

Gianluca Cuzzo

‘O Dobro ou nada’.
O mundo caleidoscópico de Paul Auster

Tradução: Íris Fátima da Silva e Edrisi Fernandes*

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Os romances de Paul Auster serão citados diretamente no texto, entre parênteses redondos, com as abreviações abaixo indicadas; depois da sigla, o algarismo romano se refere à página das traduções italianas.

Book of Illusion, New York, Henry Holt & C., 2002; trad. it. di M. Bocchiola, *Il libro delle illusioni*, Torino, Einaudi 2003 (BI);

The Invention of Solitude, London, Faber & Faber, 1982; trad. it. di M. Bocchiola, *L'invenzione della solitudine*, Torino, Einaudi, 1997 (IS);

In the Country of Last Things, London, Faber & Faber, 1987; trad. it. di M. Sperandini, *Il paese delle cose ultime*, Torino, Einaudi, 2003 (CLT);

The New York Trilogy: City of Glass, Ghosts, The Locked Room, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1985-86; trad. it. di M. Bocchiola, *Trilogia di New York*, Torino, Einaudi, 1996 (TNY).

Não se pode ao certo dizer que Paul Auster seja um filósofo. Não obstante, muitos dos temas abordados nos seus romances põem o leitor perante um pensamento audacioso, capaz de suscitar uma imediata reação filosófica. Aquela de Auster, com efeito, é uma escrita ‘conceitual e alegórica’, como si exprime Walter Benjamin a propósito da literatura barroca; uma escrita cheia de metáforas, na qual cada palavra está sempre além do seu significado evidente (os nomes próprios, como veremos, são um ‘repositório sapiencial’ do qual extrai para refazer a trama, quase ‘reversamente’, as tramas da escrita alusiva de Auster). Estes temas ‘filosóficos’, assim me parecem, concernem antes de qualquer coisa as suas reflexões sobre a irrealdade da história (que, com efeito, escreve Auster, não pode ser narrada se não com “rápidos vai vens entre passado e presente”) (BI, 107), sobre a perda de aderência ao real por parte da língua, sobre a lábil possibilidade de um estado ético concentrado em uma família ou em relações conjugais vividas não por acaso constantemente *in absentia* (como no romance do qual me ocupo neste texto); ou, ainda, eles preservam as suas alusões acerca da impossibilidade de uma reapropriação autêntica do passado que saiba continuar a cesura entre recordação e experiência vivida; e, não por último, as suas considerações sobre relação entre a pretensa estabilidade consciencial do eu e o seu reduzir-se a um “aglomerado de fortuitas partículas de matéria” (BI, 124); ou seja, o refragmentar-se do eu nos indefinidos *espelhos* nos quais si desestrutura, como em um jogo caleidoscópico, o tecido urbano das metrópoles americanas (metrópoles freqüentemente retratadas como uma cidade de espelhos: *City of Glass*, traduzido como *Cidade de vidro*, é um dos relatos da *Trilogia de New York*; ora, *looking glass* é o vocábulo arcaico, escolhido não por acaso por Carroll, e não *mirror*, para designar o ‘espelho mágico’ e anamórfico colocado no limite, sobre a soleira entre várias dimensões em *Alice através do espelho*).

* Íris Fátima da Silva - Mestre em Filosofia – UFRN. irisfso@bol.com.br

Edrisi Fernandes - Mestre em Filosofia – UFRN e Professor do departamento de Filosofia. edrisi@email.com

Aceitar esta provocação ‘filosófica’, como acredito fazer aqui, è coisa completamente diferente de querer oferecer uma interpretação sistemática de Auster, ou também simplesmente de um seu romance. Procurarei manter-me distante desta insídia, solução cômoda incapaz de dialogar autenticamente com um romance, no pleno respeito, portanto daquelas diferenças que se interpõem entre literatura e filosofia; bem diversamente, reagirei a singulares pontos da narração, na qual, creio se possa condensar a provocação supracitada. Mas isto vale obviamente, sobretudo para que se aproxime a literatura, como diria a hermenêutica contemporânea, com certo ‘prejuízo filosófico’. Se este prejuízo, citando Gadamer,¹ seja mais ou menos fecundo (qual forma de pré-compreensão em grau de fazer-se penetrar mais agilmente na tessitura da escrita de Auster), assim ao menos espero, poderá dizer-se só ao fim desta breve investigação.

Auster, peremptoriamente, por meio de ocorrências intencionalmente pretextuosas (um telefonema na noite, um acidente de carro, um encontro fortuito: eles são como a primeira nota de uma *symphonia* enregelante que se configura inexoravelmente como uma “música do caso”, como se intitula o romance talvez mais tenebroso de Auster, inspirado na *Construção da muralha* de Franz Kafka) introduz bem no meio da narração todos os elementos conceituais e figurativos em condições de abrir uma brecha com um potencial explosivo que desconjunta (e ademais dilata as páginas escancaradas do romance) o tempo fragmentado da narração: isso, enfim, envolve também o leitor, ele também empenhado em uma pesquisa laboriosa sobre lábeis traços de uma unidade e identidade perdidas. Como um toque que faz sobressaltar no meio do sono, a cada página somos como que chamados a reunirmo-nos ao narrador para decidir sobre o destino dos seus personagens; ou, se não outro, a fazer as contas com a fragmentação da existência atingindo um espectro de possibilidades que todavia se mostram, uma por uma, todas igualmente falíveis (reduzindo-se de fato a vida a “uma confusão de fragmentos, um quebra-cabeça de pecinhas que não encaixam mais”) (BI, 70).

