou Dashiell Hammett, um dos mais importantes escritores americanos do século XX e um dos favoritos de Auster⁴. Auster respondeu ao estranho que não e desligou. A mesma pessoa ligou na noite seguinte repetindo a mesma pergunta, e ouviu como resposta o mesmo sonoro “não”. “Desta vez, entretanto”, conta ao autor, “comecei a pensar no que teria acontecido se tivesse dito que sim. E seu eu me tivesse feito passar por um detetive da agência Pinkerton? Eu me perguntei. E seu eu realmente tivesse aceitado o caso? (idem: 36).

³ A editora Best Seller publicou os seguintes livros de Auster: *The Invention of Solitude* (1985), com o título equivocado de *O Inventor da Solidão*, *A Trilogia de Nova York* (1985), *No País das Últimas Coisas* (1987), *A Música do Acaso* (1990), *Palácio da Lua* (1990), *Mr. Vertigo* (1994) e *Cortina de Fumaça & Sem Fôlego* (1995). Já pela Companhia das Letras encontram-se publicados *Trilogia de Nova York* (1999), *Timbuktu* (1999), *A Invenção da Solidão* (1999), *Leviatã* (2001), *O Livro das Ilusões* (2002) e *Noite do Oráculo* (2004).

⁴ Dashiell Hammett é o *leitmotiv* do mais recente livro de Auster, *Oracle Night*, lançado em 2003, nos EUA, e já no seguinte publicado em tradução, no Brasil pela Companhia das Letras.

Um ano depois desse episódio, exatamente em 1981, Auster começou a escrever *Cidade de Vidro*, e os eventos daquela tarde de um mês qualquer de 1980 acabaram por se tornar a gênese do livro. O equívoco telefônico acabou tornando-se o evento crucial do livro, o erro que coloca toda a narrativa em movimento, abrindo caminho para uma série de bizarrices e situações ilógicas, que fazem o leitor pensar, entre outras coisas que a vida real pode ser muito mais estranha do que a ficção.

3. MÁSCARA E DISSIMULAÇÃO

Cidade de Vidro conta a história de Quinn, um ex-escritor, que, no passado, realizara um vasto trabalho na área da literatura. Fora poeta, tradutor, crítico, ensaísta (como o próprio Auster), mas, por uma razão desconhecida e jamais explicada no texto, despede-se de tudo isso e de si mesmo, passando a viver à sombra de um escritor chamado William Wilson, na verdade, o pseudônimo que utiliza para continuar a escrever, pois esta atividade, como diz o narrador anônimo “era a única coisa que se sentia capaz de fazer”⁵ (AUSTER: 1999a, 10).

⁵ A partir daqui, as citações da obra virão referidas pela sigla CV, seguida do número da página da edição utilizada.

William Wilson, ilusão, figura abstrata construída no imaginário de Quinn, só existia sob a forma de um nome vazio na capa dos livros de mistério, cujo verdadeiro autor os leitores desconheciam. Era o outro de Quinn, a voz narrativa que falava por ele nos textos. Como tal, vinha de um certo lugar em seu interior, inacessível e desconhecido até para ele mesmo. Por isso o rechaço, o distanciamento, a indiferença mesmo com que tratava tudo o que estava relacionado à sua invenção.

Quinn não se sentia responsável por nada que escrevia sob essa máscara. O fato de vesti-la já o dispensava de qualquer responsabilidade. Isso porque, como bem nos lembra Carlinda Pate Fragale Pate Nuñez em seu belíssimo livro *Electra ou uma Constelação de Sentidos* (2000), a máscara “comunica algo sempre novo, a partir de uma identidade cambiante, imprevisível e inapreensível” (NUÑEZ: 2000, 181). A máscara, continua Carlinda: “é um duplo, um segundo rosto, que, juntamente ao primeiro, assinala o mistério da significação, ao mesmo tempo irreconhecível e execrada, da vida com a morte, do ser com o nada” (idem: 182).

Nesse sentido, William Wilson é o oposto de Quinn, que tem uma história e uma biografia que lhe permitem ser reconhecido e identificado. Embora a narrativa seja bem econômica nesse aspecto. Ela só conta aquilo que for relevante para a história, como, por exemplo, o fato de Quinn ser viúvo e de ter tido um filho chamado Peter, igualmente morto. A causa dessa morte? Desconhecida. Pelo que a narrativa conta, especula-se que tenha morrido bem jovem, pois não lhe resta sequer lembranças dessa parte de si mesmo, mas tão somente a “sensação física” de um dia ter segurado o filho em seus braços. Segundo o narrador anônimo, tal sensação tem o mesmo valor de “uma marca impressa do passado” (AUSTER: 1999, 11) em seu corpo. Um sentimento mecânico sobre o qual não exerce nenhum controle.

Trata-se, certamente, de uma perda dolorosa para Quinn, pois é dor o que ele sente quando ouve histórias de crianças que foram maltratadas ou de que morreram antes que pudessem ter crescido. Apesar do evento da morte já ter acontecido, ela ainda faz parte dele. Negá-la seria esquecer o próprio fato, a própria dor. Ser indiferente ao acontecimento mais monstruoso do que a monstruosidade do próprio mundo – o sofrimento de uma criança, seu único consolo. E isso

nem mesmo Quinn pode fazer. Talvez por esse motivo, provenha a “loucura” de ter aceitado o caso Stillman. A partir de um telefonema errado, Quinn assume a identidade de um detetive chamado Paul Auster, e fica incumbido de proteger Stillman filho, um jovem estranho, que foi mantido por nove anos trancado em um quarto escuro por seu próprio pai, o também Peter Stillman que tencionava, com seu isolamento, resgatar a língua perdida de Deus.

Tal qual Kaspar Hauser, o menino encontrado perdido em Nüremberg, Alemanha, no ano de 1828⁶, ofereceram a Stillman filho todos os signos que lhe possibilitassem compreender o insólito mundo do qual fazia parte agora, mas estes só o faziam percebê-lo como algo fabricado, idealizado e não necessariamente ligado à conduta do real: é preciso falar, mas as palavras, diz Peter filho, assim que são proferidas, “saem, voam no ar, vivem por um instante e morrem. Esquisito, não é?” (CV: 23); é importante saber, mas como saber aquilo mesmo que não se entende?; filosofa Peter: “Para saber, a gente tem de entender. Não é isso? (CV: 27); é preciso tornar-se um ser humano, mas tal qual as coisas, os homens são fabricados; comenta um desmemoriado Stillman filho “Não consigo lembrar o meu nome verdadeiro” (CV: 23), “mas pouco a pouco me ensinaram a ser Peter Stillman. Disseram: você é Peter Stillman. Obrigado, respondi.” (CV: 25).

Por ter enclausurado o filho, Stillman pai fora julgado louco e agora voltava, acreditava-se, para matá-lo. Quinn seria então o salvador, resolveria o crime de maneira esplêndida e, por conta disso, ganharia os carinhos da senhora Stillman. Quinn alimentava uma certa “esperança cavalheiresca”, acredita o narrador anônimo. Esperança que aponta para a solidão em que este vivia. Seu devaneio de solucionar o caso e ainda ter Virginia só a tornam mais contudente.

⁶ Segundo Jacob Wasserman, em seu livro *Kaspar Hauser ou A Indolência do Coração*, publicado em 1906, Kaspar foi um jovem que viveu até os dezessete anos enclausurado num quarto sombrio e estreito de uma casa, sendo alimentado apenas a pão e água por um desconhecido que nunca falava com ele. Encontrado vagando sozinho nas ruas de Nüremberg, Alemanha, o jovem em questão só sabia redigir as palavras Kaspar Hauser, nome que lhe deram logo depois. Sob os cuidados das autoridades locais, Kaspar tornou-se um excelente cavalheiro e um jovem obsessivamente higiênico. Segundo relata Wasserman, tinha uma memória prodigiosa, principalmente para nomes e rostos, jamais se interessando por sexo ou dinheiro. Foi brutalmente assassinado, um crime até hoje não desvendado.

Sua solidão, como ocorre a todo artista, é voluntária. Quinn é um ser solitário. Não como foi Thoreau, por exemplo, exilando-se para descobrir quem era, ou, solitário à maneira de Jonas rezando pela salvação no ventre da baleia. Quinn é solitário, no sentido de isolado. No sentido de não ter de enxergar a si mesmo, ou de não ter de enxergar-se, sendo enxergado por outra pessoa. Para não mais se ver sendo visto por outros, apaga-se, deixa-se desaparecer por trás de suas máscaras. Só elas falam, só elas agem. Elas perfomam, enquanto ele recolhe sua interioridade e deixa de existir.

