

**GABRIELA SEMENSATO FERREIRA**

**PAUL AUSTER, ENTRE OUTROS: SOBRE OS LIMITES DA  
REPRESENTAÇÃO NAS ARTES**

**PORTO ALEGRE  
2014**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA  
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E  
INTERDISCIPLINARIDADE**

**PAUL AUSTER, ENTRE OUTROS: SOBRE OS LIMITES DA  
REPRESENTAÇÃO NAS ARTES**

**GABRIELA SEMENSATO FERREIRA**

**ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> RITA LENIRA DE FREITAS  
BITTENCOURT**

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2014**

### CIP - Catalogação na Publicação

Semensato Ferreira, Gabriela

Paul Auster, entre outros: sobre os limites da  
representação nas artes / Gabriela Semensato  
Ferreira. -- 2014.  
132 f.

Orientadora: Rita Lenira de Freitas Bittencourt.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Paul Auster. 2. Representação. 3. Mimese. 4.  
Autobiografia. 5. Literatura e artes visuais. I. de  
Freitas Bittencourt, Rita Lenira, orient. II. Título.

Para Gladis, Márcia e Célia.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha família pelo apoio, pela presença e pelas histórias que ainda lemos, vemos e criamos juntos.

À minha orientadora, professora Rita Lenira, por todas as conversas desses últimos sete anos e pela dedicação com que atua no ensino e na pesquisa.

Aos professores do Instituto de Letras da UFRGS, que acompanharam este trabalho e me guiaram durante toda a formação.

Aos meus amigos, por acreditarem em mim, mas especialmente pelas risadas.

Ao CNPq, por auxiliar na realização deste Mestrado.

## RESUMO

Paul Auster, um escritor norte-americano nascido em 1945, já publicou inúmeros romances, poemas e diversos textos críticos. É também tradutor, roteirista e já dirigiu filmes, como *Sem Fôlego* (1995). Seu trabalho integra as mais diferentes artes, como literatura, fotografia e cinema, aproximando-as dentro da própria narrativa literária. É ainda neste espaço que a figura do autor se problematiza, a partir dos nomes atribuídos a narrador e personagens, por exemplo. Um desses nomes pode ser “Paul Auster”, mas, ao invés dele pode-se procurar deixar um espaço em branco, ou então negá-lo. Da mesma forma, quando fala de espaços, como aquele onde o escritor reside, o Brooklin, é sempre a partir de uma multiplicidade e de uma diferença cultural que não consegue fixar um único sentido ou origem. Seja, então, na autobiografia ou biografia, no diário, no retrato ou utilizando-se de elementos do documentário, sua obra aproxima a ficção de suas próprias “verdades”, deixando de lado o “real preexistente” como ponto de partida, e baseando-se também na narração a partir da memória. Neste trabalho, esboçam-se aproximações entre sua obra e as de outros artistas, como Diego Velázquez, René Magritte e Orson Welles, para então repensar o que se entende pelo conceito de “representação” nas artes, quais são seus limites, e como o próprio pensar artístico reflete (sobre) esse problema.

## ABSTRACT

Paul Auster, a North-American writer born in 1945, has already published many novels, poems, and texts on art criticism. He is also a translator, scriptwriter and has directed films, such as *Blue in the Face* (1995). His work involves different arts, like literature, photography and cinema, approximating them inside the literary narrative. It is also in this space that the notion of “author” is discussed, considering the names attributed to the narrator and the characters, for example. One of these names might be “Paul Auster”, but, instead of accepting this option, a blank space may be left, or the name could be denied. This way, when Auster mentions spaces, such as the one where the writer resides, that is, Brooklyn, it is always from a perspective of multiplicity and cultural difference which can’t settle on one meaning or origin. May it be, then, in the autobiography or the biography, in the diary, the portrait or making use of elements from the documentary as a genre, his work makes fiction closer to its own “truths”, leaving aside the “real” as a notion of something preexistent, and also taking the narration from the perspective of memory. This thesis establishes relations between Auster’s works and the works of other artists, such as Diego Velázquez, René Magritte and Orson Welles, seeking to rethink what is understood by the concept of “representation” in the arts, which are its limits, and how art can poetically reflect (on) this problem.

## LISTA DE IMAGENS

- P. 14 Diego Velázquez. *Cristo em casa de Marta e Maria*. c. 1618.  
Óleo sobre tela, 60 x 103.5 cm – The National Gallery, Londres.
- P. 16 Diego Velázquez. *Adoração dos Magos*. 1619.  
Óleo sobre tela, 203 x 125 cm – Museo Del Prado, Madrid.
- P. 17 Diego Velázquez. *Las meninas, o La familia de Filipe IV*. 1656.  
Óleo sobre tela, 318 x 276 cm – Museo del Prado, Madrid.
- P. 19 Jan van Eyck. *Os Esponsais dos Arnolfini*. 1434.  
Óleo sobre madeira, 81,8 x 59,7 cm – The National Gallery, Londres.
- P. 27 Paul Auster. *O truque fotográfico*. 2003.  
[Em *A Invenção da Solidão*, p. 27]
- P. 28 *Retrato de cinco ângulos de Marcel Duchamp*. Fotógrafo: Henri-Pierre Roche. 1917.  
Fotografia por processo da prata coloidal – National Portrait Gallery, Washington.
- P. 30 Valério Vieira. *Os Trinta Valérios*. 1901.  
Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS/SP).
- P. 31 Paul Auster. *A família Auster*. 2003.  
[De *A Invenção da Solidão*, p. 29]
- P. 42 René Magritte. *A Máscara Vazia*. 1928.  
Óleo sobre tela, 73 x 92 cm – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germany.
- P. 42 René Magritte. *A Máscara Vazia*. 1928.  
Óleo sobre tela, 81,2 x 116,2 cm – National Museum Cardiff, Cardiff, Wales.
- P. 44 René Magritte. *Os Dois Mistérios*. 1966.  
Óleo s/ tela, 65 x 80 cm – Cortesia Galerie Isy Brachot, Bruxelas.
- P. 46 René Magritte. *A Interpretação dos Sonhos*. 1930.  
Óleo sobre tela, 81 x 60 cm – Coleção Particular.

- P. 47 René Magritte. *As Palavras e as Imagens*. 1929.  
[Da revista *Révolution Surréaliste*]
- P. 116 Paul Auster. *Fotos de família*. 2007.  
[Do filme *A Vida Interior de Martin Frost*]
- P. 116 Paul Auster. *Fotos de família*. 2007.  
[Do filme *A Vida Interior de Martin Frost*]

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1. (In)visibilidade Representadas</b> .....	12
1.1    Diego Velázquez: <i>As Meninas</i> .....	13
1.2    Paul Auster: <i>A Invenção da Solidão</i> .....	22
<b>2. Não cachimbos</b> .....	37
2.1    René Magritte: <i>A Traição das Imagens</i> .....	40
2.2    Paul Auster: <i>Viagens no Scriptorium</i> .....	49
2.3    Da tuba à tumba: outros fantasmas.....	58
<b>3. O cinema do falsário</b> .....	62
3.1    A Vontade de Potência.....	64
3.2    As Potências do Falso.....	68
3.2    Orson Welles: <i>Verdades e Mentiras</i> .....	70
3.3    Paul Auster: <i>Sem Fôlego</i> .....	74
3.4    O documentário e a ficção.....	77
<b>4. A crise da representação</b> .....	82
4.1    Mimese.....	84
4.2    Poder-ser representado.....	86
4.3    Ilusões e (in)visibilidades.....	96
4.4    Autobiografia e autorrepresentação.....	109
<b>5. CONCLUSÃO</b> .....	118
Referências Bibliográficas.....	123
Filmografia.....	129

## INTRODUÇÃO

Paul Auster, um escritor norte-americano nascido em 1945, é poeta, romancista e tradutor. Sua obra literária, porém, esteve próxima às artes visuais desde suas primeiras publicações. Em *A Invenção da Solidão*, de 1982, uma narrativa ensaística e também livro de memórias, escreve-se sobre a morte do pai, sobre sua personalidade ausente, mas marcante, sobre a dificuldade de adentrar “sua vida interior”, de conhecer o homem que desapareceu. Assim, Auster é atraído às fotos de família, que se constituem também como partes das memórias. Elas o ajudam a atravessar a solidão de recordar – e reinventar – seu passado. Atuando como vestígios, permanecem no presente como “retratos de um homem invisível”, seu pai.

Em 1994, Auster começa sua carreira no cinema, a partir da escrita dos roteiros de *Cortina de Fumaça* e *Sem Fôlego* e da co-direção deste último filme, em 1995, com Wayne Wang. No primeiro, a fotografia transforma-se em hobby do personagem principal Auggie Wren, que registra momentos de seu dia a dia. Apesar de suas fotos serem muito similares, já que tiradas no mesmo local e horário, ele as vê como únicas, cada uma diferente de todas as outras. Para ele, como em *Le Point de Vue*<sup>1</sup> (MAGRITTE, 1927), cada imagem é um ponto de vista, mesmo que sua captura tenha se dado a partir do mesmo ângulo que todas as outras. A cena que a câmera registra, naquele fragmento de segundo em que é disparada, nunca mais se repetirá.

Estes filmes, além disso, podem ser aproximados à obra de Orson Welles no cinema, como em *Verdades e Mentiras* (1973). A partir da relação entre elas, é possível identificar a presença do que Deleuze (2005) chama de falsário, que no caso do filme de Welles se esboça, por exemplo, no personagem do Cosmopolita Hipnotizador, uma espécie de ilusionista.

Relaciona-se, ainda, ao cinema, à fotografia e à pintura a narrativa intitulada *Viagens no Scriptorium* (2007), de Auster. Porém o faz de formas diferentes. Nesse caso, trata-se de uma obra literária onde não há nenhuma foto visível ao leitor e nenhuma referência clara a pinturas conhecidas, como acontece em *A Invenção da Solidão*. Existem, porém, outros

---

<sup>1</sup> *O Ponto de Vista*. Nesse quadro, veem-se quatro paisagens repetidas através de quadros como molduras ou lentes de uma câmera. A obra encontra-se desaparecida, segundo Carolina Junqueira dos Santos (2006).

elementos visuais nesta narrativa que, em momentos, podem lembrar estas artes. Apresenta-se um estudo, portanto, em que se parte de algumas pinturas de René Magritte, para identificar os pontos de contatos entre essas obras, assim como reflexões acerca das relações entre os nomes, objetos e personagens no espaço ficcional e também a posição particular deste narrador.

Percebe-se, no caso de Paul Auster, o desenvolvimento de um trabalho interartístico em que dialoga constantemente com outras obras ou com a sua própria, citando-as textualmente. Usa fotos de família, mas também cria textos que se aproximam de imagens.

Por essas características, pensar sua obra é pensar de forma comparatista. É estar inquieto, a cada instante, em meio à biblioteca de babel. Por isso também é que neste trabalho realizam-se diálogos entre Paul Auster e outros artistas, que possam contribuir para a leitura de sua produção e dos conceitos e pensares provocados por ela.

Esta pesquisa é o resultado de alguns anos de trabalho, durante a graduação e o mestrado. Já no Trabalho de Conclusão de Curso em Letras realizei uma busca pelas características que ligavam a ficção de Auster ao acaso, na literatura. Foi possível observar pontos de contato, então, entre seu trabalho e o de Mallarmé, por exemplo. Entreviu-se, entretanto, a possibilidade de uma pesquisa que se dedicasse mais especificamente aos aspectos visuais de suas narrativas e também a seus filmes. Era preciso entender, ainda, qual o papel dos narradores que apresenta, olhando constantemente em retrospectiva, mas sempre com dúvidas indecidíveis acerca do passado. Os nomes utilizados nos personagens também chamavam atenção, pois nota-se que se repetem constantemente, com algumas variações, fazendo com que suas obras possam ser vistas como uma espécie de “série”, em que se entra no jogo da leitura. Esta dissertação dedica-se a estas últimas dúvidas. Porém, a partir dela, abrem-se outros caminhos, mais labirínticos que os iniciais, em que se entrevêm oportunidades para trabalhos futuros.

Assim, ao considerar as próprias obras como bases para a discussão teórica do conceito de representação, investigam-se seus sentidos e possibilidades. O primeiro exercício de leitura faz-se entre algumas pinturas de Diego Velázquez e *A Invenção da Solidão*. Então, analisando-se telas de René Magritte, como *A Traição das Imagens*, chega-se à *Viagens no Scriptorium*, de Auster, em que se problematiza a relação entre os nomes e elementos do espaço ficcional. Em seguida, entre os filmes de Welles e de Auster citados, pensa-se a arte a partir de suas próprias “verdades”, mas considerando as potências do falso, propostas por Deleuze a partir de pensamento de Nietzsche. Por fim, retoma-se a trajetória do conceito de representação, considerando a mimese, a semelhança, mas também o olhar, as ausências e

desaparecimentos que aí se manifestam, e as ilusões. Uma última análise foca-se na questão da autorrepresentação na autobiografia e das possíveis proximidades entre o “gênero” documentário e a ficção.

A cada caso e a cada obra citada dedica-se, inicialmente, um espaço singular. Vão-se ensaiar, então, algumas respostas baseadas em suas aproximações e distanciamentos. Considerando os elementos citados e as relações estabelecidas, reflete-se, pois, sobre os limites da representação nas artes.

## 1. (In)visibilidades Representadas

Um quadro pode ser suficiente para instigar uma cadeia de dúvidas e de pequenos prazeres. Assim também, às vezes é preciso atravessar centenas de páginas para visualizar com alguma certeza o quebra-cabeça de um texto literário e contentar-se com o desenho formado pelas linhas irregulares que se tocam.

Realizam-se aqui leituras de obras que suscitam esses sentimentos. Complexas leituras, porque se debruçam sobre diversos elementos distintos interligados na obra poético-imagética, como a representação e a autoria. Caminha-se em direção ao reconhecimento do caráter *inestético* da obra de Paul Auster. Inéstico<sup>2</sup> no sentido trabalhado por Alain Badiou (*Pequeno Manuel de Inestética*, 2002), que analisa na arte seu pensamento intrafilosófico, ao invés de considerá-la como objeto de análise estética.

Apesar da distância temporal e geográfica que separa o século XVII em que viveu Diego Velázquez e o XXI de Paul Auster, ambos incorporam em suas obras ecos da emblemática figura do autor. No texto ou na imagem, deixam-se marcas de sua presença, como o nome no texto, ou o autorretrato. Não se trata apenas do autor como posição ou função dentro do texto (Michel Foucault, *O que é um autor*, 2001), nem só do artista digno de respeito e admiração. Sua imagem, seu nome habitam, explicitamente, o espaço da criação. Essas marcas se voltam para quem as observa, voltam-se para o próprio criador, apontando, lá adiante, espaços não localizáveis. Surgem, assim, duplos, triplos, ausências, dedos que apontam para lugar nenhum, escadas que acabam em paredes (como em Borges e Magritte<sup>3</sup>) e espelhos que refletem alguém que não parece estar ali.

Como disse Calvino (*Os níveis da realidade em literatura*, 1978), a pessoa que escreve inventa um primeiro personagem, que é o autor da obra. Apesar disso, ele nunca está inteiramente ali, mas é apenas uma projeção de si mesmo que põe em jogo na escritura. Pode dar a ver uma máscara apenas, não uma parte “verdadeira” de si.

Este capítulo dedica-se a investigar, portanto, em pinturas de Diego Velázquez e na narrativa de Paul Auster, formas de compreender o que seria a “representação” desta figura autoral, ou como ela pode ser pensada alternativamente nestes casos, e entender as invisibilidades que daí surgem.

---

<sup>2</sup> Por "inestética" Badiou compreende uma relação da filosofia com a arte, que coloca a arte, por si mesma, como produtora de verdades, sem pretender torná-la um objeto da filosofia. Assim, a inestética descreve os efeitos “intrafilosóficos” produzidos pela existência de algumas obras de arte.

<sup>3</sup> A escada que se eleva ao infinito está no conto *Biblioteca de Babel* (em *Ficções*, 1944), de Borges. No quadro de René Magritte, *La Lecture Défendue*, de 1936, vê-se uma escada que ascende até encostar-se a uma parede.

### 1.1 Diego Velázquez: *As Meninas*

Há algo de inusitado e curioso envolvendo o olhar de cada personagem pintado por Diego Velázquez, artista nascido em Sevilha (1599-1660). Muitos de seus quadros parecem demandar que se os observe com atenção, até mesmo paciência. Talvez seja necessário um espírito investigativo para desvendar com gosto alguns de seus mistérios.

Até mesmo as cenas da vida diária às quais se dedicava, chamadas “bodegones”, envolvem mais sentidos do que apenas os afazeres domésticos. É como se surpreendêssemos uma cena em desenvolvimento sem sabermos explicar exatamente o que está acontecendo. Além disso, as pessoas que habitam seus quadros apresentam certa inclinação à performance.

Nesse sentido, há casos em que sua pintura dedica-se ao presente, ao instante capturado, e ao olhar. Isso ocorre, por exemplo, em *Cristo em casa de Marta e Maria*<sup>4</sup> (1618), onde já se observa o trabalho com diferentes espaços dentro da tela. Nele, podem-se ver quatro mulheres. Marta e Maria, cujos nomes dão título à obra, são posicionadas dentro de um retângulo que parece preso à parede, como um quadro, ou que permite enxergar através dela, como uma janela. As outras duas mulheres, com roupas mais contemporâneas à época em que o quadro foi pintado, encontram-se à frente, na sala que ocupa a maior parte da cena. A mais jovem maneja um instrumento, provavelmente um pilão, e parece cozinhar. Seu olhar está voltado para a senhora mais idosa, que a observa; ou estaria direcionado para frente, para um possível observador do quadro?

---

<sup>4</sup> Em espanhol: *Cristo en casa de Marta y María*.



**Figura 1 - Diego Velázquez. *Cristo em Casa de Marta e Maria*. C. 1618.**

A cena em que se vê Cristo sentado dirigindo-se à Marta e Maria faz referência à história que se encontra no Novo Testamento (Lucas 10). Nela, relata-se que Marta questiona o fato de precisar servir a refeição sozinha enquanto Maria pode apenas escutar as palavras de Cristo. Ele responde, entretanto, que esta é a parte que cabe a ela, e não lhe será tirada.

Segundo a Galeria Nacional de Londres<sup>5</sup>, esta cena religiosa pode ser observada através de uma abertura na parede, e as figuras das outras duas mulheres seriam uma atualização de Marta e Maria contemporâneas. Por outro lado, observa-se que a simples abertura poderia ser ainda um quadro ou mesmo um espelho. Neste caso, ele refletiria uma cena a ocorrer em outro espaço, fora do campo de visão do observador.

As duas cenas – a que ocupa a maior parte do quadro e a que se passa junto a Cristo – parecem dialogar e aproximar-se de variadas formas. Os utensílios ligados à refeição em ambos os espaços apontam para cenas do cotidiano que envolvem essas mulheres. Talvez Marta e a cozinheira anônima no primeiro plano compartilhem uma mesma situação: a imposição do trabalho que realizam. A iluminação indireta, os tons terrosos (mais escuros de um lado e mais claros de outro) parecem provir também de ambientes de disposições semelhantes. A presença deste quadro dentro do quadro (ou espelho ou janela) indica, especialmente, o tratamento de diferentes planos, de distintas realidades imagéticas, os quais apontam para outros espaços não localizáveis.

<sup>5</sup> The National Gallery, London. Disponível em < <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/diego-velazquez>>.

Segundo Nibert Woolf, em obra dedicada ao pintor, Velázquez é reconhecido como "artista precursor da sensibilidade moderna" (2006, p. 8), que se torna nítido a partir do século XIX, quando a pintura se afasta dos motivos literários para explorar suas possibilidades específicas. Em seus últimos quadros, percebem-se traços rápidos em tela que fazem lembrar o que seria, séculos depois, o impressionismo, com pintores como Édouard Manet. Velázquez utiliza então cores mais claras e uma execução mais espontânea, por sugestão de Rubens.

A partir de 1629 e com auxílio do rei Filipe IV (1605-1665), Velázquez viaja à Itália e estuda obras de Rafael, Michelangelo, Tintoretto e Ticiano. Em *Jacob recebendo a túnica de José* (1630), veem-se traços mais suaves, maior variedade de cores, e, no chão, ladrilhos em xadrez, que permitem uma clara perspectiva e divisão de espaço. Em primeiro plano, um cachorro de pelagem preta e branca rosna para os presentes (os irmãos de José e seu pai Jacob), em meio a uma composição que descreve o apogeu dramático de um acontecimento bíblico.

Wolf (2006) encontra relação entre as pinturas de Caravaggio (1573-1610) e de Velázquez. Caravaggio teria se oposto à harmonia e ao culto à beleza do alto Renascimento italiano, retratando santos com sinais de velhice e de sofrimento, assim como pessoas não conectadas à Igreja em trajés mais grosseiros e pés descalços. Velázquez, apesar de também utilizar o claro-escuro, preferia a luz difusa em sua pintura. Isso torna os corpos pintados como que envoltos por uma luz suave e os modela de uma forma que é aproximada do sonho.

Por interessar-se pela pintura, Filipe IV se torna mecenas de Velázquez. Antes dele, porém, no reinado de Filipe III (1578-1621) floresce a poesia de Miguel de Cervantes e de Lope de Vega. De alguma forma, Velázquez retoma Cervantes em obras como *O aguadeiro de Sevilha* (cerca de 1620), pois a cena de traços burlescos pode ser aproximada a seus contos, que "estendiam um espelho à sociedade espanhola" da época<sup>6</sup> (WOLF, 2006, p. 12).

Nas obras citadas, percebe-se que as cenas do cotidiano passam ao primeiro plano, enquanto que a representação da vida religiosa e dos santos, apesar de fazer parte de seu título, assume o segundo plano. Na *Adoração dos Magos*<sup>7</sup> (1619), mais uma vez estão representados Maria, Jesus Cristo e ao seu redor os três reis magos, além de outros dois homens. No entanto, os mesmos personagens citados são comparados a pessoas da época – "o jovem mago é um auto-retrato livre, o homem ajoelhado por detrás dele tem os traços de Pacheco [sogro e professor de Velázquez] e a Virgem os de Joana, filha deste e mulher do pintor" (WOLF, 2006, p. 16).

<sup>6</sup> Como as *Novelas Exemplares*, publicada pela primeira vez por Cervantes em 1613.

<sup>7</sup> Em espanhol: *Adoración de los Reyes Magos*.



**Figura 2 - Diego Velázquez. Adoração dos Magos. 1619.**

A partir disso, pode-se discutir se a cena bíblica não seria uma espécie de paródia dos retratos tradicionais de figuras santificadas, e, ao fim, sua representação apenas um pretexto para a pintura, cujo principal tema seria ainda o cotidiano, neste caso também o do próprio pintor, que acaba por fazer um autorretrato.

O autorretrato já foi identificado até mesmo em obras como *O Juízo Final*, feito por Michelangelo na Capela Sistina no século XVI. Argumenta-se que, nesta pintura, São Bartolomeu segura, em uma de suas mãos, uma faca, com a qual lhe arrancaram a pele do corpo. Esta, ele segura na outra mão. Na pele disforme, vê-se um rosto com traços similares aos de Michelangelo. A mesma tentativa de encaixar o rosto do artista no indivíduo retratado também já foi feito, por exemplo, em *Monalisa*, de Leonardo Da Vinci.

Em *As Meninas*<sup>8</sup>, uma das pinturas mais famosas de Velázquez, identifica-se, mais uma vez, e com bastante definição, o autorretrato do pintor em meio à corte espanhola.

---

<sup>8</sup> Em espanhol: *Las meninas*, o *La familia de Filipe IV*.



**Figura 3 – Diego Velázquez. *As meninas, ou A família de Filipe IV*. 1656.**

Em análise deste quadro, Michel Foucault vê o rosto claro e talhe escuro do pintor como “meios-terminos entre o visível e o invisível” (2000, p. 4). Ele está posicionado em frente ao quadro em que trabalha, mas, por um momento, olha em outra direção, ignorando-o. Nesse instante é que se pode vê-lo, saindo de trás de sua obra. Em outro instante, poderia estar invisível ali, encoberto pela tela. Porém Velázquez decide mostrar-se, ou pintar-se no ato da criação. Novamente, o quadro dentro do quadro suscita perguntas<sup>9</sup>. Afinal, que quadro é esse em que trabalha? Não deve ser, decerto, o que nós observamos agora, onde aparecem a

<sup>9</sup> Uma dessas perguntas refere-se ao fato curioso de que Velázquez ostenta a cruz da Ordem de Santiago na pintura, que só teria sido acrescentada mais tarde, pois que ele se torna cavaleiro em 1659, dois anos depois.

infanta Margarida, acompanhada de aias, damas, cortesãos e anões. Quem são, portanto, os modelos do quadro invertido?

Velázquez olha para um ponto que nós espectadores não conseguimos ver. Esse ponto encontra-se na mesma posição em que nós estamos ao observá-lo. É como se o pintor olhasse “para fora do quadro”. Somos invisíveis duas vezes, segundo Foucault (2000), já que estamos fora do quadro e num ponto cego em que não podemos olhar a nós mesmos, impedidos pela forma de nosso próprio corpo.

Nós estamos ligados à representação do quadro, pelo olhar do pintor que é lançado sobre nossos corpos. Foucault antecipa, entretanto, que essa troca de olhares (do observador para o quadro e do pintor para o observador) não é simples e direta, mas envolve toda uma rede complexa de incertezas e esquivas. Afinal, o pintor só nos olha porque seu olhar está dirigido para nosso lado. Ou seja, ocorre uma equivalência entre a posição do objeto que ele observa e a nossa posição como espectadores. Como diz Foucault, nós “estamos em excesso” (2000, p. 5). O pintor dirige seu olhar duplamente, portanto, para seu modelo (que ocuparia um “lugar irreal”, fora do nosso alcance de visão) e para o espectador externo (um “volume real”), criando assim uma incerteza, uma impossibilidade permanente de se fixar o que está e o que não está lá.

Em meio a essa cena, vê-se apenas a sugestão de uma janela, percebida através da luz que ilumina a sala, começando da direita e desaparecendo gradualmente à esquerda. Na parede posterior, em meio a outros quadros às sombras, há um objeto que se assemelha a um espelho, invadido também por uma luz, mas que o afeta singularmente. Nesse espelho, vê-se o reflexo de duas pessoas. Pela posição que ocupa na parede, somada à direção do olhar do pintor, entende-se que essas pessoas são os modelos e, muito provavelmente, são o rei Filipe IV e sua esposa Mariana.

Desse modo, é como se pudéssemos “ver” a invisibilidade. Não se pode ver o quadro em que o pintor trabalha; só sua moldura, seu cavalete. Porém o reflexo deste quadro está por sua vez no espelho que se encontra ao fundo. Pode-se enxergar indiretamente, portanto, o que não está ali. É como se “o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele em que se aplica a representar alguma coisa” (FOUCAULT, 2000, p. 4). São duas “visibilidades incompatíveis”, e ele se encontra no seu limiar.

O teórico ainda aponta que o espelho funciona como o único objeto que oferece representações sem as contestar ou recusar, como o fazem os quadros escuros ao fundo, ou a moldura da tela que não se pode ver. Ele tem em si o “encantamento do duplo”, pelo reflexo

invertido que oferece. Mesmo distante e parcialmente envolto em sombras, o espelho mostra o que deve mostrar, isto é, a imagem daqueles que se encontram a sua frente.

Ironicamente, essa é a imagem pela qual ninguém parece se interessar. No centro do aposento, voltam-se, como em pares, para o lado ou para frente, em direção aos modelos, isto é, o espelho reflete o foco do olhar destes observadores.

Foucault (2000) ressalta que na pintura holandesa era tradicional que os espelhos desempenhassem um papel de reduplicação: repetiam o que era dado no quadro, mas no interior de seu espaço irreal, modificado, estreitado e recurvo. Ali, se via o mesmo que no primeiro plano do quadro, porém de forma recomposta segundo outra lei.

À primeira vista, isso ocorre na obra de Jan van Eyck, *Os Esponsais dos Arnolfini*<sup>10</sup>, onde se vê um espelho ao centro e, em menor escala, a imagem do casal dentro dele.



Figura 4 – Jan van Eyck. *Os Esponsais dos Arnolfini*, 1434.

Se observado com mais atenção, entretanto, há mais pessoas refletidas no espelho. Análises dizem ser testemunhas do “casamento”<sup>11</sup> do comerciante com Giovanna e, além

<sup>10</sup> Ou *The Arnolfini Portrait*. É um retrato de Giovanni di Nicolao Arnolfini e sua esposa.

<sup>11</sup> De acordo com a Galeria Nacional de Londres este não é um registro de casamento, como antes se pensou.

delas, o próprio pintor. Mais um autorretrato, dessa vez uma espécie de enigma para os observadores atentos.

Acima desse espelho convexo, há um dizer: “Jan van Eyck esteve aqui 1434”, escrito em latim. Esta indicação funciona como pista e atrai o olhar para o centro da imagem, onde está escondida a imagem do pintor e seu artifício técnico. Incorporadas à base que sustenta o espelho, estão ainda outras pequenas cenas, talvez religiosas pelo seu aspecto, que de fato emolduram o casal.

Em *Os Esponsais*, captura-se outro ângulo dos Arnolfini, além da presença de outros que invadem, por assim dizer, a cena através de seu reflexo. Em *As Meninas*, de forma diferente, o espelho não repete nada do que é o centro do retrato. Só se vê o que ele representa através da sua própria presença.

Este centro é ocupado pela infanta Margarida e pelas damas que a rodeiam, “as meninas”, D. Maria Sarmiento e D. Isabel de Velasco. É a elas que se refere, então, o título da pintura? Elas olham para a princesa e esta para seus pais, provavelmente.

Os modelos, os soberanos, são visíveis, portanto, para os que estão naquela sala. Por outro lado, estão “fora do quadro”, nessa posição em que não podemos vê-los, a não ser pelo reflexo. Como diz Foucault, eles “se retiraram para uma invisibilidade essencial” (2000, p. 18), ordenando em torno deles, entretanto, toda a representação. É para eles, aqueles que não conseguimos observar, que todos se voltam.

Wolf (2006) aponta que talvez o foco não seja tanto o próprio pintor a pintar os monarcas, mas a divinização destes representada pela iluminação de suas figuras no espelho. Ele afirma, ainda, que segundo estudos óticos, o reflexo do casal é inapreensível, pois que sua posição estaria ligeiramente mais à esquerda. Isto é, pelos infundáveis cálculos que se fez deste quadro, não se pode compreender como o reflexo mostra-se da forma em que é percebido e o que, afinal, Velázquez está pintando.

É claro, todas essas tentativas de apreender o sentido final da obra levam mais em conta o fechamento de seu sentido em seu objetivo representativo do que em sua perspectiva poética. A obra não parece ser documentária, como tantos outros retratos da realeza, do papa e das relações de Velázquez. A composição que exclui rei e rainha de seu centro e os reflete à esquerda, explora mais intensamente os olhares atraídos para a frente, para fora do quadro.

O fato de o pintor se mostrar tão demonstrativo sugere a Wolf (2006) a glorificação de sua própria profissão e sua posição como criador autônomo. Por isso, seu motivo seria o quadro dentro de um quadro, ou talvez um quadro sobre o fazer-se um quadro.

Esse mesmo motivo está presente em *A Lenda de Aracne (As Fiandeiras)*, uma das pinturas mais célebres de Velázquez, concluída por volta de 1640. Não foi feita para o monarca, já que era uma encomenda particular. Neste caso, encontram-se também dois espaços e dois planos de realidades que dialogam. A cena cotidiana, em primeiro plano, mostra fiandeiras trabalhando. Em segundo plano, estão mulheres vestidas de forma semelhante às primeiras. Ainda mais ao fundo, porém, uma forma feminina veste um capacete antigo e empunha uma arma. Ela parece ser a deusa Atena. À frente dela e da tapeçaria na parede (ou talvez *na* tapeçaria), estaria Aracne.

A lenda de Aracne, escrita por Ovídio nas *Metamorfoses* (livro VI), conta que ela teria desafiado Atena, dizendo saber fiar melhor que a deusa. Como resultado, é vencida e, por isso, transformada em aranha. Mais uma vez, não se sabe se a cena da deusa e da fiandeira se passa simultaneamente na sala ao fundo ou se a tapeçaria ao lado apenas reconta a história. De qualquer forma, a alusão à mitologia, costurada ao trabalho das fiandeiras em primeiro plano, cria um diálogo entre os textos de Ovídio e o quadro de Velázquez, e, assim, conta uma história.

Muitas interpretações já foram feitas desta pintura, entre elas destaca-se, por exemplo, a que vê na senhora idosa com a roca uma releitura de Atena (com uma perna de beleza intemporal estendida) e a jovem à direita com um novelo de lã na mão como Aracne. As duas, nessa situação, não estão se confrontando, mas trabalhando mutuamente, em cooperação, cada uma em um extremo da produção, na composição de tecidos.

Esta poderia ser também uma metáfora da forma como Velázquez trabalha: a tapeçaria ao fundo faz referência a uma tela de Ticiano, *O rapto de Europa*, da qual restam algumas cópias, como a de Peter Paul Rubens (1628/29, Museo Del Prado). A referência serve principalmente como homenagem ao pintor veneziano, porém trata também de aumentar a rede de interconexões que sua própria obra apresenta.

Além disso, ao posicionar suas fiandeiras na maior sala, ocupando, assim, a maior parte do espaço e celebrando sua profissão, suas cores mais vibrantes, possibilitadas pela luz que entra pelo teto, a atenção do espectador pode se focar nestas mulheres, primeiramente. Seu trabalho e seu momento presente estão em destaque. Ao fundo, por outro lado, retoma a antiguidade, as lendas, a deusa, assim como Ticiano, Rubens e Ovídio. Eles fazem parte do tecido intertextual que é o quadro, assim mesmo simbolizado pelas linhas caídas ao chão e manipuladas pelas fiandeiras, além da tapeçaria na parte central da tela.

De acordo com Wolf, há referências a Velázquez como um exemplo de “teologia da pintura”, já que se dedica a questões filosóficas sobre a natureza da arte. Nesse sentido,

destaca-se a obra *As Meninas* em que o próprio entendimento do que constituía a representação é questionado. É através do representar a própria representação que se sobressaem invisibilidades. Apesar da tentativa de se registrar tudo que se passa fora e dentro da tela, permanecem invisibilidades essenciais. Não se pode ver, dentro do mesmo espelho, por exemplo, o pintor reduplicado. E, é claro, não se enxerga, também, o observador possível.

Para Foucault, a relação entre todos esses participantes é necessariamente interrompida e nunca pode estar totalmente presente, “ainda quando numa representação que se desse a si própria em espetáculo” (2000, p. 20). Nas palavras do teórico francês, talvez *As Meninas* seja a “representação da representação clássica”, trazendo, consigo, uma definição específica do espaço. Isso porque ele procura se representar em todos seus elementos, imagens, olhares e gestos. É dessa mesma tentativa, contudo, que surgem vazios, desaparecimentos e a percepção de que, através do espelho, existe apenas semelhança. O sujeito que “é o mesmo” foi elidido (Foucault, 2000). Dele, resta apenas a representação.