¿Como reagir, com o exercício da escrita que em primeiro lugar denuncia, a cisão entre a interioridade do eu e as suas variadas manifestações relacionais (o eu enquanto reconhecido do outro, isto è, outro “aos olhos dos outros”) (BI, 27), e logo a impossibilidade de uma transmissão que è de fato já sempre um ‘trair’, que falsifica e engana a realidade que se queria narrar? A resposta aflora das páginas dos romances de Auster, confessando – em um jogo erosivo que acaba por consumir a si mesmo – o mesmo tecido conectivo da escrita: trata-se do insucesso de toda narração biográfica e autobiográfica, com a qual freqüentemente estão envolvidos os personagens de Auster: freqüentemente escritores devotados ao xadrez. Aqueles mesmos escritores que David Zimmer, o protagonista do *livro das ilusões*, teria examinado em seu ensaio *A via da Abissinia*: uma meditação sobre o silêncio daqueles “romancistas de talento que, por um motivo ou por outro, haviam deixado de escrever” (BI, 14). Eles, a bem ver, abandonam a escrita por um mundo que os consomem no sem-sentido de uma vida sem espiral di salvação. Aquilo que eles escrevem, sobrevivendo como destroços ao *medium* das desgraças superadas e por um processo precoce de

¹ Cfr. *Verità e metodo*, trad. it. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1986, assinaladamente as pp. 25-334 sobre a reabilitação dos conceitos de autoridade, tradição e prejuízo.

reacomodação, são sempre lembranças do além túmulo, de pessoas já mortas (embora ainda viventes) que “falam do fundo da tumba”² e atormentam com os seus semblantes perturbadores, ou pelo menos incompreensíveis, a iniciativa do ‘protagonista-escritor’ não mais memórias do seu autêntico passado (BI, 53).

Como Stillmann, personagem de *Cidade de vidro*, em cuja sabedoria e loucura si conduzem a braços dados tecendo percursos labirínticos de estradas urbanas nas quais o eu, para reencontrar a si mesmo, termina por perder-se definitivamente no emaranhado indestrinçável de uma cidade infernal – *Tower of Babel* è a expressão composta pelas cartas idealmente traçadas, dia após dia, pelas suas peregrinações sem meta sobre o asfalto de New York –, o leitor, ao mesmo modo, sonda laboriosamente nas entrelinhas da narração (verdadeiras e próprias vias da escrita’, que são sempre beco sem saída) procurando fragmentos de palavras que possam restituir um sentido ao mundo despedaçado e lacunoso da narração: como Hamlet com o crânio (para acompanhar Benjamin, autor a quem Auster parece referir-se em mais de um ponto), cada palavra convida a ser penetrada pelo seu olhar vasculhador com ar interrogativo, procurando encontrar na sua constituição translúcida e desfibrada um ‘sentido coisal’ que nos priva das espirais da escrita erosiva de Auster. – que ao menos a palavra ‘guarda-chuva’ signifique aquela coisa que, assim parece, exercer função de “guarda-chuva!, Podemos replicar as reflexões funambulescas sobre a linguagem de Stillman, prótese entre Cabala e platonismo (TNY, 85); mas deve-se recordar que no mundo de Auster, como em *Moon Palace*, se pode fingir está protegido por um guarda-chuva bem no meio de um temporal, com tanto de troca de cortesias entre quem, afável e logorréico, oferece o seu abrigo fictício ao passante e aparente beneficiário desta estrambótica gentileza (MP, 127-130). Este último, o inválido Effing, pelo cúmulo da ironia, morrerá logo depois em consequência de uma pneumonia contraída naquela terrível jornada de chuva cerrada. O ‘não-guarda-chuva’, aparentemente designado por uma palavra privada de sentido, de um correlato tangível, torna-se aqui o instrumento para despedir-se sem consternações do mundo: poder performativo da palavra, portanto e, também na ausência de um sentido próprio, de um equivalente evidente e comunicável da linguagem; retardamento do sentido daquele da vigília, na qual a palavra (pela pretensa univocidade do sentido de acordo com os signos lingüísticos) está rígida e vazia como um cadáver, ‘coisa entre outras coisas’, aquele do subsolo, povoado por criaturas, absurdas e paradoxais (aleijados, inválidos, cegos, disléxicos,...), que sabem, contudo ler nas entrelinhas do real, nos silêncios das palavras, enxergando as relações secretas, ocultadas ao olhar diurno, entre objetos, pessoas e linguagem. As palavras silenciosas e equivocadas, aquelas que se reportam a um objeto de modo ambíguo e sem um evidente referente objetual – através de uma denegação (*Verleugnung*), diria Freud a propósito da gênese do fetiche, objeto substituído por outro com o qual o primeiro é, ao mesmo tempo, “evocado e negado”, quase

² M. de Chateaubriand, *Mémoires d’outre-tombe*, cit. in BI, 57. Chateaubriand, escritor predileto de Auster, è autor da “mais bela autobiografia nunca escrita antes”, sustenta Zimmer falando com o amigo Alex que lhe propõe de traduzir *as Memórias de um homem morto*. – “O homem não tem uma só e idêntica vida; a tem muitas justapostas, é a sua miséria”, recita significativamente o exergo do *Book of Illusion*, tratado exatamente pelas *Memórias do além túmulo*.

afirmado por via negativa, *por absentiam*, como na metonímia e na sinédoque³ –, estas ‘não-palavras’, portanto, são mais verdadeiras do que aquelas exatas: essas, como os filmes mudos de Hector Mann em relação às imagens em preto e branco, retira das palavras “o peso da representação” (BI, 15); não devendo mais fingir referir-se ao mundo real, elas estão como suspensas na pureza original na qual podiam ainda significar qualquer coisa. A escrita de Auster, desagregando a linguagem comunicativa (qual instrumento ato para designar exteriormente alguma coisa), nos induz a refletir sobre este estado de pureza originária da língua, na qual o homem (como Adão) podia “dar o próprio nome a cada objeto e criatura” (TNY, 47): no Éden, assim escreve o pai de Stillman no delirante texto *O jardim e a Torre*, “as palavras não eram simplesmente aplicadas às coisas que [Adão] via: desvelavam as essências, tornavam-nas literalmente vivificado” (*ibid.*).