Esse é o movimento engendrado pelo escritor fictício, tanto quanto pelo escritor contemporâneo nos dias atuais. Desaparecer, para que Outro fale em seu lugar. O Outro é justamente o desconhecido, o exilado, aquele que está liberto de toda e qualquer interioridade, ultrapassando o Eu, agora estranho e misterioso para ele mesmo. Ser Outro é abrir mão da certeza cartesiana do Eu, passar da primeira pessoa para a terceira pessoa, transitar do Eu ao Ele, destituir-se de toda subjetividade, bem como de toda objetividade, inserindo-se em uma paisagem desconhecida, onde todas as verdades e certezas consideradas universais – Eu, identidade, unidade, interioridade – perdem sentido.

Como diz Blanchot, é só quando o escritor for capaz de dizer “Ele é infeliz”, no lugar do ‘Eu sou infeliz’ que a literatura se tornará mais presente, alcançando a abrangência do mundo e tornando-se assim palavra de todos. Em “Kafka e a Literatura”, um dos artigos que compõem *A Parte do Fogo* (1997), Maurice Blanchot explica essa “substituição estranha” da primeira pessoa do Eu para a terceira pessoa do Ele:

não basta escrever: Eu sou infeliz. Enquanto não escrever nada além disso, estou perto demais de mim, perto demais de minha infelicidade, para que esta infelicidade se torne realmente a minha no modo da linguagem: ainda não estou realmente infeliz. Somente a partir do momento em que chego a essa substituição estranha: Ele é infeliz, é que a linguagem começa a se constituir em linguagem infeliz para mim, a esboçar e a projetar lentamente o mundo de infelicidade tal como se realiza nela. Então, talvez, eu me sentirei em causa e minha dor será sentida nesse

mundo de onde ela está ausente, onde ela está perdida, e eu com ela, onde ela não pode se consolar nem se acalmar ou deleitar, onde, estranha a si mesma, ela não pertence nem desaparece e dura sem possibilidade de durar (BLANCHOT: 1997, 28).

“O ‘Eu sou infeliz’”, continua Blanchot: “é infelicidade somente expressando-se nesse novo mundo da linguagem onde toma forma, mergulha, se perde, se obscurece e se perpetua” (BLANCHOT: 1997, 27). A literatura é o espaço do Ele e não do Eu. O Ele, percebe-se bem com Blanchot, é a própria potência do impessoal, que tira do sujeito que escreve a possibilidade de dizer Eu. Em *Crítica e Clínica*, Deleuze comenta esse aspecto da literatura moderna:

A literatura (...) só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança ... as duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (DELEUZE: 1997, 13).

A afirmação de Deleuze está muito próxima da visão de Auster. A essa passagem libertadora do Eu ao Ele, que toda narrativa dos dias atuais evoca Auster chamou de “multiplicidade do singular” (AUSTER: 1996, 291), ou seja, no momento em que o ‘sujeito’ que escreve pensa que ele está dizendo ‘eu’, ele está de fato dizendo ‘ele’. Para Auster isto nada mais é do que “o espelho da autoconsciência do autor” (idem: 291), uma forma deste observar a si mesmo pensando.

É justamente essa figura que Quinn encena. Suas atitudes refletem o autor de nosso tempos: aquele que já se perdeu, que se encontra fora de si e do mundo, estranho para si mesmo, desaparecendo no próprio ato de escrever.

Mas a partir de quando o autor torna-se essa figura vazia, descentrada que a escrita apaga? Se ele está morto, quem reina em seu lugar? Quem fala? Pensar nessas questões impele o próximo item à necessidade de apontamentos teóricos acerca do surgimento e do desaparecimento da figura emblemática do autor – caminho possível para a compreensão do movimento de Quinn, ao longo do livro *Cidade de Vidro*.

3.1 POR TRÁS DAS MÁSCARAS DA AUTORIA

Em *O que é um Autor?* (2001), Foucault diz que o princípio ético e fundamental da escrita contemporânea reside na indiferença presente na questão “Que importa quem fala?”. O princípio é “ético”, porque tal indiferença não caracterizaria a maneira como alguém fala ou escreve, mas, antes a regra imanente que marca e domina a literatura como prática. No bojo do exercício literário ocorre o desaparecimento do autor, ou mais essencialmente, a redução do autor a um vazio, nos locais onde sua função é exercida – no nome e no texto.

Enquanto prática, a escrita literária de hoje está liberta do tema da expressão, ou seja, não está mais submetida a nenhuma forma de interioridade – um eu, que seja seu dono e responsável, seu inventor e produtor, identificando-se apenas com sua própria exterioridade desdobrada. Isso quer dizer que a literatura não é só um jogo de signos comandado pela própria natureza do significante, mas também algo que está em vias de transgredir e inverter a própria regularidade que a movimenta. “Na escrita contemporânea”, explica Foucault: “não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem: trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (FOUCAULT: 2001, 268). Em seu lugar, quem reina absoluto é a linguagem: neutra, anônima, em seu ser enigmático e precário.

Pura exterioridade, a linguagem não é falada por ninguém, o sujeito, como bem disse Foucault, citado por Roberto Machado em Foucault, a Filosofia e Literatura (2001) “só desenha nela uma dobra gramatical” (MACHADO: 2001, 115).

Tal conjuntura leva a afirmação de que a escrita é um espaço de morte, onde o sujeito da escrita está sempre condenado a desaparecer. Ela é o seu túmulo. Essa relação que a escrita tem com a morte na contemporaneidade subverte um tema milenar: a imortalidade na palavra, ou a continuidade da vida justamente porque ela é proferida.

Nas antigas epopéias gregas, por exemplo, a narrativa condenava à morte o seu herói e nesse “destino trágico” o perpetuava. Em tais narrativas, a morte era uma escolha consciente por parte do herói. Este aceitava morrer, para que a própria narrativa o imortalizasse nela. Como aponta Foucault em outro texto, intitulado Linguagem e Literatura, aqui o signo da autoimplicação da literatura é altamente significativo, pois a obra é um ritual de luto, ou seja, ela só se designa na morte e na morte do herói. No texto citado, Foucault comenta: “Só há obra na medida em que o herói, que está vivo na obra (...) já está morto em relação à narrativa que acabou de ser feita (FOUCAULT: 2001, 165).

De uma outra maneira, os árabes elaboraram uma narrativa cujo tema e pretexto era o mesmo: não morrer. As Mil e Uma Noites são para nós, talvez, o exemplo mais famoso disso. Em O que é um autor? Foucault esclarece: “A narrativa de Sherazade é o avesso encarniçado do assassínio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência (FOUCAULT: 2001, p. 268). O esforço, aqui, é de afastar a morte através do contar histórias. Ou se fala, ou se morre. Enquanto, o narrador (Sherazade) continuar falando, ele não morrerá, o mesmo que dizer que sua boca não será fechada. Falar para não morrer, esse é o objetivo do narrar, nessa história que começa com a morte.

Traído pela esposa, o rei Sheriyar afasta-se do mundo e, ao reassumir o trono, satisfaz-se com todas as mulheres do reino, mandando matá-las, logo em seguida, até que ao final de três

anos não restava nenhuma virgem na cidade, senão Sherazade, a filha do vizir, que se ofereceu para ir até o rei.

Mais do que mulher, Sherazade era memória repleta de versos, histórias e folclores, provérbios de reis e sábios, reminiscência sedutora personificada. Contadora de histórias, voz de mulher que narra a vida e a morte, Sherazade confere-se poder pela capacidade de articular história e memória. Ao dar à luz três filhos do rei, ela liberta sua voz e seu povo da fatalidade. Voz milagrosa, a voz que clama contra a morte, não só gera a vida como também a salva.

Na verdade, a grande narrativa de Sherazade é história sobre contar histórias. Como os fios de uma teia entrelaçam-se, assim as narrativas de Sherazade interpenetram-se em um constante recomeço, a história dentro da história. Em um eterno recomeçar, em um eterno afastar a morte do sujeito que se arrisca caso sua voz se cale precipitadamente, o tempo todo corre o risco de morrer se sua voz se calar antes da hora certa.

A narrativa surge como aquilo que impossibilita a concretização da morte, inviabilizando a possibilidade da morte do homem. A esse respeito, diz Foucault em *O que é um Autor?*: “Falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador” (FOUCAULT: 2001, 268).

A escrita de hoje segue o movimento inverso ao realizado por Sherazade. Ela é o próprio sacrifício da vida. Aquele que escreve voluntariamente se apaga, não para ser representado na obra, mas para consumir-se na sua própria condição de escritor. A obra que antes tinha o poder de dar a vida e imortalizar o homem nas suas palavras, hoje tem o direito de assassinar o seu autor.