Assim, nas pinturas de Velázquez encontram-se invisibilidades, indicadas através de “outros espaços”, como o do espelho. Elas marcam a própria impossibilidade (e o desejo) de se revelar, no mesmo quadro, o que está e o que não está ali – ou o que só se pode indicar como “não presente”.

Na obra de Paul Auster, essas manifestações se dispõem de forma um tanto diferente. Se os retratos de Velázquez apontam invisibilidades através do reflexo do espelho e do cruzamento de olhares, os de Auster retratam-nas de diversos ângulos, ao centro da imagem.

## 1. 2. Paul Auster: *A Invenção da Solidão*

Dizia Kierkegaard que não há ninguém mais astucioso que o defunto. Não dispõe de nenhuma arma contra nós, e entretanto nos força a nos revelarmos a nós mesmos, pela conduta que temos diante dele.  
(Carlos Drummond de Andrade, 2003, 362-363)<sup>12</sup>

"Um dia, há vida"<sup>13</sup> (2003, p. 3). Assim inicia *A Invenção da Solidão*, de Paul Auster. Em outro texto, em outra época, palavras similares criaram o mundo. No Genesis da Bíblia, Deus diz simplesmente: "haja luz", por exemplo. E há luz. O ato de fala materializa a ação.

---

<sup>12</sup> Em sua dissertação acerca da metapoética de Carlos Drummond de Andrade, Anícia Freitas (2008), apoiando-se em comentário de Arnaldo Saraiva (1989), argumenta acerca da predisposição da poesia, e em especial na obra drummondiana, para o motivo da morte. Em *Invenção da Solidão*, de Paul Auster, a morte está estreitamente conectada com a narrativa, sendo um elemento motivador da escrita.

<sup>13</sup> Texto original: "One day there is life".

No texto de Auster, o ato de fala dá voz ao personagem e cria, a seu modo, um mundo particular.

Mas então ele nos diz, sem pausas: há morte. Morre o pai, inicia-se o livro. Fala, mas mantém o temor do silêncio e, com ele, da perda total do pai. Preocupa-se com a possibilidade de este não haver deixado traços, rastros, de que a vida dele desaparecesse com sua partida. Resolve então escrever sobre esse homem "invisível" para si e para os outros, um homem sem vínculos, isolado. A partir daí a narração passa a olhar para o passado através de comentários sobre sua vida jovem e adulta, misturada a descobertas recentes sobre a família. O filho escritor visita a casa onde o pai morava, mexe em seus objetos pessoais, descobre fotos dispersas. Algumas das fotos o ajudam a "preencher lacunas" (AUSTER, 2003, p. 11).

Paul Auster, personagem de si mesmo em *A Invenção da Solidão*, cerca-se de homens invisíveis ao falar do pai e do impacto causado por sua morte. Trata de espectros que habitam texto e imagem, podendo também causar certo assombro, como o pai de Hamlet, encoberto por sua armadura.

Desde as primeiras linhas dessa espécie de “ensaio em memórias”, a ausência do pai é afirmada. Afinal, ele foi/é um “homem invisível”. Auster parte dessa morte fundamental para a escrita, mas conduz, a partir daí, um livro das memórias, dele e de outros, costurando intertextualmente um inventário de referências. Por isso, também, sua forma fragmentada, e o recurso de apoiar-se nessas outras vozes para encontrar a sua própria. A partir desse olhar que se volta ao passado, mantendo-se atrelado ao presente, cria, como já disse Jorge Luis Borges, seus próprios precursores<sup>14</sup>.

Os vestígios deixados pelo pai, e também por seus precursores, são identificados a partir do trabalho realizado com imagem e palavra, sem excluir-se, aqui, a imagem *na/da* palavra. Publicada pela primeira vez em 1982, esta obra constitui um marco na trajetória do escritor norte-americano, apresentando elementos visuais, como a fotografia, que integram a narrativa em fragmentos e desafiam sua leitura.

Dividida em duas partes, apresentam-se, na primeira, duas fotos de família. Elas são documentação do passado do personagem-escritor ao mesmo tempo em que permitem a ele a

---

<sup>14</sup> Em *Kafka e seus precursores*, Borges aponta textos que, apesar de anteriores a Kafka, poderiam ser lidos como “kafkianos”. Argumenta, enfim, que todo escritor cria seus próprios precursores, pois que modifica a forma como são lidos. Nesse sentido, é possível que, através da leitura de nossos contemporâneos, como Auster, por exemplo, leiamos seus precursores, como Nathaniel Hawthorne, diferentemente, de alguma forma atualizando suas obras.

redescoberta do pai. Através de sua inserção no texto, o leitor pode observar esses “documentos” enquanto avalia o comentário do narrador acerca deles.

Esse comentador é Paul Auster e escreve utilizando a primeira pessoa e o nome próprio. Isto faz com que se tenha a tendência a acreditar que a narrativa, ao recair sob o gênero autobiográfico, traz impressões do escritor que vinculam, diretamente, a literatura à sua vida.

Quanto a isso, há certa divergência entre a crítica especializada. Classificada como “não-ficção” pela editora, essa obra é também tratada como “experiência em autobiografia” (Blazejewski, 2002). Percebe-se, no entanto, que os elementos autobiográficos existentes são “ficcionalizados”. As experiências pessoais do escritor, seu nome e a perda do pai levam ao limite a identificação entre essas referências extratextuais e seus supostos correspondentes intratextuais.

Também é freqüente, em *A Invenção da Solidão*, assim como em diversas outras narrativas deste escritor, a retrospectiva. Mais uma vez, é possível reconhecer, entre os eventos da trajetória do personagem, alguns que pertencem também a outros livros de Auster. Isso vincularia esta “autobiografia” a suas obras de ficção. Detalhes como estes parecem funcionar como pistas para o leitor que acompanha suas publicações.

De alguma forma, parece haver certas respostas no texto. O narrador de IS faz comentários acerca das formas de se contar uma história, por exemplo. Segundo ele, a história factual é destituída de qualquer significado além de si mesma. A história inventada, por outro lado, consiste inteiramente de sentidos. Ainda assim, ele afirma ser possível que os fatos do “mundo real” nos assombrem, provocando o que Freud chama de estranho (AUSTER, p. 126). Esse sentimento, ao mesmo tempo familiar e estranho, estimulado pelos fantasmas ou seres invisíveis que transitam pelo texto, faz o personagem buscar pela escrita, desejá-la e ao mesmo tempo temê-la, convivendo sempre com a possibilidade do bloqueio criativo.

As epígrafes, além disso, tradicionalmente consideradas texto marginais em relação ao conteúdo principal, fornecem ainda outras indicações. O narrador alerta na primeira epígrafe: “ao buscar pela verdade esteja pronto para o inesperado, porque ela é difícil de encontrar e enigmática quando encontrada” (2010, p. 3).<sup>15</sup> Essa busca pela “verdade”, ou a distinção entre ela e o que chama de “fatos”, ocorre também em outras narrativas, como *Leviathan* (1992).

A segunda epígrafe, do *Livro da Memória*, traz *Pinóquio* (de Carlo Collodi), o menino de madeira cujo nariz aumentava quando mentia. A referência trata de um diálogo entre a

---

<sup>15</sup> Texto original: “In searching out the truth be ready for the unexpected, for it is difficult to find and puzzling when you find it”, Heraclitus.

Gralha e a Coruja sobre o significado de quando os "mortos começam a chorar" (AUSTER, 2003, p. 61). Segundo a Coruja, é que eles não desejam morrer<sup>16</sup>.

Outro interessante exemplo deste jogo de leitura diz respeito ao uso de nomes próprios. Inicialmente, Paul Auster identifica-se no texto utilizando o mesmo nome, que poderia ser vinculado, então, à sua identidade extratextual. Nesta e em diversas de suas narrativas, entretanto, a referência ao enigma, ou *puzzle*, é frequente. Inevitável, desse modo, a necessidade de se interpretarem os jogos de palavras com os quais trabalha em seus textos. Por isso, torna-se fácil perder-se entre as variações dos nomes próprios que se repetem em publicações diferentes, como Paul Benjamin, Benjamin Sachs, Paul Auster, A., etc.

Quantos Paul Auster existem, então? Na *Invenção da Solidão* existem pelo menos dois. O primeiro aparece em *Retrato de um Homem Invisível*, parte inicial da narrativa que tem como ponto de partida a morte do pai. *O Livro da Memória* segue com a tentativa do personagem – que agora refere a si mesmo apenas como A. – de montar um plano de escrita: "seguir com uma descrição detalhada de sistemas de memória clássicos, completar com tabelas, diagramas, desenhos simbólicos" (AUSTER, 2003, p. 62). Ele diz utilizar a "mnemotécnica", relacionada à prática de auxiliar a memória. Para isso, cita textos – como a poesia de Mallarmé, traduzida por Paul Auster – e eventos, como a visita ao quarto de Anne Frank. A partir disso, conclui que tudo, de alguma forma, está conectado a todo o resto, elegendo o acaso como formador do conhecimento. A conexão não esclarecida entre todas as coisas (e a surpresa que isso pode causar) resulta na criação, na escrita.

A narração em retrospectiva move-se, portanto, entre um passado mais e menos recente: a infância, a morte do pai e a escrita, para manter viva a memória dele. O narrador primeiramente procura "pintar o retrato" do homem invisível. Ao fazê-lo, as memórias suscitadas indicam, porém, seus próprios limites. Na busca pela "veracidade" dessa reconstituição, baseia-se em recordações e história suas e alheias, em imagens que nunca vira. Ao passar do tempo, cria então livros de memórias, tornando-se mais vinculado à própria vida, à solidão que sente, às obras com as quais se identifica e ao filho.

O pai é descrito como um ser solitário, retirado do convívio, "no sentido de não ter que ver a si mesmo, de não ter que ver a si sendo visto por qualquer outro"<sup>17</sup> (AUSTER, 2003, p.

---

<sup>16</sup> Na tradução de Gabriella Rinaldi de *As Aventuras de Pinóquio* (2002), a Coruja responde que "quando o morto chora é sinal de que não deseja morrer". Esse diálogo se passa após um episódio em que discutem se o "boneco" estaria vivo ou morto, pois, deitado em sua cama, voltara a parecer-se apenas "um pedaço de madeira". Na obra de Auster, retoma-se esse conto, aproximando o pai do narrador a Pinóquio. Mais uma vez, trata-se de como alguém que já desapareceu pode ainda manifestar-se na vida daqueles que ficam.

13). Após sua morte, o esforço de investigar essa solidão combina-se à consciência da impossibilidade de adentrá-la. Isso porque o pai, aqui, não é personagem ativo, mas um elemento estrangeiro. Está invisível e apenas ganha visibilidade através dos esforços do filho escritor.

Em vida, o pai também não falava de sua vida interior, mas agia com indiferença. O que restou é silêncio. Frente a isso o narrador se pergunta se não seria presunçoso de sua parte falar. “Ainda assim: se houvesse algo além de silêncio, teria eu sentido a necessidade de falar, em primeiro lugar?”<sup>18</sup> (AUSTER, 2003, p. 16).

Escrever, então, ocupa o espaço deixado pelo pai. As lacunas que permanecem fazem-no considerar o inevitável fracasso a que a ideia estaria destinada. Alimenta-se dos restos, do que deixou o pai, do que se sabe dele. Perde-se em rastros, em vestígios.

Ao sentir que perde o contato com o que escreve, que se distancia dessa vida interior, encontra-se com palavras atribuídas a Van Gogh. Diz-se que ele acreditava na necessidade de contato, de afeição. Talvez seja isso que conte, afinal: "chegar ao centro do sentimento humano, apesar das evidências"<sup>19</sup> (AUSTER, 2003, p. 23).

Cada memória é uma "ressurreição passageira", nem enterrada nem inteiramente recuperável. Em *Paul Auster, or the Heir Intestate*, Paul Bruckner (1995, p. 28) chama atenção para esse "senso de anulação redentor" presente em *Invenção*. O "eu" precisa morrer para poder viver no texto.

O espaço de criação, a sala fechada, tem papel crucial nesse processo. Nela, o escritor encontra-se em confinamento, em exílio. Através dela, encenam-se o nascimento e a morte. Cada vez que a sala – o livro – é preenchida com ideias, nasce a obra, mas desaparece o corpo daquele que escreve, como diz Roland Barthes (1968)<sup>20</sup>.

Para pintar este retrato, ele descreve o homem. Faz uma lista de aspectos de sua aparência que parece apenas tornar a distância entre o observador e o observado ainda maior,

---

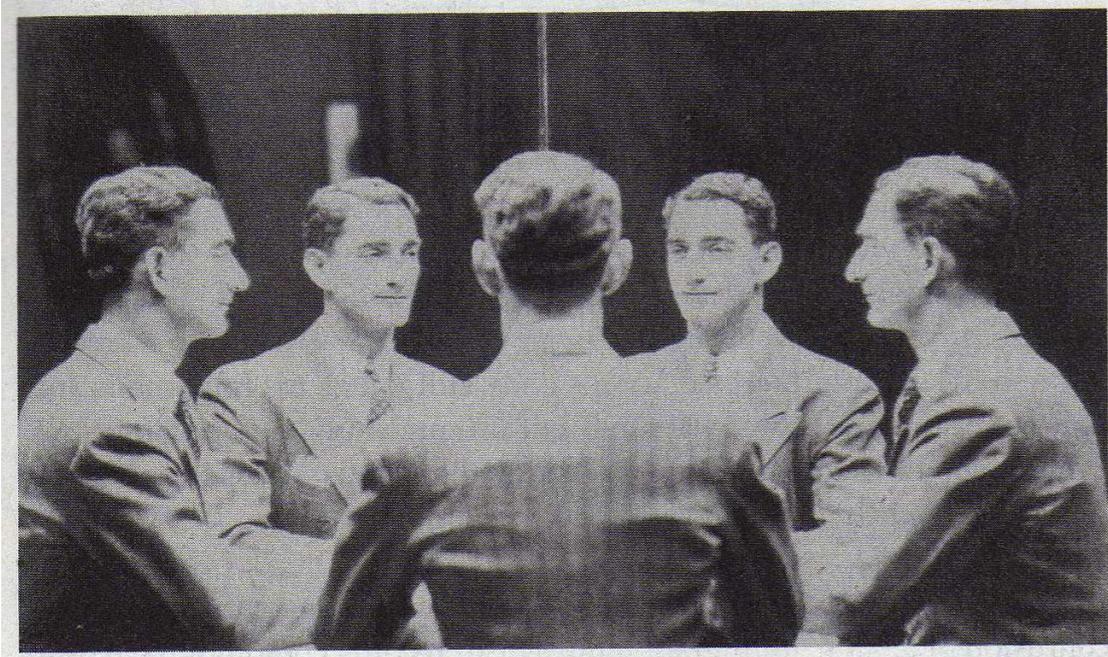
<sup>17</sup> A tradução é minha. Texto original: "In the sense of not having to see himself, of not having to see himself being seen by anyone else".

<sup>18</sup> A tradução é minha. No original em inglês: "If there is nothing, then, but silence, is it not presumptuous of me to speak? And yet: if there had been anything more than silence, would I have felt the need to speak in the first place?"

<sup>19</sup> A tradução é minha. No original em inglês: "Perhaps this is what really counts: to arrive at the core of human feeling, in spite of the evidence."

<sup>20</sup> Em *A Morte do Autor*, Borges fala da escrita como a destruição de toda voz, de toda origem, mas para onde foge o sujeito, onde se perde toda a identidade, incluindo aquela do corpo que escreve. O corpo que escreve, portanto, é aquele do escritor, não do autor, mas o escritor é também um sujeito, não uma pessoa; é um "eu" de papel, como explica Cavalheiro (2008), que tem uma história lingüística, textual, e que não tem existência fora da linguagem.

acentuando “os pontos brancos, o tamanho de suas mãos, seus calos, chá com limão, sua face” (AUSTER, 2003, p. 26). Nesse momento, dá-se aos olhos do leitor, finalmente, o retrato do homem invisível.<sup>21</sup>



**Figura 5 – Paul Auster. *O truque fotográfico*, 2003.**

Ele está entre outras fotos dispersas descobertas por Auster. É descrito como

um truque de fotografia tirada em um estúdio em Atlanta durante os anos 1940. Há vários dele sentados ao redor de uma mesa, cada imagem tirada de um ângulo diferente, o que faz com que à primeira vista você pense que deve ser um grupo de vários homens diferentes.<sup>22</sup> (AUSTER, 2003, p. 26)

O narrador ainda nota que, pela iluminação e por sua posição, parece que esses homens lá se uniram para fazer uma reunião espírita (*séance*). Logo percebe, porém: são todos o mesmo homem. O encontro espírita torna-se "verdadeiro": "como se ele tivesse chegado lá apenas para invocar-se, para trazer-se de volta dos mortos, como se, multiplicando-se, ele houvesse inadvertidamente tornado-se invisível"<sup>23</sup> (AUSTER, 2003, p. 26).

<sup>21</sup> Contudo, há edições brasileiras em que as fotos foram omitidas.

<sup>22</sup> A tradução é minha. Texto original: "(...) a trick photograph taken in an Atlantic City studio sometime during the Forties. There are several of him sitting around a table, each image shot from a very different angle, so that at first you think it must be a group of several different men."

<sup>23</sup> A tradução é minha. Texto original: "(...) as if he has come there only, to bring himself back from the dead, as if, by multiplying himself, he had inadvertently made himself disappear."

Observa-se também, através da foto e da descrição, que o truque fotográfico não permite que os homens possam ver um ao outro, por causa de sua posição ao redor da mesa. Cada "eu" vê apenas o vazio entre os pares, o que faz o narrador considerar esta uma "foto da morte".

Nota-se um paralelo entre a multiplicação de nomes, identidades, eventos e imagens. Replicando-se o homem, este se torna invisível. Mais estranho ainda, o retrato não mostra o modelo furtivamente, através de apenas um reflexo e uma troca de olhares, mas o expõe de vários ângulos. Seus nomes se confundem, sua identidade fragmenta-se, mas seus vestígios permanecem. Atrás deles, o escritor perde-se em provas, afunda-se em palavras, e só encerra com a convicção de que o fim não trará o mesmo (o mesmo homem?) de volta.

Confrontado com as fotos e com a tarefa que impôs a si mesmo – a escrita – ele se sente paralisado, como se as palavras não pudessem descrever o que pensa. Sente que não conseguirá escrever, quando antes achava que a escrita curaria a ferida do passado.

Essa foto liga Auster, no entanto, não só a esse passado, mas à história da arte. Uma delas é o retrato de cinco ângulos de Marcel Duchamp (*Five-way portrait of Marcel Duchamp*)<sup>24</sup>, de 1917. Na verdade, esse tipo de técnica, provavelmente feita com auxílio de espelhos, parece ter sido comum no início do século XX.



**Figura 6 – Retrato de cinco ângulos de Marcel Duchamp. Fotógrafo: Henri-Pierre Roche, 1917.**

<sup>24</sup> Uma descrição da fotografia e de como pode ter sido feita encontra-se no site da National Portrait Gallery, disponível em: <<http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html>>.

Vê-se Duchamp em um retrato de vários ângulos. Mais uma vez, é o mesmo homem visto de diversas posições, olhando para o vazio, sem contato visual com seus múltiplos<sup>25</sup>. Entre esta fotografia e seu *Nu Descendo a Escada, Nº 2* (1912), por exemplo, vêem-se pontos de contato, como a possibilidade de, em um mesmo retrato, observarem-se vários lados de um mesmo modelo, ao invés da sua convencional forma unidimensional. Enquanto o corpo que desce a escada sugere também movimento, entretanto, Duchamp posiciona-se estaticamente à mesa a fumar seu cachimbo. O interesse, nesse momento, não é utilizarem-se as possibilidades da pintura na captura de um objeto móvel, mas os truques da fotografia, de montagem ou espelhos.

Ainda mais provocador: este é um retrato de um homem invisível. Fora da fotografia, não existem cinco deles, mas apenas um. É ela que torna possível a multiplicação, a ilusão.

A imagem desse homem sugere, ainda, outras “coincidências”. Pode suscitar uma sensação de estranheza pelo fato de ser bastante similar ao próprio autor. Isso se explicaria facilmente recorrendo-se ao parentesco que Paul Auster sustenta com este modelo, seu pai. Ainda assim, a semelhança faz mais uma vez retornar à lembrança a imagem do autor que, por sua vez, cria a sensação de replicar-se no texto através das autorreferências. Ao compará-lo ao retrato de Duchamp, a relação que se estabelece a todo o momento com a tradição do pensamento ocidental se torna ainda mais aparente.

No Brasil, há uma fotomontagem feita por Valério Vieira, por volta de 1901, a qual dialoga com as duas fotos antecedentes. No autorretrato *Os Trinta Valérios* todos os músicos do concerto têm suas cabeças substituídas pela do artista. Isto é, ele é todos os músicos e ao mesmo tempo não é nenhum deles.

Não se pode deixar de notar o elemento de humor nas diversas posições tomadas por Vieira. Até mesmo o busto à esquerda e os retratos ao centro da parede tem seu rosto. Um dos homens na platéia volta-se um pouco para trás, e parece dirigir-se em direção ao observador externo, como que garantindo uma visão mais clara de sua face, que é então comparada a todas as outras mais distantes ou de costas. Talvez ele esteja em animada conversação com seu colega ao lado, assim como todos os companheiros estão entretidos em alguma atividade. Ao contrário da “reunião espírita” de Auster e de Duchamp, a de Vieira, ao tomar diversas posições na sala, permite que cada homem visualize algo diferente. Vieira coloca-se no lugar tanto do músico que entretém quanto do espectador que admira.

---

<sup>25</sup> Em ensaio sobre a autobiografia e o pós-moderno, Timothy Dow Adams (1998) aproxima brevemente o retrato de Duchamp à fotografia de *A Invenção da Solidão*, afirmando como este “truque fotográfico” era comum na época. Credita, ainda, a fotografia de Duchamp ao amigo Henri-Pierre Roche.



Figura 7 – Valério Vieira. *Os Trinta Valérios*. 1901.

Pode-se questionar, ainda, sobre as formas como o “eu” pode ver-se. Não seria sempre de forma indireta, enviesada, através da imagem refletida no espelho? Ou será que a arte também possibilita, em alguns casos, ver-se de forma diferente, através de ilusões, de truques?

Por isso, de que tipo de autobiografia ou autoficção se trata *A Invenção da Solidão*? Percebe-se que o texto, incluindo as fotos, aponta para um tipo de obra que fica nos limites da distância invencível entre “ficção” e “verdade”. Ou então vence essa barreira para centrar-se apenas em suas próprias verdades.

Além desta, porém, há mais uma foto em *Invenção*: a de sua família, por volta de 1911 e 1912. O pai, dessa vez, é um bebê, sentado ao colo de sua mãe. Nota-se que a imagem foi rasgada e colada novamente, deixando traços de alguém que não está mais ali. Quando a analisa novamente, o narrador percebe que parte de outro homem invisível – as pontas dos dedos do avô – ainda aparecem tocando o ombro de uma das crianças.



**Figura 8 – Paul Auster. *A família Auster*, 2003.**

O escritor descobre parte da história de sua família por coincidência: encontra uma notícia de jornal que relatava um incidente conectado com a morte de seu avô. Ele teria sido assassinado pela mulher. Uma coleção de papéis, incluindo notícias de jornal e cartas são descritas, algumas são utilizadas no corpo do texto. Esses documentos são analisados com o objetivo de descobrir sobre a morte do pai e do avô, mas servem também para inventá-los, o que se dá no isolamento do quarto fechado. Desse modo, o que antes era apenas documento, história, torna-se parte da história

O retrato de família passa a ser uma imagem da ausência, mais um retrato de um homem invisível. O álbum dos Auster permanece vazio, as fotos dispersas. O que agora existe é o esforço da recriação de seu passado. Os “fatos”, apenas parte do esforço criativo de elaboração de uma história de vida – de uma ficção?

Em sua tese intitulada *'How to Get Out of the Room That Is the Book?'*, Paul Auster and the consequences of confinement<sup>26</sup>, Stephen Fredman (1996) fala acerca do confinamento em *A Invenção da Solidão* e em *Ghosts*, da *Trilogia de Nova Iorque*. De acordo com sua

<sup>26</sup> *'Como Sair do Quarto (Cômodo) Que É o Livro?'*, Paul Auster e as consequências do confinamento.

leitura, a prosa de Auster apresenta uma preocupação pós-moderna com a relação entre a escrita e a identidade, além de interrogar-se sobre a memória. Sua hipótese principal é de que, nessa narrativa, a memória é usada para investigar rupturas na vida contemporânea, retornando às memórias do Holocausto, assim mostrando maneiras de se pensar no pós-moderno como "inescapavelmente pós-Holocausto".

A interpretação de Fredman de que haja a "representação de imagens" do Holocausto em *Invenção* é estabelecida a partir de uma conexão entre a história pessoal do personagem-escritor Auster e uma sensibilidade vinculada ao período posterior à guerra. Essa conexão estaria mais visível na segunda parte da obra, *O livro da Memória*.

Para Fredman, de todos os esconderijos presentes no texto, como o confinamento criativo de Auster, o mais significativo seria o de Anne Frank, a qual escreve sobre suas experiências em um diário. De fato, a cena de Auster no quarto onde se escondeu Anne é essencial, já que, segundo o narrador, é nesse momento que ele decide escrever o livro. A emoção que o captura dentro desse esconderijo é determinante para que se inicie esse ímpeto de compilar memórias. Além disso, ocorrem mudanças significativas entre a primeira e a segunda parte de *Invenção*. Enquanto em *Retrato de um Homem Invisível*, narrado em primeira pessoa, o esforço da escrita foca-se na imagem do pai, no *Livro da Memória*, em terceira pessoa, a escrita abre-se a outras vozes, a outras histórias e memórias. Diversos comentários, no entanto, parecem lembrar-nos dos enigmas da "verdade" do texto.

Tradicionalmente, o comentário seria uma categoria que designa o ato de fala do narrador que "vai além do fornecimento de fatos do mundo ficcional e do recontar eventos" (NÜNNING, 2005, p. 74). Por essa razão, os comentários seriam ocasionalmente identificados como "intrusões" ou "intervenções" autorais<sup>27</sup>. De acordo com Ansgar Nünning (apud CHATMAN, 1978), distinguem-se dois tipos: aquele sobre a "estória" e aquele sobre o discurso. O primeiro pode ser explanatório, avaliativo e generalizador. O segundo estaria se referindo mais ao ato de narração do que ao "mundo representado" dos personagens. O comentário sobre a "estória" seria mais um ato de interpretação acerca das motivações dos personagens, por exemplo, enquanto o comentário sobre o discurso seria autorreflexivo, como em uma metanarrativa.

O narrador de *Invenção*, por exemplo, descreve a "força desconcertante e descontrolada da contradição" e como "cada fato é anulado pelo próximo fato, cada

---

<sup>27</sup> Tradução minha. No texto em inglês: "Commentary is a general category designating those speech acts by a narrator that go beyond providing the facts of the fictional world and the recounting of events. (For this reason they are also occasionally identified as 'authorial intrusions' or 'interventions'.)".

pensamento engendra um pensamento igualmente oposto" (AUSTER, 2003, p. 54). Ele conclui que todos, porém, são verdade. Cada imagem pintada do pai é verdadeira, mesmo que todas se contradigam. A imagem que se forma não é completamente nítida, nunca será igual ao homem. Ela é sempre um ponto de vista e deixa visível sua própria natureza ilusória.

Nesta obra encontram-se, portanto, os dois tipos de comentário. Na primeira parte há observações sobre a personalidade do pai, sobre os motivos para sua avó ter assassinado o marido, sobre a história da família. Na segunda, o narrador encontra-se próximo de A., mas fala dele em terceira pessoa. Há, ainda, análise da construção do próprio texto, isto é, metadiscurso.

Existem ainda outras anedotas utilizadas que aproximam *Invenção* de escritos posteriores de Auster. Uma dessas histórias recorrentes é a viagem à França e o tempo que ele teria passado lá. O quarto apertado em que viveu, a visita do pai, a dificuldade de sustentar-se, todos esses detalhes tornam a experiência de leitura de suas obras muito similar àquela do *déjà vu*. Depois de ler esta obra, *Leviathan, O Caderno Vermelho e Invisível*, por exemplo, é difícil recordar claramente como essa mesma viagem é relatada em cada obra, já que está presente (de forma sutilmente diferente) em todas.

No fim de *Retrato*, um último esforço em direção à escrita é construído a partir das citações de Blanchot e Kierkegaard. A. não consegue mais falar, o silêncio que o atormentava desde o início agora o impede. O pai torna-se mais uma vez invisível, mas o que foi escrito dá ao homem uma nova vida, pelo ato da criação literária.

O *Livro da Memória* inicia com a descrição de uma folha em branco na mesa em frente ao escritor. O branco, ainda silêncio, é preenchido com estas palavras: "Foi. Nunca mais será"<sup>28</sup> (AUSTER, 2003, p. 61). Começa-se pelo fim de um evento indeterminado. Na primeira parte da narrativa, a morte do pai, o fim de sua vida, significava o início da escrita. Nesta, o início indica o fim. Funciona, talvez, como a memória, que parte da reconstrução "virtual" de um passado.

Afirma-se, desde o princípio, portanto, um fim que nunca mais retornará. Neste *Livro* escrever serve para enterrar, para que algo que aconteceu não mais aconteça. O que foi "nunca mais será". Fredman (1996) interpreta essa afirmação como sustentação do fim do holocausto. Porém, ela pode também indicar o fim de todas as coisas, da vida. O que permanece é a memória.

---

<sup>28</sup> No original: "It was. It will never be again."

O escritor sente uma "nostalgia pelo presente", sente-se olhando para os eventos do futuro, como se o agora já fosse passado. Procura comentar “livros de memórias”, não tão comumente tratados como tais, como *As Mil e Uma Noites*.

Desenvolve comentários sobre a natureza do acaso que parecem também com um diário. Interpõem-se cenas de livros, descrições de pinturas e citações de outros diários. Enquanto caminha para o fim, o texto parece testar-se, funcionando mais através de sugestões e imagens rápidas do que da construção de uma linha narrativa.

Cada um dos livros ou comentários, na verdade, é uma anedota. No *Livro Um*, por exemplo, A. está sozinho na sua pequena sala em Nova York na noite de Natal de 1979. Esse prédio, como muitos da vizinhança, costumava ser um lugar de trabalho. Traços desse antigo espaço permanecem no presente. De imediato, isso pode lembrar novamente o diário de Anne Frank. Ele e ela se aproximam, então, em seus locais de trabalho que passam a servir como moradia. O isolamento de ambos leva à escrita. Não o consideram verdadeiro lar, mas é tudo que têm. Por alguma razão, A. sente-se relutante em sair. Anne não o pode. Judeus perseguidos, como tantos outros, ela e sua família escondem-se para sobreviver.

Permanecendo na sala por muito tempo, ele pode "preenche-la com seus pensamentos" (AUSTER, 2003, p. 62). Cada vez que sai, no entanto, leva-os consigo. Durante sua ausência, a sala gradualmente se esvazia. Quando retorna, o processo reinicia. Esse é o espaço da memória, que demanda uma "luta interior"<sup>29</sup>, como se ele "fosse forçado a assistir seu próprio desaparecimento"<sup>30</sup> (AUSTER, 2003, p. 63). Só não se sabe o que lhe acontece quando não está na sala, no livro.

A descrição deste espaço lembra, ainda, a folha em branco e o retrato. Mas quem seria o modelo nesse caso? O pai, o escritor, o livro? Não os enxergamos a partir de um reflexo a um canto da sala. Percebe-se cada qual de forma distinta. O escritor revela-se personagem, mas distancia-se da própria identidade – de Auster a A, por exemplo – para narrar histórias de vida. O pai, o vemos a partir do filho, e encara-nos ainda sem voz a partir de seu retrato. Ao multiplicar-se, desaparece. Encontra-se no centro da sala, entretanto, e a câmera aponta diretamente para ele. Ou para eles? Ou para diversas posições dele?

Enquanto A. encontra-se fora da sala que é o livro (FREDMAN, 2012), nada resta, ela permanece vazia. Isso porque para que a escrita ocorra, há de haver escritor. Além dela, há silêncio. Torna-se ele mais um Bartleby, um escritor que não consegue escrever?

---

<sup>29</sup> Tradução minha. Texto em inglês: "Inner struggle."

<sup>30</sup> Tradução minha. Texto em inglês: "It is as if he were being forced to watch his own disappearance."

Bartleby, de Herman Melville, assim como o personagem A., desaparece dentro da sala. A linguagem o deixa, não se sabe se por causa das cartas extraviadas com a qual trabalhara antes, ou pelo trabalho de copista que pratica então. Mas se Bartleby "prefere não fazer" e não falar, A. esforça-se por fazê-lo, só que também não tem voz. Só se sabe dele através do narrador, que já então não se identifica. Como Bartleby, o que transmite ao papel são as palavras de outro.

Observando como as coincidências se relacionam, o narrador pretende compreender o que chama de "vida interior". Esta se dá como imagem, mas é descrita por ele através das palavras.

Novamente, seus movimentos internos eram expressos em forma de pintura: um estado emocional encontrando representação tangível em uma obra de arte, como se a solidão de um outro fosse, na verdade, um eco de sua própria solidão. (AUSTER, 2003, p. 120)<sup>31</sup>

Em outros momentos, indica pinturas que expressam sentimentos, como o de exílio. Os quadros a que se refere – *A Leiteira* e *Mulher Segurando uma Balança* (Johannes Vermeer), *O Quarto* (Vincent Van Gogh), por exemplo – são apenas citações dentro do texto. As imagens encontram-se mais uma vez "invisíveis".

Os movimentos interiores de A. encontram "representação tangível" através da pintura, portanto, e são multiplicados na fotografia. Sua leitura do *Quarto* poderia muito bem aplicar-se aos próprios espaços de isolamento: "E isso é tudo – não há nada nesta sala de persianas fechadas"<sup>32</sup> (AUSTER, 2003, p. 121).

*A Invenção da Solidão* constrói-se a partir de visualidades e de (in)visibilidades. Como metanarrativa, não se limita à sua estrutura e enredo, mas aventura-se a falar de outras linguagens em linguagens diversas.

A imagem do invisível, da morte, toma a cena, encena, transborda para além das margens do espelho. Ou talvez não se possam ver suas margens, a moldura. Talvez por isso enfrentá-la signifique defrontar-se com o estranho.