Não obstante, subtrair cada intencionalidade significativa da linguagem, por quanto adumbrante o estado edênico da língua (na qual nome e coisa se reportavam imediatamente entre si, além de cada relação instrumental), parece confundir-se inexoravelmente em Auster com o mesmo estado babélico de fragmentações lingüísticas: ou puro arbítrio da significação (premonições daquele caos lingüístico, diria Vico, conseguinte a “destruição da fala primitiva”), na qual “as palavras degeneram-se em um amontoado de signos arbitrários” (TNY, 47): “Adiante, dispare – diz David Zimmer para Alma Grund que o ameaça com uma pistola – me fará um grande favor”. Estas palavras, relembra Zimmer “me saíram da boca antes de saber que eu as tivesse pronunciadas”; não obstante, “me satisfizeram. Estava satisfeito da sua nudez, da sua candura [cristalina] [...]. E todavia [...] não estou ainda seguro do seu significado” (BI, 92). Uma indiferença no sentido da linguagem destas proporções è rara, confessa Zimmer, “estando ao alcance só de quem está pronto para soltar o controle sobre a própria identidade, è digno de respeito. Suscita sujeição e temor naqueles que são testemunhas” (BI, 92).

Esta osmose, tipicamente pós-moderna, entre mundo edênico e mundo infernal, aquele do não-sentido, aparece a cada passo da obra de Auster. Stillman, personagem de *Cidade de vidro*, através de uma profusão incontrolada de palavras, continua a repeti-las ao seu pseudo-investigador privado mal assumido por causa das ameaças de morte recebidas por este último: “Eu sou Peter Stillman. O declaro de minha espontânea vontade. Sim, não è o meu verdadeiro nome. Não [...]. O meu verdadeiro nome não mi recordo. Peço desculpas. Não que faça diferença [...]. Sou novo a cada dia. Nasço quando me levanto pela manhã, durante o dia envelheço e morro a noite quando vou dormir [...]. Chamo-me Peter Stillman. Não è o meu verdadeiro nome. O meu verdadeiro nome è senhor Triste [...]. Chamo-me Peter Stillman. Não è o meu verdadeiro nome. O meu verdadeiro nome è Pedro Coelho. No inverno sou mister White, no verão mister Green. Pense aquilo que o agrada. O declaro de minha espontânea vontade. Clique succhiello amassa migalha ciac ciac. È belíssimo, não é verdade? Crio palavras como estas continuamente. Não posso fazer por menos. Me saem da boca sozinhas. Não são traduzíveis” (TNY, 20-1).

Alguma coisa di análogo, semelhante a um *tourbillon* lingüístico no qual o não-sentido paira inexoravelmente sobre a sena verbal, emerge no *livro das ilusões* no

³ Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 39-40.

momento em que David Zimmer procura justificar ao médico o seu terror pela iminente viagem aérea, devendo eles assistir aos curtas-metragens de Hector Mann entregues misteriosamente (de modo anônimo) a algumas cinematecas europeias: “Mas porque mesmo em avião? Porque não tem medo de perder o controle enquanto está no solo?”, lhe pergunta o médico; responde: “Porque os aviões são seguros. Todos o são. Os aviões são seguros, velozes e eficientes, e uma vez que estás lá em cima no alto não pode te acontecer mais nada. É por isso que tenho medo. Não porque penso em permanecer morto... mas porque sei que não acontecerá” (BI, 22).

A escrita, assim parece, é para Auster o reino de uma insuperável *diferença*. Da diferença do mundo em relação ao reino unitário do sentido, do significado unívoco, da presença de um Deus capaz de dar o próprio *logos* ao mundo. Como para Plotino, a estrutura racional do pensamento psíquico, a *loghiké* (fazendo referência à terceira hipóstase, a Alma) esta dispersa no tempo (como imagem decaída da eternidade) segundo a distensão lacerante da alma na sucessão indefinida do agora presente, do agora-não-mais (passado) e do agora-não-ainda (futuro). Em relação à densidade sempiterna do *Nous*, representada na *Enéada* V, 3 da complicação semântica do hieroglífico (ou ideograma, cifra escritural da intuição perfeitamente autocognoscente do Espírito, o divino em nós), a alma, exatamente, è o despregar-se da concordância do símbolo sobre o plano fragmentado e lacunoso do pensamento discursivo. Nele a verdade intuitiva (hiperbólica) è fragmentada em farrapos de pensamento que se sucedem sem trégua em uma laboriosa procura do verdadeiro (aquela mesma da Alma) sem possibilidade de alcançar a beatitude do Intelecto: ou seja, aquela da plena posse da Verdade, colhida integralmente na perfeita coincidência de sujeito pensante e objeto do pensar, de signo e significado. Símbolo dessa situação fragmentária para Plotino é propriamente a escrita, prisioneira da diferença entre palavra e palavra, entre conceito e conceito, alteridade que não pode restituir plenamente a experiência unitiva e estática colhida, a um só tempo, de *Nous* e *Eros*.

Como escreve Auster, pensar (‘dianoeticamente’, acrescento eu) uma coisa “significa pensar o seu contrário, e, a reconsideração do pensamento originário não impede que nessa ocasião um terceiro significado surja para anular o segundo”, e assim por diante ao infinito (BI, 5). A linguagem segue a rota desse movimento vertiginoso do pensamento reflexivo, simulando, sobre o plano de uma realidade libertada de cada vestígio de transcendência, a *theologia circularis* da mística platônico-cristã (Eckhart, a este propósito, é citado expressamente no nosso romance) (BI, 50): esta teologia nem nega nem afirma coisa alguma acerca do divino, mas sim subverte cada afirmação naquela oposta em um processo incessante de auto-superação e refinamento conceitual para alcançar ao verdadeiro (além de toda positividade e negatividade, afirmação e negação). Para Auster, todavia, este processo poderia ser aplicado para definir, com um nome apropriado, um simples ‘copo’, o um ‘guarda-chuva’, sem ter nunca a certeza de poder colher a sua essência em uma fórmula. Toda definição, por assim dizer, é o *dobro* (lingüístico, escritural) da coisa, não obstante também o seu *nada*; o nome, com efeito, duplica a coisa (de fato vanificando-a) como um espelho, sem poder nunca captar o sentido.