Antes de mais nada, é preciso dizer que matar o autor não significa negar a existência de um indivíduo que escreve e inventa, “seria absurdo negá-la” (FOUCAULT: 1999, 28), reconhece Foucault, mas sim, apagar do texto todas as características individuais e particulares que nele possa haver, apontando, dessa forma, para a singular ausência daquele que o escreve. No jogo da escrita, este é sempre um ator a encenar constantemente o papel do morto.

Mas o que é o autor? Se ele não é o indivíduo falante que escreve e inventa o texto, o que ele é, então? Em *A Ordem do Discurso* encontramos uma possível resposta: “um princípio de agrupamentos do discurso” ao mesmo tempo que, “unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT: 1999, 26). Contudo, tal princípio de agrupamentos não voga em toda parte de maneira constante e uniforme. O homem está cercado de discursos que circulam sem a necessidade de que haja um autor atrás dele, como por exemplo, as conversas cotidianas, os decretos, os contratos, que não necessariamente requerem um autor, mas um signatário. Verifica-se dessa forma que a figura do autor caracteriza um modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos no interior da sociedade, podendo ser requerida em um discurso e não em outro.

Pergunta-se então: se o autor está em vias de desaparecer, como já foi dito aqui, e existem discursos que não necessitam dele para serem escritos ou ditos, quando surge figuração “desnecessária”? Segundo Foucault, a noção de autor surgiu em um momento crítico da individualização, na história das idéias, das ciências, da literatura e da filosofia. Esse momento – fim do século XVIII e início do século XIX –, é o do surgimento do homem enquanto noção central do pensamento. É só nessa época que as chamadas ciências humanas e a unidade ‘autor e obra’ existirão.

O positivismo, ponto onde toda a ideologia capitalista começa, é o que vai dar mais destaque à ‘pessoa’ do autor. Este com suas paixões, seus gestos, sua história, seu eu, aparece em todas as formas de registro: “nos manuais de história dos periódicos literários, nas biografias de escritores, nas entrevistas e na própria consciência dos literatos ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra” (BARTHES: 2004, p. 58). Nessa perspectiva, a narrativa é o produto de um gênio, capaz de criar algo verdadeiramente original.

Contudo, nem sempre, em nossa sociedade, os textos exigiam a atribuição de um autor. Muitos deles sequer eram considerados literatura, como as narrativas e epopéias gregas, que eram aceitas, postas em circulação e valorizadas sem que a existência de um autor fosse requerida. O

mesmo já não se pode dizer dos textos escritos na Idade Média e nos, hoje, ditos científicos. Na ordem desse tipo de discurso, a atribuição a um autor era indispensável, pois funcionava como um indicador de autenticidade. Entretanto a figura do autor, aqui, não deve ser encarada como um argumento de verdade, mas sim como um índice que marca os discursos a serem aceitos como provados. Ela serve no máximo para batizar um teorema, uma proposição, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos ou uma síndrome patológica. Só na passagem do século XVIII para o XIX, um regime de propriedade foi aplicado sobre os textos. A qualquer texto – literário, filosófico, científico –, pergunta-se de onde ele vem, quem o escreveu, quando e sob quais circunstâncias. Seu sentido e seu valor dependem da maneira como essas questões são respondidas. Citando Barthes:

A explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’ (BARTHES: 2004, 58).

O texto tem um gênio e uma origem identificáveis. Eis o que a crítica – que sempre se dá a tarefa importante de descobrir o autor sob a obra – proclama: “A obra Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício” (BARTHES: 2004, 58). Vê-se então que a explicação da obra é buscada do lado de quem a produziu, é o autor quem dá à transparente linguagem da ficção sua unidade e coerência, ligando-a ao real.

A questão da autoria hoje, por conseguinte, está ultrapassada. Realizando uma atividade que se poderia chamar contrateológica ou revolucionária – termos cunhados por Barthes em A Morte do Autor, a literatura (ou, como Barthes a chama, a escritura) recusa-se a designar o texto e, também, o mundo como um ‘segredo’, ou seja, como algo fechado em um único sentido a ser descoberto, decifrado e conseqüentemente revelado. Seu destino é ser múltiplo, ainda por se

deslindar. Uma vez múltiplo, ele torna-se impessoal. Nenhuma voz nele fala e toda a origem se perde. É como se “ninguém” tivesse realmente escrito as palavras que compõem o texto. Um “ninguém” “terrivelmente fascinante” (AUSTER: 1996, 281) o escreve Auster, pois existe “decididamente uma profunda verdade nele” (AUSTER: 1996, 281): ao mesmo tempo que é uma “ilusão, tem tudo a ver com a maneira de se escrever histórias” (AUSTER: 1996, 281), ou seja, ele vem do que Auster chama um:

certain place in our interior which is unknown and inaccessible to us. This is the reason why the biography of the writer and his work are never in accordance. A biographical study will never tell you where exactly the work come from. And this is what changed names and pseudonyms reflect (APUD: SPRINGER, Carl Carstein)⁷.

Talvez por isso Quinn, em *Cidade de Vidro*, não se sinta responsável por aquilo que seu outro – William Wilson – escreve, nem mesmo, se considere seu autor. Ao substituir seu nome por um outro, está afirmando uma verdade fundamental: o eu que existe no mundo não é o mesmo eu que escreve o livro. Esses dois eus não se confundem jamais. A função autor, aqui, se exerce na própria cisão desses dois eus, nessa diferença e nessa distância. Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault escreve:

Não é preciso, pois, conceber o sujeito do enunciado como idêntico ao autor da formulação, nem substancialmente. Ele não é a verdade, causa, origem ou ponto de partida do fenômeno da articulação escrita ou oral de uma frase; não é, tampouco, a intenção significativa que, invadindo silenciosamente o terreno das palavras, as ordena como o corpo visível de sua intuição; não é o núcleo constante, imóvel e idêntico a si mesmo de uma série de operações que os enunciados, cada um por sua vez, viriam manifestar na superfície do discurso. É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes (FOUCAULT: 2000d,109).

⁷ “um certo lugar em nosso interior que é desconhecido e inacessível para nós. Esta é a razão do porque a biografia do escritor e de seu trabalho nunca estão de acordo. Um estudo biográfico nunca dirá a você de onde exatamente vem o trabalho. E isto é o que nomes trocados e pseudônimos refletem” (Tradução livre).

Com seu gesto, Quinn nega toda e qualquer subjetivação do texto literário, afirmando com essa negação o fim mesmo do autor, o seu assassinato, para que outro fale em seu lugar. Um outro sem rosto, sem corpo, ou, como preferiu Deleuze, um corpo sem órgãos, que é pura palavra: o próprio ser (da) linguagem.

No lugar da figura unificadora do autor, temos a figura plural da própria palavra. Com a morte do autor, a literatura volta-se para si mesma, reflete a si própria, sem se prender a nenhuma forma de interioridade. Ela se desdobra numa linguagem dupla, num jogo que, como ressalta Foucault, em *O Que é um Autor?* (2001), “vai infalivelmente além de suas regras, [passando] assim para fora” (FOUCAULT: 2001, 268), ou seja, a escrita deixa de ser, como ele mesmo diz: “A exaltação do gesto de escrever (...) a amarração de um sujeito em uma linguagem [para ser] a abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” (FOUCAULT: 2001, 268). Ou, como disse Barthes, converte-se: [n]a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES: 2004, 57).

A literatura na modernidade conseguiu apagar o sujeito, libertando-se assim do tema da expressão. Não importa mais saber a origem da voz que fala no texto. Pergunta Foucault:

‘Quem realmente falou? Foi ele e ninguém mais? Com que autenticidade ou originalidade? E o que ele expressou do mais profundo dele mesmo em seu discurso?’ (...) ‘Quais são os modos de existência desses discursos? Em que ele se sustentou, como pode circular, e quem dele pode se apropriar? Quais são os locais que foram ali preparados para possíveis sujeitos? E atrás de todas essas questões, talvez apenas se ouvisse o rumor de uma indiferença: ‘Que importa quem fala?’ (FOUCAULT: 2001, 288).

Essa indiferença se expressa, em *Cidade de Vidro*, no adeus de Quinn a todos os outros que representou nesta história, que se encaminha para o seu “final”, no mesmo passo que as folhas em branco no caderno vermelho acabam. Diz o narrador anônimo:

Tentou pensar na vida que vivera antes de a história começar. Isso trouxe muitas dificuldades, pois lhe parecia muito remoto, agora. Lembrou-se dos livros que escrevera sob o nome de William Wilson. Era estranho que tivesse feito isso, e agora se perguntara por que o fizera. Em seu coração, compreendeu que Max Work estava morto. Morrera em algum ponto entre um caso e outro, e Quinn não conseguia sentir pena por isso. Tudo agora parecia tão sem importância. Voltou o pensamento para a sua escrivania e para as milhares de palavras que escrevera ali. Voltou o pensamento para o homem que fora o seu agente e se deu conta de que não conseguiu lembrar o seu nome (...) Quinn deu adeus para eles em seu pensamento (CV: 143).