Observam-se, assim, alguns pontos de contato entre as pinturas de Diego Velázquez e obras de Auster. Em algumas telas de Velázquez podia-se ver um quadro ou abertura dentro do quadro, espaços não localizáveis. Seria possível interpretá-los, então, a partir de sua

---

<sup>31</sup> Tradução minha. No original: "Again, his inner movements were expressed in the form of painting: an emotional state finding representation in a work of art, as though another's solitude were in fact the echo of his own."

<sup>32</sup> Tradução minha. No original: "And that is all-there is nothing in this room with closed shutters".

relação. O quadro mais “interno” apontava, além disso, para outros textos, como a Bíblia e a lenda de Aracne, e desse modo criava suas próprias versões e personagens.

Em *A Invenção da Solidão*, a presença das fotos também aponta para outros espaços. Enfoca-se a multiplicidade de ângulos do modelo, mas também as ilusões que provoca a partir de um truque de espelhos. A referência a outros textos literários e obras de arte também se encontra nesta e em outras publicações de Auster, o que não o isola, mas antes o aproxima de escritores de seu tempo.

Representa-se também a família nos quadros de Velázquez, seja a família real ou a do pintor. Esses retratos podem ser percebidos mesmo quando o tema parece ser apenas religioso. Então, o autorretrato do pintor insinua-se furtivamente através do rosto de um apóstolo. Para Auster, o retrato de família, de forma diferente, não consegue representar a não ser pela indicação de desaparecimentos e ausências, como a do corpo do avô.

No livro de memórias deste escritor, cita diários de autores a que só se tem acesso, mais uma vez, através de suas próprias palavras registradas. Diários do período da segunda grande guerra, anedotas e contos, como o de Pinóquio, misturam-se nessa espécie de ensaio sobre a solidão.

De um quarto fechado, Auster, depois A., indica o fim do próprio diário. Ao mesmo tempo, marca o início de uma produtiva fase de sua carreira como romancista. No capítulo seguinte, analisa-se uma obra em que se retomam alguns pontos indicados até aqui, porém de forma a sugerir problemáticas diversas, como a da atribuição de nomes comuns e próprios.

## 2. Não cachimbos

*In me didst thou exist -- and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.*  
(William Wilson, 1839, Edgar Allan Poe)<sup>33</sup>

As relações aqui estabelecidas entre obras-primas de René Magritte e a narrativa *Viagens no Scriptorium* de Auster sugerem modos de ver e de aproximar a literatura e as artes visuais.

Magritte, aproximando-se inicialmente dos surrealistas, na década de 1920 introduz palavras em suas telas, mas que, antes de afirmarem o que se vê, subvertem sentidos pré-estabelecidos. Nas primeiras telas, as palavras ocupam lugares “vazios”, o lugar das imagens. Em vez de observar o desenho do céu, portanto, lê-se “céu”, escrito em caligrafia suave e cursiva. Seguem-se séries de objetos os quais são “nomeados” de forma diferente da esperada. “O céu”, agora, encontra-se sob a imagem de uma maleta. Mais tarde, *A traição das imagens* (1928-29) traz o desenho de um cachimbo e, sob ele, sua negação.

Em *Viagens no Scriptorium*, percebe-se que também há algo *fora de lugar*. Em um quarto fechado, o personagem nota que os objetos ali são nomeados, como ocorre em *Cem Anos de Solidão* (MÁRQUES, 1995), onde, com um pincel em mão, o personagem marca o nome de cada coisa para lutar contra o esquecimento. Na obra de Auster, no entanto, não se sabe se Blank, ali exilado, lê estas palavras, inicialmente, por não se recordar do que se tratam os objetos ou se nomeia os objetos sem ler as palavras.

O que se percebe é que, quando se desafia a linguagem nessa subversão da nomenclatura “oficial”, dá-se uma espécie de derrocada da linguagem. Ocorre um desabamento, um estranhamento, um segundo olhar, uma dúvida.

Como aponta Carolina Junqueira dos Santos (2006), em sua dissertação sobre a obra de Magritte, quando os objetos e os nomes fornecidos não se correspondem, somos obrigados a nos confrontar com a natureza arbitrária da linguagem. A partir de estudo de Marcel Paquet (1995) sobre o artista, ela observa, porém, que o oposto pode também confundir. Em *La clef des songes*, de 1927, Magritte coloca quatro objetos e nomes em um quadro, mas mantém o último na sua correspondência “exata” ou esperada (vê-se uma esponja e lê-se “esponja”).

---

<sup>33</sup> “Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo.” Tradução atribuída a Berenice Xavier, publicada em *Histórias Extraordinárias*, pela Abril Cultural, em 1981.

Curiosamente, é o ato mesmo de interromper a sequência da repetição de “equívocos” que pode causar uma pausa, uma inconformidade com o que é apresentado. É como se o quadro nos dissesse que essa relação é apenas mais uma entre todas as outras. Pode-se, portanto, chamar uma “folha” de “mesa”, assim como manter-se a convenção e chamá-la ainda “folha”. Mas, uma vez que a ordem das coisas foi infringida, ao ser restabelecida é esse rompimento que pode gerar estranheza.

Em *Isto não é um cachimbo* (2004), Michel Foucault percebe, entretanto, que essas palavras, as quais fazem parte da obra, não deixam de ser também imagens. O “céu” escrito está no lugar do céu desenhado, porém é na relação estabelecida entre imagem e palavra que os sentidos se deslocam e se confundem.

Através da história, as imagens foram consideradas pela sua capacidade de fornecer informações para a interpretação da realidade, de acordo com Susan Sontag (2004), em seu estudo sobre a fotografia. A partir de Platão, filósofos tentaram romper com essa dependência ao tentar conceber uma forma de apreender o real sem seu uso. Porém as imagens resistiram, até sua própria realidade pictórica ser reconhecida, para então serem percebidas como “ilusões”. Nesse sentido, Sontag percebe a própria pintura como uma manifestação de um sonho, em sintonia com *A arte da conversação* (1950), de Magritte, em que palavras como “sonho” (rêve) ou “trégua” (trêve), de sonoridade e grafia próximas em francês, se formam a partir da disposição das rochas.

Nas telas de Magritte, como disse Foucault, as palavras são também imagens. Em trabalhos com o de Santos (2006), admite-se, portanto, que umas e outras são *representações*. A questão será pensar, a partir disso, que sentidos a escolha deste termo carrega e como poderia, na esteira do pensamento deste pintor, ser repensado.

Apesar da vertigem frente ao abismo da linguagem, é preciso persistir na análise desses dizeres e investigar a existência do que é “representado”. Afinal, o que significa dizer, por exemplo, como defende Santos, que Magritte talvez queira “nos falar da ficção” ao escrever “personagem sentado” onde se vê um homem aparentemente de pé (em *Le bon exemple*, 1953)?

Ao que parece, os laços entre pintura e literatura, apesar de frágeis, por vezes, estão mais próximos no que diz respeito à questão da representação. Talvez se entendam pela dificuldade do problema. Talvez seja também na dúvida, entre um e outro lugar, que possam ser encontrados seus pontos de contato. É pela relação que se estabelece entre ambos na obra de Magritte, de Auster e de outros artistas e escritores já citados que se entrevêm possibilidades de interpretação desse conceito na arte.

De qualquer forma, através da história da arte diferentes contatos entre a pintura e a poesia têm sido estabelecidos. Ulrich Weisstein, em *Literature and the Visual Arts* (1982) explica que a era clássica e neoclássica tendiam a olhar interrogativamente para formas mistas e simbióticas, e proclamavam a “pureza dos tipos”<sup>34</sup>. De acordo com ele, o olho, na Idade Média, era o centro de uma atitude teológica conflituosa em relação à pintura. Ele era considerado, então, como a janela da alma – “o órgão de percepção de sentidos mais espiritual” – mas também como o espelho onde a “natureza sensual” do mundo era refletida. A opinião do teórico é de que, esteticamente, esta última visão foi a que provavelmente prevaleceu através do tempo.

Nas pinturas de Magritte, o olho ocupa um espaço significativo. Sua presença (ou talvez impacto) pode ser sentida constantemente. *Decalcomania*<sup>35</sup> (1966), por exemplo, mostra um homem voltado para algumas nuvens em um céu azul. Ao seu lado, há uma cortina vermelha com uma fenda do formato de seu corpo, isto é, deixando ver o espaço que seu corpo ocuparia, mas também o céu azul nublado. Se, por outro lado, o homem estivesse posicionado naquele espaço, a única visão possível seria, então, suas costas. A partir dessa suposição, poderia se perguntar: o que o homem vê? Será o mesmo céu azul que se vislumbra pela abertura na cortina? Será o pedaço vermelho de cortina que foi recortado? Nada, talvez?

Será a pintura uma forma de ver o que, de outra forma, seria impossível ver? Ver além, na pintura? Ou então: ver além *da* pintura? Ver a pintura além?

O que dizer sobre a visualidade na/da literatura? Segundo Weisstein, os Românticos, contra a clássica hierarquia entre as artes (com a pintura ainda em destaque no Renascimento), defendiam sua simbiose através da sinestesia, que significava sua fusão com os sentidos. Um exemplo seria Proust, cuja obra *Em busca do tempo perdido* (1913) revela o olfato e o paladar como catalisadores da memória.<sup>36</sup>

Weisstein cita o aparecimento de diversos gêneros literários conectados às artes plásticas, como o poema icônico<sup>37</sup> e um tipo de poesia que parece ter originalmente servido

<sup>34</sup> Para Weisstein: “purity of kinds”.

<sup>35</sup> A definição de “decalcomania” no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa é: “processo que permite transferir por pressão imagens para outra superfície”, 2008-2013, disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/decalcomania>>. Consultado em 10 de jan. de 2014.

<sup>36</sup> Orhan Pamuk (2001) analisa a utilização de coisas materiais no romance francês moderno em Proust, em que se constituem como estímulos para evocar lembranças. Em Sartre, por exemplo, podem ser um sintoma da náusea da existência. Já em Zola, sinalizam uma exibição de objetividade autoral através do uso da descrição.

<sup>37</sup> Como exemplo, um estudo de Luiz Henrique Barbosa (2003) cita a poesia de Manuel de Barros “em sua trajetória coisal” e “em direção a um estado de primeiridade icônica”. Em sua tese, ele situa, ainda, a divisão triádica do signo nos trabalhos de Peirce como símbolo, ícone e índice. No dicionário online de termos literários de Carlos Ceia, o ícone está definido como a “figuração simbólica de um objeto ou de uma pessoa, de forma a

propósitos ritualísticos, como “uma inscrição dedicatória em um objeto religioso ou de culto cujo formato exterior ele reproduzia verbal e visualmente”<sup>38</sup> (1982, p. 253). Essa poesia teria antecipado trabalhos modernos, como os caligramas de Guillaume Apollinaire, por exemplo.

A literatura e as artes visuais “uniram-se” mais uma vez – e diz-se que tomaram, uma da outra, algumas técnicas – na virada do século XX. Sua “iluminação mútua” tornou-se o centro de estudos comparativos. Entretanto, essa proximidade ainda é baseada principalmente em sua “natureza mimética”. Assim, os modos de comparar estas artes permanecem uma questão disputada. Weisstein, assim como Badiou (2002), recusa-se a considerar as artes através de um ponto de vista apenas “estético”, já que, como explica, este é um ramo da filosofia e opera de acordo com categorias estabelecidas a priori. De qualquer maneira, podem-se apontar meios para identificar possíveis relações entre as artes, como considerá-las a partir de seu próprio “pensar poético”.

Este capítulo volta-se, portanto, aos “não cachimbos” nas obras de Magritte e de Auster, dedicando a cada um seu espaço particular, porém sem demarcar definitivamente as fronteiras entre suas artes, para então seguir com uma análise comparativa entre as obras.

## 2.1. René Magritte: *A Traição das Imagens*

Em um dos quadros mais conhecidos de René Magritte, *A Traição das Imagens* (primeira versão entre 1926 e 1929), vê-se um cachimbo e, logo abaixo, uma sentença: “Isto não é um cachimbo”<sup>39</sup>. O objeto está a flutuar em meio a um fundo claro, quase branco, acima das palavras que o negam.

À primeira vista, é possível perguntar: o que o “não” está fazendo ali? Na pintura há apenas um cachimbo, a esperar que seja reconhecido. O pronome demonstrativo “isto” (“ceci” em francês) indica o objeto, como se apontasse para ele. Não haveria dúvida, portanto, de que se fala deste objeto, deste desenho, o desenho de um cachimbo.

Talvez seja isso, justamente, que indica a mão que traçou essas palavras, que finalizou os contornos: um desenho. O cachimbo “real” não está ali. Não se pode fumar o quadro, ele não é o que parece ser, é apenas uma *representação*.

---

manter-se uma relação de similitude com o referente real”. Como exemplos, têm-se mapas, fotografias e desenhos, por sua relação de similitude com o referente.

<sup>38</sup> Weisstein se refere a esse caso como “pattern poetry”. No original: “being a dedicatory inscription on a religious or cult object whose external shape it verbovisually reproduced”.

<sup>39</sup> No tela de 1926: “Ceci n’est pas une pipe.”

Porém, o estilo do traço, seu arredondado formato, suas cores, sua posição bem ao centro, visível, tudo isso faz com que o cachimbo pareça “muito *real*”. O fundo claro causa a impressão de projetar o objeto da tela. É quase como se não houvesse uma tela, e o cachimbo estivesse flutuando no espaço vazio, prestes a ser alcançado, tocado, utilizado.

O cachimbo de Magritte é um convite aos olhos. Isto é, ele convida a uma resposta específica do possível observador: que este imediatamente conecte a imagem que vê ao objeto que conhece, por sua semelhança. Ou então, que acredite, por meio segundo, que a imagem que vê é o objeto real, já que o representa. Mas então, observa aquele dizer, o aviso que se encontra posicionado logo abaixo: “isto *não* é um cachimbo”.

De acordo com o filósofo Philippe Lacoue-Labarthe (2000) a representação elaborada nas artes pode ser considerada de diferentes formas. Geralmente, representar é imitar algo que não está presente. Ou então, trazer algo de volta à vida, re-presentar. Como personagens de Auster que voltam para assombrar seu criador, a representação visual (e diríamos também verbal) é associada ao que ela simula.

A mimese, entretanto, revela um tipo de “verdade” (*alétheia*) que sempre escapa, porque nunca pode ser apreendida por si própria. Em seu lugar, uma imagem aparece, mas sempre “fora de lugar”. Assim, a mimese é mais próxima da ideia de máscara, na visão deste teórico. Máscara essa, que, segundo Magritte, está vazia.

Entre as duas telas intituladas *A Máscara Vazia* (*The Empty Mask*), de 1928, parece estabelecer-se uma relação. Na primeira, as imagens, na segunda as palavras (“céu”, “corpo humano ou floresta”, “cortina”, “fachada de casa”). Porém, as imagens não correspondem diretamente às palavras, mas as excedem. Não se encontram, também, dispostas na mesma posição. Antes, reorganizam-se no quadro. Os elementos escolhidos poderiam compor (e talvez componham mesmo) uma cena. No horizonte, o céu, no centro a fachada de uma casa, um corpo humano, talvez meio escondido atrás de uma cortina, ou então no jardim em frente, e uma floresta, por fim, na fronteira entre este mundo mais visível e aquele mais misterioso, escuro, solitário, quase invisível a um canto. Esta descrição parece, mesmo, com o que se pode ver em *Casa de deus* (1948) ou *O império das luzes* (1954), de Magritte.



Figura 9 - René Magritte. *Máscara Vazia*, 1928.

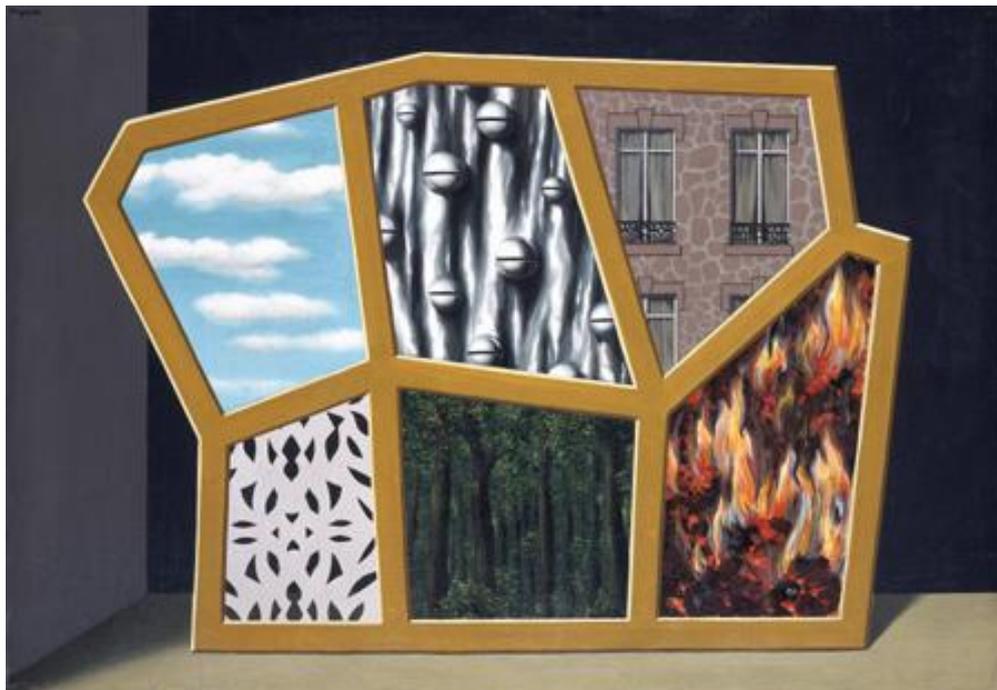


Figura 10 - René Magritte. *Máscara Vazia*, 1928.

Seria uma máscara vazia aquela que se adapta à aparência que quer dar ou revelar em um determinado momento? Ou aquela que, mais frágil, não sustenta aparências, não consegue mascarar?

Como explica Lacoue-Labarthe (2000), a “verdade” a partir de Platão é tratada como acordo e implica uma relação de equivalência entre a coisa e seu (re)presentante, o enunciado e seu referente. Porém, considerando *A máscara vazia* e *A Traição das Imagens*, é possível argumentar que essa relação de equivalência desmoronou-se. Entre as coisas e seus “nomes”, entre imagens e palavras, não há uma relação direta, mas arbitrariedade. A partir disso, pode-se estabelecer que a representação do cachimbo não é segunda ao cachimbo “real”, ao objeto que se encontra à venda em uma tabacaria, à ideia do cachimbo. Por não ser segunda, não depende deste; é algo diverso, capaz de produzir reações não necessariamente alcançadas pela observação, na natureza, do suposto cachimbo.

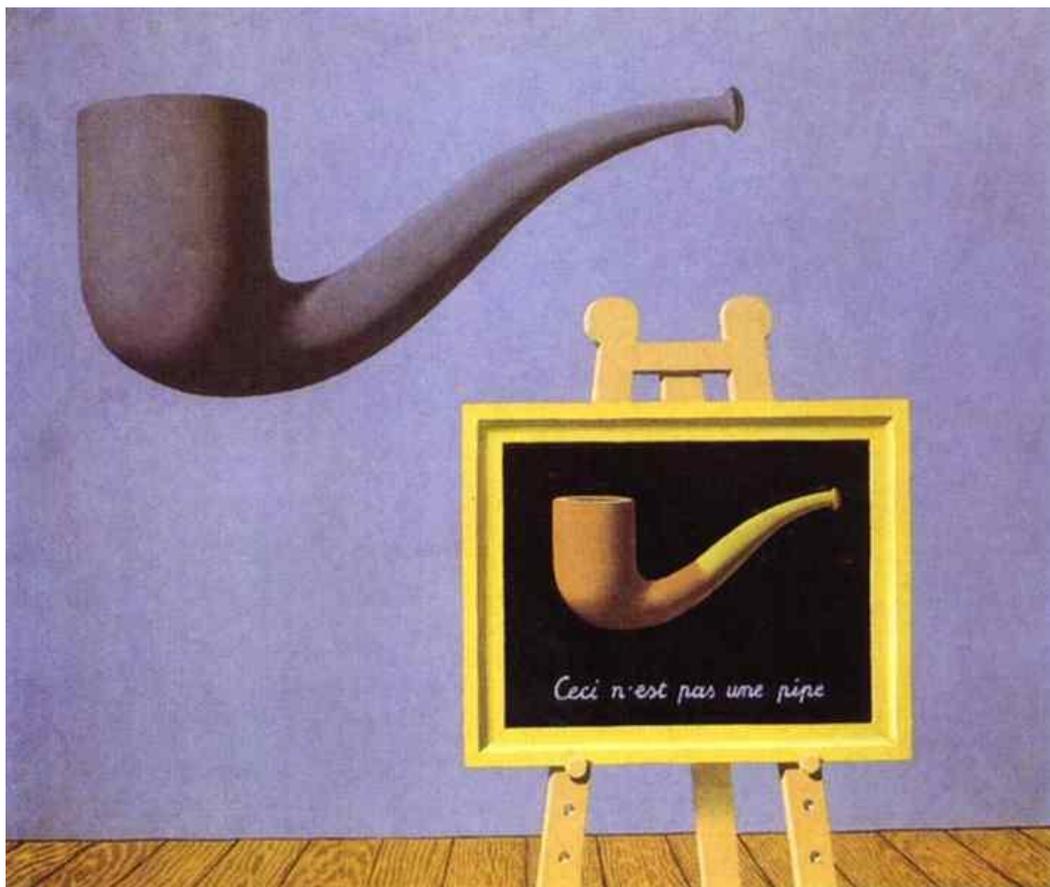
A refutação que a obra de Magritte carrega detém essa imediata associação. Ela interfere nesta primeira aproximação possível (o reconhecimento da imagem como um cachimbo) ao expressar-se em relação ao efeito mimético da imitação. Desvincula, ao menos por um instante, a imagem do seu referente através da negação, em que impede, ou pretende impedir, a imediata associação. Pode desencadear, com isso, um processo reflexivo, o questionamento do que ali se vê, desse elemento que, não sendo o que parece ser, é outra coisa. Uma pintura.

Estaria Magritte chamando atenção para a atividade diária de ligar objetos ao seu uso? De repente, por exemplo, onde se vê sapatos pensa-se em pés (*O modelo vermelho*, 1934). Talvez indique a que associamos o que vemos. Um ovo, e pensamos no pássaro (*Perspicácia*, 1936). Um homem frente ao espelho: pensamos em seu rosto ali refletido (*A reprodução interdita*, 1937). Talvez pensemos no impossível, naquilo que não é possível apenas porque não está lá, não está dado, não existe naquele espaço a que direcionamos nossa atenção, a obra de arte. O homem que pinta sua modelo (*Tentando o impossível*, 1938) é, ele mesmo, pintura. O homem de costas, voltado para o espelho, não poderá ser visto de frente, não poderá refletir no espelho, porque permanece de costas, assim foi posicionado. Nessa ficção, a reprodução foi interdita, impedida, inibida.

Tudo que vemos é o que podemos ver, mas o que se volta a nós pode ser o desejo de completude, a vontade de traçar as linhas que não foram traçadas, desenhar o rosto, mentalmente, deste homem anônimo, e alcançar, assim, o desejo de que finalmente, seu olhar se volte também sobre nós.

Em *Os Dois Mistérios*, de 1966, (*Les deux mystères*) o não-cachimbo retorna, dessa vez acompanhado de outro. Replicou-se, então, expandiu-se a negação inicial, que ainda se encontra ali, abaixo do primeiro cachimbo, agora menor, confinado ao espaço de um quadro, sob um cavalete. A escrita parece em giz, o quadro parece negro, as cores são diferentes,

menos contrastantes. Os pés do cavalete, como nota Michel Foucault (2004) não podem ser vistos, mas ele se encontra em uma sala com o chão que tem o aspecto da madeira. Ali, acima, o segundo cachimbo flutua, sem nenhum suporte ou moldura. Ele se encontra no mesmo ângulo do de baixo, mas é mais escuro que este, maior, menos convencional, talvez, mais volátil, esfumado, como a fumaça que poderia sair daquele distante cachimbo suposto, “real”. Para Santos este seria o segundo “mistério”, sendo que o primeiro “talvez se refira ao quadro dentro do quadro, algo bastante discutido por Magritte e sua obra ao longo da vida” (2006, p. 58).



**Figura 11 - René Magritte. *Os Dois Mistérios*, 1966.**

Foucault elabora diversas leituras dessas obras em *Isto Não é Um Cachimbo* (2004). Primeiramente, ele recomenda que o observador não busque no quadro um “verdadeiro” cachimbo, já que é o sonho deste que vemos. Além disso, este “quadro de baixo” poderia ter sentido de “quadro-negro” escolar, mas também de “pintura”. Sua moldura delimita a representação, é um tipo de enquadramento e aprisionamento.

A comparação com o cachimbo que se encontra acima deste pode apontar para o que o objeto “real” poderia ser. Se “isto não é um cachimbo”, então talvez aquele, acima, o seja? De

forma contrastante, ele “não tem coordenadas” e, portanto, “a enormidade de suas proporções torna incerta sua localização” (FOUCAULT, 2004, p. 5). Segundo o teórico, este é, ainda, similar a uma emanção, a um vapor que teria se desconectado do quadro, como se a fumaça do cachimbo tivesse imitado sua forma, tomando seu lugar, opondo-se a ele.

Para Foucault, o que é desconcertante na tela de 1928-29 é a inevitabilidade de relacionar o texto ao desenho (por causa do uso do demonstrativo “isto”, da palavra “cachimbo”, da semelhança da imagem) e o fato de que parece impossível definir os princípios a partir dos quais a assertiva seria verdadeira, falsa, ou contraditória. Ele afirma, entretanto, que ali não pode haver contradição, já que para isso seriam necessários pelo menos dois enunciados ou então que ela existisse dentro de um só. Não é o caso, já que o sujeito da proposição é um simples demonstrativo.

Mas de que fala, afinal, o “isto”? Entre as interpretações, Foucault propõe que talvez se refira ao próprio enunciado, que não é um cachimbo, ou ao desenho do cachimbo, que não é a palavra cachimbo, nem o objeto “real” suposto.

Ele também conecta esse quadro a um caligrama que teria sido formado e em seguida se descompôs. O caligrama é uma forma que permite ao poeta ou pintor “repetir sem o recurso da retórica” (FOUCAULT, 2004, p. 7). É um tipo de “dupla grafia” que aproxima figura e texto. Através do desenho e dos espaços em branco entre as letras, os caligramas invocam aquilo de que falam. Entretanto, apesar da aparência, quando se observa um caligrama ele ainda não diz alguma coisa, ainda não foi decifrado o texto. É ainda uma forma, sujeita à representação por semelhança, de que chama atenção Foucault. No momento em que se lê a frase, em que ele é decifrado, já não é mais a imagem que antes se via<sup>40</sup>. Isso porque “o caligrama não diz e não representa nunca no mesmo momento; essa mesma coisa que se vê e se lê é matada na visão, mascarada na leitura” (FOUCAULT, 2004, p. 9).

Dessa forma, caligrama desfeito, a frase que nega o cachimbo é mais um prolongamento do desenho do que sua explicação. A obra de Magritte, por isso, desencadeia um duplo paradoxo: nomeia o que não precisa ser nomeado (a imagem é conhecida, a palavra é familiar), e, quando o faz, refuta o que acaba de nomear, segundo o teórico.

O caligrama diz duas vezes a mesma coisa, e quando isso ocorre, o que é dito e o que é visto mascaram-se simultaneamente. Entretanto, ao separar o desenho da palavra, Magritte afirma suas duas distintas posições. A mesma conclusão permanece, porém. Ainda não há nenhum cachimbo. Como sugerido, a única forma que os elementos verbais e visuais podem

---

<sup>40</sup> Exemplos seriam os diversos caligramas de Guillaume Apollinaire. Alguns podem ser vistos em: <[http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_visual/apollinaire.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/apollinaire.html)>.

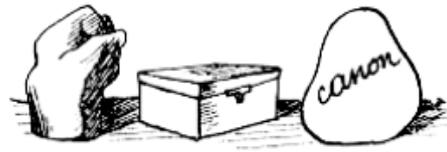
encontrar para permanecer no mesmo lugar é contestando a identidade manifesta na pintura e o nome com o qual se pretende nomeá-la. Então, de acordo com Foucault, “o que parece exatamente com um ovo, se chama acácia; com um sapato, a lua; com um chapéu coco, a neve; com uma vela, o teto” (2004, p. 15), como em *A Interpretação dos Sonhos* (*La clef des songes*, 1930).



**Figura 12 - René Magritte. *A Interpretação dos Sonhos*, 1930.**

Em seu artigo de 1929, publicado em *Révolution Surréaliste*, Magritte faz um pequeno ensaio sobre as relações entre imagens e palavras (*Les mots e les images*) que ajuda a explicar porque, segundo Carolina Junqueira dos Santos (2006), ele seria considerado um dos precursores da arte conceitual. Em alguns momentos, trabalha a partir de lugares comuns, como: “às vezes o nome de um objeto substitui uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição” (MAGRITTE, 1929)<sup>41</sup>.

Parfois le nom d'un objet tient lieu d'une image :



Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité :



Quando escreve que “tudo leva a pensar que existe alguma relação entre um objeto e o que o representa” (MAGRITTE, 1929 apud SANTOS, 2006, p. 36) deixa como exemplo o desenho de duas casas, lado a lado, cujas legendas são “objeto real” e “objeto representado”. Ironicamente, as duas casas parecem ser a “mesma”. Além disso, obviamente tanto a imagem de uma quanto de outra são representações visuais de uma casa qualquer, de um “modelo de casa”, de todo modo ausente. No entanto, se vemos sua imagem, se podemos tocá-la, interpelá-la, porque não chamá-la, apenas por estar ali, ser ali, também “real”?

Ao questionar a vinculação entre as coisas e seus nomes, Magritte abre espaço para diversas relações possíveis entre esses elementos. Isso é próximo do que acontece em *O Espelho Vivo* (1929) e *A Máscara Vazia* (1928) onde as palavras não nomeiam objetos que possam ser vistos, mas tomam seu lugar na tela. Ao ler essas palavras podem-se imaginar os objetos, mas elas indicam também espaços vazios, faltas.

De acordo com Foucault, nas obras de Magritte há uma dissociação entre a aparência e a afirmação. O artista mostra o similar para depois excluir essa afirmação de similaridade. Assim, o desenho do cachimbo se assemelha a um cachimbo, o texto escrito se assemelha muito ao desenho de um texto escrito. Justapostos, lançados como estão, esses elementos “anulam a semelhança intrínseca que parecem trazer consigo, e pouco a pouco se esboça uma rede aberta de similitudes” (2004, p. 23). Essa rede não se encontra aberta, de todo modo, para

<sup>41</sup> Tradução de Jorge Coli em *Isto não é um cachimbo* (2004), de Michel Foucault. Nesse texto, Foucault cita palavras de Magritte de P. Waldberg, que ilustrava uma série de desenhos: no número 12 da *Revolução surrealista*.

o cachimbo “real”, que é, ainda, ausente de todos os desenhos e palavras, mas aberta para “todos os outros elementos similares (compreendendo nisso todos os cachimbos ‘reais’, de barro, de espuma, de madeira etc.) que, uma vez tomados nessa rede, teriam lugar e função de simulacro” (2004, p. 23). Está lá, nessa rede, portanto, o “cachimbo real”, mas apenas em função de sua posição como simulacro.

Trata-se, segundo Foucault, de negar, com a semelhança, a asserção de realidade que ela comporta. Conjetura, logo, a formação de uma série de afirmações que recusam a semelhança, concentradas na proposição “isto não é um cachimbo”. Assim estabelecida, esta série foucaultiana se conecta àquela proferida na última página de seu trabalho, quando anuncia a vinda “futura” de um dia em que a própria imagem, e o nome que lhe é dado, serão “desidentificados” pela similitude transferida indefinidamente ao longo da própria série. Com isso, conclui: “Campbell, Campbell, Campbell, Campbell”. Este dia futuro chega em 1962, quando Andy Warhol lança sua série de 62 latas de sopa Campbell. Ou então, sua série de 62 telas em que se veem desenhos de latas que se assemelham a sopas Campbell, e *et cetera* (como diria Borges).

Nada, nas pinturas de Magritte, é, portanto, cachimbo. Nem um deles, nesse sentido, é “real”, mas simulação. Para Foucault, isso significa que a similitude inauguraria, então, um jogo de transferências que se propagam e se respondem no plano do quadro, mas “sem nada afirmar nem representar” (2004, p. 24). Não representam, talvez, porque não fazem retornar o real, este não se encontra mais como referência, porque a afirmação de sua semelhança foi negada. Nesse sentido, Santos defende que *A Traição das Imagens* possa ser compreendida como “a traição dos sistemas de representação” (2006, p. 56).

Na pintura clássica, pontos de tensão surgiam justamente a partir da separação entre signos linguísticos e elementos plásticos, assim como na equivalência entre semelhança e afirmação. Esta reintroduziria o discurso na pintura onde, em realidade, o elemento linguístico era excluído. Na visão de Foucault, a pintura clássica falava muito, portanto, ainda que “fora da linguagem”. Ela repousava, por isso, “silenciosamente num espaço discursivo” (2004, p. 27).

Na obra de Magritte, ao contrário, os discursos não se calam. Segundo ele, “as palavras que servem para designar dois objetos diferentes não mostram o que pode separar estes objetos um do outro” (MAGRITTE, 1929 apud SANTOS, 2006, p. 36). Acompanhando essa afirmação em seu ensaio, as seguintes palavras, dentro de uma forma arredondada:

“personagem perdendo a memória” e “corpo de mulher”<sup>42</sup>. Assim posicionados lado a lado, envoltos na mesma névoa, será que a perda da memória se deve à proximidade com esse corpo de mulher? Corpo ausente, assim como a memória. Separam-se, no entanto, como diz o pintor, e as palavras não servem para dizer o porquê. Assim desenhadas, a distância intransponível entre elas é aparente.

Estranhamente, ao ler essas afirmações, os personagens que saltam à vista estão presentes em *Viagens no Scriptorium*, de Paul Auster. Blank sente a perda de sua memória e procura restaurá-la, sem muito sucesso, através de alguns recursos, como fotos. Aproxima-se mais intensamente de Anna, também ali retratada, com quem inicia a recuperação de lembranças difusas.

Curiosamente, algumas dessas recordações repetem-se em outros escritos de Auster e mesmo dentro de *Viagens no Scriptorium*. Histórias e palavras similares, mais uma vez, mas que se inserem em textos e contextos diferentes.

## 2.2. Paul Auster: *Viagens no Scriptorium*

Um homem encontra-se sentado sozinho em um quarto. Ele não sabe, mas está sendo fotografado por uma câmera instalada no teto. Desde o início, é um narrador não-identificado em terceira pessoa que relata cada detalhe. Ele sabe que o homem ainda não notou que está sendo observado, porém pergunta-se seu nome, de onde veio e o que está fazendo ali. Com alguma sorte, o tempo nos dirá, ele conclui, mas “por enquanto, nossa única tarefa é examinar as fotos com o máximo de atenção e evitar tirar conclusões apressadas” (AUSTER, 2007, p.7). Decide chamá-lo apenas de Blank (como um sobrenome), sem necessidade ainda de um primeiro nome.