Como Hector, tal como intérprete de *O Senhor Ninguém* (no qual ele se torna um homem invisível), a coisa, confrontada com a palavra que a designa, se encontra diante de um *espelho vazio*: a coisa “deve ser olhada [...] Mas quando se perscruta o oval de vidro a sua face não está lá. Não tem reflexo [...] Talvez seja o espelho que è defeituoso” (BI, 38). Se, porém ela no espelho vê alguma coisa, “enquanto perscruta os olhos do indivíduo [da palavra] que do muro retribui o seu olhar, é como se estivesse fixando um desconhecido”; a realidade, por “este misterioso desdobramento de perspectivas” que partem da coisa e do seu reflexo significante (a palavra) (BI, 46), é como fosse “posta de cabeça para baixo”, “reprojetada” no mundo como alguma coisa de novo e reinventada da cabeça ao pé (BI, 45). Mas, essa reviravolta evidentemente, não pode não desagregar a linguagem comunicativa: é como se as coisas se rebelassem contra as próprias imagens, contra as palavras vazias: a tal propósito, relembra David Zimmer, os capotes largados sobre o leito da sua amiga Mary, “eram como sinais de pontuação – hífen improvisados, sumárias elipses, violentos pontos exclamativos – e cada um saía fora das [...] palavras dilacerando-as como um corte drástico” (BI, 64), rompendo assim o espelho anamórfico da linguagem.

Mas os espelhos em *Auster*, no melhor dos casos, são sempre dois postos um de frente ao outro, como naquele fenômeno catóptrico também chamado *miriopsia*: eles escavam em profundidade um no outro duplicando indefinidamente a própria *imago* na superfície especular justaposta. Se de fato o nome é imagem (o dobro) da coisa, a coisa por sua vez é a imagem do nome, vale dizer um seu dobro. Na *invenção da solidão* (no qual Auster escava nas espirais da própria memória sob o guia da palavra ‘pai’, a procura, logo, da imagem ‘autêntica’ do pai), a lembrança se descobre privada de correlatos. As recordações mais remotas de meu pai, escreve Auster: “A sua ausência” (IS, 19). A imagem do pai se rompe assim em uma pluralidade de indivíduos que correspondem de vez em quando à palavra ‘pai’, cada um deles, porém é um *nada* em relação à identidade do nome. Nada resta além de oferecer ao leitor a imagem do pai sentado na escrivaninha, podendo, porém potencialmente ‘duplicar’ esta imagem uma infinidade de vezes: deste truque fotográfico, realizado por um estúdio de Atlantic City, resulta uma mesa redonda, com imagem de cinco (ou talvez seis) pais na mesma posição um contíguo ao outro. Cada um deles é o pai, portanto também o seu dobro, e enquanto tal também o seu nada. Nesta foto, que faz pensar em uma sessão espírita, “é como se ele [o pai] fosse levado a evocar a si mesmo retornando do reino dos mortos. Existem cinco variedades da sua imagem”, percebida por diversos ângulos, no qual é como se o pai, “inconscientemente, se fosse feito desaparecer”; “è um retrato da morte, de um homem invisível” (IS, 31).

A escrita é então para Auster, como para Agostinho (autor citado por Auster), o caráter mais peculiar da *regio dissimilitudinis*, sombra e imagem pálida e corrompida da *civitas Dei*. Nesta paródia pós-moderna do reino da salvação (descrita magistralmente também por Auster em *O país das últimas coisas*: reino do não-sentido, povoado por marginais aos quais a única graça concedida é o descobrimento de um carrinho de supermercado no qual recolhe os lixos, e subprodutos expulsos do mundo capitalístico), neste mundo redimido, portanto, suspenso entre “a fatalidade da morte e os atos imperscrutáveis de Deus” (BI, 15), Deus dissimula a si mesmo nas

cesuras de uma realidade profundamente dilacerada, despedaçada em tessituras e a tal ponto irrecomponíveis que a metrópole – cujos habitantes são verdadeiros e próprios *revenants*, existências espectrais – assumem os traços de um ‘cemitério urbano’: em toda vida, observada “aquém de uma ampla voragem do oblívio” (BI, 15), é como se desencovar-se fora de um sepulcro com todo um aparato de preciosidades e relíquias, as quais, conquanto circundada por uma aura “que tem do sagrado” (BI, 57), não tem para nós mais sentido algum. Nora, sócia de sua irmã Brígida (a amante de Hector), é de tal forma semelhantemente idêntica a esta última que para Hector, vendo Nora pela primeira vez, é como se Brígida não estivesse morta: “Se desenterrasse, saísse respirando da terra que ela tinha removido do corpo e agora eis aqui, incólume, alitante, sem globos oculares nem cérebro nem buraco no lugar dos olhos” (BI, 127). – Abro aqui um breve parêntese: trata-se de um simples exemplo destinado a fazer emergir as estratificações histórico-conceituais das quais são impregnadas, quase até a saturação, os nomes dos personagens de Auster. As irmãs O’Fallon, filhas do comerciante Red O’Fallon de Spokane, para dizer a verdade, são três: Nora, Brígida e Deirdre. Ora, as três irmãs são descritas por Auster como o espelhamento mútuo de um mesmo idêntico princípio feminino, quase refração triádico de uma mesma figura (similarmente a isto que advém na imagem do pai de Auster em *Invenções da solidão*). Elas, ademais, alude sutilmente Auster, são o dobro especular das Moiras (Clotos, Lachesis, Atropos), daquelas que entrelaçam os destinos do homem, como deixa entender – escandalizada em toda a sua herança histórico-religiosa – o mesmo nome Brígida: Santa Brígida, patrona da Irlanda, é em sua origem uma divindade pagã, céltica, protetora da família – “mártir de família” (BI, 139), escreve Auster (isto foi à mola que desencadeou a minha pesquisa. Na pura acepção cristã a Santa torna-se mais que tudo protetora dos animais domésticos). A Brígida pagã, do céltico *Breet*, ademais é musa da poesia, *princípio de fertilidade*, divindade das armas e da guerra, freqüentemente associada, portanto, ao elemento ígneo (não por acaso, na sua transfiguração cristã, Santa Brígida torna-se também protetora dos artesãos, conservando aquele seu antigo laço com a teoria dos elementos naturais). Brígida, “mãe mística de São Patrício, profetisa de Cristo e mãe de Jesus” (como recita uma antiga oração céltico-cristã, evidentemente herética, impregnado como é de elementos pagãos, no qual Brígida vem identificada com a mesma Maria mãe de Jesus) é um princípio feminino triádico, freqüentemente representada até com três cabeças: trata-se das “três mães”, também ditas “três irmãs” (*three sisters*), ligadas ao mesmo tempo ao céu e a terra, ao sol e a lua (durante o Cristianismo, tal divindade tricéfalas torna-se umas “Wonder-working Triad” constituída da própria Brígida, de São Patrício e da pomba). Agora, voltando ao romance, Brígida, duplo especular de Nora, condensa em si os traços de Clotos, aqueles que prolongam a existência da vida: ironia da sorte, Brígida morre portando no próprio colo o filho de Hector. A ironia de Auster é a este ponto desumana. Como se sabe, as *Moiras* gregas transformam-se no mundo romano nos *Parcae*, aquelas que presidem ao Destino, um dos motivos recorrentes nos romances de Auster; elas, todavia, são também as divindades tutelares do nascimento, aquelas que assistem em particular aos últimos dias de gravidez. Brígida, deusa tutelar da família e das crianças’, transforma-se em uma imagem dupla e satânica da Santa, fazendo re-emergir aquele aspecto ctônio ao qual alude ainda o mito pagão das três mães (ou