A esse desaparecimento do sujeito no discurso, Foucault chamou de o ser da linguagem. A expressão aparece pela primeira vez em Prefácio à *Transgressão* e é retomada em *As Palavras e as Coisas*. Nesse livro, Foucault conta que é com o desaparecimento do homem que a linguagem poderá retornar sobre si mesma, descobrindo assim a sua essência, que é o seu próprio ser.

Quem fala no texto é a linguagem e não mais o sujeito. Nietzsche e Mallarmé já o haviam indicado quando um perguntara: ‘Quem fala?’ e o outro cintilara a resposta: ‘a linguagem em seu ser’ (FOUCAULT: 1999, 530).

O autor é aquele que “fala através de uma impessoalidade prévia”, atingindo com isso o “ponto onde só a linguagem ‘performa’ e não [mais] o ‘eu [atua]’”, afirma Barthes (BARTHES: 2004, 59).

Tal surgimento pode ser situado historicamente: na transição da Idade Clássica para a Idade Moderna. E o que vai marcar essa transição é a ruptura com o modelo da representação: teatro da vida e espelho do mundo, onde tudo se dá como repetição. Diz Foucault em *As Palavras e as Coisas*: “A terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem” (FOUCAULT: 1999, 23). Não se trata, aqui, de produzir um saber empírico, mas antes ordenar os signos com a intenção de construir a partir dessa ordenação um quadro, uma imagem, uma representação do mundo. Privilegia-se a visibilidade. Por isso serem as coisas e os seres considerados unicamente em sua superfície, reduzidos ao que aparece ao olhar, discernindo-se apenas o que é relevante para a descrição de suas propriedades, localizadas em sua estrutura visível.

A linguagem, no seu ser bruto e histórico do século XVI, faz parte dessa grande distribuição das similitudes e das assinalações. As línguas, escreve Foucault em *As Palavras e as Coisas*,

Estão com o mundo numa relação mais de analogia que de significação; ou antes, seu valor de signo e sua função de duplicação se sobrepõem; elas dizem o céu e a terra de que são a imagem; reproduzem, na sua mais material arquitetura, a cruz cujo advento anunciam (FOUCAULT: 1999, 51).

A linguagem, na epistémé clássica, não é um sistema arbitrário, está colocada ao lado das outras coisas do mundo, e como elas, também contém enigmas que o homem precisa decifrar. Ouça-se mais uma vez Foucault:

No século XVI, a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam refletir-se como um espelho, para aí enunciar, uma a uma, sua verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática [itálico nosso], que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas (...) está depositada no mundo e dele faz parte porque as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar (FOUCAULT: 1999, 46).

No mundo da representação, a linguagem funciona como um meio de se conhecer as coisas. Acreditava-se que entre as palavras e as coisas havia uma relação causal, ou seja, que as palavras existiam para representar as coisas. “Por toda parte”, explica Foucault, em *As Palavras e as Coisas*: “há somente um mesmo jogo, o do signo e o do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito, formando, para quem sabe ler, como que um grande texto único” (FOUCAULT: 1999, 47).

Na modernidade, ocorre justamente o inverso. As palavras não são mais as coisas (vale lembrar a grande ironia no título dado por Foucault à seu livro), muito menos elas as representam ou as significam. Em seu lugar temos o ser (da) linguagem, vivo, em toda a sua potência, encontrando, então, a literatura, o seu ser mesmo. Escreve Foucault:

A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não, porém como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o precursor desse espaço vazio e fundamental que traçará, dia a dia, o texto da literatura (FOUCAULT: 1999a, 61).

A literatura na modernidade deixa de ser pensada a partir de uma teoria da significação e passa a ser pensada a partir da multiplicidade dos sentidos e das diferenças. Por isso Barthes dirá que o ser total da escritura é “um texto feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas que entram, umas com as outras em diálogo, uma paródia, em contestação” (BARTHES: 2004, 64). Instaura-se, assim, um espaço de contestação do pensamento representativo, no qual uma nova ontologia surge: a do ser da linguagem em oposição à do ser-homem, duas instâncias jamais compatíveis na cultura ocidental, como explica Foucault, em *As Palavras e as Coisas*:

A única coisa que por ora sabemos com toda a certeza é que jamais na cultura ocidental o ser do homem e o ser da linguagem puderam coexistir e se articular um com o outro. Sua incompatibilidade foi um dos traços fundamentais de nosso pensamento (FOUCAULT: 1999, 468).

A linguagem, na modernidade, retorna sobre si mesma, não se prendendo a nada que lhe seja exterior, diga-se, o sujeito que fala. Diz Foucault a respeito:

Eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor de seu ser (FOUCAULT: 1999, 317).

É justamente por isso que o pensamento ocidental, por tanto tempo, hesitou em pensar o ser da linguagem: “como se el[e] tivesse pressentindo o perigo que constituiria para a evidência do ‘Eu sou’ a experiência nua da linguagem” (FOUCAULT: 2001, 221). Esta escapa ao modo de ser do discurso, à dinastia da representação, levando o discurso literário a se desenvolver a partir de si

mesmo, formando uma rede em que cada um de seus pontos – distantes e diferentes – encontram-se em um espaço que os abriga e os separa simultaneamente. Contudo, é preciso entender que:

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação ‘fora de si’, ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retração, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O ‘sujeito’ da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do ‘eu falo’ (FOUCAULT: 2001, 221).

Para Foucault a linguagem literária é definida e sustentada não mais por uma pessoa, por um eu que existe, pensa, sofre, vive, expressa seus sentimentos mais profundos, ou revela a sua ‘confidência’ no texto. Ao contrário, ela é definida e sustentada pelo próprio vazio da enunciação, que não necessita ser preenchido por nenhuma pessoa, por nenhum eu que o teria dito.

Leitor de Foucault, Roberto Machado vê nessa indiferença, a possibilidade mesma do ser da linguagem da literatura moderna surgir. Em Foucault, a Filosofia e a Literatura, o filósofo brasileiro escreve:

O ser da linguagem da literatura moderna aparece quando desaparece essa linguagem, primeira, absoluta, imediata, mas ao mesmo tempo, muda, oculta – a Palavra de Deus, a Verdade, o Modelo – que toda obra de linguagem deve restituir, retraduzir, repetir, representar, e a linguagem, então, se volta para uma linguagem anterior – o já dito, o rumor, o murmúrio de tudo o que foi pronunciado, as palavras acumuladas na história – com o objetivo principal de

repeti-la, através de um movimento de destruição das palavras que liberta outras, incessantemente, indefinidamente, infinitamente (...) é porque a linguagem ‘jamais cessou de falar aquém de si mesma ... que podemos falar dela nesse murmúrio ao infinito onde viceja a literatura’. O ser da linguagem da literatura moderna é a repetição, no sentido preciso de a linguagem literária manifestar fundamentalmente o poder de falar da linguagem, o ser das palavras, a linguagem em seu ser (MACHADO: 2001, 110).

Dobrando e desdobrando-se, repetindo e retornando sobre si mesma, a linguagem torna-se sua própria imagem, num efeito que pode ser chamado de especular, (como no drama de olhar e ser olhado, presente em toda obra de Auster). A linguagem fala de si mesma para ser falada por ela própria, não dizendo outra coisa senão o fato de que ela fala de si incessantemente. Cito a seguinte passagem de O Pensamento do Exterior:

No momento em que pronuncio simplesmente ‘eu falo’, não estou ameaçado por nenhum dos seus perigos: e as duas proposições que se escondem neste único enunciado (‘eu falo’ e ‘eu digo que falo’) não se comprometem de forma alguma. Eis-me protegido na fortaleza inamovível onde a afirmação se afirma, se ajustando exatamente a si mesma não ultrapassando nenhuma margem, afastando todo perigo de erro, pois não digo nada além do fato de que eu falo (FOUCAULT: 2001, 219).

A linguagem literária cria e sustenta seu próprio discurso, só encontrando seu lugar na soberania solitária do ‘Eu falo’, a que, por direito, nada pode limitar, nem àquele a quem ela se dirige, nem à verdade do que diz. Ela não mais se liga aos fins práticos da comunicação; deixou de ser discurso e a expressão de um sentido, para mostrar-se como a linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta, que não suporta mais nenhum eu responsável por ela. No reino da literatura moderna, não existe mais um eu proprietário do discurso. Muito menos um inventor ou

um produtor. Nele só a palavra fala e ninguém a assina, ao contrário ela assassina aquele que a escreve.