Inicialmente, o narrador diz não saber o que vai acontecer a este homem, que já tem idade avançada. É como se o observasse por detrás da câmera fotográfica. Por vezes, entretanto, a narração revela os pensamentos e preocupações de Blank, adotando, então, o ponto de vista do protagonista. Ao analisar o comportamento de Blank, o narrador cita outros elementos que o circundam – e dos quais o personagem ainda não se deu conta – como as rodinhas na cadeira onde está sentado, o que permitiria que ele se deslocasse pelo quarto sem precisar levantar-se.

---

<sup>42</sup> No artigo de 1929: “personnage perdant la mémoire” e “corps de femme” (p. 32).

Blank mostra-se um tanto passivo em relação à sua situação atual. Ele pensa em agir, em investigar, mas não se move livremente. Ele está sendo controlado, vigiado, talvez aprisionado, e parte desse controle vem de certo conhecimento que o narrador e outros personagens compartilham enquanto o mantêm na escuridão.

Assim, o senhor Blank é um exilado. Sua reclusão lembra aquela de Auster em *A Invenção da Solidão*. E é por causa dessa solidão que ambos personagens voltam-se à escrita ou à criação de histórias. Em *Viagens no Scriptorium*, entretanto, há outros envolvidos, e uma voz por trás da “câmera de vigilância”, que nunca é nomeada. O personagem, nesse caso, está sendo testado.

O narrador mostra-se ciente de alguns detalhes – aqueles que podem ser *vistos*, não previstos (como as rodinhas na cadeira) –, mas ignora outros (por que Anna, uma mulher que o visita, usa uma chave para abrir a porta? Ela estaria trancada?). Nesse caso, ele assume a posição de Blank, aproximando-se do discurso indireto livre. O narrador, além disso, não consegue penetrar nas mentes de outros personagens. É em parte observador e em parte toma o foco do protagonista. A mudança, então, na relação entre ele e personagem indica que seu controle sobre a história é limitado. Por isso, nessa narrativa existe um sentimento permanente do “desconhecido”, pois não se pode ter certeza da direção que a história tomará e de quanto se sabe sobre ela. Quando esta “voz não identificada” refere-se ainda aos horários dos procedimentos a serem seguidos naquele quarto, a dúvida sobre quanto poder ele tem sobre a situação de Blank retorna:

“no momento adequado, Anna ajudará Blank a se levantar da cadeira e o levará até a cama, mas antes lhe entrega um copo de água e três comprimidos – um verde, um branco e um roxo” (AUSTER, 2007, p. 18)

Através das falas dos personagens que o visitam e das observações do narrador, é indicado mais de uma vez que Blank está passando por um “tratamento” cujo propósito, aparentemente, é o de fazê-lo esquecer de seu passado. Isso é algo positivo, aos olhos de Anna, que lhe leva os medicamentos no quarto e age como sua amiga. Esquecer significaria que ele está indo na direção correta. Contudo, as fotos de diferentes pessoas que se encontram em sua mesa de estudo e também o manuscrito que Blank ali descobre o lançam na direção oposta, já que o fazem lembrar. Ver essas imagens, ler o manuscrito de Sigmund Graff, que também descreve uma situação de exílio, suscitam associações a Blank e acabam por fazer que ele “adivinhe”, por exemplo, como se chama Anna.

Nesse momento, não há oposição entre *lembrar* e *inventar*. Quando lhe dizem para ler o manuscrito, é pedido que tente “terminar” a história, e o que ele acaba por fazer é uma

mistura entre recordar e criar. Pede-se também que tente reconhecer as pessoas nas fotos. Cada vez que aprende o nome de alguma delas, anota-os numa lista, pois não sabe se no dia seguinte ainda os saberá. Portanto, paradoxalmente, o experimento que ele está enfrentando funciona nas duas direções: a do esquecimento e a da “reconstrução” de memórias.

Tudo indica que Blank passou por um evento de alto estresse, talvez traumático, e, assim, bloqueou as imagens deste acontecimento. Há um momento em que um de seus visitantes lhe conta que ele próprio havia pedido para fazer este tratamento, para esquecer o que havia feito. Desejo inicial que é a todo momento contrariado, como se observa, já que ele procura lembrar. A luta entre esses dois objetivos é cansativa e ele é deixado sem respostas.

A situação do leitor, porém, não é menos complexa: o que sugere, por exemplo, a falta de identidade conectada ao personagem (que é provisoriamente nomeado “Blank”)? Estaria ela, além disso, relacionada à incógnita identidade do narrador? À medida que o personagem observa os objetos que se encontram em seu quarto, fica claro que sua questão identitária não é a única a oferecer incertezas nessa narrativa. Isso porque há um fenômeno curioso que os envolve: todos os objetos possuem etiquetas com seus nomes.

A visão, em *Viagens no Scriptorium*, tem um funcionamento específico. Está ligada à percepção que Blank tem do que o rodeia. Nesse espaço, nem tudo que é visto pelo narrador através da câmera é percebido pelo personagem. Ele não vê tudo que existe em seu quarto, simplesmente porque ainda não entrou em contato com todos os objetos.

Isso ocorre, por exemplo, quando ele pensa em se vestir. Em uma conversa ao telefone com James P. Flood, um ex-policia, este menciona um armário. Blank presume que haja roupas no armário, “se é que aquele armário existe de fato” (AUSTER, 2007, p. 13). Quando finalmente se veste, porém, é com a ajuda de Anna, o que não resolve sua dúvida.

Essa dúvida quanto ao reconhecimento dos objetos leva-o a perguntar, mais tarde, se a porta do quarto estaria fechada. Ele não o sabe, já que não se lembra de já ter caminhado até ela. Essa conclusão, antes de motivá-lo a mover-se, parece mantê-lo na paralisia da indecisão. Pensa sobre o problema à sua frente, mas não encontra maneira prática de resolvê-lo. Em parte, isso se deve à sua condição de saúde, que não sabe exatamente descrever.

Blank, portanto, não sabe o que há além da porta ou das janelas, exatamente porque não tentou abri-las. Quando tenta, elas não cedem a sua força. Há quanto tempo está aí, ele se pergunta. Por que não consegue lembrar-se e o que é esta sensação inexplicável de culpa que sente? Sua mente está repleta de fantasmas do passado. As fotos que a cada segundo são tiradas dele “não mentem, mas também não contam a história inteira” (AUSTER, 2007, p. 8); são apenas “evidência exterior”.

De alguma forma, as palavras tornam-se também visuais em passagens em que os pensamentos do personagem e os comentários do narrador confundem-se. Nesses momentos, os discursos cruzam-se e invadem-se, mas na sua multiplicidade, disfarçam-se mutuamente, parecem o mesmo. Quando Blank fica nervoso, então, e sussurra uma reclamação, sua fala quase não é ouvida (pelo narrador/observador). No entanto, “em seguida, para sossegar a si próprio, repete a frase, gritando a plenos pulmões: ASSIM NÃO VAI DAR!” (AUSTER, 2007, p. 14).

O que “não vai dar”, talvez, seja as tentativas de Blank ao usar as fotografias de pessoas desconhecidas para descobrir seus nomes. De qualquer forma, o modo como sua reclamação é “registrada” no texto em caixa alta dá a ela formas de discurso direto, mas também materializa as palavras, que agora podem ser vistas com mais destaque e, por assim dizer, “ouvidas” por todos (mais uma vez, aproximando narrador, espectador e leitor).

As próprias fotos que manipula são apenas mencionadas, mas não podem ser vistas em meio à narrativa. Finalmente, depois de algumas tentativas frustradas de ligar as identidades das pessoas aos seus retratos, ele se sente desencorajado, “até que, resmungando algo em voz tão baixa que o gravador não consegue captar, desiste e afasta as fotografias” (AUSTER, 2007, p. 42). Este segundo episódio, em que não se é capaz de “gravar” ou perceber o que o personagem disse, revela novamente os limites do acesso ao que acontece nesse quarto, o que pode ser visto e ouvido é conhecido, informado. O resto não é. E é isso que ocorre a Blank: ele não acredita na manifestação de um armário, ou de outros objetos, simplesmente porque não consegue vê-los.<sup>43</sup>

Não há como negar que esta poderia ser interpretada como a opinião cética de muitas pessoas acerca de elementos fantásticos no “mundo real” (extraliterário). Entretanto, como se trata de um texto literário, neste caso o problema indica um tipo de percepção dos elementos que compõe o espaço ficcional. Além disso, ao longo do texto, observam-se outros momentos que aproximam a ação, cada vez mais, de um tipo de peça de teatro, filme, ou mesmo roteiro. Assim, depois de uma pausa registrada pelo espaço em branco entre parágrafos, lê-se, por exemplo, que “quando a ação retorna, Blank está estendido na cama, olhando para o teto branco recém-pintado” (AUSTER, 2007, p. 103).

Esse registro das mudanças ocorridas no espaço e no posicionamento do personagem poderia ainda ser interpretado sob outras perspectivas, similares à disposição de elementos em pinturas de Magritte. Talvez o narrador esteja lendo um manuscrito, de repente escrito por ele

---

<sup>43</sup> Considerando estudos em fenomenologia, em que se pode analisar “real” e “verdadeiro” a partir da percepção na arte, serão indicadas, mais adiante, possibilidades de leitura desses fenômenos.

mesmo, o que significaria a existência de um texto dentro de outro (já que Blank lê o relato de Sigmund Graff). É ainda possível, porém, que o narrador anônimo esteja apenas “relatando” o que vê através das fotos da câmera instalada no quarto. Dessa forma, Blank lembraria muito os homens presentes frequentemente em quadros de Magritte, como em *Reprodução interdita* (1937), *O dorminhoco descuidado* (1927) e *O homem com o jornal* (1928). Cada ação sua seria registrada, assim, por um quadro, ou uma foto.

A sensação de eco entre as obras prossegue quando se pensa, ainda, na questão das etiquetas nos objetos que se encontram nesse quarto. Cada um deles possui uma tira de esparadrapo informando seu nome: na mesa está escrito MESA; no abajur, ABAJUR. Mesmo a parede possui uma etiqueta. O homem a observa por um instante, então pronuncia: “parede”.

Estaria ele lendo ou apenas dizendo o nome do objeto? Nem mesmo o narrador sabe.

Pode ser que não saiba mais ler mas ainda reconheça as coisas pelo que são e consiga chamá-las pelo nome, ou, ao contrário, talvez tenha perdido a capacidade de reconhecer as coisas pelo que são mas ainda saiba ler (AUSTER, 2007, p. 8).<sup>44</sup>

Ao que tudo indica, porém, Blank apenas surpreende-se por perceber que cada coisa tem um nome ali registrado. Isto é, pela presença das palavras, mas também pela própria existência de alguns objetos (imagens?) dentro do quarto. Pode ser que não compreenda o que isso significa ou então que isso o ajude a entender o que existe naquele espaço, já que não pode observá-lo por inteiro.

Observa também as fotos sobre sua mesa com o objetivo de lembrar-se do passado, mas também de reconhecer seus visitantes, em uma situação próxima ao que acontece com os objetos. O que é mais interessante, no entanto, é que o passado que essas fotos ajudam a lembrar – fragmentariamente – não é apenas desse personagem, mas faz parte de outras histórias de Paul Auster.

Anna Blume, por exemplo, a “enfermeira” que o trata em *Viagens*, busca pelo irmão *No País das Últimas Coisas* (*In the Country of Last Things*, 1988). David Zimmer, o marido de Anna, é personagem de *O Livro das Ilusões* (*The Book of Illusions*, 2002), em que aparece como um crítico que vai ao encontro de um ator do cinema mudo também desaparecido. Em um telefonema, Blank fala com James P. Flood, que também está em *Trilogia de Nova Iorque* (mais especificamente em *O Quarto Fechado*, ou *The Locked Room*, 1987), em que faz um

---

<sup>44</sup> Na versão em inglês: “It could be that he has forgotten how to read but still recognizes things for what they are and can call them by their names, or, conversely, that he has lost the ability to recognize things for what they are but still knows how to read” (AUSTER, 2006, p. 2).

relatório acerca de Fanshawe. Este, mais uma vez, desaparecido. Por sua vez, *Fanshawe* é o nome de um personagem de Nathaniel Hawthorne, em um romance homônimo, de 1828.

A conversa entre James e Blank é similar, ainda, a um telefonema que acontece em *Cidade de Vidro* (*City of Glass*, da *Trilogia*), quando alguém pergunta pelo “detetive Paul Auster” e Quinn, a personagem que atende, resolve mais tarde passar-se por ele. Nesta ligação de *Viagens*, Blank apenas aceita o nome que lhe é dado. Neste caso, porém, o nome *Blank* parece tentar manter o espaço de nomeação vazio, ou então preenchê-lo com um branco. Isso porque a palavra “blank” conecta-se aos sentidos de esvaziamento, de um espaço em branco, ou de algo inexpressivo.

Mais tarde, Flood pede a Blank que tente lembrar-se de um sonho que Fanshawe teve sobre ele e que se tornou um romance, intitulado *Terra do Nunca*. Blank insiste que não sabe nada desse sonho e que o ex-policia não deveria se preocupar tanto com isso, já que é “pura invenção”. Desesperado, Flood admite que, sem esse sonho, ele não é nada, “literalmente nada” (AUSTER, 2007, p. 53). Assim, diz que chegou ao ponto de caminhar pelo mundo como um fantasma, duvidando mesmo de sua própria existência.

Ao mesmo tempo, o manuscrito que Blank precisa terminar de ler é descrito por Samuel Farr, seu médico, como um trabalho de ficção, e não um relatório sobre a guerra, como pensa Blank. É a história de um homem aprisionado a quem é mandado que escreva algo para seus captores. Blank entende o texto como sendo algo que “realmente aconteceu” (em oposição à descrição ficcional dada por Farr) e fica ansioso por saber mais a respeito, já que a história não tem um fim. O médico, entretanto, pede que Blank complete a narrativa, como um exercício, mais uma vez, para sua memória.

Não é isso que acontece, exatamente. O texto vem a ele com muita facilidade, porém isso só aumenta sua dificuldade em separar o que “lembra” da invenção, ou mesmo da memória de algo que criara no passado. As fotos que vê, por seu lado, tem como resultado estimular sua curiosidade, não funcionando tanto como evidências de uma identidade ou aparência. Ele se pergunta, por exemplo, por que é que Anna é tão mais velha agora do que em sua foto. Por outro lado, por que Farr está exatamente da mesma idade? O que está acontecendo na foto em que uma mulher chamada Sophie está parada na frente de uma porta aberta olhando para seu marido (como ela mesma descreve)?

Para explicá-lo a Blank, teríamos de citar novamente *O quarto fechado*. Isso porque essa foto mostra um evento que “aconteceu” neste romance, no qual o marido de Sophie, então, era o narrador. Nada disso é mencionado em *Viagens no Scriptorium*. É um detalhe

conhecido apenas por leitores das obras de Paul Auster, que compartilham, assim, deste mesmo “passado”, ou experiências de leitura.

Assim, as fotos não funcionam aqui como evidências, e a memória se volta apenas a ficções. Se considerada a existência destes personagens em outras histórias (não só as de Auster), a fotografia, como tal, não seria entendida como um modo de apreender o real, como Sontag (2004) já apontou, mas possuiria sua própria “realidade” (ficcional), uma espécie de “passado” construído por essa linguagem e com o qual ela própria dialoga.

Isso evoca, ainda, outras questões: quem é o senhor Blank, afinal, e qual sua relação com estes outros personagens em *Viagens no Scriptorium*? Qual é o seu papel nesta história?

Ele ganhou um nome, assim como os objetos em seu quarto, com suas tiras de esparadrapo. Portanto, ele é tão “Blank” quanto a porta é PORTA e a janela, JANELA. Nesse sentido, cada etiqueta está (e não está) no devido lugar, marcando a existência das coisas.

Contudo, elas não ficam no lugar por muito tempo. Ocorre uma mudança nesta cena, envolvendo todos os objetos do quarto e também o personagem. Depois de adicionar os nomes “John Trause” e “Sophie” à lista que estava fazendo, Blank percebe que lembrou com sucesso e sem muito esforço estas últimas palavras. Talvez a medicação que lhe deram esteja funcionando. Ele não tem certeza. É então que nota, ao olhar para sua mesa, que o esparadrapo, aquele para o qual havia olhado tantas vezes antes, havia sido trocado. Em vez de dizer MESA, agora dizia LUMINÁRIA.

Ele pensa (será que é ele mesmo que pensa?) que deve estar enganado. Talvez tenha lido errado. O velho então verifica a etiqueta mais uma vez e, desolado, vê que ainda se lê LUMINÁRIA. Logo, começa a investigar pelo quarto para descobrir se os outros nomes também estariam trocados. Depois da busca, “descobre horrorizado que nenhuma das etiquetas ocupa seu antigo lugar. Na parede agora se lê CADEIRA. Na luminária agora se lê BANHEIRO. Na cadeira agora se lê ESCRINANINHA” (AUSTER, 2007, p. 100).

Qual seria a explicação para esse estranho fenômeno? Ele considera várias possibilidades. Talvez não consiga mais ler corretamente, ou então pode ter sofrido um acidente. Pode ser que alguém tenha lhe pregado uma peça! Com isso, chega à conclusão de que alguém certamente deve ter entrado no quarto e trocado os nomes dos objetos. Ele procura mentalmente, mas em vão, por explicações. Blank sente que essa situação, se assim permanecesse, seria equivalente a jogar o mundo ao caos. Ele decide, por isso, retornar cada etiqueta ao seu lugar apropriado, restabelecendo, assim, a ordem das coisas.

Esta decisão lhe demanda muita paciência, algumas unhas quebradas e mais de meia hora para completar a tarefa. Quando termina, sente-se dominado pela náusea e pela ânsia de

vômito. Conclui disso que as pessoas que pensou estarem cuidando dele – e talvez o mantendo prisioneiro – estão também o envenenando.

Finalmente, a crise momentânea é seguida pelo descanso. Deita-se na cama e, ao olhar para o teto, imagina que ele seja uma folha em branco, como uma das que ele usava em sua máquina de escrever. Essa repentina lembrança faz com que ele rapidamente comece a pensar, mais uma vez, no manuscrito que havia lido e que não tem um fim. Ele precisa terminá-lo. Nesse momento, Blank solta sua voz e conta a ninguém em particular – apesar de estar sendo gravado – o fim da história. A solidão que sente é demais para suportar. A única forma de escapar é criar ficção.

Quando termina, extremamente cansado, fecha os olhos e dorme. O narrador nos diz que ele irá esquecer todas as perguntas e dúvidas que agora o assombram. Além disso, é possível saber por quanto tempo ele dorme, “graças à câmera, que continuou tirando uma foto por segundo durante todo o relato” (AUSTER, 2007, p. 111).

Quando ele acorda, outro visitante chegara. Mais uma cadeia de personagens é apresentada por ninguém menos que Daniel Quinn, seu advogado (e personagem principal de *Cidade de Vidro*, em que se passa pelo detetive Paul Auster). Ele os apresenta, entretanto, como pessoas que conheceu no passado. Enfim, Blank descobre que está sendo acusado de ter cometido diversos crimes, incluindo assassinato e fraude.

A esta altura, o leitor das obras de Auster pode adivinhar quem são as pessoas que ele supostamente havia matado. Eles são os visitantes que recebera durante todo aquele dia no seu quarto-escritório.

As dúvidas, no entanto, permanecem: qual é sua relação com estes outros seres? Se os conheceu, deve também ter participado dos romances em que estiveram antes. Todos dizem, afinal, que foram enviados por ele para atuar em missões perigosas, como se fossem soldados. Seria ele seu “chefe”, seu criador?

Na história que acaba de terminar de ler e de criar (o manuscrito), Sigmund Graff, depois de ter sido cruelmente enganado, acaba por suicidar-se. Ao que parece, a tendência de Blank como escritor continua a mesma, já que mais um de sua equipe foi enviado a uma jornada mortal. Outro fantasma.

É como se seu papel, nesta história, fosse o do escritor, portanto, mas também o de um assassino. Isso, entretanto, pode suscitar ainda um paradoxo. Se ele é o escritor que criou estes personagens, Paul Auster também o é. Seria ele, portanto, Paul Auster? Felizmente, a

resposta já foi dada em *Cidade de Vidro*, décadas atrás, pelo próprio Quinn: “Meu nome é Paul Auster. Este não é meu nome real<sup>45</sup>” (AUSTER, 1987, p. 40).

Nesta narrativa, o uso do nome próprio não é de forma alguma sutil ou disfarçado, mas antes se constitui como catalisador de todo desenvolvimento da trama, em *Cidade de Vidro*. É a partir de uma ligação aparentemente por engano que Quinn resolve assumir o papel do detetive Paul Auster e sair em busca de um suspeito. À medida que procura por esse homem, sua identidade torna-se ainda mais fragmentada – já o era, pois se assumia ao mesmo tempo também como William Wilson e Work. Isso culmina no paradoxo que registra em seu caderno. Ele é e não é Paul Auster, o que amplia a discussão sobre a identidade do narrador – que só fala de si ao final – e chega até o autor, que carrega o mesmo nome próprio. Logo, ao optar-se pela elaboração de identidades fixas, percorre-se um caminho de “desidentificação”, como indicado por Quinn (“sou, não sou”).

A partir das pinturas de Magritte, portanto, e da função dos nomes nestas narrativas, é possível visualizar-se a composição de uma cena. Nela, um homem encontra-se sentado em um quarto. A cadeira é imagem, mas no lugar do armário lê-se ARMÁRIO, formas fluidas a ocupar o espaço.

Analisando-se as categorias elaboradas por Ulrich Weisstein (1982) das possíveis relações literárias com as artes visuais, *Viagens no Scriptorium* não parece encaixar-se em nenhuma delas inteiramente, mas envolve pelo menos uma: um trabalho literário buscando reproduzir o estilo de um movimento nas artes visuais<sup>46</sup>. Não é possível afirmar que este trabalho “busca reproduzir um estilo”, mas esta definição encontra-se mais próxima do que é alcançado pela obra em relação à arte de Magritte.

O exemplo, nesse caso, dado por Weisstein refere-se a *Her First Ball*, de Katherine Mansfield (1921). Segundo ele, este trabalho ilustra como um investimento impressionista em relação aos sentidos pode ser capturado por uma obra literária. A crença de que as coisas existem apenas como são vistas – ou sentidas, cheiradas – combina com a história de Mansfield, mas não lembra exatamente o que acontece na narrativa de Auster. Nela, Blank apenas vê alguns objetos quando se aproxima deles ou quando é informado de sua existência, porém seus sentidos não influem na forma como os vê ou sente.

Ainda assim, como em *Her First Ball*, em *Viagens no Scriptorium* a memória também é frágil. A identidade do personagem é esquecida, mas é precariamente recuperada através dos estímulos que ele recebe.

<sup>45</sup> No romance em inglês: “My name is Paul Auster. That is not my real name”.

<sup>46</sup> Nas palavras dele: “a literary work seeking to reproduce a movement style in the visual arts”. Tradução minha.

As dúvidas em *Viagens* não são resolvidas. Blank não recebe outro nome, seu passado não é esclarecido. A conclusão do texto volta a atenção mais uma vez ao narrador, que sela o destino do personagem. Como acontece com Daniel Quinn em *Cidade de Vidro*, aqui, também, é como se Blank desaparecesse. A voz que dirigia a narrativa agora anuncia seu fechamento, informando ao leitor do que ainda pode ser visto no quarto. Lá fora, além da janela, pode ser que haja nuvens, uma cortina, ou a moldura de um quadro, mas talvez não haja nada.

### 3.3 Da tuba à tumba, outros fantasmas

Em *Viagens no Scriptorium* os personagens de Paul Auster são como fantasmas, seres que rondam esta e outras narrativas. Pode não se saber exatamente de onde vieram, sua origem talvez seja uma incógnita. É possível que sombras de sua existência sejam traçadas em trabalhos literários anteriores, sob outros títulos. Quando retornam, no entanto, não carregam consigo a vida que levavam, mas são outros, diversos, apesar de ecoar, por vezes, e de maneira distinta, aquela existência prévia. Inevitavelmente, encontram a morte em seu caminho e, com ela, certo grau de sofrimento. São enviados a “missões perigosas” e então descartados, esquecidos por um tempo.

Um dos que se encontra nessa situação é Blank. Perto do final de *Viagens*, ele lê o início de outro manuscrito assinado por Fanshawe. Quase imediatamente, é como se ocorresse um eco, a repetição de um relato. Isso porque esse trecho é o “mesmo” que se leu no início da obra de Auster e também leva o mesmo título. Desenvolve-se, então, como um sumário de parte do que se “viu” até então. Assim, Blank torna-se duas (ou três?) vezes personagem, sob o ponto de vista do leitor de Auster. Torna-se um duplo.

Diante do texto escrito acerca de sua própria experiência, é dominado por um ataque de fúria. O narrador, depois de uma breve pausa (sinalizada no texto por mais um espaço em branco), conclui que a situação absurda pela qual Blank está passando nunca terá fim. “Ele é um de nós agora”, afirma. Eles continuarão a existir mesmo depois de sua morte. Nesse sentido, faz parte, agora, da cadeia de fantasmas, da série de seres cujo destino é o desaparecimento (pelo menos provisório).

O esquecimento que afligia esse espaço em branco que recebe o nome de Blank – a própria falta anunciada – domina-o, aqui, por inteiro. Não se sabe se é sentenciado a cumprir para sempre a pena pelos crimes de que é acusado. Não se conhece o momento de sua morte, mas é como se morresse, ao desaparecer de vista. Em seu lugar, no entanto, ainda não

permanece completamente o vazio. O narrador, esse outro ser inominado, continua por mais algumas linhas até que, enfim, há uma espécie de conclusão: “apagam-se as luzes” (AUSTER, 2007, p. 124)

A sentença parece simular o encerramento de uma peça de teatro. Em um filme, poderia ser o “the end” ou a tela preta que anuncia seu fim, ou a interrupção da história. Poderia ser ainda as palavras de um diretor, que coordena as ações para gravação de uma cena e, em certos momentos grita: “corta!”.

O nome do personagem, por sua vez, serve porque não há outro. Ou melhor, em lugar de qualquer outro, escolhe-se esse, que aponta para um “nada”, para um “não nome”. Se houvesse outro nome, ele serviria o mesmo propósito, isto é, associar uma pessoa, coisa, a uma palavra. Curiosamente, mesmo que “Blank” seja somente um substituto para um nome, funciona bem como um, tanto que em pouco tempo é possível esquecer a afirmação da falta e passar a pensá-lo como fixo ou estável, como qualquer outro nome. Da mesma forma que, no sistema de representações conhecido, é fácil olhar-se para a imagem de um cachimbo e pensá-lo: “cachimbo”.

No lugar da memória, esse personagem tem também um espaço em branco. Ele parece lembrar o nome dos objetos e afetar-se pela sua troca, mas no que diz respeito às pessoas, isso funciona de forma diferente. Ele precisa anotar seus nomes e olhar suas fotos para tentar lembrar suas identidades. No entanto, algumas vezes suas ações podem desencadear recordações da infância ou da vida adulta muito mais rápido que qualquer fotografia.

As interrelações desta obra literária com as artes visuais são múltiplas e variadas. A estrutura da narrativa convida o leitor a “assistir” uma sequência de cenas, narradas por uma voz que não se revela, mas que parece estar atrás de uma câmera. O homem na sala trancada não sabe onde está. De qualquer forma, não há nada lá fora, já que o leitor, como ele, não pode sair. Não há nada para ver além do que é mostrado – além dos “ângulos da câmera”, ou da fixidez das fotos. O foco adotado é o de Blank e por isso compartilhamos seu exílio. Seu quarto é como a moldura de um quadro.

É difícil determinar exatamente o que é que Paul Auster apropria da obra de Magritte. Seria apenas uma ideia ou um tema? Um estilo? Que estilo, então? O surrealismo? Essa seria uma possibilidade, mas a narrativa não aceita facilmente uma categoria.

Blank é como um personagem dentro de uma das pinturas de Magritte. É como se o artista houvesse entrado disfarçado no quarto e trocado as etiquetas com os nomes dos objetos. Isso enfurece Blank, que por sua vez tenta “etiquetar” os visitantes que recebe, mas dos quais não lembra. Por isso, escreve seus nomes em uma lista, mas ela facilita mais ao

leitor o reconhecimento desses “visitantes” do que a ele mesmo. Isso porque, na tentativa de descrever esses personagens, é preciso lutar com a tentação de se referir a eles como “os *mesmos*” de outras narrativas de Auster, já que são muito semelhantes.

Mas, então, Anna não é exatamente Anna, Quinn não é mais Quinn, Blank não é Auster, que também não é Auster. Nem as “fotos” de que se falou até aqui são *realmente* fotos. E o que as tornaria “reais”? A partir de que “referência” se diz de algo “real”? As outras obras de Auster?

Em *Viagens no Scriptorium*, essas negativas encontram espaço a partir da reorganização dos nomes, da afirmação de ausências, mas também da atribuição de certa autoria ao personagem que “representa” essa categoria no texto.

Blank é um escritor. Essa ocupação não é confirmada em nenhum momento na narrativa, porém é sugerida diversas vezes, já que é ele que envia suas criações (os nomes na lista) a missões perigosas, para lutarem por ele, se preciso, para falarem com sua voz e viverem mesmo depois que os livros estiverem terminados, lidos e colocados em estantes. Ele é um escritor, cujas sentenças marcam os lugares das coisas, dão a elas nomes, existência, forma.

Antes de se prosseguir na tentação de afirmá-lo “o escritor”, no entanto, ou o autor, criador desses seres fantasmas, é preciso lembrar-se da voz que não se nomeia, mas que assombra o quarto trancado (como na *Trilogia de Nova Iorque*): o narrador. Para ele cada movimento é relevante, mas nem todos os momentos, nem todos os sons são passíveis de observação, de captura. Por vezes o gravador não consegue captar as palavras de Blank, o que faz com que também não o possa o narrador. Ou assim ele diz. Sela, ao fim, o destino do criador, colocando-o em um grupo do qual agora fará parte (“ele é um de nós”). E, assim que se lê esse “nós”, recorda-se o “isto” de Magritte. Se aquele poderia se referir à série de afirmações levantadas por Foucault, é possível visualizar a série que envolveria esse pronome pessoal.

Quem são “nós”? Ou melhor, quem “somos nós”? Se “somos”, então entramos também nesse grupo de seres? Somos parte da ficção ao interagir, como leitores, com a narrativa? Estamos aí, vinculados a esta série, por fazermos parte da atividade diária de nomear as coisas, classificá-las, conforme seu uso, em espaços determinados? Por lermos as obras de um mesmo escritor, como série?

Se, por outro lado, não fizermos parte do “nós”, estaremos excluídos do grupo a que esse “eu” narrador se refere. Nós, então (sem sabermos quem somos ao certo) agora nos

dirigimos a “eles”: todos personagens, talvez, todos atores, ou “seres ilusórios”, nas palavras de Blank.

Finalmente, portanto, há um *outro* criador, não-alcançável, o autor, que também não se encontra lá. A multiplicação de todos esses seres e vozes depende de seu trabalho. Os “replicados” ou “replicantes” repetem-se para se diferenciarem, se considerarmos todos os romances nos quais esses nomes (Anna, James Flood, Quinn, etc.) já figuraram.

Mas, ao fechar o livro, à última palavra, a reprodução é interdita. Reconhece-se, ainda, que nessas *Viagens* a relação estabelecida entre personagens e objetos (entre nomes e nomes) no espaço literário não parece concordar com o sentido imitativo geralmente dado à mimese. Como na obra de Magritte, há apenas não-cachimbos, e não há nome a ser atribuído à voz que os denomina. Ela é Blank.

### 3. O cinema do falsário

“O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.  
E os que lêem o que escreve,  
Na dor lida sentem bem,  
Não as duas que ele teve,  
Mas só a que eles não têm (...)”

(*Autopsicografia*, 1972, de Fernando Pessoa)

Se escrever um romance é como pintar com palavras e ler é como visualizar imagens por meio de palavras, como diz Orhan Pamuk (2011), é no ato mesmo da leitura ou da escrita que se aproximam. Entre imagens e palavras, entretanto, existem distâncias que o ato de ver e o ato de ler ou escrever não conseguem de todo apagar.

De acordo com Pamuk, quando se procura estabelecer a proximidade entre palavras e imagens, ou pintura e literatura, é comum citar um verso de Horácio da *Ars Poetica*, onde se lê que "como é a pintura, assim é a poesia" (2011, p. 70). Nessa comparação, ele notava como algumas obras podem atrair mais se vistas de perto, outras se afastadas; algumas dão prazer de imediato, outras depois que se retorna a elas; algumas gostam da luz, outras do escuro. Apesar disso, as diferenças entre essas artes também são notáveis. Em *O romancista ingênuo e o sentimental*, Pamuk escreve como em *Laocoonte* (1766), de Gotthold Ephraim Lessing, formula-se uma distinção com a qual, em geral, ainda se concorda. Ele propõe que a poesia (ou a literatura) se desenrola no tempo, enquanto as outras artes visuais se desenrolam no espaço (como a pintura, a escultura, etc.).

O que dizer, no entanto, da relação entre literatura e cinema? Afinal, o filme também se desenrola no tempo e seu espaço imagético é projetado por meio da luz. Ou melhor, o cinema pode ser visto como “a escrita da luz, imprimindo na película não a imagem das coisas, mas as vibrações de uma matéria sensível trazida à imaterialidade da energia”, como explica Jacques Rancière (2012, p. 19) sobre a visão de Jean Epstein acerca dessa arte que, para ele, era sinônimo de “verdade”.

Segundo Gilles Deleuze (2005), o cinema pode também ser poético ao trabalhar de forma metonímica e metafórica. Ele observa que no cinema não se poder *dizer*, como o poeta, que uma ação está se desenvolvendo; ele primeiro tem de *mostrar*. Contudo, essa restrição só existe se a imagem cinematográfica por assimilada a um enunciado. Se ela for tomada como

imagem-movimento, então se pode dizer que é metafórica – quando reúne as imagens, fundindo o movimento e “reportando-o ao todo que ele exprime” – ou metonímica, se separa as imagens, dividindo o movimento e “referindo-o aos objetos entre os quais ele se estabelece” (2005, p. 194). Essas “figuras de linguagem”, então, funcionam como uma das aproximações possíveis entre a literatura e o cinema<sup>47</sup> e podem ser vistas, de acordo com os exemplos deste estudioso, no tipo de montagem utilizada por Eisenstein e Griffith, respectivamente.