três irmãs) como via de acesso aos ínferos (as mães faustianas, pode-se dizer, tais como via de acesso ao elemento noturno).

Babel, este é o dobro satânico de New York, torna-se no mundo de Auster a cifra de uma realidade criatural condenada ao próprio estado de alienação, de estranhamento de si por si mesma, na qual nada pode oferecer a narração sem ir ao fundo do próprio nada constitutivo. Ou seja, sem reproduzir a própria effigie em uma série de imagens, duplas e especulares, que desgastam progressivamente e entropicamente toda a sua Consistência ontológica residual. Neste mundo revirado, que, como se ver, tem alguma coisa de mitológico', quem acredita-se morto transforma-se em sobrevivente, e quem está ainda vivo em simples larva parasitária da vida de outrem: "O meu nascimento tem alguma coisa da minha sepultura, a minha sepultura alguma coisa da minha vida".⁴ Estas afirmações tiradas de Chateaubriand, citada no texto, é especular com aquelas de Zimmer, em viagem de carro com Alma para o aeroporto de Logan (trata-se com efeito do mesmo trajeto feito com a mulher Helen, antes da catástrofe): esta viagem, reflete Zimmer, é uma grotesca encenação na qual parece que os *deuses* parecem ter orquestrado um castigo segundo o qual – e isto é próprio do pensamento mitológico – "não me foi consentido ter um futuro antes de haver retornado no[além túmulo do] passado" (BI, 99): podemos também dizer, em relação as três mães, ligadas como são ao princípio (ctônico) da realidade.

Hector Mann, ator de filmes mudos no centro da narração em *O livro das ilusões*, é uma destas existências espectrais; nascido em 1900, e morto em 23 de novembro de 1928 (depois de haver recitado na sua última comédia intitulada significativamente *O Dobro ou nada*, onde o 'ou', *or* em inglês, pode ser entendido em sentido inclusivo, como *explanation* do substantivo que precede à conjugação em objeto: poder-se-ia, portanto, entender o título desse curta metragem também como 'O dobro e nada', ou melhor 'O dobro è nada', onde o 'è' é voz do verbo ser), Hector Mann, escreve no entanto Auster, pertence agora a um mundo de tal modo distante que parece quase pré-histórico: uma daquelas "criaturas que tinham pisado a superfície terrestre quando os homens viviam ainda nas cavernas" (BI, 4). Escrever uma biografia sobre ele (*O mundo mudo de Hector Mann*) é uma tarefa árdua, talvez impossível: equivale a vasculhar nas latas de lixo refugos do existente, à procura de fragmentos e pedaços desgarrados do passado que não podem ser mais unificados pelo poder sintético de um nome: "Os mortos não saem dos túmulos, e por aquilo que considero, somente um morto podia ser mantido escondido assim por longo tempo", assim reflete Zimmer a propósito da vida obscura de Hector; ele "pertencia a um mundo extinto, e se dele restavam quaisquer traços, não eram mais que notas ao pé de página em um livro obscuro que ninguém mais lia" (BI, 4).

O mundo de Hector è um 'mundo mudo' em um duplo sentido: se refere ao cinema mudo dos anos '20, certo, mas é também mudo por si mesmo, não podendo mais intervir com o escritor David Zimmer. Hector no entanto não fala; quem fala no seu lugar, é o bigode, o seu 'fetichístico dobro'. Eis como Zimmer-Auster descreve o

⁴ M. de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, cit. in BI, 57.

ator, o dobro profissional e teatral de Hector (e esta, creio, é em absoluto a página mais bela do romance): “Antes do corpo há o rosto, e antes do rosto há a sutil linha negra entre o nariz e o lábil superior... Filamento vibrátil de angústia, corda metafísica para saltar, cabo acrobático para desequilibrar, o bigode é um sismógrafo dos estados interiores de Hector, e não só faz rir, mas descreve o que está pensando; na realidade é ele a dar o acesso a mecânica dos seus pensamentos. Outros elementos participam disto – os olhos, a boca, o fino calibre dos saltos e dos obstáculos – mas o bigode é o meio de comunicação; também se *falam uma língua sem palavras*, a sua agitação e a sua sacudidela não é menos claro e compreensível do que uma mensagem em código Morse” (BI, 26).