É no interior desse quadro que podemos visualizar Quinn, um ex-escritor, que no passado publicara livros de poesia, escrevera peças teatrais, ensaios críticos, realizara algumas traduções, mas por um motivo desconhecido, desistira de tudo isso, deixando para trás, essa parte de si mesmo “capaz de escrever livros” (CV: 10). Aos amigos dizia ser uma parte de si que havia morrido, uma sombra, um fantasma de sua própria existência que queria exorcizar. É o que revela o narrador sempre anônimo da história:

No passado, Quinn fora mais ambicioso. Quando jovem publicara vários livros de poesia, escrevera peças teatrais, ensaios de crítica e trabalhara em algumas traduções extensas. Porém de maneira um tanto repentina, desistira de tudo isso. Uma parte dele havia morrido, explicava aos amigos, e não queria que ela voltasse para assombrar a sua vida (CV: 10).

É admirável essa força e disciplina da narrativa em não contar ao leitor o que levara Quinn a dar as costas para si. Ao não contar, ela impossibilita o leitor afogar-se no resto da história, i.e., a tudo o que seja exterior a ela. Quinn tinha começado uma vida nova. É a essa nova vida que o leitor deve estar voltado, limitando-se aos eventos nela ocorridos, para que assim ele próprio possa contá-la, e, com isso, dar-lhe uma significação. Justifica-se então, a enigmática frase que fecha o primeiro parágrafo de Cidade de Vidro: “A questão é a história em si, e não cabe a ela dizer se ela significa ou não alguma coisa” (CV: 9).

Se a história isenta-se de dizer o que ela própria significa, é para mostrar ao leitor o seu destino: romper consigo mesmo cada vez que é contada, para, assim, tornar-se palavra de ninguém – e por isso mesmo palavra de todos –, o escrito de nenhum escritor, “a luz” de uma consciência

sem eu, enfim, tornar-se literatura. Em *A Literatura e o Direito à Morte*, Blanchot fornece a medida exata desse “esforço trágico” da literatura em se tornar palavra de todos:

A vontade de ser uma coisa, essa recusa a querer dizer, imersa nas palavras transformadas em estátuas de sal, esse destino, enfim, em que ela [a literatura] se torna, tornando-se a linguagem de ninguém, o escrito de nenhum escritor, a luz de uma consciência privada de mim, esse esforço insensato para se enterrar nela própria, para se dissimular por trás do fato em que ela aparece, tudo isso é agora o que ela manifesta e mostra (BLANCHOT: 1999, 316).

É a partir deste ponto obscuro na vida de Quinn que este veste a máscara de William Wilson, o pseudônimo utilizado para assinar os romances policiais que começa a escrever. Apesar de declarar estar morto enquanto escritor, Quinn assume uma outra versão dessa mesma função: ele não é mais um escritor a falar sobre livros, mas um escritor a produzir a sua própria obra, tornando-se, nesse desdobramento, de fato, um autor – aquele que, como bem disse Blanchot, “só se encontra, só se realiza em sua obra” (BLANCHOT: 1997, 293).

Para tanto, passa a viver à distância de si mesmo, na figura imaginária de Max Work, detetive particular dos romances policiais que escrevia, sob o pseudônimo William Wilson. Como seu detetive tinha de ser real – “a natureza dos livros exigia isso” (CV: 15), chama a atenção do leitor o narrador sempre anônimo do texto –, consciente e voluntariamente, Quinn permitira-se auto-apagar, retirar-se para o interior de uma vida estranha e hermética, onde já não podia mais ser localizado, tornando-se por conta disso um homem “invisível” aos outros e muito provavelmente a si próprio.

O que pensar de um homem que perdera até mesmo a capacidade de sentir saudade, não tendo sequer pensamentos ou lembranças e cuja memória limitava-se a uma mera “sensação física” ou a uma marca impressa do passado em seu corpo?

Agora já haviam passado mais de cinco anos. Já não pensava muito no filho morto e só pouco tempo antes retirara a fotografia da mulher da parede. De tempos em tempos, sentia de repente como tinha sido segurar nos braços o menino de três anos – mas isso não era exatamente pensar, nem sequer lembrar. Tratava-se de uma sensação física, uma marca impressa do passado que havia permanecido no seu corpo, e Quinn não tinha controle sobre ela (AUSTER: 1999a, 11).

“É impossível acreditar que exista alguém assim”, diriam os mais sensíveis: tão neutro na sua superfície, tão destituído de sentimentos, tão distante de si, tão impenetrável, dando a impressão, para quem o observa de longe, de não desejar nada ou desejar muito pouco da vida. Se não existe um homem assim, isso significa que havia um outro homem, escondido no interior desse mesmo homem que não estava ali. Contudo, esse “outro homem escondido” só poderia ser descoberto se assim o quisesse. Em nenhum momento da narrativa, o narrador anônimo acena com essa intenção por parte da personagem. Ao contrário, o que se nota é sempre um movimento de saída, de afastamento, de esquecimento e de recusa (consciente) de seu ser mesmo. Algumas expressões e vocábulos usados pelo narrador sem nome não deixam dúvidas a respeito da vontade de Quinn de desaparecer e matar seu eu. Cito algumas delas: “já não existia para mais ninguém a não ser para si mesmo” (CV: 10), “tinha muito tempo atrás parado de pensar em si mesmo como uma pessoa real” (CV: 15), “se vivia no mundo era somente à distância” (CV: 15), “Quinn se havia permitido apagar-se” (CV: 15), ‘Eu sou Paul Auster’ (CV: 17), “Era a primeira vez em cinco anos que colocava o próprio nome em um de seus cadernos” (CV: 48), “tinha a impressão de que ele fora retirado de dentro de si mesmo” (CV: 60), “olhe tudo através dos olhos de Paul Auster”, disse para si mesmo, e ‘não pense em mais nada’” (CV: 61) etc.

No lugar de Quinn, só vemos um outro, completamente diferente dele, agindo e pensando com uma consciência que lhe é própria, entrando e saindo das coisas sem a menor dificuldade, sentido-se à vontade em qualquer lugar que esteja, cada vez mais vivo, mais eloqüente e agressivo no mundo dos outros, enquanto o próprio o Quinn se dissipava.

Descreve o narrador anônimo:

... quanto mais Quinn parecia se apagar, mais persistente tornava a presença de Work neste mundo. Enquanto Quinn tendia a sentir-se deslocado dentro da própria pele, Work trabalhava, se mostrava agressivo, eloqüente, muito à vontade em qualquer lugar onde fosse parar. As mesmas coisas que causavam problemas para Quinn não traziam a menor dificuldade para Work, e ele atravessava a pancadaria das suas aventuras com uma naturalidade e uma indiferença que nunca deixava de impressionar o seu criador (AUSTER: 1999a, 15).

A imagem de Work solucionando um crime quase perfeito, levando muitas surras e escapando de outras tantas é, para Quinn, o que dá sentido às histórias que escreve e, por conseguinte, à sua nova vida. Tal qual uma criança fascinada pelos super-heróis que lê nas revistas em quadrinhos, vendo a si própria neles, realizando assim o sonho de ser grande e tornar-se adulto, com Max Work, o detetive particular, Quinn concretiza “o sonho” de ser escritor, pois é só escrevendo esse outro saído das várias histórias lidas no passado e fingindo sê-lo em sua mente que ele pode se tornar um.

Por que tornar-se um autor através de um detetive particular? Pense-se no que faz um detetive. Segundo apresentado n’A Trilogia de Nova York (1999), o detetive é aquele que “olha”, “ouve”, “se movimenta no atoleiro de objetos e fatos, em busca do pensamento, da idéia que fará todas [as] coisas se encaixarem e ganharem sentido” (CV: 14), “desvenda casos”, “ganha a vida com a sua perspicácia”, “trabalha em algo que sempre acaba levando a alguma coisa fora do comum” (CV: 198), “restringe seu pensamento ao caso em que está trabalhando” (CV: 162), “tem consciência de que sua expectativa de vida não seja muito grande” (CV: 197), representa, veste várias máscaras que o escondem e o mantêm a salvo, não mais permitindo dizer quem ele é. Ora, não é isso que faz o escritor? Para Auster, antes de escrever qualquer palavra, o autor precisa antes vê-la, fazê-la parte de seu próprio corpo, torná-la uma presença física vivida por ele do mesmo modo que cada órgão do seu corpo. Em suas próprias palavras:

Não há separação entre a tarefa de escrever e ver. Pois nenhuma palavra pode ser escrita sem antes ter sido vista, e antes que encontre seu caminho até a página deve ter feito parte do corpo, uma presença física vivida por alguém do mesmo modo que se vive com o próprio coração, o próprio estômago e o próprio cérebro (CV: 142).