Pode-se pensar, ainda, em relação à capacidade que estas artes têm de “apreender o real”. Ao comparar fotografia e pintura, por exemplo, Susan Sontag, em *Sobre Fotografia* (2004), afirma que, enquanto a pintura é apenas a manifestação de uma interpretação, a foto é também um vestígio diretamente decalcado do real, como uma pegada ou máscara mortuária. Uma foto, segundo ela, “nunca é menos do que o registro de uma emanção (ondas de luz refletidas pelos objetos)” (2004, p. 170).

Além disso, ela observa que quanto mais se retrocede no tempo, menos nítida é a distinção entre “imagens e coisas reais”. Para os “defensores do real”, de Platão a Feuerbach, equiparar a imagem à aparência seria “supor que a imagem é absolutamente distinta do objeto retratado”, o que faria parte do processo de dessacralização que separa o homem do mundo dos lugares sagrados, pois lá se acreditava que uma imagem participava da realidade do objeto retratado.

Enquanto se relegava à pintura a condição de uma “mera representação” ou alusão a outra coisa, a fotografia, ao contrário, não era vista apenas como “semelhante” a um tema, mas como um meio de obter controle sobre ele. Assim, tirar uma fotografia passa a ser “registrar”, obter e guardar uma informação, uma evidência da realidade. Ademais, Sontag ressalta como a fotografia tem o poder de ser independente de um “criador de imagens”, já que, por mais que o fotógrafo intervenha, o processo mesmo é óptico-químico ou eletrônico, e suas operações são automáticas. Percebe-se, assim, uma nova relação entre imagem e realidade. Esta pode ser, por exemplo, associada a uma imagem quando se presencia algo impressionante, ao ponto de se poder ouvir de alguém que tal acontecimento “parecia um filme” (2004, p. 177), e não o contrário.

A imagem, quando possuída, apesar de poder ser considerada ainda como uma espécie de “acesso instantâneo ao real”, pode fazer também com que se “reexperimente a irreabilidade”,

---

<sup>47</sup> Duas obras que se dedicam especialmente a aproximações entre essas artes são *Adaptation and Appropriation* (Julie Sanders, 2006) e *Interrelations of Literature* (1982), coletânea de artigos organizada por J. Barricelli e J. Gibaldi.

ou o “caráter distante do real” (SONTAG, 2004, p. 180). Nesse sentido, passa a ser percebida a partir de sua própria “realidade” enquanto imagem, como forma de “ilusão”.

Entre literatura, fotografia e cinema, portanto, estabelecem-se distâncias que podem partir de sua relação entre mostrar e dizer, e ainda de sua suposta conexão com uma “realidade” preexistente. Ou então, de outro modo, com a criação de sua própria verdade e realidade. Considerando-se estas possibilidades, vão-se apontar algumas observações acerca da obra de Nietzsche em relação à “vontade de potência” e à aspiração a uma “verdade” e, em seguida, a leitura de Gilles Deleuze sobre as “potências do falso” no cinema. Discute-se, então, o filme *Verdades e Mentiras* (1973), de Welles, verificando-se como operam neste caso algumas das características levantadas por Deleuze. Por fim, questiona-se como *Sem Fôlego* (1995), de Paul Auster, pode se aproximar da discussão, considerando seus aspectos visuais e verbais.

### 3.1 A Vontade de Potência

A partir de uma reflexão sobre a ciência, Nietzsche faz uma investigação sobre questões relacionadas ao conhecimento, ao pensamento, à razão, ao conceito e à verdade. Ao analisar sua obra, Roberto Machado, em *Nietzsche e a verdade* (1999), pensa que o que interessa a esse filósofo é realizar uma crítica radical do conhecimento racional tal como existe deste Sócrates e Platão.

Nessa perspectiva, a ciência é considerada problemática, suspeita e questionável. Ao criticá-la, critica-se também a verdade considerada como um “valor superior”, como ideal, e, assim, o próprio projeto epistemológico.

Segundo Machado, Nietzsche quer explicitar os fundamentos morais da ciência, apontando a arte como um modelo alternativo para a racionalidade. Opõe-se, então, a arte ao conhecimento racional. Enquanto a arte trágica é valorizada, a ciência é caracterizada por sua pretensão de instituir uma dicotomia total de valores entre “verdade” e “erro”.

Na Grécia clássica, com Sócrates e Platão, vê-se o nascimento do espírito científico e, com isso, uma idade da razão que se estende até o mundo moderno. Nesse momento, inicia-se uma repressão da arte trágica da Grécia arcaica. Por isso, observa Machado, colocar-se na escola dos gregos é aprender a lição de uma civilização trágica para quem a arte tem mais valor do que a verdade.

Em seus primeiros trabalhos, percebe-se que Nietzsche volta-se à oposição entre a arte e a racionalidade, mas a partir de *Humano, demasiado humano* (1878), sua atenção é dirigida

à crítica da moral, por ser aquilo que considera dar sentido e valor ao conhecimento. No entanto, segundo Machado, sua posição já estava firmada desde o primeiro momento, ao entender que “a arte é mais importante do que a ciência” (1999, p. 9).

Assim, a perspectiva que estabelece uma relação intrínseca entre ciência e moral se desenvolve como uma genealogia da “vontade de potência”, isto é, uma análise histórico-filosófica dos valores em que a moral é ela mesma “avaliada de um ponto de vista “extramoral”, capaz de atingir as bases morais do projeto epistemológico (MACHADO, 1999, p. 9).

Com isso, Nietzsche considera a “verdade” a partir da dimensão de forças. Enquanto a arte expressa uma suberabundância de forças (vontade apreciativa de potência), a moral atesta sua deficiência (vontade depreciativa de potência).

Embora Nietzsche trabalhe com a oposição metafísica “essência-aparência”, Machado atenta para a grande singularidade de seu pensamento filosófico nos primeiros trabalhos: fazer uma “apologia da aparência como necessária à vida e a única via de acesso à essência: uma apologia, portanto, da arte” (1999, p. 10).

O que se considera “aparência”, em Nietzsche, envolve os trabalhos de Kant e de Schopenhauer, em que reconhece, além da dicotomia essência e aparência, as noções de coisa-em-si e fenômeno, vontade e representação. Relaciona-se a Schopenhauer, por exemplo, o termo “vontade” como núcleo do mundo ou mundo visto por dentro, essência das coisas, ou “força que eternamente quer, deseja e aspira” (MACHADO, 1999, p. 20).

Em *O nascimento da tragédia*, de 1872, são estabelecidas características vinculadas à arte apolínea, como a beleza que, considerada uma aparência, uma representação, teria por objetivo mascarar, encobrir, velar a “verdade essencial do mundo”. Contudo, ela seria também necessária, não apenas à manutenção, mas à intensificação da vida.

Oposto à arte apolínea, o dionisíaco, por outro lado, seria considerado como aniquilador da vida e, de acordo com Machado, punha em questão os valores mais fundamentais da Grécia. Ele anunciava uma conciliação do homem com a natureza e com outros homens, assim como um sentimento místico de unidade, o que significaria uma desintegração do “eu”, uma “eclosão da *hybris*” e da desmesura da natureza considerada como verdade.

Nietzsche, porém, considera que o momento mais significativo da arte grega ocorre quando há uma reconciliação entre Apolo e Dioniso na arte trágica. Para Machado, isso pôde ocorrer pois o dionisíaco supera a oposição ao apolíneo por ser artístico e implicar a

aparência<sup>48</sup>. Ainda assim, a arte trágica estabelece a união entre aparência e essência através de um conflito, em que o saber dionisíaco faz da individuação apolínea um mal, a causa de todo o sofrimento.

Enquanto a arte apolínea nega – pela aparência, pela mentira, pela ilusão – o sofrimento da vida e afirma a eternidade do fenômeno, a tragédia nega o indivíduo justamente por ser fenômeno, manifestação, representação, afirmando a eternidade da vontade (MACHADO, 1999, p. 26).

Entende-se, porém, que não pode haver dionisíaco sem apolíneo. Para Nietzsche, a visão trágica do mundo seria, por isso, um equilíbrio entre a ilusão e a verdade, entre a aparência e a essência, e o único modo de superar a oposição metafísica de valores.

O principal marco do desaparecimento brusco da arte trágica é relacionado, na sua visão, a Eurípedes e Sócrates. Para Eurípedes, o poeta deveria se subordinar ao pensador racional, consciente. Da mesma forma, para Sócrates, “só é belo aquilo que é consciente, racional”. Nietzsche argumenta, entretanto, que a luta contra a ilusão é uma forma também de ilusão, e que a separação da verdade e da aparência e a consideração do “erro” como um mal foi o que destruiu a arte trágica. Separando-se o dionisíaco e o apolíneo, mata-se o dois, observa Machado. Isso porque, na arte, “a experiência da verdade se faz indissolúvelmente ligada à beleza, que é uma ilusão, uma mentira, uma aparência” (MACHADO, 1999, p. 33).

Considerando-se estas ideias, é possível afirmar que a verdade, como convenção, é uma ficção necessária ao homem na vida social e, por isso, “a oposição entre verdade e mentira tem uma origem moral” (MACHADO, 1999, p. 38). Assim, a ilusão artística (diferentemente da socrática, da metafísica) é consciente do valor da ilusão, sabe que tudo é ilusão, criação. Por isso, a “verdade” da arte, para Machado, isto é, sua força, está em acreditar na imagem como imagem, na aparência como aparência, não opondo “verdade” e ilusão, mas afirmando a vida. Ou, como sugere Deleuze, perceber que o artista é “criador de verdade, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada” (2005, p. 178).

Nesse sentido, seria preciso revalorizar a arte. Retomando a filosofia pré-socrática, que acentua a relatividade de todo conhecimento e sua força de ilusão, Nietzsche reabilita o parentesco desta filosofia com a arte. O que é trágico, então, na visão de Machado, é “*querer* a ilusão”.

---

<sup>48</sup> Nietzsche aproxima o homem dionisíaco a Hamlet (personagem de Shakespeare), por exemplo, na medida em que “ambos lançaram alguma vez um olhar verdadeiro à essência das coisas, ambos passaram a *conhecer*, e a ambos enoja atuar”. O conhecimento, ele afirma, “mata a atuação, para atuar é preciso estar velado pela ilusão – tal é o ensinamento de Hamlet (...)” (NIETZSCHE, 2007, p. 53).

Considerando-se estas ideias, não haveria prevalência da verdade sobre a falsidade, pois se questiona a verdade como valor superior. Posicionando-se “para além da moral”, Nietzsche afirma a importância de se articular moral e conhecimento, sendo só assim possível considerá-lo a partir de um ponto de vista crítico, já que ambos fenômenos existiriam intrinsecamente ligados. Ligar, portanto, a filosofia a outros campos do conhecimento, como a história, filologia, psicologia seria um modo de marcar uma posição, segundo Machado, e de assinalar uma diferença em relação à filosofia que Nietzsche denuncia como metafísica e moral. Os valores, então, não são considerados como eternos, mas sim históricos, advindos ou em devir. Por isso, ao contrário do platonismo, não se defendem mais valores, conceitos e formas eternas. Os valores são resultado de uma produção, são uma criação do homem. Os conceitos também não são fatos, mas interpretações.

A partir de *Assim falou Zaratustra* (1883), Nietzsche considera a vida como vontade de potência. Por essa razão, seria necessário assumir uma perspectiva “para além de bom e mau” (MACHADO, 1999, p. 67). Nessa dimensão de forças, o bom seria o que intensifica no homem a vontade de potência: viver é querer mais potência. O mau, por outro lado, seria o que provém da fraqueza. A moral, desse modo, é uma vontade fraca, que deseja uma potência que não tem, uma potência imaginária, uma representação.

Situando-se do ponto de vista da vontade de potência, Nietzsche acreditava poder fazer uma crítica da ciência, fundada na “vontade de verdade”, isto é, a crença de que nada é mais necessário do que o verdadeiro, ou a necessidade de que algo seja tido como verdadeiro.

Para Nietzsche, conhecer não é explicar, mas sempre interpretar. É por isso que não existem “fatos”, mas apenas interpretações: “só há visão perspectiva, só há conhecimento perspectivo (...); o conhecimento não é neutro” (MACHADO, 1999, p. 95). Portanto, atrás da suposição de possuir um conhecimento do real, Machado aponta a existência de convenções sociais que ocultam as diferenças, ao identificar o não-idêntico através do conceito. Desse modo, “o homem supõe possuir a verdade, mas o que faz é produzir metáforas que de modo algum correspondem ao real: são transposições, substituições, figurações” (1999, p. 101). Por isso, a vontade de verdade traduz uma impotência da vontade de criar, já que “ao criador não interessa reproduzir, mas produzir o real” (1999, p. 103).

Por fim, Machado defende que questionar a vontade de verdade, considerar a arte trágica como modelo de um pensamento e revalorizar os instintos artísticos não é reivindicar para si uma verdade, mas questionar o conhecimento e criticá-lo a partir da vontade de potência. Razão pela qual, em sua opinião, a posição de Nietzsche não pode ser reduzida a um platonismo invertido, já que “fazer a apologia da aparência já é se libertar da oposição

verdade-mentira valorizando as diferença de grau no seio da própria aparência” (1999, p. 106).

Nietzsche não coloca, portanto, a aparência em oposição à realidade, mas, ao contrário, considera que a aparência *é* a realidade, aquela que resiste. A aparência também não é considerada o contrário da essência, não é uma máscara que oculta a realidade verdadeira, ela é a realidade. Assim, volta-se à vontade de potência como vontade do falso, de mentira, de ilusão, à qual Deleuze liga a produção de Orson Welles no cinema.

### 3.2 As potências do falso

Nas obras *Cinema 1* (1985) e *Cinema 2* (2005) Gilles Deleuze se dedica a situar as particularidades dessa arte no seu desenvolvimento como imagem-movimento e imagem-tempo. Primeiro, trabalha com o tipo de cinema mais clássico, em que a sequência de planos se dá de forma quase imperceptível através da montagem. Em *Cantando na Chuva* (*Singin' in the Rain*, 1952), dirigido por Stanley Donen e Gene Kelly, por exemplo, há uma conhecida cena em que o personagem interpretado por Kelly está de costas e então começa a se virar (antes de começar a cantar). Neste momento, há uma transição para um segundo plano mais aberto, mas se mantém a sensação de continuidade do movimento do ator. Essa mudança, no entanto, é quase imperceptível, como se não houvesse cortes.

No segundo tipo de cinema, porém, pode não haver essa sensação de “naturalidade” na sequência dos planos (ou através do plano-sequência), e sim uma quebra. Em *Acosado* (*À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard, por exemplo, há uma cena onde se vê a atriz em um carro em movimento. É como se houvesse uma descontinuidade ou breves interrupções do movimento, ou a manifestação de momentos “sobrepostos”. Isso pode chamar a atenção do espectador, que percebe terem sido aplicadas ali certas técnicas. Além disso, é como se pela junção desses fragmentos fosse possível dar sentido à imagem, ou ao texto, como ocorre, de certa forma, em obras também de Paul Auster.

Em *Imagem-tempo* (*Cinema 2*), Deleuze fala de dois tipos de regimes da imagem a partir dos quais se pode pensar estas diferenças. No primeiro, um regime cinético, a descrição é orgânica, isto é, ela supõe “independência do seu objeto” e serve para definir “situações sensorio-motoras” (2005, p. 155). Neste caso, o meio vale por uma realidade “supostamente preexistente” e o real suposto é reconhecido por sua continuidade, por suas relações localizáveis, suas conexões causais e lógicas. Aqui, o imaginário, o irreal, a lembrança e o sonho funcionam como pares em oposição. Existem, portanto, pólos de existência opostos,

como os encadeamentos atuais (do ponto de vista do real) e as atualizações na consciência (do ponto de vista do imaginário).

No segundo regime da imagem operam descrições cristalinas. Este é um regime crônico, no qual a descrição constitui seu próprio objeto, ou vale por ele. Esse tipo de descrição remete a situações puramente óticas e sonoras desligadas de seu prolongamento motor. Isto faz dele um "cinema de vidente", não mais de actante. Neste caso, não há encadeamentos motores em constante atualização e nem conexões legais do real. É o virtual que opera suas atualizações e vale por si próprio. Os dois modos de existência, antes em oposição, agora se reúnem num circuito, em que um persegue o outro. O real/imaginário e o atual/virtual trocam de papel, tornam-se indiscerníveis. Esta é a "imagem-cristal", onde opera a aglutinação (coalescência) de uma imagem atual e de sua imagem virtual.

Estes dois regimes da imagem também resultam em tipos de narração diferentes. Na narração orgânica, os personagens reagem a situações de acordo com o desenvolvimento dos esquemas sensório-motores. Estes esquemas se manifestam num espaço definido por um campo de forças e as oposições e tensões entre elas. A narrativa diz-se verídica, ou seja, ela "aspira ao verdadeiro" (mesmo na ficção). Aqui podem existir rupturas, mas por meio da inserção de lembranças e de sonhos. Investe-se também na palavra como fator de desenvolvimento. O tempo cronológico torna-se objeto de uma representação indireta, já que resulta da ação e depende do movimento.

A narração cristalina, por outro lado, forma-se a partir do desmoronamento dos esquemas sensório-motores, e não de seu encadeamento. Os personagens dessa vez não querem ou não podem reagir a situações óticas e sonoras puras, pois são "videntes". Eles precisam "enxergar", precisam deste desenvolvimento do campo visual para funcionar neste tipo de narração imagética. Ao invés do investimento em uma construção que transmita a complementaridade do espaço representado, há um investimento em anomalias de movimento. Este pode tender, por exemplo, ao zero, a personagem ou plano podem ficar fixos, ou podem se tornar exagerados. Assim, os caracteres dos espaços não podem ser explicados de modo apenas espacial, eles implicam relações não localizáveis, são apresentações diretas do tempo. Neste caso, o tempo é considerado crônico, e não cronológico, pois produz movimentos necessariamente "anormais", essencialmente "falsos". A montagem, então, tende a desaparecer, para ser substituída pelo plano-sequência. Quando a montagem existe, ela muda de sentido, pois decompõe as relações numa imagem-tempo direta para que destas saiam todos os movimentos possíveis.

Deleuze identifica, ainda, um novo estatuto da narração, onde ela deixa de ser verídica, isto é, de aspirar à verdade. Segundo ele, o tempo e sua "força pura" sempre pôs em crise a noção de verdade. Agora, no entanto, a narração se faz essencialmente *falsificante*. Conforme sua análise, a descrição cristalina já havia atingido a indiscernibilidade do real e do imaginário, mas a narração falsificante vai além por colocar no presente diferenças inexplicáveis, e no passado, alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso.

A este respeito, ele cita Nietzsche como um pensador que indicou a substituição da forma do verdadeiro pela potência do falso, sob o nome de "vontade de potência", resolvendo, assim, a crise da verdade em proveito do falso e de sua potência artística, criadora. Como no exemplo do filme *Le grand escroc* (1964), de Jean-Luc Godard – uma leitura de um episódio de *The Confidence Man* (1857), de Herman Melville –, o falsário torna-se o próprio personagem do cinema. Neste filme, a descrição parte de si mesma como objeto e a narração se torna temporal e falsificante.

Uma das conseqüências dessa mudança é que, enquanto a narração verídica se refere a um sistema de julgamento, a narração falsificante quebra esse sistema. A potência do falso afeta tanto o investigador e a testemunha quanto o suposto culpado. A narração inteira está sempre se modificando, segundo lugares desconectados e momentos descronologizados.

A potência do falso, além disso, não é separável de uma irreduzível multiplicidade, em que "Eu é Outro" substitui a noção de que "Eu = Eu". Por isso, essa potência só existe em termos de série, que envolve, como participantes, investigadores, testemunhas, heróis e inocentes. Nesta cadeia, o "falsário" e o "homem verídico" estão sempre remetendo um ao outro: o homem verídico é encontrado numa ponta como artista, e na outra como a enésima potência do falso. A narração, então, tem como conteúdo a exposição desses falsários.

Para Deleuze o essencial é como o novo regime da imagem-tempo direta opera com descrições óticas e sonoras puras cristalinas, e narrações falsificantes, puramente crônicas. Para isso ele cita Orson Welles como exemplo de grande realizar da potência do falso no cinema, assim como Melville e Nietzsche na literatura.

### **3.3. Orson Welles: *Verdades e Mentiras***

Lançado em 1973, o filme *Verdades e Mentiras* (*F for Fake*, em inglês), talvez pudesse ser intitulado, de outra forma, como "Mentiras e suas Verdades". Entra em cena um charlatão, ou o Cosmopolita Hipnotizador, interpretado por Orson Welles, que faz truques de mágica para um menino. Por alguns segundos, é como se o espectador se transformasse

também na criança, observando cada movimento das mãos do mágico, focadas de perto pela câmera. Primeiro, uma moeda desaparece, para depois reaparecer em outro lugar. Torna-se, então, uma chave. "Quanto à chave", diz o Hipnotizador, "ela não é simbólica de nada. Não estamos neste tipo de filme".

Mais tarde, ele cita Houdini<sup>49</sup> como o maior mágico de todos. Porém Houdini, por sua vez, teria dito que um “mágico” é apenas um ator. Aproximando ilusionistas e cineastas, portanto, Welles anuncia que, neste filme, falará sobre truques e fraude, sobre mentiras. Porém, de forma aparentemente contraditória, afirma também que tudo que disser na próxima hora será “verdade”.

Sua primeira pergunta motiva toda a trama que se segue durante 60 minutos: quem é Elmyr? Seria ele um ator? Um pintor? Outro charlatão?

Elmyr é um falsário. Segundo seu biógrafo, Clifford Irving, ele teria falsificado dezenas de quadros famosos expostos em museus e galerias por todo o mundo. Tão convincentes seriam essas obras que Van Dongen, frente a um quadro seu feito por Elmyr, teria dito que ele era verdadeiro. E não terá se enganado, caso os termos “original” e “verdadeiro” não se opuserem diretamente à “cópia”.

Segundo Oja Kodar, a roteirista, e o próprio Elmyr, ele teria sido tão humilde que nunca assinou nenhum de seus quadros. Para que eles fossem reconhecidos, expostos, tornando-se mesmo “famosos”, precisariam ser completamente identificados como Picassos, Monets, Manets, etc. Os nomes dos pintores assim atribuídos lhes emprestariam prestígio, mas sua relação com a autoria não seria tão estrita. Ao pintá-los, os quadros tornavam-se também *seus* “Picassos”, “Monets”, e assim por diante.

Este filme, portanto, é uma espécie de documentário sobre o falso: um documentário ficcional, mas muito verdadeiro. O próprio Welles (diretor e ator) interage com seus personagens (os entrevistados) durante as cenas e, ao mesmo tempo, participa “de fora” (do ângulo da câmera), narrando-as ou comentando-as.

Depois de certo tempo, provavelmente uma hora, o filme se torna também, em parte, uma autobiografia de Orson Welles e de Oja Kodar. Veem-se naves espaciais invadindo o país, ouve-se a história de como uma vez Welles fez a leitura de *A Guerra dos Mundos*, de H.G. Wells, em um noticiário, levando a nação ao pânico por pensar que o que ele dizia era

---

<sup>49</sup> No início do século XX, grandes plateias assistiam enquanto Harry Houdini (nome artístico de Ehrich Weiss, 1874-1926) desvencilhava-se, repetidamente, de cordas, cadeados ou outras armadilhas que colocava para si. Depois de alguns segundos, libertava-se, mas não revelava a forma como o havia feito. Mantinha-se o mistério, que podia depender simplesmente de sua incrível habilidade com cadeados e na maneira como interpretava seu papel.

verdade. Fala-se, então, da relação de Oja com Picasso, em como este teria pintado 22 quadros dela, e como, mais tarde, ela teria tentado vender falsificações destes quadros em uma galeria em Paris. Perde-se a conta do número de falsários, todos projetados, enfim, pelo artista.

Reencenam, ainda, uma discussão entre Picasso e o avô de Oja (o falsificador de seus quadros). Oja toma o lugar de Picasso, enquanto Welles o do falsificador. Este pergunta se, mesmo tendo pintado tantos quadros famosos (considerados pelos especialistas como "originais"), ele não estaria entre os grandes pintores. Se não, esse pintor teria sido um fantasma sua vida inteira, o que faria com que as galerias e museus fossem da mesma forma sempre assombrados por fantasmas.

Diz, pois, o falsificador (qual deles não é possível saber): "Preciso acreditar que a arte, ela mesma, é real". A arte não como o que é apenas "original" por possuir um nome ao qual se atribui valor, mas aquela que inclui todas as suas manifestações. Aliado a isso, é possível observar como uma simples composição de fatores pode dar vida a uma história, pode fazer com que se mergulhe na experiência. Isso porque, apesar de ser explícito que os personagens de Welles e Oja estavam, naqueles momentos, interpretando ainda outros personagens (Picasso e o falsificador), enquanto seu diálogo transcorria, era possível mais uma vez esquecer do filme, esquecer da câmera, do ângulo escolhido, do falsário, e mais uma vez mergulhar na ficção. Isso, no entanto, até Welles, o Hipnotizador, despertar o espectador para mais uma de suas verdades (ou mentiras, dependendo do ponto de vista).

Depois da reencenação, portanto, uma última informação reveladora: o avô de Oja Kodar nunca pintou quadro algum. Eles haviam usado deste artifício "para dar verossimilhança à reconstituição da história". E assim Welles conclui: "Disse-lhes que por uma hora contaria somente a verdade. Esta hora já se passou, senhoras e senhores. Pelos últimos 17 minutos eu tenho contado somente mentiras". Forjou-se, durante todo este tempo, uma "história da arte". Como um charlatão, ele diz que seu dever era o de torná-la real, "não que a realidade tenha algo a ver com isso". O que ele procura servir, em suas palavras, é a verdade, "talvez a palavra pomposa para isso seja arte".

Nessa exposição, as "verdades" e "mentiras" a que ele se refere mais parecem pistas em uma história de detetives sem fim definitivo. No momento em que se seguem os indícios em busca da verdade, em que se pensa capturar o culpado, descobrem-se apenas mais pistas, e este desaparece<sup>50</sup>. Entra-se em um labirinto de ilusões e aparências onde antes se esperavam

---

<sup>50</sup> Curiosamente, uma história como essas lembra muito os romances da *Trilogia de Nova York*, de Paul Auster.

informações concretas, evidências (ainda mais se tratando de um filme que *parece* um documentário). Mas os truques estavam lá desde o início, visíveis, desde que o Hipnotizador faz aparecer, ao menino, uma moeda. Além disso, este filme é composto, em grande parte, por anedotas. Isto é, o que ele faz é contar histórias sobre as pessoas envolvidas e mostrar imagens, como o faz também Auster, de certa forma, em *A Invenção da Solidão*. História todas verdadeiras, segundo Welles. Todas sobre as potências do falso, ao mesmo tempo.

Considerando esta obra, Deleuze refere-se a Orson Welles como um cineasta que libertou uma imagem-tempo direta e que fez a imagem ficar sob o poder do falso. Segundo ele, há nietzschianismo em Welles, como se voltasse a passar pela crítica à verdade: o "mundo verdadeiro" não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação. Se fosse evocável, seria inútil, supérfluo.

Welles constrói personagens que se esquivam de qualquer sistema de julgamento. Como diz Nietzsche, abole-se o mundo verdadeiro e também o das aparências. Para Deleuze, o que resta são os corpos, isto é, forças. E estas já não se reportam a um centro, somente enfrentam outras forças. Através dessa potência (que Nietzsche chama de "vontade de potência" e Welles de *character*) pode-se afetar e ser afetado na relação entre essas forças.

O movimento, agora é movimento em falso. Para Deleuze, Welles talvez chegue ao ponto de recriar para o mundo moderno uma transformação do pensamento produzida antes no século XVII, quando o centro se tora puramente ótico e o ponto se torna ponto de vista. A partir daí, discute-se como o próprio objeto não passa da conexão de suas projeções, da coleção ou série de suas próprias metamorfoses. As perspectivas ou projeções, então, não são nem verdade nem aparência. Aliada a elas está a "teoria das sombras", funcionando como o inverso da projetiva. Isso porque a fonte luminosa está agora no ápice do cone, e as projeções se fazem por relevo ou zonas de sombras. Forma-se uma "arquitetura da visão" que se encontra, por exemplo, na obra de Welles.

Começa-se a dar ênfase, com isso, na complementaridade entre a montagem de planos curtos e o plano-sequência. Os planos curtos podem mostrar uma série de projeções de uma mesma instância e o plano-sequência de zonas de sombra e relevos.

Se o falso é elevado à potência, a vida se liberta das aparências e da verdade. Isto é, não se tem nem verdadeiro nem falso, mas a potência do falso. O personagem do falsário aparecerá sempre em uma série (de falsários), que são suas metamorfoses. Segundo Deleuze, a série de falsários de *F for Fake* é tão extensiva quanto a de *The Confidence man*, de Melville. Welles encena o papel do Cosmopolita Hipnotizador. Este, como falsário, não é

mero copiador ou mentiroso, segundo Deleuze, já que o falso “não é apenas cópia, mas já o modelo” (2005, p. 178).

Neste sentido, o homem verídico e o falsário estão em uma mesma cadeia e quem os projeta é o artista, o criador da verdade. Welles é, assim, o criador da obra: é o diretor do filme e o elaborador do roteiro, juntamente com Oja Kodar. Também nela atua, tornando-se um personagem (cujo nome é Orson Welles), assim como Kodar. Não parece ser conclusivo, portanto, dizer apenas que ele representa a si no filme, pois que isso seria incorrer em uma simples repetição, quando se trata, ao invés disso, de uma série. Ele cria, de um lado, seu personagem dentro da obra, mas este já não é “ele mesmo”, e sim outro que, por sua vez, vai criar ainda outros. Seria preciso falar, por isso, de Welles o diretor, de Welles o Hipnotizador, de Welles como Picasso, de Welles como comentador do próprio filme e da arte, etc. Assim também se falou de Duchamp, de R. Mutt, da “primeira” *Fonte* (1917), de sua subsequente cópia; de Auster o escritor, Auster o diretor e roteirista, Auster de *A Invenção da Solidão*, mas então de A., de Paul Benjamin, etc. Poderiam ser citados inúmeros outros casos e nomes. Segue-se, entretanto, a um exemplo final.

### 3.4 Paul Auster: *Sem Fôlego*

*Sem Fôlego* (*Blue in the Face*, 1995) é a sequência ao filme *Cortina de Fumaça* (*Smoke*, 1994), realizada por Paul Auster e Wayne Wang. Ele é tratado por críticos como uma espécie de pastiche onde atuam muitos dos personagens do primeiro filme. *Cortina de Fumaça*, por sua vez, adapta também o conto *Auggie Wren's Christmans Story* (1990), de Auster. De modo que há pelo menos três obras diferentes, mas conectadas umas às outras.

*Sem Fôlego* é descrito como um filme sobre a diversidade étnica e cultural e sobre o humor e a humanidade dos habitantes do Brooklin<sup>51</sup>. O que se percebe ao assisti-lo, no entanto, não se limita ao pastiche ou à multietnicidade da comunidade, mas vai além, no que diz respeito à construção da narrativa fílmica e aos personagens que elabora. Este filme incorpora elementos do documentário ficcional a partir de entrevistas, de encenação, de passes de dança e de anedotas bem humoradas.

É no diálogo que ocorre dentro e próximo à tabacaria do personagem Auggie, tanto em *Cortina de Fumaça* quanto em *Sem Fôlego*, que se desenrola a trama. Esse é o espaço onde os personagens se encontram e onde as principais questões de suas vidas são discutidas. É lá também que questões de força estética e poética são propostas em forma anedótica. Em

---

<sup>51</sup> Em resenha de Tad Dibbern (s/ data) na base de dados sobre filmes IMDb, Internet Movie Database.

*Cortina de Fumaça*, por exemplo, Paul Benjamin, um escritor, conta como Sir Walter Raleigh teria pesado a fumaça, em uma aposta com a rainha Elizabeth I da Inglaterra. A partir da pesagem do charuto, seguida de suas cinzas, depois de fumado, ele chega, assim, a um valor aproximado da fumaça. Pesa-se uma substância volátil através de um cálculo matemático, lógico. Porém, os dois objetos que formariam, juntos, a fumaça, não dão uma resposta exata do que ela é, apenas aproximada. A fumaça é, ao mesmo tempo, uma resposta visível ao ato de fumar, e o insólito da mudança de um objeto em outro (cinzas), incorporando, por isso, algo de invisível, uma transformação silenciosa.

Assim, o filme *Sem Fôlego* inicia pelo relato de um habitante do Brooklin que diz viver lá porque conhece a cidade e sabe se movimentar por ela, ao contrário do que aconteceria em outros locais. Apesar de pensar em partir há anos, ele permanece lá, justamente por sentir-se parte do espaço em que habita. Logo após, aparece o dono da tabacaria, que já figurou antes em *Cortina de Fumaça*. Diz ele que o que se seguirá (no filme) são momentos do verão passado em que todos pareciam ter enlouquecido. É assim que ele se lembra dessa época, apesar de "agora tudo já estar misturado" em sua mente.

Esse recurso da memória do narrador como algo não tão preciso – mas que ele descreve por vezes como o que "de fato ocorreu" – é utilizado por Auster em diversas outras narrativas, como *Invenção da Solidão* e *O Livro das Ilusões*. Sempre se faz questão de insistir na veracidade do relato, e, no entanto, ele é mantido sob controle de uma lembrança "aproximada", que depende de um esforço em recriá-la. O que resulta disso, então, é o filme ou a narrativa literária. Não uma repetição do evento, é claro, pois este já é passado; nem exatamente evidências de que ocorreu, mas o nascimento da obra.

Auggie afirma, pois, em sua tabacaria: "Duvido que essas coisas ainda façam algum sentido, mas é assim que me lembro delas". A partir daí encadeia-se uma série de entrevistas (onde personagens/contribuintes entrevistados dirigem-se à câmera) e de cenas da "trama principal", intercaladas por imagens da cidade em movimento.

São momentos da vida urbana, como assaltos e encontros entre as pessoas, mas transformados em casos muito particulares. Um desses casos envolve um assaltante, por exemplo, é um menino negro de uns 12 anos, pego por Auggie e levado até a mulher cuja bolsa havia sido roubada. Auggie quer denunciá-lo à polícia, mas a mulher prefere não prestar queixa. Um tanto impaciente pela decisão, Auggie devolve a bolsa ao menino e este corre. A mulher, histérica, confronta o dono da tabacaria por ter premiado e assim incentivado o pequeno assaltante, e inicia-se uma discussão (ou gritaria) entre os dois, bem no meio da calçada. A relatividade de um "crime" cometido, sua necessidade de punição, a distinção

entre "certo" e "errado" são colocadas em questão, não pela discussão direta destes tópicos, mas pela encenação desta experiência.