O bigode, escreve ainda Auster, é o centro do mundo dos curtas-metragens de Hector; parece até mover-se por si, “como um mascote da consciência com vontade independentes”. O bigode, a bem ver, é o duplo, o fetiche de Hector, e portanto, o seu nada ontológico: uma simples *metonímia* “das meditações e das tempestades da sua mente” (BI, 27). Neles (nós que vemos os seus filmes) nos refletimos como em um espelho, tornando-nos os meros “reflexos daquilo que todos somos quando nos encontramos sois dentro de nós” (BI, 26), presos no *soliloquium* entre nós e nós mesmos, fechados na nossa interioridade monádica, (a referência a mônada parece ser sugerida pelo nome do protagonista: o nome *Zimmer*, o nome próprio daquele que depois da morte da sua família tinha “passado quase seis meses olhando [só] para si mesmo andar à deriva” (BI, 13), como “redobrado sobre si mesmo” (BI, 79), *Zimmer* em alemão significa a sala; no caso do solitário David Zimmer, ela é a “cela alcochoada” na qual permanece entocado por nove meses para escrever o seu trabalho sobre Hector (BI, 47); Ou seja, “a sala sem janelas” que, segundo Leibniz, é símbolo da mônada a ‘alma’ no seu movimento ideal complicante e inclusivo: dobra ou espiral do universo no qual se agregava cada possível prospectiva sobre o mundo, como escreve Deleuze no seu estudo sobre relação entre o pensamento de Leibniz e o gosto pelo *intérieur* particular de certa arquitetura barroca;⁵ também *Zimmer*, em mais de uma ocasião, escreve Auster, teria podido olhar somente dentro de si mesmo “para ver o mundo” inteiro) (BI, 91).

Se, portanto o bigode é a cifra secreta de Hector, o seu duplo, por sua vez nós somos a imagem reduplicada (um outro duplo) do duplo de Hector: imagem de uma imagem, *Bild des Bildes*, sem poder ganhar nova vida uma imagem arquetípica, *Ur-Bild* (a imagem originária, o arquétipo) do qual tudo emana adquirindo consistência ontológica: um mundo de duplos e, ao mesmo tempo, um mundo feito de nada, um não-mundo, portanto cuja linguagem autêntico, ao limite, pode ser descrito como “uma mensagem em código Morse”. Ora, o código Morse, constituído graficamente da *Linha-ponto* (como se intitula um comédia de Hector), é uma linguagem descontínua feita de idênticos sons repetidos, de tantos duplos que são o nada da palavra significante; sons mudos enquanto signos enigmáticos de coisas igualmente mudas. A bem ver, são só os fantasmas, também segundo Freud, que tendem a anunciar a sua presença através de golpes repetidos (por exemplo, aqueles que fazem

⁵ “[...] Existem lugares onde o que há para se ver encontra-se além dentro: célula, sacristia, cripta, igreja, teatro, sala de leitura ou gabinete para impressão. O Barroco lhe elege para lugares privilegiados e os faz emergirem toda a sua potência e glória [...]. A mônada é uma célula, uma sacristia ainda mais de um átomo: uma sala sem portas nem janelas, onde toda ação é interna”: G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, trad. dal francese di V. Gianolio, Torino, Einaudi, 1990, p. 42.

vibrar e ressoar a mesa do médium), de maneira quase coativa, dissimulando de tal modo a sua duplicidade de meras projeções patológicas do eu, *Doppelgänger*, sócia do eu (*Dopplegänger* é o análogo em alemão de *Gegenbild*, literalmente ‘contra-figura’, na qual se revela a realidade ‘contra-imaginal’ e ‘projetiva’ do fantasma, qual projeções exatamente do elemento inconsciente e perturbador do próprio eu- ou do próprio desejo em uma realidade ‘outra’, de natureza fantasmática).

Não é por acaso, talvez, que a casa produtora dos filmes de Hector (fundada por um banqueiro morto suicida, Seymour Hunt) chame-se Caleidoscópica Pictures: metáfora talvez do espelhamento recíproco de fragmentos de cristal sem algum *prius* ontológico, isto é, privado de todo arquétipo imaginário. Hector, o homem ao qual o “fanfarrão e infiel” Hunt havia dado a oportunidade de fundar na indústria cinematográfica de Hollywood através de falimentar Caleidoscópica, um semelhante homem mimético (enquanto ator), portanto, existência translúcida inteiramente reabsorvida do torvelinho dos reflexos fictícios das recitações, só podia esvaír-se no Blue Stone Ranch (em um outro cristal prismático, portanto) localizado na fantasmagórica Terra do Sonho, Novo México, da qual, porém não existe pista em mapas geográficos –talvez um lugar semelhante de sonhos pode existir somente sobre o traço da face esquerda de Alma Grund: “um sinal cor de morango grande como mais ou menos um punho. Bastante extensa e larga para assemelhar-se a carta geográfica de algum país imaginário” (BI, 84). (Por outro lado, o mesmo referimento a pedra azul, na sua variante Alemã, assemelha-se também no nome pelo *gagman* que tinha trabalhado com Hector na Caleidoscópica, Jules Blaustein) (BI, 75-6).

Do caleidoscópico ao sonho, portanto, do duplo prismático feito espelhos para um outro duplo fantasmático da realidade, o mundo onírico e inautêntico do Ranch, sem algum *reditus em* um mundo autêntico e verdadeiro: um proliferar de imagens sem arquétipos, de mimeses sem metéxis (como aparece na foto que retrata, multiplicando cinco ou seis vezes, a imagem do pai de Auster: qual delas é a primeira, a verdadeira – poder-se-ia perguntar? Talvez propriamente aquela que não se ver, ainda mais mudada em outras, posta hipoteticamente diante da imagem de costas: se, como em *O Casal Arnolfini*, de Jan van Eyck, existisse um espelho sobre a parede à frente do observador, talvez só então se poderia ver a imagem originária.⁶ Mas seria restituída em uma nova imagem refletida, em um duplo à enésima potência, que menos que nunca seria a realidade verdadeira. Melhor, talvez, passar de uma a outra *imago*, deixando-se reabsorver por uma ‘eikonologia *in circulo*’ sem poder entrever algum centro de irradiação imaginal estável e permanente –Isto, me parece, é o convite, a provocações *também* filosófica de Paul Auster). Às vezes, no mundo de Auster, a cisão ‘reduplicante’ é muito profunda para ser investida em uma única e mesma imagem: é o caso de Alma Grung, aquela senhora austera” de estranha e dupla face”; “Quando virou-se pondo-se em frente, via-se só o seu lado direito. Daquele lado parecia distinta: tinha uma visão delicada, um tanto redonda, e a pele muito macia. Tão pouco feia, em definitivo; aliás, talvez, quase bela” (BI, 85). Alma, que ameaça com uma pistola Zimmer, é ao mesmo tempo “anjo da morte” (BI, 93) e fundamento que doa a vida e a esperança – como deixa entender o seu nome:

⁶ Para esta sugestão remeto as análises de M. Foucault concernentes *As Meninas de Velasquez: As palavras e as coisas*, trad. do francês de E. Panaitescu, Milão, Rizzoli, 1985, pp. 17-30.