“Como todo mundo”, continua Auster, o ‘sujeito’ que escreve “almeja um significado”, abraça a falta de sentido das coisas, como se essa falta fosse o princípio de todo o seu trabalho, pois só assim poderá compreender que, ao exercer a função autor, a sua obrigação é ver o que está à sua frente para só então dizê-las. Mas, para ver, o escritor precisa se tornar invisível, desaparecer, obliterando-se no anonimato, ainda que, muitas vezes ele próprio faça parte da paisagem observada. Isso significa desmoronar a unidade do Eu, promover uma passagem libertadora para fora (AUSTER: 1996, 38), ou seja, alcançar aquela impessoalidade onde só o Ele, o neutro e o oblíquo, fala. Tal qual faz Auster no fragmento abaixo citado. Ao invés de falar Eu, diz Ele. Assim o autor Auster escreve:

[o escritor é aquele que] almeja um significado (...) em seus momentos mais corajosos abraça a falta de sentido como primeiro princípio, e então compreende que sua obrigação é ver o que está à sua frente (mesmo que também esteja dentro dele) e dizer o que vê. Ele [itálico nosso] está num quarto na Varick Street. Sua [itálico nosso] vida não tem sentido. O livro que está escrevendo não tem significado (AUSTER: 1982, 152).

Colocando-se como um forasteiro em seus textos, o escritor diz o mundo e o cria em torno de si, tal qual um estranho o faria. O que importa, de fato, é a coisa vista (escrita), e esta só pode adquirir vida quando seu observador tiver desaparecido. Entretanto, é como se o próprio ato de ver (escrever) fosse uma tentativa de estabelecer um vínculo entre o observador e a coisa

observada, sendo o olho o meio pelo qual o escritor – estranho a si mesmo – pode encontrar seu lugar no mundo para o qual foi exilado. Se isso acontece, explica Auster, é porque a construção de um mundo é, sobretudo, a construção e o reconhecimento de relações” (AUSTER:1996,40). Descoberta e isolada em sua singularidade, a coisa vista é apenas o início, um primeiro passo para que ele seja possível. Mas é preciso estar alerta: “nem mesmo o visto consegue ser verdadeiramente visto” (CV: 46), ao contrário, ele só acentua a invisibilidade das coisas, a infinita distância que separa o homem de um saber sobre ele. O narrador anônimo de Cidade de Vidro, não deixa dúvidas em relação a isso:

Tinha vivido a vida de Stillman, caminhado no mesmo passo que ele, tinha visto o que ele via, e a única coisa que experimentava agora era a impenetrabilidade do homem. Em vez de reduzir a distância que havia entre ele e Stillman, Quinn viu o velho se afastar mais ainda, mesmo quando se achava diante dos seus olhos (CV: 78).

Onde tudo é hermético e evasivo, não se pode fazer mais do que observar. É justamente isso que faz o escritor. Em entrevista a Gérard de Cortanze, Auster comenta essa posição do escritor:

Presque tous les écrivain, poètes ou non, se sentent à l'écart de la vie, de la société. On marche en sens contraire. On regard les choses. On ne sent pas complètement concernés par les activités des autres. (...) On regard, on se fait observateur. (...) On regard de l'intérieur mais aussi de l'extérieur (AUSTER & CORTANZE: 1997b, 87-88)⁸.

⁸ “Quase todos os escritores, poetas ou não, se sentem à margem da vida, da sociedade (...) Caminhamos no sentido inverso. Observamos as coisas. Não nos sentimos tocado pela atividade dos outros (...) Observamos, nos fazemos observadores (...) Olhamos o interior, mas também o exterior” (Tradução livre).

O sentimento que emerge de suas observações, o escritor transforma em romance. É só isso que o escritor quer da vida: escrever. Para isso, “improvisa”, “habitua-[se] para enfrentar os trancos da vida, faz todos os sacrifícios que sejam impostos [a ele]” (AUSTER: 1997, 43). Tudo em nome de sua arte. Nisso reside a sua perspicácia. Já autor conhecido Auster declara:

Aos poucos, fui aprendendo a improvisar, habituando-me a agüentar os trancos da vida (...) Creio que havia nisso um certo romantismo, uma necessidade de reafirmar meu status marginal e provar que eu era capaz de viver sozinho sem ter que me submeter às concepções de sucesso das outras pessoas. Minha vida só daria certo se eu me mantivesse fiel a meus princípios e me recusasse a abrir mão deles. A arte era sagrada: para seguir a vocação de artista era necessário fazer todos os sacrifícios que me fossem impostos, manter a pureza de meus propósitos até o fim (AUSTER: 1997, 43).

Para realizar sua arte, o artista vive literalmente na corda bamba, ou seja, assume plena responsabilidade por sua própria vida, joga-se nela, levando-a ao extremo. A vida levada ao extremo é a vida que não se esconde da morte, mas a encara de frente. Esse é o movimento de todo escritor nos dias atuais: lançar-se em seu trabalho para nele morrer.

Ao invés de promover a eternidade do autor, o texto promove o seu assassinato. Consciente e voluntariamente, o sujeito que escreve se deixa desaparecer na escrita, provocando assim a sua morte. Não há mais origem ou um sujeito dono da verdade. A literatura deixa de ser a expressão de um eu interior e passa a descrever a situação daquele que já se perdeu, está fora do mundo e fora de si.

Em 1968, Roland Barthes já havia percebido esse desaparecimento do ser da escrita. No célebre artigo *A Morte do Autor*, declara: “A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o
branco-e-

preto em que vem perder se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES: 2004, 57).

“Aberto para tudo, disposto a obter inspiração em toda e qualquer fonte” (AUSTER, 1995, p. 252), no melhor estilo detetivesco, o escritor está sempre de prontidão, transformando os eventos mais banais em epifania. Falando ao seu leitor como se ele fosse também um escritor, Auster aconselha:

você não pode sair à rua na expectativa de escrever um poema ou de tirar uma fotografia, mas deve estar preparado para fazê-lo sempre que houver oportunidade. Porquanto a ‘obra’ só pode ganhar existência quando foi dada a você pelo mundo, você tem de estar constantemente olhando para o mundo, constantemente fazendo o trabalho que levará a um poema, mesmo que daí não resulte nenhum poema (AUSTER: 1996, 42).

Charles Reznikoff, poeta norte-americano, filho de judeus, que viveu sua vida na obscuridade e só ao se aproximar dos sessenta anos passou a ter algum reconhecimento no meio literário, soube aproveitar como poucos o que o mundo lhe ofertava, tirando de cada objeto ou ser que via toda sua beleza estética. Eis algumas de suas “anotações” urbanas:

Eu caminhava pela rua 42 ao cair da noite

Do outro lado da rua estava o parque Bryant.

Caminhavam atrás de mim dois homens

E consegui captar parte da conversa:

‘O que você tem que fazer’, um deles dizia para seu companheiro,

‘é decidir o que pretende fazer’, e depois se aferrar a isso! Se afeire a isso!

Assim, você aca

bará tendo sucesso.’

Virei-me para olhar aquele orador que dava tão bom conselho

e não me surpreendi ao ver que era velho,

Mas seu companheiro

a quem o conselho era dado tão sinceramente,

era igualmente velho;

naquele momento o grande relógio no topo de um prédio do outro

lado do parque

teve suas luzes acesas.

(AUSTER: 1996, 42)

Quinn repete o mesmo gesto de Reznikoff. Em seu caderno vermelho registra a cidade que se descortina a seus olhos:

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

Alguns mendigam com uma aparência de orgulho. Me dá esse dinheiro aí, parecem dizer (...) Outros abandonam toda esperança de um dia deixar essa vida de mendigo. Ficam ali largados

na calçada com seu chapéu, ou caneca, ou caixa, sem sequer se dar ao trabalho de erguer os olhos para o passante, derrotado demais até para agradecer quem deixa cair uma moeda ao seu lado (CV: 121).

Tal qual Reznikoff, Quinn é um poeta do olho. Suas palavras são a mais pura emanção desse órgão em ação, bem como o vislumbre de seus sentimentos ante aquilo que vê. As palavras, aqui, não são o ordenamento do mundo, mas a sua descoberta. Portanto, o que Quinn faz o leitor visualizar é um novo mundo, onde tudo está por se conhecer, por se saber. Onde nada foi dito e tudo ainda está por se dizer. Um mundo à espera de sua descrição, de uma nomeação.

Descobridor desse “novo mundo”, Quinn é um verdadeiro Adão nomeando as coisas e os seres que se apresentam à sua frente: as pessoas ele descreve-as como “vagabundos”, “indigentes”, “mendigas”, “derrotados”, “bêbados”, “vadios”, “pobres”, “artistas”, “pedintes”, “decaídos”, “almas perdidas”, “devassidão”. Ao mesmo tempo, é herdeiro mudo dos construtores de Babel, pois foi condenado a traduzir sua descoberta em palavras que não mais dizem a essência das coisas. A tradução, Babel ensinou, pode até comentar, explicar o mundo, mas jamais será capaz de reproduzi-lo verdadeiramente. Se isso acontece, lembra-nos muito bem Auster, é porque: “o mundo não pode ter jamais sua existência pressuposta. Ele vem a ser somente no ato de nos movermos em direção a ele” (AUSTER: 1996, 36).