O filme é também dividido em partes menores, em que se fala sobre alguns tópicos, como "a atitude do Brooklin", "dólares e sentido"<sup>52</sup> ou "escute-me". As histórias contadas funcionam então como comentários sobre o local, como depoimentos acerca da diferença cultural<sup>53</sup> ali percebida. Essas culturas – também expressas pelo vestuário, trilha sonora, diferentes sotaques, tipos de comidas – não são nem percebidas como sinônimos de unidade na "comunidade do Brooklin", nem a partir de dualidades ou valorizações de umas sobre outras. Antes, percebe-se que as próprias categorias a partir das quais os textos orais são desenvolvidos, como "atitude do Brooklin", são subvertidas. Em vez de um discurso único, da tentativa de encaixarem-se características locais em uma homogeneidade cultural artificial, propõem-se antes algo híbrido, a partir das diferenças na linguagem e nos sentidos por ela produzidos.

Além disso, aquela distinção que ocorria no cinema tradicional, como analisado por Deleuze, entre encadeamentos atuais (do ponto de vista do real) e as atualizações na consciência (do ponto de vista do imaginário), gerando oposições, do tipo real/imaginário, perde-se de vista neste filme. Além de se intercalarem partes da trama e entrevistas (umas e outras não se distinguem totalmente), há casos em que o relato de um habitante do Brooklin envolve também uma espécie de imaginário. Este é o caso de um senhor que fala de cachoeiras, pântanos, elevações e planícies no terreno do Brooklin, além da beleza do lugar, o que o diferencia das outras regiões de Nova Iorque. Enquanto fuma, ele discorre seriamente sobre estas belezas, envolto em uma fina cortina de fumaça.

Em outra cena, um vendedor de "joias" aparece na loja de cigarros cantando um rap e fazendo sua oferta. Ele diz poder vender seus produtos pelo preço americano ou africano. Para o cliente negro que pergunta o que aquilo significava, ele responde "o africano sempre em primeiro lugar", ao que o outro diz "mas eu não venho da África!". Enquanto eles conversam – um em ritmo de rap, batendo no próprio peito com orgulho de ser um "africano do Brooklin" – percebem-se cortes na cena. O diálogo é entrecortado uma vez por uma espécie de transição que faz aparecer o tempo, e depois interrompido por imagens de pessoas, na rua, que comentam quantos afro-americanos, por exemplo, vivem no Brooklin.

---

<sup>52</sup> "Dollars and sense", em que "sense" poderia ser traduzido ao português de diversas formas, como "sentido", "senso", "noção", "juízo" ou "razão", o que quer dizer que depende do contexto em que é usado.

<sup>53</sup> "Diferença cultural" é uma expressão utilizada pelo teórico Homi Bhabha em *O Local da Cultura* (2007), considerando um processo em que se mantêm as diferenças entre culturas sem que se busque sua neutralização, como ocorre na categoria "diversidade cultural".

Por fim, entre os eventos no filme que tornam difícil distinguir o "real" do "imaginário", destacam-se dois outros casos. É possível entender algumas cenas da personagem que é a namorada de Auggie como misturas entre gêneros, entre o depoimento (no documentário) e a *performance* (num filme de ficção). Ela dialoga primeiro com o espelho, depois com a câmera – ou com os que estão por trás da câmera, talvez com o espectador. Fala sobre questões referentes à mulher hispano-americana, ao desejo, ao seu corpo, refere-se a sua relação amorosa com Auggie, mas também dança e troca de roupa. É como se estivesse sendo simultaneamente entrevistada, dando um depoimento, e atuando.

Seguem-se, após, momentos em que alguns personagens estão na loja de cigarros ouvindo uma música tocada no violão, e dirigem seu olhar para o lado da câmera. Eles olham-na (e, nesse movimento, olham, mais uma vez, para o espectador) e convidam-no a juntar-se a eles, embalados pela melodia. Percebendo o insucesso do convite, afinal o que está por trás da câmera (ou ela mesma) continua imóvel, eles desistem e continuam a ouvir a canção. Como em *As Meninas*, de Diego Velázquez, ocorrem aí trocas de olhares que apontam para algo invisível, como o espaço em que se encontra o próprio espectador.

Assim, as noções de “real” e “imaginário”, a partir dos encadeamentos ou atualizações feitas no filme, e as “potências do falso”, podem ser pensadas, neste caso, na sua relação com a ideia de representação.

### 3.5 O documentário e a ficção

*Sem Fôlego e Verdades e Mentiras* parecem se aproximar de um gênero fílmico mencionado brevemente por Deleuze, chamado "documenteur", ou falso documentário, que se diferencia do documentário convencional. O *docu-menteur* seria uma mistura que envolve o documentário e *menteur*, o mentiroso, que, como colocado por Deleuze, não exatamente se opõe a “verdadeiro”, pois que se torna também modelo, não apenas cópia de um original.

Ainda assim, há estudos atuais que questionam se a própria distinção entre documentário como um gênero à parte do "filme fictício" seria apropriada. Não seria o próprio documentário já um tipo de ficção? Em um artigo intitulado *Du trompe-l'œil à la récupération de la mémoire : El Grito del sur (1996) de Basilio Martín Patino*, Christelle Colin aproxima o documentário do cinema "romanesco" ou fabuloso, termo utilizado por Guy Gauthier na obra *Le documentaire : un autre cinema* (2008). Para ele, tanto um como o outro podem remeter à ficção e, portanto, à imaginação, à invenção, à ilusão.

De qualquer forma, é interessante pensar no documentário mentiroso, ou ficcional, como um tipo fílmico específico, mesmo que não esteja em oposição ao documentário tradicional, ou ainda ao cinema romanesco (ou ficcional). Isso porque este “gênero” procura salientar suas particularidades, realizando o que Deleuze denomina de cinema da imagem-tempo. A imagem-tempo é aquela onde há representação direta do tempo. Ou seja, o tempo torna-se algo mais *visível*. Ele não é cronológico, mas crônico. Esse tipo de filme não apresenta encadeamentos atuais, nem distinção clara entre real e imaginário, isso porque a mentira também não está exatamente oposta à verdade.

Como se observa, o cinema a que este trabalho se refere caminha na mesma direção de estudos como os de Derrida e sua concepção de *différance* e de *discurso*. Ferdinand Saussure já havia demonstrado que a significação é um efeito construído a partir da oposição entre signos, onde entram em cena traços diferenciais. Jacques Derrida e Michel Foucault, porém, levam este pensamento adiante. Onde antes era priorizado o significado na oposição binária entre este e o significante, Derrida vai posicioná-los ambos dentro da cadeia discursiva. Afinal, tudo está dentro do discurso, sendo possível sua interpretação. Assim também, Deleuze, na esteira de Nietzsche, vai colocar o falsário e o artista na mesma cadeia, para pensar-se, com isso, nas potências do falso.

Enquanto geralmente se esperara de um documentário convencional (ainda que este termo seja excessivamente amplo) a representação da "realidade" que procura justamente documentar ou relatar, um documentário ficcional, portanto, não teria a mesma preocupação representacional. Assim, que tipo de realidade o *documenteur* pode "representar" (se é que representa)? O que significa falar em representação neste caso?

É interessante neste ponto lembrar aquela definição de *Sem Fôlego* como um "pastiche da diversidade étnica do Brooklin". Segundo o *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés, *pasticho* refere-se a "uma obra que imita servilmente a outra, ou mistura canhestamente trechos de várias procedências" (1982, p. 389). Servilmente ou não, caso este termo se aplicasse a este filme, estaria implicado que ele faz algum tipo de imitação ou mesmo colagem do hibridismo cultural desse distrito, que o crítico insiste em chamar de “diversidade”.

Considerando-se a “imitação”, problematizada desde a antiguidade grega, pelo menos, chega-se ao conceito de *mimese*, que será focado mais detalhadamente no capítulo a seguir. Na *Poetica*, Aristoteles afirma que a própria origem da poesia estaria vinculada à necessidade humana de imitação. No entanto, o poeta não tem o trabalho de narrar "o que aconteceu", diz o filósofo, mas sim "o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível

segundo a verossimilhança e a necessidade" (1991, p. 256). Já neste ponto é enfatizado que a imitação não é daquilo que ocorreu, de um fato real (apesar de Aristóteles abrir esta possibilidade), mas daquilo que poderia acontecer, isto é, algo como o porvir e, dessa forma, um evento imaginado.

É possível dizer, portanto, que *Sem Fòlego* trata da diferença cultural do Brooklin representando-a de forma a imitá-la? Ou então, que imita textos anteriores, como o *Conto de Natal de Auggie Wren*, do próprio Auster?

Um dos problemas de se pensar na mimese apenas como imitação, utilizando-a como forma de classificação de uma obra, é que isto significa prendê-la a um par de oposições hierarquizantes – verdade/imitação, presente/representado, verdadeiro/falso, original/cópia – que se relaciona mais com o tipo de cinema 1 de que fala Deleuze, do que com este.

Se a mimese, entretanto, for pensada no sentido de tornar a obra independente de um modelo, de uma suposta "origem" ou fundação, seria talvez necessário repensar também o conceito de representação, a partir das potências do falso.

Diversas possibilidades abrem-se, assim, para o caso de filmes como os citados, de Auster e Welles. O documentário ficcional não se diferencia do convencional por deixar de ser a representação "fiel" de um objeto (como o Brooklin), já que ambos não podem de fato re-presentá-lo (fazê-lo retornar) tal como é, mas sempre como outro (como arte). O que distingue, ainda, o documentário ficcional talvez seja justamente a imagem-tempo que parece construir, tornando visíveis cortes, montagens e a própria ideia da obra como o que ela é, neste caso um filme. Isso não excluiria a possibilidade de que este tipo de imagem ou narração cristalina pudesse ser elaborado em um documentário tradicional, no entanto.

O pastiche identificado, em *Sem Fòlego*, pode se referir, desse modo, ao "embaçamento" das fronteiras entre culturas e gêneros. Isso porque é complicado diferenciar um documentário de um filme de ficção se se pensar, como o faz Christelle Colin, que ambos tratam de ilusões. Afinal, o próprio cinema pode ser considerado ilusão, projeção de luz e sombras.

Esta obra não se trata, portanto, apenas do hibridismo cultural, mas também entre gêneros cinematográficos e, por que não, filosóficos e literários. Trata-se, talvez, de um tipo de transgressão, como aquela que teria levado o poeta, na República, a ser expulso, ainda que envolto em grandes homenagens. Este tipo de obra coloca em questão a representação do ser e, por isso mesmo, as próprias bases do que se pode considerar "ser".

Finalmente, é possível identificar neste filme uma mistura de referências que modifica a relação entre a obra e o espectador. O pacto entre um e outro se estabelece de forma diferente do que ocorre em um documentário mais tradicional. Como indica Colin,

le genre documentaire propose un pacte de croyance essentiellement basé sur la réalité et il assure de cette façon la validité et la légitimité de ce qui est montré. Le spectateur, parce qu'il a intégré ce mode implicite de réception, peut donc identifier dans un premier temps les figures prévalantes du documentaire<sup>54</sup> (2012, p. 6).

A primeira dessas figuras predominantes que o espectador identifica no documentário – e que o fazem estabelecer um "pacto de confiança" (*croyance*) com este – é a referência a objetos conhecidos, isto é, a ruas, locais públicos, obras arquitetônicas, etc. do Brooklin e, principalmente, no que concerne aos gêneros, as entrevistas realizadas com habitantes locais, feitas com o olhar em direção à câmera, construídas a partir de perguntas (implícitas) e respostas. Pode-se começar acreditando sem dúvidas que esses participantes são realmente moradores do local, apenas contribuindo (sem efeito fabulador) com suas noções de como se poderia descrever o distrito. Entretanto é difícil terminar de assistir ao filme com esta mesma concepção em mente. Passa-se a dúvidas inevitáveis: seriam eles moradores deste distrito? Estariam eles interpretando personagens? É possível dizer que seus testemunhos falam de “dados verificáveis” sobre o Brooklin e seus habitantes? Não seria tudo uma questão de interpretação e ponto de vista? Não seria sua contribuição de certa forma também performática?

Do pacto fílmico "seguro" entre obra e espectador, logo se passa ao pacto um tanto duvidoso. Não se deixa de acreditar na veracidade da obra, mas isso ocorre pela sua força na construção de uma história muito mais do que na crença de que cada evento em questão seja "real". Já dizia Orson Welles que o real é um pente, um objeto qualquer. Isso, entretanto, é arte.

Assim, é possível relacionar *Sem Fôlego* ao cinema falsificante, pois que não aspira à verdade, mas trabalha com as potências do falso. Seus personagens também se encaixam na cadeia de falsários. Auggie, por exemplo, que é o dono da tabacaria onde se passam a maioria das cenas principais, é o primeiro destes. Por um lado, ele não segue o exemplo do Hipnotizador Cosmopolita de Welles com sua roupa de mágico e seus truques. Alerta, porém, assim como ele, para a "veracidade" e, de certa forma, para o caráter ilusório do que o

---

<sup>54</sup> Tradução livre: “O documentário propõe um pacto de crença/confiança essencialmente baseado na realidade e ele garante dessa forma a validade e legitimidade do que é mostrado. O espectador, por ter assimilado este modo implícito de recepção, pode então identificar em um primeiro momento as figuras predominantes do documentário”.

espectador está prestes a assistir. Ao referir-se à natureza dos acontecimentos recentes (que constituem parte da trama), retorna à memória para apresentá-los. Diz de sua memória, no entanto, que está bastante confusa, e os acontecimentos parecem beirar a loucura. Vinculam-se, portanto, as performances à capacidade mnemônica de verdade, sejam elas declaradamente fictícias ou supostamente mais próximas ao "arquivo documental", como as entrevistas. E, a partir da memória, entra-se no terreno do imaginado, como ocorre com o passado a que o personagem se refere.

#### 4. A crise da representação

O que significa dizer que um modelo, uma paisagem, um objeto é *representado* em um quadro? Nessa mesma direção, o que um retrato *retrata*? Estaria este tipo de representação visual ligada, de alguma forma, à representação de um papel (de um personagem) por uma atriz, como em uma *performance*? Além destas dúvidas, poderiam ainda ser acrescentadas outras, certamente, como o sentido da “representação política” e o papel da simbólica.

É possível inicialmente vislumbrar, com estes questionamentos, que os mecanismos da representação são, no mínimo, complexos. Parecem múltiplos, funcionando de formas distintas de caso a caso. No entanto, comparando-os, ameaça surgir dentre os exemplos citados um traço comum: a representação talvez possa ser entendida como algo que se coloca “no lugar de” ou “em lugar de” outra coisa. Assim entendida, a imagem de alguém retratado em um quadro poderia representar, portanto, um modelo “real” (que estaria *fora* dele); a atriz representaria então um personagem, porque “se faz passar por ele ou ela”, fica em seu lugar, “engana” assim a platéia, fazendo-a mergulhar na ficção encenada, possivelmente até o fim da peça ou filme.

Recorrendo-se a um dicionário da língua portuguesa, descobre-se que “retratar” é entendido como “fazer o retrato de”, “fotografar, pintar ou desenhar a figura ou imagem de”, além de “representar com exatidão; descrever perfeitamente”. Por fim, quer dizer também “deixar transparecer; REVELAR”, assim como “ser imagem ou símbolo de”, “refletir-se, espelhar-se”, “revelar-se, mostrar-se” (Dicionário Priberam, 2013)<sup>55</sup>. “Retratar”, então, seria sinônimo de “representar”, que por sua vez pode ser lido como “descrever perfeitamente”, com exatidão.

É interessante perceber que o termo significa, ainda, “revelar-se, mostrar-se”, assim como “espelhar-se”. Logo, isso indicaria que quando um quadro representa alguém, ele retrata, revela, e deixa transparecer. Porém, o pronome usado, nesse caso, é o reflexivo: “se”. Mas a quem ou a que se refere? Ao próprio quadro (como representação) ou a um modelo “externo”? Assim, pode-se entender que a representação *se* mostra, *se* reflete e *se* espelha? Ou estariam representação e representado conectados na obra numa espécie de “revelação” mútua?

---

<sup>55</sup> Para a definição completa do verbo “retratar” no Dicionário Priberam da Língua Portuguesa: <<http://www.priberam.pt/dlpo/retratar>>.

Como pode, entretanto, a própria representação “mostrar-se” e “espelhar-se”? Isso se deve a ela estar aberta a outras obras, ou então simplesmente *aberta*, por não poder fechar-se nela mesma? Se este for o caso, até onde se podem enxergar seus reflexos, seus espelhamentos?

Essas características do “retrato” e da “representação” poderiam ser relacionadas à literatura e, mais especificamente, à obra de Paul Auster, em que algumas expressões repetem-se insistentemente: a solidão, o invisível, o retrato, a invenção, a verdade, os fatos, as ilusões, o escritor, assim como seus nomes (Paul Auster, A., Paul Benjamin, entre outros). Tudo indica, entretanto, que a “verdade” dos “fatos” sobre os quais escreve não se encontra em relação de oposição direta com estas “ilusões” e “(in)visibilidades” da obra poética a qual se dedica.

Tendo em vista estas considerações, este capítulo se dedica a analisar mais de perto a ideia de “representação” na literatura e nas artes visuais, especialmente, considerando-se relações estabelecidas por alguns pensadores e, com isso, propondo também direções que ainda se poderiam seguir.

Inicia-se por uma revisão do conceito de *mimese* a partir da filosofia grega, em especial na *Poetica*, de Aristoteles. A partir disso, observa-se uma relação entre as ideias de mimese, imitação e representação, envolvendo, ainda a ideia do tratamento do “ser” na poesia. Em seguida, prossegue-se a um percurso da “representação”, a partir do século XVI, de acordo com a análise feita por Michel Foucault, em sua *Arqueologia das Ciências Humanas* (2000).

Chega-se, então, à ideia de que o “ser mesmo” na representação passa por um período de declínio, com o fim da idade clássica, considerando-se, a partir daí, o “ser na linguagem”. A ideia de uma “crise” na “representação” refere-se à derrocada desse conceito, como apontado por Foucault, que parece indicar uma transformação no decorrer da história da cultura ocidental e, potencialmente, o rompimento com noções vinculadas, anteriormente, a ele.

Considerando ideias de Didi-Huberman acerca da imagem e seu poder de também observar aquele que a observa, levantam-se alguns questionamentos sobre a arte, suas ilusões, (in)visibilidades e ficcionalidade, mas também sua capacidade autorreferencial e autobiográfica.

Longe de definir novos conceitos ou de reformular os existentes, propõe-se discutir como a obra de Paul Auster pode refletir ou subverter a “representação”, isto é, como desenvolve um pensar poético e, ao mesmo tempo, reflete essas transformações.

#### 4.1 Mimese

A poesia pode ser vista como uma das artes por vezes mais incompreendidas e mais perigosas. Linguagem imagética, extensa ou breve, rimada ou não, em verso ou prosa, ela ainda pode intimidar, à primeira vista, o leitor desavisado.

Já na *República* (c. 380 a.C.) há a conhecida “rejeição” do poeta mimetizador, do qual se disse ter um poder que se manifestava em seu próprio trabalho ao envolver a matéria humana, ou o "ser". Ainda assim, Platão reconhece a poesia como "o mais importante" dentre tudo que já pôde ter sido pensado acerca do Estado. Fala, entretanto, da poesia como parte da educação, uma das bases da República. Exclui, desse modo, apenas o poeta mimetizador, aquele que se utiliza da imitação da natureza.

Ao analisar alguns traços da filosofia clássica grega, Benedito Nunes, em *Hermenêutica e Poesia* (1999) nota que a mimese não pode, por isso, ser tomada de maneira estrita. Considerando esta arte, Platão afirmava duas opções: o poeta poderia ser inspirado, o que significaria imitar as ideias, ser um “vidente”, amigo das musas; ou então poderia ser um “imitador vulgar”. Com isso, Platão eleva o poeta inspirado e rebaixa o imitador. Diante da “verdade” que seria contemplada por aquele (inspirado), o mito e a poesia não seriam “ilusórios como o *doxa*” (ou opinião), mas sim “mentirosos, porque têm a aparência de verdade” (1999, p. 24). De forma similar, Allain Badiou propõe que o cerne da polêmica platônica relativa à mimese “designa a arte não tanto como imitação das coisas, mas como imitação do efeito de verdade” (2002, p. 12). Por isso, seria necessário, nessa perspectiva, denunciar a “pretensa verdade imediata da arte” como uma verdade falsa, sendo ela a “aparência própria do efeito de verdade”.

Aristóteles, por outro lado, não permanece na alternativa platônica entre o entusiasmo ou o delírio, que legitima a poesia, e a imitação, que a coloca no nível inferior das artes miméticas. De acordo com Nunes, a partir de Aristóteles ocorre uma pluralização do discurso e uma valorização da poesia, com base na função do prazer das imagens, que proporcionam também a aquisição de um conhecimento. Olhando essas imagens, se poderia conhecer não o singular, mas o *possível*, focalizado principalmente em relação à tragédia. Assim, a poesia é “mais filosófica do que a história” (ARISTÓTELES, 1991, p. 310), na medida em que, “tratando do geral, nos diz aquilo que pode acontecer segundo a verossimilhança de uma situação humana” (NUNES, 1999, p. 25).

Considerando-se, portanto, a *Poética*, a "poesia é imitação" (ARISTÓTELES, 1991, p. 245), mas pode falar daquilo que é possível pela verossimilhança, isto é, enfoca-se também

seu potencial fabulador. Assim, a mimese não possui apenas um sentido. O filósofo Phillip Lacoue-Labarthe, em *A Imitação dos Modernos* (2000), faz um estudo detalhado deste conceito, utilizando como referência não só a *Poética*, mas também a *Física*, de Aristóteles. Ele explica que "por um lado a *tékhne* realiza o que a *phýsis* é incapaz de efetuar, por outro lado ela a imita" (2000, p. 9). No primeiro sentido o "um" se diferencia em si mesmo, "pois deve se desdobrar para aparecer e sair da sua cripta" (2000, p. 9). Já na imitação, a *tékhne* é segunda, exterior à natureza, ou *phýsis*, que, completa em si mesma, é duplicada ou reproduzida por esta.

O filósofo afirma, ainda, que os dois modelos de mimese suscitam dois sentidos da "verdade", como discutidos também por Heidegger: o primeiro define a *alétheia* anterior a Platão "enquanto desvelamento daquilo que se mantém escondido no esquecimento, desocultação ou descobrimento" (Lacoue-Labarthe, 2000, p. 9). O segundo sentido, a *alétheia* a partir de Platão, é tratada como acordo, como relação de equivalência ou igualdade entre a coisa e o seu (re)presentante, o enunciado e seu referente.

A partir do discurso platônico sobre a ontologia, supôs-se uma ordem ou hierarquia acerca do *lógos* que decide sobre o ser<sup>56</sup>, ou ente-presente. Primeiro viria a coisa, o ser, o real, e depois seu representante, a aparência. A definição de mimese se aplicaria, então, a algo que eventualmente se chamaria "arte" ou "literatura", consignada a uma "indigência ontológica".

Assim, no pensamento de Platão, a mimese é subordinada ao logos filosófico. No nível de conhecimento em que se insere a realidade da arte, ela é imitação da imitação (ou *desvio do desvio*, como coloca Badiou, 2002), logo, falsificação. Por outro lado, em Aristóteles há o enfoque da arte como fazer poético, vinculado à *poiesis*, ao ato de criar, à matéria da linguagem.

Nietzsche, que, como afirma Machado (1999), fez uma apologia à arte, ou à aparência, procurou se insurgir contra a dicotomia de dois mundos de Platão, e "a oposição metafísica entre a verdade – identificada ao bem e à beleza – e a aparência" (MACHADO, 1999, p. 87). Não mais subjugada a ser apenas imitação, e portanto segunda, percebe-se pouco a pouco como a arte, assim vislumbrada, é também capaz de realizar o que a natureza não faz, ou então desvincular-se de sua posição subordinada.

---

<sup>56</sup> Segundo Lacoue-Labarthe, o "ser" (*dike*) é "a instalação e junção do ente em sua totalidade" (2000, p. 97). Pode-se pensar também no "poder-ser" (*Dasein*), de Heidegger. Como comenta Benedito Nunes, em *Hermenêutica e Poesia*, a compreensão do ser é o que distingue o homem como *Dasein*, isto é, "como aquele ente que existe compreendendo o ser e que, por isso, pode interpretar de uma certa maneira a si mesmo e ao mundo, assumido nesta compreensão" (1999, p. 58).

Seja como imitação da natureza ou dos clássicos, a arte, nessa condição subordinada, imitaria o que “(já) é re-presentado”, como expõe Lacoue-Labarthe (2000, p. 10). A partir da exposição de uma “imitação dos modernos”, conectada ao primeiro sentido da mimese de Aristóteles, o filósofo defende que é possível realizar e completar o que naturalmente permanece incompleto, “superando”, assim, os antigos. Não inverte, desse modo, o problema (colocando a cópia no lugar do original), pois assim permaneceria a ordenação, a hierarquia. Faz, ao contrário, uma revisão, em que, através da “*repetição* dos antigos”, repete o que eles nunca foram. Talvez se possa pensar, portanto, a partir daquele modelo de mimese que tem a “verdade” como “descobrimento”, mas não de algo que já é re-presentado, e sim de algo que não pode retornar, em si, nem ser completo.

Se representar pode ser “re-presentar”, ou “tornar a contar” algo que nunca foi, como diz Sylvia Molloy (2003), reaproxima-se mais da invenção, da poesia, e mesmo da memória. Pode ser que se construa apenas narrativamente, poeticamente, visualmente. É preciso, pois, verificar como se dá essa passagem, mudança, ou crise do que se entendia por “representar”, e talvez mesmo da própria ideia de que se possa representar, procurando-se compreender, a partir daí, o que ocorre na obra de Auster.

### 5.1 Poder-ser representado

No momento em que Platão, na *República*, condena a poesia imitativa, diz que, com isso, põe fim a uma antiga querela entre poesia e filosofia. Nunes (1999), que identifica nisso um primeiro confronto entre essas disciplinas, analisa ainda a possibilidade de que essa querela houvesse sido assim inaugurada por Platão. O motivo da condenação do poeta imitador seria a crença de que ele estaria “abaixo da verdade”, produzindo, assim, simulacros ou fantasmas.

Apesar de poesia e filosofia poderem ser aproximadas, quando a literatura “ascende” como literatura, em sua significação moderna, como observa Michel Foucault (2000), ocorre uma separação entre essas disciplinas. Isso se dá, para teóricos como Benedito Nunes e Niklas Luhmann<sup>57</sup>, no final do século XVIII.

---

<sup>57</sup> Em análise do pensamento sistêmico de Niklas Luhmann, percebe-se como a literatura, na “pré-modernidade”, encontrava-se ainda inserida em uma sociedade estratificada e restrita através do conceito de mimese. Desse ponto de vista, quando a sociedade moderna passa a se constituir em sistemas funcionais que se diferenciam e especificam, esse movimento possibilita uma definição da literatura como área autônoma, com sua linguagem própria. Um estudo detalhado acerca deste pensamento é o de Michael Korfmann (2002).

Em *As Palavras e As Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas* (2000), Foucault faz uma extensa análise das relações entre língua, literatura, pintura, filosofia. Entre as palavras e as coisas, percebe também mecanismos da representação, demonstrando, por exemplo, o papel da semelhança e da similitude em seu funcionamento.

Foucault percorre transformações no pensamento desde a idade clássica, traçando os limites do “discurso representativo”. Segundo o filósofo, é na modernidade que a literatura apresenta mais uma vez a linguagem “no seu ser”. Ela não advém mais de uma palavra primeira, onde se achava fundado o movimento do discurso, mas cresce em um espaço traçado pelo texto literário.

Além disso, Foucault não trata da “representação”, nesta obra, apenas como “representação visual”, mas investe nela um olhar mais amplo, a partir de ângulos diversos. Ele se dedica, primeiramente, à obra de Diego Velázquez *Las Meninas*, como se observou no início deste trabalho.

Ao observar este quadro, Foucault chama atenção ao espelho no fundo da sala, que é ignorado por todos que estão *presentes* na cena, como a infanta Margarida e seus acompanhantes. Esse espelho faz brilhar duas formas, faz ver o que parecem ser as figuras que o pintor olha – o pintor “e sua realidade representada, objetiva, de pintor trabalhando”, acrescenta. O espelho também torna “visíveis”, em certo sentido, aqueles que olham o pintor, mas que não fazem parte do centro do quadro. Estas figuras, ele enfatiza, são igualmente inacessíveis, mas por razões diferentes. O pintor é inacessível por um efeito e composição próprio ao quadro; os que o observam o são pela “lei que preside à existência mesma de todo quadro em geral” (2000, p. 10). Que lei seria essa? Ao que parece, não se tem acesso a esses observadores justamente porque estão na posição de quem observa o quadro, ou seja, ficam “fora” dele. Estariam eles, portanto, fora da representação?

Foucault argumenta, contudo, que nessa tela desenvolve-se, um “jogo da representação” que

consiste em conduzir essas duas formas de invisibilidade uma ao lugar da outra, numa superposição instável — e em restituí-las logo à outra extremidade do quadro — a esse pólo que é o mais altamente representado: o de uma profundidade de reflexo na reentrância de uma profundidade de quadro (FOUCAULT, 2000, p. 10).

Assim, o espelho nessa pintura consiste em um pólo “altamente representado”, pois, em sua profundidade, ele mostra ainda a do próprio quadro. Nele, aparecem estes modelos distantes, que se supõe ser o casal real (da realeza) e que, portanto, se encontram na posição de

observadores e de observados. Nesse sentido, o espelho faz ver aquilo que, do quadro, é duas vezes invisível, como diz Foucault.

A dupla invisibilidade manifesta-se, ainda, em meio aos cruzamentos de olhares percebidos a partir dessa “reentrância de profundidade no quadro”: entre o pintor representado e seus modelos “invisíveis”; entre os que ocupam o centro do quadro (infanta e acompanhantes) e estes mesmos modelos “externos”; entre as formas visíveis pelo reflexo no espelho e aqueles cuja imagem, a certa distância, é nele refletida.

Na análise desta tela, a possibilidade mesma da ocorrência de um reflexo já foi questionada, considerando-se a posição que o “modelo” teria de ocupar para que ele ocorresse. No entanto, é preciso notar que cada troca de olhares que se observa, cada ângulo que se calcula é, no quadro, considerado em seu espaço ficcional. Entende-se que os modelos de que se fala lá estejam, de alguma forma, apenas porque se vê seu reflexo. São “visíveis”, nesse caso, por causa desse reflexo, e sua também existente invisibilidade é confirmada pelos olhares que se voltam a eles.

Pode-se argumentar que esta é também uma interpretação, que não está já estabelecida pelo quadro, mas que é baseada no que se vê nele e no que *não* se vê por inteiro. Ainda assim, essa troca de olhares já sugere que a obra abre a possibilidade de voltar-se sobre si mesma, a partir desses espaços de invisibilidade.

Foucault (2000) propõe que se pergunte, ainda, quem “são” os que figuram nessa representação. Quem está, como se disse, *presente* na cena (e quem “encena”, talvez?). Para evitar designações ambíguas, o teórico esclarece os nomes dos “modelos” entrevistados através do espelho: o rei Filipe IV e Mariana, sua esposa, já que eles poderiam ser indícios úteis para localizar de quem se fala. Como se percebe, porém, a relação desses elementos, na pintura, com sua designação, na língua, não é tão simples. Seria preciso dizer, então, que “a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita” (FOUCAULT, 2000, p. 11). Nessa relação, encontram-se a representação de Mariana e também seu nome, mas não se pode dizer que o que se vê aí é Mariana. O nome utilizado, ainda assim, funciona para evitar ambigüidades, fazendo do texto de análise um espaço de clareza. Por isso, quando se observa o quadro, a inclinação é de que se diga: “está aí Mariana”, como se se falasse de outra, da rainha “real” (da realidade).

Paul Auster, em textos como *A Invenção da Solidão e Invisível* (2009), problematiza a escolha dos nomes e, em vez de simplesmente atribuí-los a personagens e objetos, nega-os, como fez Magritte, ou altera-os constantemente, inserindo o nome próprio do autor nessa cadeia de falsas pistas.

A relação infinita da linguagem com a pintura permite, pois, que se faça ver o que se está dizendo através de imagens, metáforas e comparações, como demonstra Foucault. Entretanto, nesta relação, entrevêm-se dois espaços distintos: aquele da língua e aquele da pintura. Por isso, o nome próprio não passa de “artifício” nesse jogo, já que permite mostrar com o dedo, isto é, fazer passar do espaço onde se fala para o espaço onde se olha, ajustando-os um sobre o outro como se fossem adequados. O filósofo defende, entretanto, que se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível a partir de sua incompatibilidade, mas mantendo-se próximo de uma e de outro, é preciso “pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa” (2000, p. 11).

Põem-se de parte os nomes, então, excluindo-os provisoriamente da análise, porém essa tarefa talvez seja mais fácil, neste ponto, porque tais nomes não saltam, ainda, à vista, não se colam à tela. Seria preciso fingir, de todo modo, não saber de que(m) se tratam, nessas formas refletidas. Elas são invisíveis, por um lado, mas, na “profundidade fictícia” do espelho, podem ser precariamente acessadas.

Por fim, observa-se na tela de Velázquez, um ponto “real e ideal” exterior. Ideal em relação ao que é representado, mas real porque a partir dele a representação é possível. Essa “realidade” seria projetada no interior do quadro em três figuras que correspondem a três funções: o pintor (autorretrato do autor), o visitante à direita (perto de uma porta entreaberta) e o reflexo do rei e da rainha. Entretanto, a dupla relação da representação, neste caso “com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele a quem ela é dada em oferenda” é interrompida (FOUCAULT, 2000, p. 20). Isso porque ela jamais pode estar toda presente, mesmo que numa representação “que se desse a si própria em espetáculo”. Essa imagem não consegue oferecer, ao mesmo tempo, “o mestre que representa e o soberano representado” (2000, p. 20). Por isso, para Foucault, essa poderia ser a “representação da representação clássica”, já que tenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, mas não o consegue: por toda parte apresenta um “vazio essencial”. Desaparecem nela os “semelhantes”, aqueles a quem ela se assemelha e para quem não passa de semelhança. Esse sujeito, que é o “mesmo”, diz Foucault, foi elidido, eliminado. Livre, portanto, dessa relação aprisionadora, livre de ser semelhante ou de ser o “mesmo”, a representação pode se dar apenas como representação.

Com o fim do pensamento clássico – e de uma *epistémê*, que, segundo este pensador, tornou possíveis a gramática geral, a história natural e as ciências da riqueza – houve também um “recuo da representação”. Ou então: “a liberação, relativamente à representação, da linguagem, do ser vivo e da necessidade” (FOUCAULT, 2000, p. 288). Assinalando o fim da

idade clássica, na experiência moderna surge uma espécie de querer ou de força e, com ela, o reino do discurso representativo. Encerra-se o domínio de uma representação que “significa-se a si mesma” e que enuncia, no processo, a “ordem adormecida das coisas” (2000, p. 28).