Grund, em alemão o princípio ou fundamento do ser, e Alma, do latim *almus*, aquela que doa a vida e alimenta as coisas (BI, 98) -. Além disso, se poderia perguntar, será Alma a ser o dobro de Georgiana (a protagonista de *A mancha* de Hawthorne?, essa também assinalada por um sinal qual “marca da mortalidade”), ou vice-versa, será Georgiana a ser o reflexo especular do amante de Zimmer? (BI, 101)

O caleidoscópio e a terra de sonho (dos sonhos), logo, são um o dobro do outro, em um jogo de espelhos no qual nenhum dos dois pode ser o *principium* do outro; a realidade permanece, exausta e desfibrada, aos pés desta refiguração alegórica da ‘Dama vanitas’ ao espelho: *vanitas vanitatum*, imagem vã e transeunte de outra imagem idêntica, banal e passageira. Se a imagem quisesse perceber a si mesma como verdadeira e autêntica, como no mito de Narciso (não por acaso empregada primeiro por Plotino e depois por Leon Batista Alberti para justificar a origem da mimese artística), ela se precipitaria no fundo do ‘espelho d’água’, sobre o qual alija a sua própria *imago*, perdendo-se a si mesma na procura de um arquétipo que de fato não há.

A noite do oráculo, outro romance de Paul Auster, foi escrito contemporaneamente ao *Livro das ilusões*.⁷ Para Auster – como ele mesmo confessa em uma entrevista concedida a M. Bellinelli – trata-se de um único processo compositivo, tanto quanto estratificado:⁸ o autor sente-se como prisioneiro de ambos os relatos, e passa de um ao outro para não sucumbir à matéria narrada: como afirma Zimmer a propósito da obra sobre Hector, “eu estava dentro do livro, e o livro estava na minha cabeça” (BI, 47), e para chegar aí Auster oscila de uma a outra história como se fossem uma espelho da outra.

Em *A noite do oráculo* o protagonista, Sidney Orr, escreve sobre um homem que procura, de modo obsessivo, uma mulher judia de Varsávia, talvez sobrevivente do campo de concentração de Dachau. Para tal fim, Nick Bowen, este é o nome do personagem, recolhe os guias telefônicos de todas as cidades dos Estados Unidos em uma obscura sala no subsolo, onde enfim permanecerá fechado por uma simples distração. Aqui os espelhos são três, e a procura falida do arquétipo complica-se: o escritor Paul Auster, com efeito, relata no seu romance sobre o autor de uma história cujo protagonista, enfim, revela-se em grau de influir sobre a vida deste último, refletindo-a como através de um cristal deformante. Sidney Orr, refletindo-a sobre a superfície do seu personagem como em um espelho, este enredado por esta sua ficção literária, até ao mais completo confundir-se dos planos de realidade (planos que, evidentemente, são ambos escriturais). Gradualmente a figura do personagem toma forma, a vida do escritor Sidney Orr assume sempre mais os traços daquela do seu personagem, incluídos os seus traços de patologia claustrofóbica. Ele adverte como por encanto o peso angustiante desta concretude escritural que, por ele mesmo, está tornando-se o seu duplo espectral e satânico, chegando a permear prepotentemente a sua própria vida. Enquanto do outro lado o seu livro torna-se uma verdadeira e própria sentença oracular, capaz de encarnar a resposta (essencialmente negativa) a necessidade humana de autenticidade: as *fictiones*

⁷ Su questo romanzo di P. Auster si è recentemente soffermato S. Givone: cfr. *Il bibliotecario di Leibniz. Filosofia e romanzo*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 196-201.

⁸ P. Auster, *Le trame della scrittura*, intervista di M. Bellinelli, Bellinzona, Casagrande, 2005, pp. 37-8.

literárias, por assim dizer, são imagens vazias, duplos especulares de uma realidade que, porém, por sua vez, mostra-se ela mesma de natureza imaginal. Fiel a esta perspectiva, o escritor Sidney Orr não termina o livro: suspende *ex abrupto* a narração, quase temendo ser reabsorvido em um enésimo livro das ilusões, em uma contra-imagem do mundo que é - na hierarquia do ser, a “cadeia áurea” neoplatônica que vai de um máximo a um mínimo de realidade - ao mesmo modo último e primeiro, ou seja, a um mesmo tempo espectro evanescente e origem de toda imagem e reflexo.

Se a escrita é diferença, desvio e sombra em relação a cada arquétipo, a realidade, por outro lado, é fruto de uma alquimia que cristaliza, encanta subrepticamente a aparência entretendo-a *come se fosse* a imagem autêntica, o arquétipo de toda criação artística e de todo exercício de escritura (O que é como dizer que o modelo não seja outro que o resultado de uma ‘prática essencialmente ilusionista’: de fato, por ilusionismo entende-se propriamente fazer crer ‘como real’ aquilo que ‘real’ em sentido próprio não é, processo no qual “a falsa verdade da copia dá corpo a um simulacro que simula o ser mesmo ao ponto de substituir-se”;⁹ tema, este, ao centro de *Mister Vertigo*, outro romance de Paul Auster). Todavia, a astúcia luciferina da imagem arrasta atrás de si, na própria dobra ilusionística, também o próprio modelo. Essa, de fato, reage sobre o arquétipo, mostrando a natureza meramente especular (o imaginal) também deste último; ou seja, por assim dizer, “nenhum arquétipo resiste à vertigem do simulacro”.¹⁰ Diante ao arquétipo, portanto, deve-se sempre perguntar, como faz Hector no momento no qual readquire visibilidade (fazendo aqui Auster um eco a Calderón della Barca e ao *Rei Lear*): “O encantamento foi rompido ou estou apenas sonhando?” (BI, 44). Evidentemente não há modo de sabê-lo. Além disso, como afirma Zimmer, “podendo escolher entre tantas opções da fantasia, porque deixar-se limitar pelos fatos?” (BI, 68). A realidade “è um sonho febril”, “um mundo de fingimento e alucinações, privado de fundamento: um lugar onde tudo aquilo que se imagina sefaz verdadeiro” (BI, 137).