Eis a razão do fracasso de Quinn. Este está longe de dizer quais são as reais intenções de Stillman, muito menos de compreendê-lo. Seu erro foi acreditar que o comportamento do velho podia ser compreendido, que por baixo da fachada de gestos e silêncios que observava havia uma coerência, uma ordem e uma motivação. Mas, como revela o narrador: “Depois de quebrar a cabeça para decifrar todos esses efeitos de superfície, Quinn não se sentiu nem um pouco mais perto de Stillman do que estava quando começou a segui-lo (CV: 77).

Quinn quis falar sobre coisas que não se podem verificar, registrar os fatos e apresentá-los da forma mais direta possível, deixando-os dizer aquilo mesmo que têm a dizer, mas a única que coisa que conseguiu demonstrar foi que nem mesmo os fatos contam sempre a verdade. É como se as palavras, em vez de relatá-los e assentá-los de forma palpável no mundo, os induzisse a desaparecer. Para sustentar tal afirmação, destaco a seguinte passagem de Cidade de Vidro:

Era tudo uma questão de método. Se o objetivo era compreender Stillman, conhecê-lo bem o bastante para conseguir prever o que faria em seguida, Quinn tinha fracassado. Começara com um número restrito de fatos: a formação e a profissão de Stillman, a prisão do seu filho, sua captura pela polícia e o internamento em um hospital, uma obra acadêmica bizarra, redigida, enquanto se achava supostamente são, e acima de tudo a certeza de Virginia Stillman de que ele agora tentaria fazer algum mal ao filho. Mas os fatos do passado pareciam não ter nenhum apoio nos fatos do presente. Quinn estava profundamente decepcionado. Sempre imaginara que a chave do êxito de um detetive residia na observação minuciosa dos detalhes. Quanto mais acurado o exame, mais satisfatórios seriam os resultados. O pressuposto era de que o comportamento podia ser compreendido, que por baixo da infinita fachada de gestos, tiques e silêncios existia afinal uma coerência, uma ordem, uma fonte de motivação. Mas depois de quebrar a cabeça para decifrar todos esses efeitos de superfície, Quinn não se sentiu nem um pouco mais perto de Stillman do que estava quando começou a segui-lo. Tinha vivido a vida de Stillman, caminhando no mesmo passo que ele, tinha visto o que ele via, e a única coisa que experimentava agora era a impenetrabilidade do homem. Em vez de reduzir a distância que havia entre ele e Stillman, Quinn viu o velho se afastar mais ainda, mesmo quando se achava diante de seus olhos (CV: 78).

O escrever acontece como o esforço por tornar presença a coisa vista. Esse é o ‘momento decisivo’ de todo trabalho do escritor, quando, segundo Auster:

Cada momento, cada coisa precisa ser auferida, conquistada da confusão da matéria inerte por uma constância de olhar, uma pureza de percepção tão intensa, que o esforço, por si mesmo,

assume o valor de um ato religioso. A lousa foi totalmente apagada. Cabe ao poeta escrever seu próprio livro (CV: 37).

Ao escrever seu livro, o escritor está tão envolvido em seu trabalho, que não pensa em mais nada, nem em si mesmo: escrever se torna toda realidade. É o que declara um apaixonado Auster: “Em tudo que faço, parece que me envolvo tanto, que não consigo pensar em mais nada. Escrever torna-se realidade” (AUSTER: 1999a, 250). Uma realidade que tira o sujeito da concha protetora de suas percepções habituais e o coloca fora de si mesmo, deixando-o à deriva de seu próprio corpo e transformando-o em um ser sem eu, num pedaço de carne. Ou seja, um homem sem interior algum, sem pensamentos, sem recordações, temores, sonhos ou alegrias, enfim, um completo vazio. É assim, por exemplo que se sente o narrador anônimo das três histórias que compõem A Trilogia (1999). Em O Quarto Fechado, romance que a fecha, este descreve-se como um ser perdido, arrancado de si mesmo pela força de seu trabalho. Suas palavras são contundentes:

Muito antes de alcançá-lo, muito antes de sequer saber se iria alcançá-lo, tive a sensação de que eu já não estava mais dentro de mim mesmo. Não consigo encontrar nenhum outro modo de exprimir isso. Eu já não conseguia mais sentir a mim mesmo. A sensação de vida tinha escoado de dentro de mim e em seu lugar havia uma euforia milagrosa, um veneno doce fluía em meu sangue, o inequívoco odor do nada. Este é o momento da minha morte, disse a mim mesmo, é aqui que eu morro (AUSTER: 1999a, 321).

Morrer, aqui, significa sair de si, libertar-se do Eu, dos seus abismos e de seu medo da morte. Ao dizer “este é o momento da minha morte, é aqui que eu morro”, o escritor confirma o que Barthes, Foucault e Blanchot já haviam percebido: no processo de escrita, a vida individual é substituída por uma vida impessoal, no qual o ego encontra-se disperso, dissolvido, rachado e

esparramado até o seu desaparecimento. Em seu lugar brilha um outro ou outros, sempre desconhecido, estrangeiro e estranho àquele mesmo que o inventa.

Fanshawe, o escritor desaparecido de *O Quarto Fechado*, é um exemplo do ser disperso e morto em suas e por suas próprias palavras. Ao amigo sem nome relata sua estranha condição de ser ausente:

Embarquei num navio outra vez (...) O navio foi para toda parte Índia, Japão, o mundo inteiro. Não desembarquei uma única vez. Toda vez que chegávamos a um porto, eu descia para minha cabine e me trancava lá dentro. Passei dois anos desse jeito, sem ver nada, sem fazer nada, vivendo feito um morto.

Que nome tem usado?

Henry Dark. Mas ninguém sabe quem sou. Nunca saio. Tem uma mulher que vem duas vezes por semana e me traz o que preciso, mas nunca a vejo. Deixo para ela um bilhete no pé da escada, junto com o dinheiro do pagamento. É arranjo simples e eficaz (AUSTER: 1999a, 333).

Como um detetive, o escritor é aquele que precisa se distanciar de si para poder realizar seu trabalho: “No processo de escrever ou pensar sobre si mesmo, você realmente se torna outra pessoa” (AUSTER: 1996, 250), deslocando-se sem hesitação de um ser a outro, tal qual, um detetive vestindo seus disfarces.

É justamente todo esse longo processo que descrito até então que Quinn empreende para tornar-se escritor. Work é o ponto dessa reversão. Para escrevê-lo, antes de mais nada, Quinn precisa fazer-se ausente, dissipar o eu de si mesmo e falar consigo como se fosse outro. Como na frase de Rimbaud: Je est un autre (Eu é um outro). Seu outro, nesse caso, é William Wilson,

ilusão, figura abstrata forjada em sua mente, com o intuito de apagá-lo e torná-lo inidentificável. Uma tática que parece funcionar, embora, o próprio Quinn tenha colocado quase tudo a perder. Uma vez diante de um dos leitores de William Wilson, relata o narrador anônimo:

Quinn [esteve] a ponto de contar quem era, mas então compreendeu que não fazia nenhuma diferença. A moça era um caso perdido. Durante cinco anos ele mantivera em segredo a identidade de William Wilson e não iria revelar tudo agora. Muito menos para uma desconhecida idiota. Era doloroso, no entanto, e ele lutou desesperadamente para engolir o seu orgulho. Em vez de dar um murro na cara da moça, Quinn levantou-se de repente do banco e se afastou (CV: 64).

William Wilson é o outro de Quinn, em sua infinita distância. Um outro que nunca será o seu idêntico, mas, antes, o radicalmente diferente de si. Nunca um “outro eu mesmo”, mas “um outro que não sou eu”, diria Quinn. Ou ainda, nas palavras de Blanchot, um outro que:

n’as pas avec moi de patrie commune et ne peut, en aucune façon, prendre rang dans un même concept, un même ensemble, constituer un tout ou faire nombre avec l’individu que je suis (BLANCHOT: 1969, 74)⁹.

Sendo William Wilson, o outro de Quinn, o desconhecido que o apaga e liberta, ele nunca será revelado, mostrado a conhecer, pois o outro é aquilo mesmo que não está preso a nenhuma região de visibilidade, só sendo acessível através da palavra. Justamente por isso,

⁹ “não tem comigo pátria comum e não pode de nenhuma maneira se instalar em um mesmo conceito, em um mesmo conjunto, constituir um todo ou fazer número com o indivíduo” (Tradução livre).