Quando analisa o papel desempenhado pela semelhança na cultura ocidental até o século XVI, Foucault nota que foi ela que em grande parte conduziu a exegese e a interpretação dos textos, organizando, ainda, o jogo dos símbolos e permitindo o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis. Era a semelhança, então, que guiava a arte de representar. Assim, a pintura nesse período imitava o espaço, entendendo-se a representação, por isso, como repetição. No saber do século XVI, a semelhança é o que há de mais universal e de mais visível. Entretanto, é também o que se deve procurar descobrir, por ser o mais escondido. Foucault interpreta este como um século em se que superpôs semiologia e hermenêutica<sup>58</sup> na forma da similitude. Isso porque buscar o sentido seria trazer à luz o que se assemelha, enquanto que buscar a lei dos signos seria descobrir as coisas que são semelhantes.

A semelhança, entretanto, jamais permanece estável em si mesma, já que só é fixada se remete a uma outra similitude que, por sua vez, requer ainda outras. Cada semelhança, desse modo, só vale “pela acumulação de todas as outras” (FOUCAULT, 2000, p. 40). Isso determina que o mundo inteiro seja percorrido para que uma analogia<sup>59</sup> seja então justificada e comprovada como certa.

É ainda no século XVI que ocorre um encontro, ou afrontamento, entre uma fidelidade aos antigos, o gosto pelo maravilhoso e uma racionalidade já soberana. O mundo é visto como coberto de signos que seria preciso decifrar, mas que, ao revelarem semelhanças e afinidades, são também apenas formas de similitude. Nesse momento, conhecer passa a ser interpretar: “ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas” (FOUCAULT, 2000, p. 43).

Se a linguagem, porém, não se assemelha mais imediatamente às coisas que nomeia, isso não quer dizer que esteja separada do mundo, observa Foucault. Continua a ser o lugar das revelações e a fazer parte do espaço onde a verdade se manifesta e se enuncia. Não é mais a natureza em sua visibilidade de origem, mas também não é um instrumento misterioso, desconhecido pela maioria dos homens. Ele identifica, nesse entrelaçamento da linguagem com as coisas, um espaço comum entre esses elementos, supondo, por isso, um privilégio da

---

<sup>58</sup> Ele cita o desenvolvimento da hermenêutica, então, como um “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir seu sentido” (2000, p. 39). A semiologia, por ser lado, seria o “conjunto de conhecimentos e de técnicas que permitem distinguir onde estão os signos, definir o que os institui como signos, conhecer seus liames e as leis de seu encadeamento” (2000, p. 39).

<sup>59</sup> Para Foucault, o poder da analogia, em seu espaço de irradiação, se encontraria na sutil semelhança das relações que estabelece, em que se pode tramar um número indefinido de parentescos.

escrita. Isso explicaria a presença de duas formas indissociáveis no saber do século XVI: a não-distinção entre o que se vê e o que se lê, como em uma superfície única onde se cruzariam olhar e linguagem infinitamente. Nesse sentido, “saber” consistiria, então, em “referir a linguagem à linguagem” (2000, p. 54), em restituir este espaço uniforme das palavras e das coisas, fazendo “tudo falar”, em fazer nascer, assim, o discurso do comentário.

Interpretar seria próprio do saber, na relação inevitável da linguagem desse século com ela mesma. A linguagem existiria, sob esse ângulo, como ser bruto e primitivo sob a forma simples de uma escrita, um “estigma sobre as coisas”, uma marca espalhada pelo mundo. O jogo complexo dos níveis da linguagem a partir da escrita que daí nasce, porém, vai desaparecer com o fim do Renascimento, segundo Foucault. Isso pode se dever à fixação desses elementos em uma forma binária que tornará os termos estáveis, ou então à linguagem que não mais permanece como escrita material das coisas, mas encontra um espaço no regime geral dos signos representativos.

Quando, no século XVII, o regime dos signos se tornou binário “e quando a significação foi refletida na forma de representação”, a língua, então, foi analisada a partir de sua composição em significante e significado (FOUCAULT, 2000, p. 60). A teoria dual do signo, de acordo com a *Lógica de Port-Royal* se opõe, na visão de Foucault, à organização mais complexa do Renascimento. O “pensamento por semelhança” – em que signo marcava na medida em que era “quase a mesma coisa” que o que ele designava – é substituído por uma organização estritamente binária. Na lógica de Port-Royal, o exemplo de um signo seria o desenho (mapa ou quadro), representação espacial e gráfica. Esse signo, com sua duplicidade, manifesta a relação que o liga àquilo que significa. O quadro só tem por conteúdo o que ele representa e, entretanto, esse conteúdo só aparece representado por uma representação.

A partir da idade clássica, portanto, “o signo é a *representatividade* da representação enquanto ela é *representável*” (FOUCAULT, 2000, p. 88). Desse modo, a significação não poderia constituir problema, já que os fenômenos nunca seriam dados senão numa representação que, em si mesma e por sua própria representatividade, fosse inteiramente signo.

A ciência geral do signo liga-se a uma teoria geral da representação, segundo Foucault. Isso porque se o signo é entendido como simples ligação de um significado e um significante, de forma arbitrária, voluntária ou imposta, individual ou coletiva, essa relação só pode ser estabelecida na representação. Assim, significante e significado ligam-se, pois são ou podem ser representados, e porque um representa o outro. Este teórico vê, ainda, no projeto de uma semiologia geral reencontrado por Ferdinand de Saussure, a possibilidade de dar ao signo

uma definição que pôde parecer “psicologista” (em que um conceito liga-se a uma imagem), redescobrimo aí a condição clássica para pensar sua natureza binária<sup>60</sup>.

Desse modo, os signos ficam alojados no interior da representação, num ténue espaço onde a ideia joga consigo mesma e aí se decompõe e recompõe. À similitude só restaria então sair do domínio do conhecimento. Nesse período, portanto, a semelhança é a forma simples sob a qual aparece o que se deve conhecer, mas que está afastada do próprio conhecimento. É por causa do grau de semelhança entre os elementos em uma cadeia ininterrupta da representação que há possibilidade para que um lembre o outro e o faça reaparecer, autorizando sua reapresentação no imaginário. Essas impressões são percebidas por assim se sucederem. A representação, presa a conteúdos muito próximos um dos outros, “se repete, se recorda, dobra-se naturalmente sobre si, faz renascer impressões quase idênticas e engendra a imaginação” (FOUCAULT, 2000, p. 97). Porém, Foucault chama atenção para o “ténue extravasamento da representação” onde a natureza humana se aloja e que lhe permite se reapresentar. A natureza humana, segundo ele, está estreitada ao exterior da representação para que se apresente de novo, no espaço branco que separa a presença da representação e o “re” de sua repetição.

Portanto, à questão de como um signo pode estar “ligado” àquilo que significa, a idade clássica responde pela análise da representação. Já o pensamento moderno o responderia pela análise do sentido e da significação. Por isso mesmo, “a linguagem não será nada mais que um caso particular da representação (para os clássicos) ou da significação (para nós)” (FOUCAULT, 2000, p. 58). Nisso, se acharia desfeita a interdependência da linguagem e do mundo e suspenso, também, o primado da escrita. Desapareceria, ainda, a camada uniforme onde se entrecruzavam o visto e o lido, o visível e o enunciável. Neste instante, as palavras e as coisas separam-se: o discurso não é nada além do que diz.

Se em *As Meninas*, de Velázquez se diz que há uma ausência, para Foucault não existe, entretanto, uma lacuna, a não ser no discurso que se dirige à obra. Essa lacuna não deixa de ser *habitada*, segundo ele, pois para ela estão todos voltados: o pintor representado, o

---

<sup>60</sup> Roland Barthes (em *Efeito de real*) diferencia o “novo verossímil”, no realismo, do antigo, que provém da intenção “de alterar a natureza tripartida do signo para fazer da notação o puro encontro de um objeto e de sua expressão” (1972, p. 44). A desintegração do signo, que parece para ele ser o grande caso da modernidade, estaria presente no realismo, mas de forma regressiva, uma vez que se faz em nome de uma plenitude referencial. Segundo ele, hoje, ao contrário, se trata de esvaziar o signo e de recuar infinitamente seu objeto até colocar em discussão, de maneira radical, a estética secular da “representação”.

olhar respeitoso das personagens que aí figuram; o que se indica, ainda, pela presença dessa outra grande tela também representada, de costas para o observador.

No ponto de encontro entre a representação e o ser, no lugar onde Foucault diz crermos reconhecer a existência primeira do “homem”, o que o pensamento clássico faz surgir é o poder do discurso, da linguagem, na medida em que ela representa. Essa linguagem nomeia, articula e desarticula as coisas, tornando-as visíveis nas palavras. O discurso, nesse momento, é essa “necessidade translúcida” pela qual passam a representação e os seres, tornados por ela visíveis em sua “verdade”. Assim, o “homem” aparece em posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece: “soberano submisso, espectador olhado, surge ele aí, nesse lugar do Rei que, antecipadamente, lhe designavam *Las meninas*, mas donde, durante longo tempo, sua presença real foi excluída” (FOUCAULT, 2000, p. 429). Posição aparentemente frágil, daquele que, mais uma vez, dirige seu olhar à representação, mas que é por ela também observado. Posição paradoxal, ainda, de “soberano submisso”, que se constitui como presença, mas pode ser percebida a partir de sua invisibilidade.

No limiar da idade moderna, a literatura vai manifestar o reaparecimento inesperado “do ser vivo da linguagem” (FOUCAULT, 2000, p. 59). Como “a primeira das obras modernas”, Foucault cita *Dom Quixote* (1605), e defende que se pode nela observar “a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes” (2000, p. 66). Rompendo-se seu parentesco com as coisas, a linguagem entra em uma “soberania solitária” de onde só vai reaparecer, em seu ser absoluto, “tornada literatura”.

*Dom Quixote* seria uma obra que traça novas relações, porque apresenta um personagem que se detém diante de todas as marcas da similitude, transformando-se no herói do “Mesmo”. O Quixote procura fornecer a demonstração do que leu nos livros, trazer a prova, as marcas, de que eles dizem, afinal, a verdade. Foucault interpreta sua jornada como um “refazer da epopeia”, porém em sentido inverso. Ao invés da pretensão de narrar “façanhas reais prometidas à memória”, o Quixote procura trazer “realidade” aos signos da narrativa. Por isso, “lê o mundo para demonstrar os livros” (FOUCAULT, 2000, p. 64). Quando o Quixote encontra indícios da “não-semelhança”, quando os textos escritos não encontram verificação de sua “verdade”, os signos parecem ser produto de uma “magia da diferença”. Mas, como essa magia foi prevista também nos livros, essa diferença será ilusória, nada mais do que “uma similitude encantada”.

Ainda assim, na segunda parte do romance, Quixote reencontra personagens que leram a primeira parte da obra. Agora, eles o reconhecem como o herói do livro. É aí, segundo Foucault, que o texto de Cervantes “se dobra sobre si mesmo”, tornando-se objeto de sua

própria narrativa que, na primeira parte, aproxima-se dos romances de cavalaria que ele próprio citava. Em movimento repetitivo, *Dom Quixote* deve agora basear-se no próprio livro de que faz parte – ou no qual se tornou, para “protegê-lo dos erros, das falsificações, das seqüências apócrifas; deve acrescentar os detalhes omitidos; deve manter sua verdade” (FOUCAULT, 2000, p. 65). O personagem não pode ler esse livro, porém, ele mesmo, já que nele se transformou.

Como não ouvir ecos de *Dom Quixote* na literatura dos séculos XX e XXI? Em *Viagens no Scriptorium*, de Paul Auster, os personagens reconhecem Blank como alguém que teria sido parte fundamental de suas vidas passadas, que os teria enviado a “missões perigosas”. Estas “vidas passadas”, porém, podem ser compreendidas como outras obras também escritas por Paul Auster, em que figuraram personagens com os “mesmos nomes” e características. Trata-se, então, de um conjunto de obras que, consideradas lado a lado, podem sugerir uma leitura do que é entendido como “memória” nessa narrativa e de como se formam as “identidades” destes personagens, baseando-se em sua aparição em outros textos.

Os romances indiretamente citados, em *Viagens*, como *A Trilogia de Nova York*, aparecem aí como um “passado” ficcional desses personagens que se observa, por exemplo, através das fotos sobre a escrivãzinha de Blank. Elas passam a constituir-se como “evidências” desse passado e podem funcionar, ainda, como catalisadores para que Blank, lembrando-se dele, possa enfim concluir sua história. Isso ocorre, como em *Dom Quixote*, no momento em que Blank percebe ser o personagem da própria narrativa, mas, diferentemente daquele, sabe-se personagem por ter acesso aos primeiros parágrafos do próprio texto, reconhecendo-se nele, talvez. Quando o romance acaba, o futuro de Blank é indicado pelo narrador: ele se torna “um de nós”. Este “nós” que pode incluir todos os personagens, poderia também se estender até o leitor, em movimento parecido ao que acontece no quadro de Velázquez, onde o casal real (invisível) ocuparia um espaço ou ângulo similar ao do observador externo.

Em *Dom Quixote*, e de forma similar em *Viagens*, o que ocorre é que, entre os dois volumes da obra, o personagem principal assume sua realidade. Realidade, porém, que ele deve à linguagem, permanecendo *interior* às palavras. Assim, a “verdade de Dom Quixote não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas” (FOUCAULT, 2000, p. 65). A linguagem apresenta-se, aí, em seu poder representativo. Representando-se, reitera-se como linguagem.

Foucault observa que, no século XIX, a literatura aparece como o que deve ser pensado, interrogada na sua forma significante, onde o ser da linguagem, um estranho, brilha mais uma vez nos limites da cultura ocidental.

No pensamento moderno, encerra-se o “reino do discurso representativo”, uma fase em que a representação significava a si mesma e enunciava a ordem das coisas. A literatura não advém mais de uma palavra primeira, inicial, onde se achava fundado o movimento do discurso. Ao contrário, agora cresce “sem começo, sem termo e sem promessa”, em um espaço que o texto da literatura vai traçar. Vai-se colocar em questão, então, a relação do sentido com a forma da verdade e a forma do ser. Para Heidegger, a obra literária passa a ser vista como um “acontecimento da verdade”, em que a “verdade”, no entanto, “acontece poeticamente”, e cujo modo é tanto “não-representacional quanto participativo”, ajustando-se ao caráter temporal da nossa finitude (NUNES, 1999, p. 115).

Ao longo do século XIX e até os dias atuais, Foucault argumenta que a literatura (de Hölderlin a Mallarmé, a Antonin Artaud) só existiu em sua autonomia afastando-se de outras linguagens, quando passou a constituir uma espécie de “contradiscurso” que remontaria a função representativa ou significante da linguagem ao “ser bruto esquecido desde o século XVI” (2000, p. 59). Se *Dom Quixote* é considerado como a obra que abrisse de alguma forma a idade clássica, então a narrativa de Sade é descrita como aquela que a fecha sobre si mesma. Em Sade, não se trata mais do triunfo irônico da representação sobre a semelhança, mas da “violência repetida do desejo que vem vencer os limites da representação” (FOUCAULT, 2000, p. 289). Diz Foucault que, se este é o último discurso que visa ainda a “representar”, isto é, *nomear*, é possível ver que também reduz este ato ao máximo, porque chama as coisas pelo seu nome estrito, desfazendo o espaço retórico na medida em que tudo nomeia.

O espaço de ordem que servia antes de “lugar-comum” à representação e às coisas é, portanto, rompido, abrindo espaço para a existência das coisas e sua organização própria, o espaço onde se articulam, o tempo que as produz. Nessa representação, pura sucessão temporal, as coisas se anunciam sempre parcialmente a uma subjetividade, a uma consciência, ao esforço de um conhecimento, a um indivíduo “psicológico” a partir de sua própria história ou da tradição que lhe foi transmitida. Por isso, diz Foucault, a “representação está em via de não mais poder definir o modo de ser comum às coisas e ao conhecimento. O ser mesmo do que é representado vai agora cair fora da própria representação” (2000, p. 329). Isso já é antecipado no final do século XVIII, mas vai se instaurar mais tarde.

Em relação à crítica kantiana, Foucault vê a marca do limiar da modernidade, pois seu trabalho interroga a representação a partir de seus limites de direito. Ele sanciona a “retirada

do saber para fora do espaço da representação”. Este é posto em questão no seu fundamento, origem e limites. Literatura e arte, portanto, diferenciam-se de compromissos externos, como explica Korfmann (2002), através da delimitação do que “não é arte”, que se observa na concepção kantiana do “belo sem finalidade” ou sem utilidade.

No século XIX, Nietzsche aproxima a tarefa filosófica de uma reflexão radical sobre a linguagem, que entraria por si própria no campo do pensamento. Por isso, entre Nietzsche e Mallarmé, Foucault estabelece uma relação, na medida em que este demonstrou empenho em encerrar o discurso na espessura da palavra, questão que Nietzsche prescrevia à filosofia. Assim, enquanto Nietzsche procurava entender “quem falava”, quem era designado, percebe-se que é “naquele que *mantém* o discurso e mais profundamente *detém* a palavra, que a linguagem inteira se reúne” (FOUCAULT, 2000, p. 420). À pergunta de “quem fala?”, Mallarmé responderia, por seu lado, que é a própria palavra, em sua solidão, em seu nada. Não o sentido da palavra, explica Foucault, mas “seu ser enigmático e precário”. Por isso, Mallarmé, em direção oposta a Nietzsche, não cessa de apagar-se da sua própria linguagem. Torna-se, ao fim, apenas “executor numa pura cerimônia do Livro, em que o discurso se comporia por si mesmo” (2000, p. 420).

Assim, Foucault observa que se poderia perguntar, afinal, o que é a linguagem, aliada ao pensamento. Além disso, porém, seria preciso perguntar como se dá o papel deste “mero executor” na cerimônia do “Livro”, ou então daquele que *detém* a palavra, que parece sinalizar a posição de uma figura autoral dentro da obra.

Nesse sentido, o personagem-autor em narrativas de Paul Auster aproxima-se do “autor-executor”, ou “leitor em posição privilegiada” (CAMPOS, 1977, p. 18), do Livro inacabado de Mallarmé. Em alguns casos, o personagem-narrador de Auster se diz “testemunha ocular” dos eventos que narra, mas então os confunde, recria-os a partir da memória. Em outros, perde-se em meio ao próprio diário, troca de nome, ou vê desaparecer, frente a seus olhos, uma “verdade”, uma resolução que tanto buscava (como em *Cidade de Vidro*). Às vezes quer deixar espaços em branco ao nomear (como em *Viagens no Scriptorium*).

Por fim, de um tipo de obra em que se pretendia “representar”, chega-se à beira de um limite, ou de uma crise. Evidenciam-se as perdas engendradas no próprio ato de ver, assim como a impossibilidade de dizer uma “verdade” preexistente ao próprio discurso. A invisibilidade antes entrevista na troca de olhares, como em Velázquez, em Auster multiplica-se. O autorretrato, ainda presente, modifica-se, e as ilusões da ficção não conseguem se definir por oposição ao “real”, afinal apresentam suas próprias realidades.

## 5.2 Ilusões e (in)visibilidades

As obras de Paul Auster, ao invés de afirmar identidades fixas, negam esta estabilidade. Em *Invisível* (*Invisible*, 2009), por exemplo, cria-se um romance dentro do romance – ao estilo de *Hamlet* (1599-1601) de Shakespeare, com sua peça dentro da peça. Porém, nesta narrativa, os nomes atribuídos aos personagens do romance-dentro-do-romance são descritos, ao fim, como “inventados”. Na peça de teatro, apesar de se compreender que atuam, ali, apenas personagens, há a possibilidade de que parte do público se identifique com alguém representado e passe a acreditar que a ficção estabelece, então, alguma conexão com sua realidade. Hamlet, afinal, acreditava poder comprovar, por meio da encenação, o assassinato de seu pai, baseando-se na reação do suspeito do crime. Decisão que, como se sabe, termina de forma trágica.

Em *Invisível*, como que para deixar claro que trata de nomes “falsos”, o narrador conclui, após o término de seu romance, que “Adam Walker não é Adam Walker”<sup>61</sup> (AUSTER, 2009, p. 260). Assim, Walker passa a ser chamado de “não-Walker”<sup>62</sup>, e o narrador ainda declara: “Meu nome não é Jim”<sup>63</sup> (2009, p. 260). No fim, mesmo os espaços onde se passa a narrativa também não possuem os nomes referidos, o que significa que Nova Jersey, nesse caso, também não é Nova Jersey.

Mais uma vez, é possível perguntar: declarações desse tipo não seriam óbvias a qualquer leitor que considerasse a obra como ficção? Afinal, não seria esse mais um caso de um romance onde todos os nomes em geral são inventados, com exceção, talvez, do nome estampado na capa, o do autor<sup>64</sup>? Mesmo este, entretanto, pode ser um pseudônimo.

Em meio às negativas dos nomes apresentados, o narrador permite que apenas um se mantenha exatamente como foi descrito inicialmente: Paris, para ele, continua a ser “real”. Isso porque, segundo ele, o hotel parisiense mencionado, o Hôtel du Sud, desapareceu há

---

<sup>61</sup> Na versão em inglês: “Adam Walker is not Adam Walker”.

<sup>62</sup> Na mesma edição: “not-Walker”.

<sup>63</sup> “My name is not Jim”.

<sup>64</sup> Mais uma vez reconhece-se a problemática da definição de autor. Para Barthes, em *A morte do autor*, o escritor difere do autor e é um “eu” que só existe na linguagem. Além disso, o entendimento da obra está associado a quem a produziu, como se fosse produto da criação de uma só voz, de uma só pessoa, o autor. Porém, ele afirma que não é o autor quem fala, mas a própria linguagem. Para Foucault, há também distinção entre o nome do autor e o nome próprio, apesar de ambos servirem para apontar/identificar ou nomear. Como aponta Juciane dos Santos Cavalheiro (2008), o nome do autor, para Foucault e Barthes, não se liga diretamente a um indivíduo real e exterior que profere o discurso. Isto é, seu nome assegura uma função classificativa, um modo de ser do discurso.

muito tempo atrás. Por extensão, então, deve-se entender que os outros elementos da história não desapareceram ainda e por isso mantém seus nomes em segredo? E por que escondê-los? É como se as ações narradas fossem consideradas comprometedoras à pessoa que as escreveu, pela inclusão no enredo, por exemplo, de relações incestuosas entre Walker e sua irmã.

Compreende-se que o narrador não quer “revelar” a identidade dos participantes de sua história, criando a sensação de que os eventos lidos, até então, transcorreram “de fato”. Por isso a necessidade de se encobrir essas informações, esses dados “reais”. Ao negar os nomes no relato, o narrador confere a si também maior credibilidade e, assim, encerra o romance. Afinal, ele é o “autor”. Isto é, assume a posição, na ficção, do autor. Nesse movimento, parece querer se aproximar do discurso histórico que, segundo Roland Barthes (1972) se supõe relatar “o que realmente aconteceu”, como se, com isso, o “real concreto” fosse justificção suficiente do dizer.

A partir do momento que identifica Walker como “não-Walker”, ou melhor, que o “desidentifica”, surge a inevitável pergunta: quem é este, então, se não é Walker?<sup>65</sup> Se não se chama assim, qual é seu “verdadeiro” nome? Pergunta essa sem cabimento, no entanto, na medida em que supostamente “não cabe” na interpretação do texto de ficção. Walker não é Walker, porque Walker não é ninguém. É um personagem. Ninguém, portanto, mas assim considerado se comparado a um referente “externo”, se ligado ao “real”. Se considerado, por outro lado, como linguagem, tem-se a possibilidade de tomá-lo por sua “verdade” poética, que se verifica no próprio texto literário.

Existem, além disso, outros referentes a que se pode recorrer em *Invisível*. Walker é descrito a partir do uso da primeira pessoa do singular, mas depois pelo relato de James Freeman (Jim), que escreve sua biografia. As últimas palavras são de Cécile Juin, velha amiga de Walker, que se torna acadêmica na área de Literatura. Jim, assim como Cécile, fazem o trabalho de completar o diário de Walker, sua autobiografia, quando ele não consegue mais fazê-lo.

Em ensaio acerca da obra de Paul Auster, Egle Pereira da Silva (2010) atribui essas trocas ao metafórico uso de máscaras pelo escritor da modernidade,

pois uma vez com elas, só elas falarão, somente elas performarão, enquanto a própria interioridade estará recolhida e o sujeito morto – condição que já o dispensaria de qualquer responsabilidade sobre o que viesse a ser escrito sob tais máscaras (SILVA, 2010, p. 2639).

---

<sup>65</sup> Assim como já se perguntou, frente ao não-cachimbo de Magritte, o que pode ser aquilo que se vê no quadro.

Para a pesquisadora, essas máscaras formariam, ainda, um “duplo irreconhecível” que exila e torna invisível o “primeiro”, que se manifesta e se exprime no texto. Mas o que seria, no entanto, este “primeiro” de que fala? Um primeiro rosto ou corpo? Um primeiro “eu” ou nome?

Em *A Parte do Fogo*, como cita Silva, Maurice Blanchot argumenta que Franz Kafka descobre a fecundidade da literatura, já em *O veredicto* (1913), no momento em que soube que “a literatura era essa passagem do *Ich* ao *Er*, do Eu ao Ele” (1997, p. 27). Isso permitira ao autor afastar-se de si mesmo e expressar-se no espaço literário. Essa passagem seria ainda citada por Auster como parte da “multiplicidade do singular”. Seria, por fim, a “própria potência do sujeito para o impessoal, a sua capacidade de retirar-se de si mesmo e não mais ter de carregar o fardo de sua existência” (SILVA, 2010, p. 2641).

Assim, para a acadêmica, é nessa passagem a um “outro”, na utilização da máscara e no uso do “ele” que se pode escrever sobre “fatos que vão além do verossímil e do realizável”. Talvez estes “fatos” vão além do verossímil por serem inacreditáveis (como no caso do fantástico), ou, de outra forma, simples expressão de uma intimidade abaladora; mas ainda é possível que não se aliem ao verossímil como uma “possibilidade do real”, de que fala Luis Costa Lima (1973) e que, assim, o ultrapassem. Em vez de possibilidade do “real”, então, restaria apenas possibilidade, ou o “poder ser”.

Essa troca de “eu” para “ele”, (de Auster?) a Walker a Cécile a Jim, expõe em parte, ainda, o funcionamento da língua e também um tipo de organização da narrativa, em que se utilizam nomes específicos para designar coisas ou personagens, para que seja possível reconhecê-los no espaço ficcional. No entanto, quando se negam esses nomes, mas sem substituí-los por outros que talvez fossem vistos como “mais verdadeiros” do que os anteriores, deixa-se um espaço aberto, vazio, no texto<sup>66</sup>.

Quando o “ele” substitui o “eu” e, segundo Blanchot, isso propicia um distanciamento e uma possibilidade de expressão literária, algo “desaparece”, e assim:

começa essa perseguição pela qual toda a linguagem, em movimento, é chamada para responder à exigência inquieta de uma única coisa privada de ser, a qual, após ter oscilado entre cada palavra, procura retomá-las todas, para negá-las todas ao mesmo tempo, a fim de que designem, nele submergindo, esse vazio que elas não podem preencher nem representar (1997, p. 314).

---

<sup>66</sup> Observa-se como os próprios “espaços vazios” podem ser considerados grandes ameaças à metafísica, em que se põe em tensão essência e aparência. Procura-se, nesse caso, fechar esses espaços. Entretanto, vê-se, mais uma vez, como na literatura, na arte, o “eu” é constantemente atravessado pelo outro. O sujeito, como diria Badiou, é “atravessado pelo discurso múltiplo e anônimo dos outros” (2002, p. 21).

A linguagem, para Blanchot, é chamada para responder à exigência de uma coisa “privada de ser” que oscila entre cada palavra e procura retomá-las todas para então negá-las. Nesse movimento, o que é “privado de ser” liga-se a um vazio que as palavras vão designar, mas que nem elas podem preencher. Ao invés da possibilidade, do poder-ser antes anunciado, há agora impossibilidade do “ser”.

Logo, há a constatação de uma ausência, e de uma morte. “Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte” (BLANCHOT, 1997, p. 314). Nesse sentido, teria a palavra uma espécie de potência, de força, que se manifesta a partir da morte daquilo que lhe deu vida?

Seguindo a interpretação de Silva (2012), usam-se máscaras nas obras de Auster, que tornam invisível um “outro”, exilando-o. Assim, falam por si próprias e, nesse processo, eximem o autor de qualquer responsabilidade pelo que é dito. Porém, o procedimento dessas várias trocas e a imposição desses vazios aliados às negativas não seria um posicionamento por si só, o que acarretaria, sim, um tipo de “responsabilidade”, isto é, uma escolha? É claro que, quando ela se refere a essa responsabilidade do autor, pode querer dizer que não é o autor que ali fala, a responsabilidade não é dele, agora, mas dessas outras vozes que ele põem a circular no texto. Ou seja, não é mais “eu” que falo como autor, é “ele”.

Ainda assim, é complexo apenas retirar dessa decisão de troca a responsabilidade pelas mudanças que a autoria acarreta no discurso. A voz de um “autor” também personagem, em textos de Auster, é muito presente e é quem inevitavelmente toma tais decisões em relação a nomes e ao que se pode ou não se pode mais saber de um personagem. Existe, portanto, um “autor” nessa ficção, a afirmação de uma função ou posição, que não se distancia totalmente. Mais do que isso, este “autor” “é” e não é um “Auster”, como já se afirmou<sup>67</sup>. O que se enfoca, nessa discussão, não depende da voz autoral “por trás” do texto ou além dele, mas sim o lugar da autoria como parte problemática dentro da própria ficção.

A dúvida, portanto, continua: quem usa essas máscaras? Seria um “primeiro rosto”, que se torna invisível, isto é, o do autor, apenas? Ou então o do próprio narrador, por exemplo, ou do “personagem-autor” que por vezes controla à distância, sem ter total acesso, entretanto, ao próprio objeto de observação? Se o que vemos é a máscara – para que então não possamos ver o que está por detrás dela – será preciso dizer que o “rosto” invisível mantém-se, apesar de distante, também presente.

---

<sup>67</sup> Quando, por exemplo, Daniel Quinn, em *A Cidade de Vidro*, diz que seu nome é Paul Auster e, em seguida, que não é.

Finalmente, seria possível pensar que é o “corpo” do autor que está ausente da obra, onde se mantém, no entanto, um “sujeito”. Roland Barthes em *A Morte do Autor (O Rumor da Língua)* afirma que a escrita é "esse neutro, esse composto, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve" (2004). Na escrita, então, há um sujeito, ou se percebe uma subjetividade, mas nela há também a perda, a perda do corpo de quem “dá vida à palavra”. Interessante, por isso, lembrar o que disse Magritte em 1928: a máscara (é/está) vazia.

Nas constantes passagens do “eu” ao “ele”, os personagens de Auster perdem-se de vista, desaparecem dentro da solidão de um quarto fechado. Não se esclarece, frequentemente, quem “são”, nem para onde vão. As histórias de que fazem parte também não tem fim, este apenas se conhece como o fim do livro. Pode ser que sob as máscaras que também recebem, encontrem-se apenas outros rostos desenhados. Estes, nem Jim, nem Walker, nem Auster, poderiam parecer-se com aquele rosto, feito de imagem e palavra, no caligrama de Apollinaire, anteriormente mencionado.

Se eles desaparecem, no entanto, tem suas presenças demarcadas pelos nomes que deixam, mas que não levam a nenhum lugar fixo ou estável. Da mesma forma, a ausência que se percebe em *As Meninas*, de Velázquez, anunciada pela existência do espelho, não se deixa ignorar facilmente. E assim, as formas no espelho, como “indícios” da existência do modelo que ali se reflete, apontam para invisibilidades. Já na fotografia de *A Invenção da Solidão*, de Auster, onde aparece o homem multiplicado, o espelho não está visível; veem-se apenas rastros de sua possível presença. Os rastros são, mais uma vez, o do próprio modelo que, diferente das formas sugeridas em Velázquez, encontra-se posicionado, agora, ao centro da fotografia, todas as suas versões, de diversos ângulos, sentadas ao redor de uma mesa.

Dessa vez, o fotógrafo, se comparado ao pintor do quadro, não se autorrepresenta claramente na fotografia. Pode ser que ele tenha sido substituído pela máquina apenas, por um disparo automático. Porém Auster, o narrador, também parece se multiplicar como personagem pela narrativa, como se vê por sua troca de nomes, por exemplo. Como anuncia, faz retratos – que dessa vez incluem um autorretrato – do homem invisível, dos que parecem querer desaparecer.

Em *A parte do fogo* (1997), Blanchot discute a relação entre a palavra e a morte, entre o que se fala e uma espécie de túmulo, de vazio, que faz a “verdade da linguagem”. Para falar, diz ele, é preciso ver a morte, estar diante dela ou de costas para ela. A morte, portanto,

acompanha o ato da fala, e o vazio não se separa dela. Aí há ausência, há a constatação de que algo desapareceu.

Georges Didi-Huberman, da mesma forma, vê uma relação inevitável entre essa espécie de vazio e a representação. No prefácio de *O que vemos, o que nos olha* (2010), de Didi-Huberman, Stéphane Huchet afirma que a representação é repleta de dobras paradoxais,

pelas quais através de um extraordinário parentesco com paradigmas teleológicos perpassando os fundamentos e a prática do poder imagético, ela se revela ser a organização sutil e sofisticada de uma troca de reciprocidades entre presença e ausência do corpo (HUCHET, 2010, p. 10).

Nesse sentido, a troca de reciprocidades entre “presença e ausência do corpo” faz parte da organização da representação. Por isso, de acordo com Huchet, a representação precisaria de uma “conjugação fenomenológica da aparição e do desaparecimento”, mas também de “reenvios cruzados e de intercâmbios entre os retos e os versos das instâncias semiológicas” para que funcione e assim veja seus coeficientes expressivos e sensíveis cumprirem sua tarefa simbólica, religiosa e política (HUCHET, 2010, p. 10).

Ainda segundo Huchet, Hubert Damisch, o “mestre” de Didi-Huberman, em 1972 publicou um estudo chamado *Teoria da nuvem*<sup>68</sup> acerca dos dispositivos pictóricos clássicos (as nuvens renascentistas e barrocas) suscetíveis de perturbar a organização da visibilidade alcançada pela perspectiva. Para Huchet, frisar os “dispositivos perversos” da representação significava encontrar os significantes pictóricos perturbando uma falsa homogeneidade cultural. A representação, nesse sentido, envolveria uma hegemonia que veicularia a homogeneidade no sentido das imagens. Com o uso do termo “sintoma”, Damisch e depois Didi-Huberman, definiriam, entretanto, a capacidade da nuvem em subverter semiologicamente essa hegemonia.