Também David Zimmer - que segue “em cem direções diversas” sem mais retornar “a se recompor” (BI, 23) -, encontra o seu sorriso, verdadeiro e próprio espiral de redenção, somente deixando-se permear pelo mundo surreal de Hector Mann, o *Senhor ninguém*: Zimmer, graças a cumplicidade do mundo fantasmagórico de Hector, descobre assim que “algum pedaço de si tinha ainda vontade de continuar a viver” (BI, 10): “Ao segundo ou ao terceiro frêmito do bigode de Hector estava rindo, aliás, ria forte” (BI, 11); “alguma coisa diferente da pura e simples morte” estava emergindo de mim mesmo (BI, 10). O mundo ilusionístico de Hector é uma dobra ‘redentora’ do real (BI, 97), um “daqueles mínimos períodos de insensatez, de fissuras minúsculas que a mente pode atravessar, e uma vez lá por um destes furos te encontre livre por ti mesmo, livre da tua vida, livre da tua morte” (BI, 92).

O bigode de Hector é aquela sutil “linha metafísica” que divide - e ao mesmo tempo une, permitindo a passagem de uma a outra: ele, escreve Auster, é, de fato, “também corda de saltar” - não tanto a aparência da realidade, quanto a aparência ilusória de outras aparências também ilusórias; superar este sutil filamento

⁹ J.-J. Wunneburger, *Filosofia delle immagini*, trad. dal francese di S. Arecco, Torino, Einaudi, 1999, p. 139.

¹⁰ G. Deleuze, *Logica del senso*, trad. dal francese di M. de Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 231.

vibratório” significa, talvez, admitir com Nietzsche-Zimmer que o mundo verdadeiro torna-se *fábula*; ou, para melhor dizer, que a realidade se dissolve nas tantas fábulas que aludem uma a outra sobre a cena vazia e deserta do mundo. A realidade – cito a partir do *livro das ilusões* –, a critério do Senhor Ninguém, nestas alturas invisível, diante do espelho, torna-se “um fantasma em carne e osso... Vive ainda no mundo [mas] o mundo não tem mais espaço” para ela (BI, 35). O mundo, afirma David Zimmer, “è uma ilusão que todo dia precisa ser reinventada” (BI, 49). Assim, as insistências de Alex – “Gostaria que me desse à ocasião para ajudar-te” – Zimmer replica: “Já estás me ajudando, me propusesse um novo trabalho” (trata-se das traduções das *Mémoires*); ao que Alex insiste: “Isto, porém é trabalho, estou falando da vida”. E Zimmer, laconicamente: “Existe [talvez] diferença” entre vida e invenção literária? – “Impossível sabê-lo” (BI, 69), diremos nós com Auster (esta afirmação, impregnada de resignação, aparece em mais pontos de *O livro das ilusões*). D’onde, o mesmo Zimmer, fazendo eco a Hector (no lugar do Senhor Ninguém), assim se define: “Eu não era ninguém, e não estava verdadeiramente vivo. Eu era, sobretudo um alguém que simulava viver, um morto que passava as suas jornadas traduzindo um livro de um morto” (BI, 86).

Uma última consideração graciosa, talvez um fragmento de ‘prática filosófica’ filtrada da memória e, portanto, na distância do tempo transcorrido, reflete-se principalmente sobre o fundo obscuro da recordação. Uma tarde, viajando até Turim em um ônibus da linha Satti que faz o percurso entre Chivasso e via Fiocchetto, o motorista – um jovem com fone de ouvido e cabelos longos de aproximadamente trinta anos, incomodado com a presença de uma senhora anciã junto a cabine de alumínio e vidro que separa o motorista do espaço reservado aos passageiros (a senhora, evidentemente, se punha entre o refletor e a visão refletida do fundo do ônibus) – a repreende com palavras que soavam mais ou menos assim: “Senhora, acomode-se há lugar. Não vejo do retrovisor se da porta posterior todos os passageiros desceram. Deveria saber: o mundo não è feito só de percepções imediatas, mas também de imagens refletidas! “Este jovem –mesmo que seja exagerado dizer dele aquilo que Luigi Pareyson escreveu sobre Ivàn Karamazov, isto é, que mereceria encontrar lugar nos manuais de história da filosofia –mais modestamente, poderia ser muito bem um daqueles personagens que habitam o *mundo refratado e caleidoscópico* de Paul Auster, onde a experiência no seu complexo pode ser nada além de uma alucinação visual” (BI, 55): o teatro de “uma mixórdia de conjecturas desenfreadas de loucas especulações” (BI, 76), de desaparecimentos misteriosos e de “miraculosas reaparições” de espectros, “terra de ninguém suspensa entre sonho e vigília” (BI, 98).

O homem, talvez, por viver em um mundo de tal feito, deveria ser aquele melancólico “cavalheiro dos espelhos” do qual fala Stillman, paródia pós-moderna do Don Quixote capaz de habitar uma cidade de vidros refletores (TNY, 104-105), onde tudo “è reduzido a caso, a pesadela de cifras e probabilidade” (TNY, 97): “Será ainda possível, eles se perguntavam, parar diante ao mundo e disseminar mentiras e absurdidades como se nada fosse?” (TNY, 105). Se por um tal cavalheiro, como pelo senhor Black protagonista de *Fantasmas*, a palavra pensamento è forte, demasiado forte, “um termo um pouco menos ambicioso – especulação, por exemplo – pode

aproximar-se da realidade. Especular, do latim *speculari*, espiar, observar, é ligada a palavra *speculum*, isto é, espelho, reflexo, imagem” (TNY, 149). Quem olha a realidade, então, “é como se olhasse em um espelho”: ao invés de observar uma outra pessoa “está observando também a si mesmo”, duplicando a própria identidade em uma série infinita de imagens; “eu sou tu, e tu és eu” (TNY, 107), sem nenhum *prius* imaginável.