Nenhum livro de William Wilson continha uma foto ou uma biografia do autor. William Wilson não constava de nenhum catálogo de escritores, não dava entrevistas e todas as cartas que recebia eram respondidas pela secretária de seu agente. Até onde Quinn sabia, ninguém tinha conhecimento de seu segredo (CV: 11).

Com seu gesto, Quinn está dizendo que a obra não remete a alguém que a teria feito, a um sujeito autoral do qual deveríamos conhecer a vida para entendê-la. O autor não é mais o dono da verdade, nem a literatura é a expressão de um eu interior. Nela quem escreve já se perdeu, está fora de si e do mundo. A respeito disso diz Blanchot:

quando ignoramos todas as circunstâncias que a preparam, desde a história de sua criação até o nome daquele que a tornou possível, é justamente quando ela mais se aproxima de si mesma (BLANCHOT: 1987, 21).

Isso significa que o ‘sujeito’ que escreve precisa sair da realidade, entrar nesse “outro de todos os mundos” que é o texto, sentir-se parte dele, e não mais ver a si como uma pessoa real, mas alguém – sem história, sem, biologia ou psicologia –, que tem o poder de dar vida à histórias e nelas (e por elas) se perder.

De tão colocado que está em seu trabalho e nele submerso, Quinn confunde-se com suas próprias criações, não sendo possível ao seu relator, nem ao leitor, discernir entre um e outro:

Desde quando terminara o último romance de William Wilson duas semanas atrás, vinha se sentindo abatido. Seu detetive particular e narrador, Max Work, tinha esclarecido várias surras e várias vezes escapara por um fio, e Quinn sentia-se um tanto exaurido por suas façanhas (CV: 12).

As identidades se bifurcam, formando uma tríade consciente de egos, na qual William Wilson era uma espécie de ventríloquo, Quinn o boneco manipulado, e Max Work a voz animada que dava sentido e ação a tudo isso. Wilson era a ponte que permitia a Quinn passar de si mesmo para Work, tornando a personagem inventada uma presença viva na vida de Quinn, seu irmão mais velho e companheiro de solidão. Mais do que um mero detetive particular, um private eye ou investigador das histórias que inventa, Work era a pequenina vida em botão enterrada no corpo vivo de Quinn, seu outro Eu, ou como o chama o narrador anônimo, seu private I, através do qual volta sua atenção para o mundo e quer que o mundo se revele diante dele. Segundo informa o narrador anônimo, “havia cinco anos, agora, Quinn vivia sob o jugo desse trocadilho” (CV: 15).

Dessa brincadeira, desse “truque” de seu intelecto Quinn tirava seu sustento, não dependendo de outras fontes para viver. Não era como a maioria dos escritores, que levam vidas duplas, ganhando bem em profissões comuns e escrevendo nas horas vagas, como assim o foram William Carlos Williams e Céline, ambos médicos, T.S. Elliot, bancário, Wallace Stevens, funcionário de uma companhia de seguros, Don DeLillo e Salman Rushdie, do ramo da publicidade etc. Da vida, Quinn só queria a oportunidade de fazer aquilo que se imaginava capaz de fazer: escrever. Os romances policíacos eram uma solução razoável, pois não tinha dificuldade em elaborar as complicadas tramas que o gênero exigia. Enquanto para a maioria dos escritores palavras e coisas vivem se separando, voando em mil direções diferentes, para Quinn elas parecem se casar, em uma comunhão perfeita, como se escrever fosse um ato destituído de qualquer sofrimento. O que já faz dele um escritor singular, dotado de um talento curioso, que o aproxima da perfeição desejada e impossível de ser alcançada por todos aqueles que se põem a escrever. São as palavras do narrador anônimo que permite o desenho dessa imagem de Quinn:

Continuou a escrever porque era a única coisa que se sentia capaz de fazer. Os romances de mistério pareciam uma solução razoável. Tinha pouco trabalho para inventar as histórias complicadas que o gênero exigia, e escrevia bem, muitas vezes a despeito da própria vontade, como se não tivesse de fazer nenhum esforço (CV: 10-11).

... ele as concluía à razão de uma por ano, o que lhe rendia dinheiro bastante para viver modestamente em um pequeno apartamento de Nova York. Como não gastava mais do que cinco ou seis meses para escrever um romance, ficava o resto do ano livre para fazer o que bem entendesse. Lia muitos livros, ia a exposições de pintura, ia ao cinema, (...) assistia jogos de beisebol na tevê, (...) ia à opera, (...) caminhava (CV: 9).

Quinn é o ocioso, o desocupado da escrita, que vive à distância da vida, evitando a sua imersão na rapidez das coisas, embora o mundo o ricocheteasse, estilhaçasse contra ele, por vezes até aderindo a ele, mas nunca o penetrando, de fato. Talvez por isso tenha assumido a identidade Paul Auster (o detetive, não o autor, cujo nome aparece na capa). Era uma forma de manter-se na invisibilidade, de existir obliquamente, não sendo mais ele próprio:

Ser Auster significava ser um homem sem interior nenhum, um homem sem pensamentos. E se não havia pensamentos à sua disposição, se sua própria vida interior se tornara inacessível, então não existia um lugar para onde ele pudesse fugir. Como Auster, Quinn não podia evocar recordações e temores, sonhos e alegrias, pois todas essas coisas, uma vez que pertenciam a Auster, representavam para ele um completo vazio (CV: 73).

Ao tornar-se um homem sem lembranças, Quinn mostra que a literatura nada tem a ver com lembranças, sonhos ou os fantasmas do eu, mas com “audições”, “visões”, “derives” e “potências” que circulam no exterior.

BIBLIOGRAFIA:

AUSTER, Paul. **O Inventor da Solidão**. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves, São

Paulo: Best Seller, 1982.

_____. **No País das Últimas Coisas**. Trad. Luiz Araujo. São Paulo: Best Seller,

1987.

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

1990a.

_____. **A Música do Acaso**. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller

1990b.

_____. **Moon Palace**. New York: Penguin, 1990c.

_____. **Mr. Vertigo**. New York: Penguin, 1994a.

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

_____. **The Red Notebook**. London: Faber and Faber, 1995a.

_____. **Cortina de Fumaça & Sem Fôlego**. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Best Seller, 1995b.

_____. **Smoke & Blue in the Face: Two Films**. New York: Hyperion, 1995c.

_____. **A Arte da Fome**. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. **Da Mão Para a Boca**. Crônica de um Fracasso Inicial. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

_____ & CORTANZE. **La Solitude du Labyrinthe**. Actes Sud, 1997b.

_____. **Selected Poems**. London: Faber and Faber, 1998.

_____. **A Trilogia de Nova York**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. **Timbuktu**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.

_____. **O Caderno Vermelho**. 6.ed. Trad. Fátima Freire de Andrade. Porto: Asa, 1999c.

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

_____. **True Tales of America**. London: Faber and Faber, 2001b.

_____. **O Livro das Ilusões**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____ **Oracle Night**. New York: Henry Holt and Company, 2003.

BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. In: O Rumor da Língua. Lisboa: Edições 70, s/d.

_____. **S/Z**. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BLANCHOT, Maurice. **L'Entretien Infini**. Paris: Gallimard, 1969.

_____ **L'écriture du Désastre**. Gallimard, 1980.

_____ **O Espaço Literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: 1987.

_____ **A Parte do Fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrênia. V. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia leão & Sueli Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platô**. Capitalismo e Esquizofrênia. V. 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira & Lúcia Cláudia Leão. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio.

São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **As Palavras e as Coisas**. 8.ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São

Paulo: Martins Fontes, 1999a.

_____. **Ditos & Escritos**. v. I. Trad. Vera Lucia Avellar Brito. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999b.

_____. **Raymond Roussel**. Trad. Manoel Barros da Motta & Vera Lúcia Avellar Ribeiro, 1999.

_____. **Ditos & Escritos**. V. II. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000a.

_____. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. 15. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000b.

_____. **História da Loucura**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000c.

_____. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luis Felipe Baeta Neves. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000d.

_____ **Ditos & Escritos** v. III. Trad. Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a.

_____ **Os Anormais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

_____ **O Nascimento da Clínica**. Trad. Roberto Machado. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001c.

SILVA, Egle Pereira da. **Por Trás das Máscaras da Autoria: Uma Leitura de Cidade de Vidro**, de Paul Auster. In: Revista de Letras do Instituto de Humanidades da Unigranrio. Rio de Janeiro: UNIGRANRIO, 2003.

_____. **Entre o Eu e o Outro na Cidade de Vidro**.
<http://cienciadaliteratura.letras.ufrj.br/encontro>.

SPRINGER, Carl Carstein. **Paul Auster and the Identity Crises**.
<http://people.freenet.de/auster/int-cort.htm>.