A partir da ideia de que a “pintura pensa”, desde seus estudos na década de 1980, Didi-Huberman propõe, em *O que vemos, o que nos olha*, pensar um paradoxo dizendo que o que vemos na arte só vale, e só vive, em nossos olhos pelo que nos olha. Vive, portanto, na medida em que também nos olha, mas é separado dentro de nós por uma cisão inelutável. A cisão se dá justamente no que, nessa outra troca de olhares, nos conecta e no que anima a vida. Paradoxo, assim, diz Didi-Huberman, em que o ato de ver só se manifesta “ao abrir-se em dois” (2010, p. 29).

---

<sup>68</sup> Fonte citada: H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972 (*Teoria da nuvem. Para uma história da pintura*).

Uma das razões para essa cisão, explicada pelo teórico, está no fato de que a visão sempre se choca com o volume de nossos corpos<sup>69</sup>. Ele vê, assim, na expressão “in bodies” de James Joyce em *Ulisses* (1922), a sugestão de que os corpos, objetos de conhecimento e visibilidade, são coisas a tocar, e também obstáculos, coisas de onde sair e reentrar, “volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho” (2010, p. 30). Pergunta-se então o que está – e porque se diz que está – *diante* de nós e que envolve também um olhar *sobre* nós.

No final da passagem de Joyce citada encontra-se a conhecida conclusão: “fechemos os olhos para ver”<sup>70</sup>. Didi-Huberman a interpreta de duas formas. Primeiro, *ver* só se pensa e só se experimenta com o *tocar*. Para ele, Joyce aproxima-se do que constituirá, no fundo, a fenomenologia da percepção. Cita, a propósito, Merleau-Ponty:

Precisamos nos habituar a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele (MERLEAU-PONTY, 1964 apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 31).

Esta relação entre ver e tocar, entre tangível e visível, é percebida também na narrativa *Viagens no Scriptorium*, de Auster. Para Blank, uma e outra ação estão diretamente vinculadas, não apenas porque só enxerga o que de certa forma está ao seu alcance, mas ainda na própria condição em que encontram seus visitantes, os personagens de outras histórias. É de posse de suas fotografias que se inicia um processo de reconhecimento de seus nomes, que culminará na percepção de sua própria realidade ficcional. Além disso, o mundo exterior ao seu quarto é para ele invisível, assim como esses integrantes de seu passado literário. Não sai do quarto, e por isso nada há para ver lá fora. Essa parcela do espaço só existiria à medida que ele pudesse adentrá-la.

No que concerne o ato de ver, Didi-Huberman (2010) identifica também obstáculos que talvez sejam perfurados. Fechar os olhos para ver remeteria, nesse sentido, a um vazio que nos olha, nos concerne e, de certa forma, nos constitui. Em *Ulisses*, por exemplo, Stephen Dedalus sente os olhos da mãe moribunda sobre si e, nesse movimento, sente que, com esse olhar, pode “redobrar-se” (JOYCE, 1966, apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32). Movimento este de “duplicação” e de “dobra” que lembra a transformação do narrador em *A Invenção da*

<sup>69</sup> Sobre isso fala também Merleau-Ponty em *O Visível e O Invisível*, 1969.

<sup>70</sup> Traduzida por Antônio Houaiss a partir da versão em inglês “shut your eyes and see”. Edição brasileira, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, p. 43.

*Solidão*, mas também o próprio “reaparecimento” de Stephen em outras obras de James Joyce, como *Retrato do artista quando jovem* (1916).

Quando os olhos da mãe fecham-se definitivamente, em *Ulisses*, seu corpo aparece a Stephen em sonho. Didi-Huberman nota que, a partir disso, o olhar dela não cessa mais de *fixá-lo*. Assim, os espelhos se racham e cindem a imagem que Stephen quer ainda buscar neles: “Quem escolheu esta cara para mim?”, pergunta-se diante da fenda (JOYCE, 1966 apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32). O teórico responde: a mãe o olha aqui desde seu âmago de semelhança e de cisão misturadas, de parto e de perda.

Didi-Huberman percebe, então, nesse texto, que é possível inverter a afirmação (“fechar os olhos para ver”) para pensar na possibilidade de abrir os olhos para experimentar o que *não* se vê. Isto é, para experimentar “que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (2010, p. 34). Com isso, o teórico defende que a modalidade do visível se torna inelutável, ou seja, votada a uma questão do *ser*. Ver, então, é sentir que algo nos escapa. Ver é perder.

Enfrenta-se, a partir desses exemplos, um paradoxo em que mostrar, tocar, é também *perder*, e a proposição de que uma forma poderia mostrar essa perda, mostrar o vazio, a destruição<sup>71</sup>.

Uma das formas de “mostrar o vazio” poderia ser a da máscara, mencionada anteriormente. Além dela, pode-se pensar no túmulo, sugerido por Didi-Huberman, como “evidência de um volume”, mas que não tem nada de evidente. O *Retrato do Homem Invisível* de *A Invenção da Solidão* é exemplo desse volume esvaziado que só também olha seu observador no sentido da perda, ocasionando no filho, o personagem, uma reação específica. Ele não nega a existência do “corpo esvaziado de vida”; antes, anuncia que, ao multiplicar-se, parece querer desaparecer. Ao invés de uma tumba visível, a imagem mostra um homem ainda composto (e que assim permanecerá enquanto houver a foto), “congelado” em um momento passado, mas que persiste no presente através da própria imagem. Sem se encerrar em um volume fechado, ele se faz presente em sua própria (in)visibilidade. O homem que se pode ver na fotografia não aponta para um modelo externo, sua origem se perde em meio à cadeia de seres que forma. Cada um observa a cópia de si mesmo, e assim se dá esta troca de olhares. O ser mesmo da representação, que é o “mesmo”, como disse Foucault (2000) cai fora do retrato.

---

<sup>71</sup> Didi-Huberman cita o caso, por exemplo, de Jasper Johns, na vanguarda americana dos anos 1950, em que a questão era a de produzir um objeto que mostrasse essas características de perda, destruição e desaparecimento dos objetos.

Ao analisar as diferentes posições frente a esse vazio, Didi-Huberman percebe que se pode recorrer à tautologia, que elimina toda “construção temporal fictícia” e permanece no presente da experiência visível. Assim se mantém, segundo ele, a materialidade do espaço “real” que se vê, não enxergando nada “além do que se vê presentemente”. Didi-Huberman cita como exemplo de tal rigor o trabalho de artistas americanos dos anos 1960 que “levaram ao extremo, parece, o processo destrutivo invocado por Jasper Johns e antes dele por Marcel Duchamp” (2010, p. 49). Em relação a esses exemplos, o filósofo Richard Wollheim quis diagnosticar<sup>72</sup>, dos *ready made* de Duchamp às telas pretas de Ad Reinhardt, um processo de destruição que culminaria numa arte que ele acaba por nomear de arte *minimalista*: uma arte dotada de um “mínimo de conteúdo de arte”<sup>73</sup>.

De forma um tanto radical, a ilusão (ou “construção fictícia”) que evitavam estaria presente, para Donald Judd, até mesmo em duas cores postas em presença, já que isso faria uma “avançar” e a outra “recuar”, desencadeando um jogo de ilusionismo espacial. Na simples *relação* das partes, mesmo que abstratas, haverá duplo e dúplice, que resistem à simplicidade da obra invocada pelo artista.

Tem-se aí, portanto, a especificidade gerada pelo fácil reconhecimento dos objetos sugeridos, que mostram apenas o que “pode ser visto”, isto é, a “mesma coisa” vista, ou então o sonho da “coisa mesma”, como sugere Didi-Huberman. Ele identifica em alguns casos, no entanto, um índice de temporalidade que se deve à organização de formas de maneira repetitiva ou serial – como no caso de uma obra sem título de Donald Judd<sup>74</sup>. No caso de Joseph Kosuth e seu “circuito autorreferencial do volume minimal”<sup>75</sup>, insere-se também uma descrição ou definição diretamente nos objetos, que não apenas mostram agora “o que são” (o que é visto), mas dizem “o mesmo”, redobrando a linguagem da forma reconhecida.

Os objetos da arte minimalista, portanto, procuram promover-se “*sem jogos de significações*, portanto sem equívocos” (2010, p. 59). Estes seriam objetos de certeza visual, conceitual e semiótica (como em: “Isto é um paralelepípedo de aço inoxidável...”). Assim,

<sup>72</sup> Em estudo de 1965 citado: *On Art and the Mind*, Londres/Cambridge, Harvard University Press, 1974.

<sup>73</sup> O teórico se refere ao caráter ilusório da arte, afirmado por artistas como Donald Judd e Robert Morris, que defendiam eliminar tal caráter e impor objetos “específicos”. Esses artistas minimalistas produziram, segundo Didi-Huberman, “puros e simples volumes”, como paralelepípedos “privados de qualquer *imagerie*”, de qualquer elemento de crença, reduzidos a sua forma geométrica.

<sup>74</sup> Obra sem título, 1985, de D. Judd, de aço inoxidável e plexiglas. Quatro elementos de mesmas dimensões, 86,4 x 86,4 x 86,4 cm cada. Coleção Saatchi, Londres, D.R.

<sup>75</sup> *A Description*, de J. Kosuth, 1965. São cinco cubos de vidro, 100 x 100 x 100 cm cada um. Fazem parte da coleção Panza di Biumo, Varese. D.R. Descrita por Didi-Huberman (p. 57) como: “cinco caixas cúbicas, vazias, transparentes, feitas de vidro”, que possuem “definições” inscritas nos objetos: “Box – Cube – Empty – Clear – Glass”.

seria banida a “similitude desidentificante” de que falava Michel Foucault em *Isto não é um cachimbo* (1973, p. 79). Nada aí haveria de ficção, nada para crer ou imaginar.

Considerava-se que esse era um ato que eliminava todo tipo de antropomorfismo e ilusionismo, e devolvia às formas sua “potência intrínseca”. Avulta-se, a partir desse caso, no entanto, um dilema do visível. O paralelepípedo não apresenta nada como imagem de outra coisa, já que ele não se oferece como simulacro de nada. Ou seja: ele “*não joga com alguma presença* suposta alhures”, aquilo a que se relaciona toda obra de arte figurativa, simbólica ou ligada ao mundo da crença (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 61). Como este objeto é dado aí, está aí, específico em sua presença, ele, portanto, não representa nada. Mas o que isso implica?

Mais uma vez, é à fenomenologia da percepção que a força desses objetos minimalistas é relacionada. A própria simplicidade das formas pode afetar espectadores atordoados, como observado por Bruce Glaser, em entrevista com Stella. Isso faz pensar que a força do objeto minimalista pode ser considerada, então, intersubjetivamente, ao ponto da obra se tornar, frente ao espectador, uma “espécie de sujeito”. Como explica Didi-Huberman, Robert Morris já havia afirmado que a simplicidade da forma não traduziria necessariamente igual simplicidade na experiência. Mais do que isso, Rosalind Krauss, em análise da obra de Morris<sup>76</sup>, identificou que objetos idênticos dispostos de forma diferente em relação ao espectador podem causar impressões diversas. Ela demonstra como é possível, por exemplo, ver objetos com a mesma forma e tamanho, como diferentes. Isso porque a experiência de cada forma depende de sua orientação no espaço que ocupam com nosso próprio corpo<sup>77</sup>.

Identifica-se aí, portanto, experiências ou percepções, isto é, diferenças, assim como tempos ou durações que atuam diante desses objetos que, supôs-se, seriam “facilmente reconhecíveis”. Da mesma forma, essas relações envolvem sujeitos, mas também ocorrem entre o objeto e o lugar que este ocupa.

Através dessas experiências, será reintroduzido, como reflete Didi-Huberman, o jogo de equívocos e de significações que se quisera eliminar, assim como todo tipo de ilusão. Agora, entretanto, se percebe uma rede de relações, e uma teatralidade, mesmo, vinculada a estes objetos e suas apresentações diferenciais, criando-se, com isso, um paradoxo. Isso se justificaria porque “o objeto, o sujeito e o ato de ver jamais se detêm no que é visível”, já que

---

<sup>76</sup> Em *Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante*, 1973, de Rosalind Krauss. A versão utilizada na edição brasileira de *O que vemos, o que nos olha* é traduzida por C. Gintz, *Regards sur l'art américain*, op. cit., p. 117.

<sup>77</sup> Por isso, quando se observam os objetos em forma de “L” de Morris (em *Columns*, de 1961-73), talvez um L seja visto como se estivesse “deitado” e outro como se estivesse em pé.

“o ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Assim, ver seria inquietante, porque é sempre uma operação de sujeito e, portanto, uma operação “fendida, cindida, aberta”. Todo olho, para o teórico, traz consigo sua névoa. E não seria possível dizer, também, que enxergar, ao menos no caso da experiência artística, é ver através de uma “cortina de fumaça”, como coloca Auster?

Compreende-se, a partir disso, que mesmo a mais simples imagem não é nunca tão simples. Seria impossível, então, contentar-se com leituras feitas de obras como *A Invenção da Solidão*, de Auster, como “simples relatos autobiográficos” contendo “simples fotografias” de sua família. Como sugere Didi-Huberman, é preciso pensar a imagem “para além da oposição canônica do visível e do legível”, ou do visível e do invisível (2010, p. 95).

Se, em *Viagens no Scriptorium*, alguns objetos permanecem invisíveis, para Blank é porque ainda os considera inalcançáveis<sup>78</sup> ou porque não acredita em sua existência. Porém, prende-se em uma situação que parece sem resolução, já que só crê naquilo que pode ver e, no entanto, não vê aquilo no que não quer crer. O armário é um desses exemplos, que dispensa como possibilidade. É possível que lá esteja, no entanto ainda não o vê. Caso possuísse serventia imediata, a situação poderia ser diferente. É o que ocorre com sua escrivanhinha, com as fotos, as paredes e a janela.

O mundo, para Merleau-Ponty, é o que é percebido, mas, quando examinado e quando expressa sua absoluta proximidade, torna-se, ao mesmo tempo, inexplicavelmente, irremediável distância (1969, p. 8)<sup>79</sup>. Em *Fenomenologia da Percepção* (1945), Merleau-Ponty explica que toda experiência fenomenológica é vinculada a uma privação, ou a uma “desconstrução”, para que então ela se revele. Como comenta Didi-Huberman, quando o mundo dos objetos claros e articulados se acha abolido, “nosso ser perceptivo amputado de seu mundo desenha uma espacialidade sem coisas” (2010, p. 99). Isso aconteceria, por exemplo, durante a noite.

Nesse contexto, a imagem seria capaz de lançar também um olhar sobre aquele que a olha quando assume o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda

---

<sup>78</sup> Na existência como possibilidade do *Dasein* de Heidegger, Nunes (1999) observa que “o que existe para mim é aquilo que concerne de imediato a minha ação”. Por isso, deparamos com coisas que nos servem, que possuem serventia.

<sup>79</sup> Na edição em língua inglesa de *O Visível e O Invisível*: “the world is what I perceive, but as soon as we examine and express its absolute proximity, it also becomes, inexplicably, irremediable distance.”

que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito<sup>80</sup>. Por isso, Didi-Huberman defende que dizer simplesmente que “se vê o que se vê” é recusar este poder da própria imagem. Se “vemos o que vemos”, portanto, é porque isso implica também em *não vemos* sempre alguma coisa, isto é, mais uma vez em incompletude, impossibilidade de apreensão do todo. É como observar uma caixa fechada, potencialmente vazia, e ver apenas seu exterior, confrontando-se, então, com a impossibilidade de vê-la por inteiro. Pode-se imaginar que não há nada lá, mas não se pode afirmar, com toda certeza, que realmente só há nada, só há vazio. Afinal afirmar, nesse caso, não seria uma espécie de crença? Fica-se, assim, na incerteza, no móvel terreno da dúvida, como Blank em seu quarto fechado – ou aberto? Nem essa certeza ele tem.

Por mais que os objetos *representem* uma ordem de evidência visível, rapidamente “podem se tornar objetos de inevidência, capazes de apresentar suspeitas de um vazio”, comenta Didi-Huberman (2010, p. 105). Os retratos criados por Auster também se constituem como ausência, como perda, e como cisão. Conjugam, ainda, uma relação do passado com o presente, na expressão de uma imagem fragmentada.

Retomando o exemplo da arte minimalista, se esta rejeita, a princípio, todo tipo de ilusão vinculada à arte, a obra de Auster, a partir dos exemplos até aqui fornecidos, parece intimar, ao contrário, certos tipos de ilusões. Como o próprio título propõe, em *O Livro das Ilusões*, estas podem ser reconhecidas a partir de diversas manifestações sugeridas na narrativa. Poderia se identificar até mesmo no cinema, um dos temas deste romance, o potencial de criar ilusões. Não apenas as “ilusões de ótica”, porém, mas também a ilusão de continuidade criada pela montagem, por exemplo, que faz passarem despercebidos os cortes entre as cenas então ordenadas de forma a contar uma história. Se reordenadas, a narrativa poderia ser outra.

Mas não se limita a isso, ainda, essa capacidade do cinema. Neste romance, por exemplo, Hector Mann, um ator, assiste à transição do cinema mudo para aquele com som. Com isso, suas futuras participações foram recusadas e ele então “desapareceu” das telas. O ator, associado aos personagens que interpretava, era percebido pelo público como se o inglês fosse sua língua nativa, pois era assim que o haviam imaginado. Para não correr o risco de sua imagem agora ser rejeitada por conta da diferença na fala, preferem demiti-lo. Criou-se a ilusão, através de seus personagens, de que Hector Mann era alguém que se encaixava nos

---

<sup>80</sup> O movimento de olhar que implica em ser olhado também pode se relacionar à interpretação que, segundo Foucault, acaba enredando o próprio intérprete, como explica em Nietzsche, Freud e Marx, citado por Nunes (1999).

padrões esperados na sociedade de seu tempo. Mais tarde, isolando-se em outra cidade, torna-se diretor, ator e roteirista dos filmes que ele mesmo decide produzir. No leito de morte, entretanto, pede à esposa que destrua toda sua obra, um pouco como o pedido de Kafka a Max Brod. De todos os filmes, apenas um de alguma forma sobrevive: *A Vida Interior de Martin Frost*, que foi assistido por David, um crítico de cinema, e então descrito no *Livro das Ilusões*. O “filme” dentro do romance vai ser produzido por Paul Auster e levará o mesmo título, porém já será, então, outro texto.

Em *Invisível*, atribuem-se nomes aos personagens que, ao fim da narrativa, são negados. Esses nomes não são, porém, trocados por outros. Cria-se a ilusão de que quem narra tem conhecimento dos “nomes verdadeiros”, apenas não os revela para manter em sigilo essas identidades. E tudo isto é sabido quando se termina de ler o romance. A sensação, na leitura, pode ser que algo ali da “verdade” foi mantida em segredo. Algum mistério ainda resta ser revelado. O texto literário só “re-presenta”, entretanto, na medida em que faz “retornar” a si mesmo como linguagem. “Verdadeiras” aí talvez sejam as “identidades” inventadas, no jogo que permite atribuir nomes às coisas e dar a elas, assim, uma “visibilidade”.

Porém diversas outras ilusões são criadas na obra de Auster. Há o caso, por exemplo, dos romances que criam a sensação de que se está assistindo um filme. *O Livro das Ilusões* é um caso citado. Outro, é *Viagens no Scriptorium*, em certos momentos, já que o personagem só é visto, pelo narrador, através de imagens. É possível dizer que, mesmo em *Sêm Fôlego*, o filme aponta para estes jogos entre o visível e o invisível, percebidos ainda através das trocas de olhares entre os personagens e a câmera (ou espectador, ou o entrevistador). Porém, o “olhar para fora do quadro”, como se percebe em *As Meninas*, neste caso não é visto através de um espelho ao fundo, mas no prolongamento desse olhar que se joga sobre o próprio observador. O entrevistador, que não se vê na imagem, mas pode ser ouvido vez ou outra, repete, nesse movimento, um pouco do que o narrador de *Viagens* faz ao observar as ações de Blank a partir de sua câmera. Ele narra o que consegue ver, assim como o leitor só tem acesso ao que é por ele narrado e, da mesma forma, o espectador só tem acesso ao que é filmado, ao que se vê nas imagens, ao que se ouve nos diálogos. Se Blank, em seu quarto, só enxerga o que lhe serve ou o que se lhe permite alcançar, o espectador só enxerga o que lhe é permitido ver, e a partir de ângulos determinados pela câmera.

Nas obras de Paul Auster, o que se vê também volta um olhar sobre “nós”. “Eu”, pois, atravessado pelo “outro”. Os retratos ou autorretratos multiplicam seus modelos, fornecem nomes apenas para negá-los, ao fim, e tornam presentes diversos tipos de invisibilidades. O autor, como personagem, aparece nessa ficção a partir das ilusões que elabora. Mesmo

quando não se menciona seu nome, como em *Viagens no Scriptorium* ou no filme *Sem Fôlego*, os espectros que cria parecem apontar em sua direção. Rapidamente, porém, os “Paul Auster”, assim indicados, desaparecem como num truque de mágica.

### 5.3 Autobiografia e autorrepresentação

Em algumas obras de Paul Auster, identificam-se estes traços autobiográficos. *A Invenção da Solidão* é um exemplo marcante disso. Já foi descrita por estudiosos como “experiência em autobiografia” (Susanne Blazewski, 2002) e até mesmo incluída, por algumas editoras, na lista de trabalhos de “não ficção” por ele publicados. Parece-se chegar a um impasse, entretanto, se consideradas essas classificações. Afinal, considerá-la autobiográfica contradiz sua definição como “não ficção”?

A ficcionalidade já foi citada em conjunto com as ideias de ilusionismo potencialmente ligadas à arte. Nesse sentido, uma obra de ficção, portanto, poderia ser compreendida como aquela em que opera a ilusão, seja espacial, ótica ou de outro tipo. Considerando-se a Narratologia (em Dicionário Terminológico elaborado a partir da obra de Gerard Genette)<sup>81</sup>, a ideia de ilusão poderia ser relacionada ao conceito de mimese, porque, como imitação, a representação mimética seria aquela em que o narrador cede a palavra aos personagens, criando a ilusão de uma proximidade. Porém, na diegese, podem existir diferentes tipos de narradores, dependendo da posição que assumem frente aos acontecimentos narrados. Se homodiegético, ele será um personagem, se heterodiegético, não participará nesse sentido, e se autodiegético, narrará sua própria história.

Deste modo, *A Invenção da Solidão*, por exemplo, parece apresentar mais claramente o narrador autodiegético, porque os acontecimentos são relatados “apenas” por Auster e dizem respeito à sua própria participação neles. Mas seria possível afirmar, definitivamente, que é este “Auster” que narra do início ao fim, ou será que ele dá a palavra a outros? Se “A.”, que surge na segunda parte da obra, for considerado o *mesmo* que “Auster”, o problema estará resolvido. Mas então porque marcar esta diferença? Porque não encerrar o “mesmo” personagem dentro de um mesmo nome?

Em narrativas como *O Livro das Ilusões*, *Invisível* e *A Trilogia de Nova York*, para citar apenas alguns exemplos, o controle sobre o relato pode parecer, em certos momentos, dos personagens, porém há sempre uma outra “voz” que toma a palavra, explicitando, ao fim,

---

<sup>81</sup> Em *Terminología de Gerard Genette*, análise de Braulio R. Alvarez Gonzaga. Disponível em: <<http://braulioedunet.webcindario.com/terminologia-gnet.pdf>>.

que a narrativa lida até então é “tudo que se sabe”, como se seu próprio acesso aos acontecimentos dependesse dessas “evidências visíveis”, como diários, cartas, notícias de jornal e fotos.

Estará a “ficção” definida, desse modo, por sua possível relação com as ilusões criadas pela arte? Defini-la somente a partir de uma oposição ao “real” não parece mais se sustentar – mesmo o realismo, segundo Barthes (1972), só se sustenta como discurso narrativo a partir de “irrealidades” –, e opô-la à autobiografia parece seguir caminho tão ou mais frágil do que esse.

As oposições binárias já foram objeto de análise crítica a partir de trabalhos como os de Jacques Derrida. Percebe-se que esses pares permitem definir os termos de maneira hierarquizante, de forma a marcar a supremacia de um sobre o outro. Seriam definidos, além disso, justamente por oposição. Assim, poderia se dizer que a ficção se define porque não é ou não se refere ao “real”, como se, excluindo-se as possibilidades entre uma e outro, se pudesse ver a demarcação de uma clara fronteira entre elas. Nada de misturas, fusões, ou confusões. Cadeira é cadeira porque não é mesa, e assim se determina pela arbitrariedade do signo.

Entretanto, Dorrit Cohn, em *Distinctions of Fiction* (1999), refere-se à oposição entre ficção e autobiografia como uma possibilidade ainda discutida na crítica especializada. Seriam elas categorias a parte, ou seria a autobiografia também uma forma de ficção? Há um número de variáveis nas quais essa distinção pode se basear. As principais são o conteúdo do texto autobiográfico e a identificação do nome do autor.

O teórico francês Philippe Lejeune iniciou, na década de 1970, uma série de estudos publicados acerca do “pacto autobiográfico”. Segundo ele, é este pacto, firmado entre autor e leitor, considerando-se ainda o papel do narrador, que determina como a obra será lida. O autobiógrafo estaria comprometido a uma “verdade”, a uma atitude sincera, acerca do que vai relatar, e caberia, então, ao leitor aceitá-la. Sheila Dias Maciel (2004), que analisou o trabalho de Lejeune, afirma que quem lê passa a buscar revelações que possam ser confirmadas extratextualmente.

No primeiro tipo de autobiografia, o narrador e o personagem possuem o mesmo nome, o qual remete ao autor. Essa associação entre autor, narrador e personagem, entretanto, pode ser mais indireta. Pode ser que o nome não apareça, mas que hajam “pistas” de que remete ao autor. Estas pistas podem ser títulos de livros publicados anteriormente, nomes de familiares ou outros sinais que façam com que essa identificação ocorra. Porém, se o nome do narrador-personagem diferir do nome do autor, não haverá autobiografia. Para Lejeune, é a afirmação do nome do autor, sua identificação, que sustenta o pacto autobiográfico. Como

exemplo, Gabriel Moreira Falhaber (2012), em análise deste gênero, cita *Um Homem sem profissão. Sob as ordens de Mamãe* (1954), de Oswald de Andrade, no qual “o estabelecimento do pacto se dá com o nome aparecendo em uma rápida passagem, além de outras pistas ao longo da obra que permitem a identificação narrador-personagem ao autor” (2012, p. 4). Logo, percebe-se que o mais significativo na sustentação deste pacto é o nome, e que este remete a um tipo de “verdade”, a partir da qual o leitor estará engajado.

Talvez a principal crítica que sofre este conceito de Lejeune é de que seria extremamente difícil resgatar-se um sujeito pleno e previamente existente a partir do nome do autor. Segundo Faulhaber (2012), em resposta a estas críticas, Lejeune publica outros trabalhos, como *O Pacto autobiográfico (bis)*, de 1986, e *O Pacto autobiográfico 25 anos depois*, em 2001, em que recorre à ideia de “identidade narrativa”, de Paul Ricoeur.

Como solução para o que chama de “cogito rompido”, Ricoeur propõe a “identidade *ipse*”, relacionada à noção nietzscheana de um “eu” que é múltiplo e fragmentado, e por trás do qual não haveria um agente. Assim, não se procura mais retornar a uma identidade “idem” imutável, que suporia o sujeito cartesiano. Como coloca Falhaber, a identidade *ipse* não é o “mesmo”, mas “um si mesmo como um outro”. Existe, portanto, alteridade no sujeito. Assim, com essa reelaboração conceitual proposta por Lejeune, entende-se que no texto autobiográfico há este tipo de identidade narrativa de um “si mesmo”, mas que não é idêntico ao autor como ser preexistente.

Considerando esta perspectiva, Cohn (1999) defende que focar-se no falante, ao invés de no discurso, possibilitaria a distinção entre autobiografia e ficção. Segundo a estudiosa, o principal critério para que se diferencie a narrativa autorreferencial “real” da ficcional seria o status ontológico do falante, isto é, sua identificação ou não com o autor em cujo nome a narrativa é publicada. Assim, desde que o falante seja nomeado, e nomeado de forma diferente do autor, o leitor sabe que não deve tomar o discurso como afirmação de uma realidade. Isso faz com que a autobiografia ficcional seja simplesmente aquele em que se fala da vida de um ser imaginário.

Assim, percebe-se que na definição de pacto autobiográfico que se segue, não se perde de vista a ideia de que há interdependência entre autor, narrador e personagem para que o pacto se estabeleça. Isso porque é o pacto que sustenta a autobiografia. O que parece é que, apesar da proposta de uma identidade narrativa que não se liga tão diretamente à ideia do autor como ser real não-literário, é necessário que se mantenha uma crença – como aquela apontada por Didi-Huberman –, por parte do leitor, de que aquele que fala é “realmente” aquele que assina o texto.

A partir dessas problemáticas, a leitura de textos como *A Invenção da Solidão*, por exemplo, sugere algumas possibilidades. Primeiramente, o nome do autor é indicado no texto. Entretanto, este nome é alterado e reduzido na segunda parte da narrativa (onde se torna A.). Além disso, a figura do pai, e também de outros membros da família, não é tratada de forma a confirmar a veracidade do “real” no relato, mas antes construída poeticamente, apontando os vazios, desaparecimentos e a multiplicidade ou fragmentação do “eu”. Volta-se ao passado, ainda, a partir não só das memórias do escritor, mas também de seu histórico de leituras.

Esta escrita, em que inicialmente se verifica o pacto autobiográfico, caminha na direção do que o título indica: inventar a solidão. É na solidão de um quarto-escritório fechado que este “eu” relata os acontecimentos de sua experiência. Seu passado, que se liga a outras obras, confessionais ou não, faz com que se pense neste tipo de autobiografia a partir da retrospectiva. Aproxima-se também da memória como pensada por Costa & Gondar (2000), isto é, algo que retorna ao passado, mas repete um caminho que, “na verdade, nunca foi trilhado”. É um caminho possível, portanto, e por isso mais próximo da ficção.

Os subcapítulos que levam o título de “livros da memória”, na segunda parte da obra, constituem-se como anedotas, mas também como comentários sobre os significados da memória, seu funcionamento específico. Para Auster, neste texto, a memória liga-se ao mesmo tempo ao passado, ao presente e ao futuro. Ela é um espaço que demanda luta interior. A memória, em suas palavras, como “imersão no passado de outros”, isto é, “história”, da qual se participa e da qual se é testemunha (AUSTER, 2003, p. 118).

Um dos textos citados em *Invenção* é o *Diário de Anne Frank* (1947). Anne fala de suas experiências pessoais em um diário que, como tal, trata principalmente do tempo presente, mas enfoca também o passado. Nele, há pelo menos dois passados: um mais próximo, ao ponto de apresentar eventos que ocorreram no mesmo dia em que ela escreve, e um mais distante, acrescentado mais tarde (até anos depois) pela menina já mais madura. Isso quer dizer que ela retorna a seu texto para alterá-lo.

O impacto deste relato é devastador. Anne e sua família foram fugitivos, perseguidos em Amsterdã no período da segunda guerra mundial, até 1º de agosto de 1944, quando seu testemunho é interrompido, assim como sua vida. Ao lembrar-se desta leitura Auster, em *Invenção*, quando visita o quarto de Anne, tem a ideia de escrever um livro da memória, ou de memórias.

Em sua narrativa, diz ter chorado ao experimentar aquele quarto de isolamento, de solidão. A autora do diário, muito jovem quando o escreve, se encontra em auto-exílio, em busca de sobrevivência. O pacto de que fala Lejeune se realiza com facilidade nesse caso,

talvez porque, além do nome, o contexto em que sua autora se encontrava é conhecido desde o fim da segunda guerra. Suas fotos foram encontradas e fazem parte de algumas edições do diário. Suas palavras soam inocentes, e não se duvida de sua sinceridade, além de narrarem, indiretamente, os terríveis acontecimentos que se conhece desse conflito.

A história que Anne conta, entretanto, foca-se mais em sua vida cotidiana, na família, nos amigos que viviam junto a ela no mesmo esconderijo, do que nos movimentos da guerra. A falta de informação que tem sobre o que acontece no cenário político da época torna o relato ainda mais “íntimo” para quem o lê.

Entretanto, na tentativa de classificação, mesmo este texto parece escapar ao diário apenas, e transbordar para a autobiografia, e para a memória. Trata-se, aqui, de um ponto de vista muito significativo, como apontado. O que é narrado ou descrito por ela corresponde aos “dados fatuais” da guerra, mas os momentos mais tocantes ligam-se às emoções que sente com as transformações em seu corpo, com o relacionamento entre as pessoas com que vive, com um primeiro romance que deseja mas não realiza. Anne escreve, portanto, sobre sua experiência pessoal, subjetiva, dos “fatos” que se conhece do período da guerra. Não há como revelar, porém, o “mundo interior” ou a “vida interior” de Anne Frank, a não ser por suas palavras.

Se mesmo a relação que se pode estabelecer entre o relato de Anne e os “fatos” da guerra, entre a autora e a narradora, parte de interpretações subjetivas, o que dizer de *A Invenção da Solidão*? Além da solidão, parecem inventar-se, aí, aquele que escreve e aqueles sobre quem escreve.

Auster descreve o pai, na fotografia de *Invenção*, como alguém invisível, portanto, por se multiplicar, por invocar-se, trazer-se de volta dos mortos. Tudo que se conhece dele provém desta escrita e destas fotos. Como texto ensaístico, além disso, tecem-se ainda comentários acerca de outros livros e autores, como no caso de Anne, e acerca do acaso e da memória. Ao falar da família e do passado, o narrador embarca em uma busca pela verdade que nunca alcança totalmente, uma verdade dos “fatos” e das misteriosas vidas interiores daqueles que amou. Por ser testemunha e estar, ao mesmo tempo “aparte” da história, revela uma certa distância e também certa proximidade, que poderiam ser consideradas, à primeira vista, contraditórias. É justamente no movimento entre uma e outra que o texto pode libertar-se das exigências dessa “verdade” no discurso histórico, entretanto, e perceber-se assim, como escrita poética.

Talvez esta autobiografia possa ser pensada, portanto, como ficcional, mas é na criação de um pacto inicial, depois na instalação, talvez, de uma dúvida, e por fim na criação

dos retratos da invisibilidade, assim como na escrita de Livros da Memória, que se percebem mais claramente a indicação das perdas, desaparecimentos e “ilusões”, que serão enfocadas também em obras mais tardias de Auster. Esta narrativa, então, sem encaixar-se fixamente em apenas uma etiqueta classificatória, antes transborda, escorre para outros espaços. Auster, o personagem-narrador, pinta o retrato de seu pai com palavras e retrata-o em fotos. Fotos, porém, com seus “truques” – como se refere no caso do homem multiplicado – ou que se encontram rasgadas, coladas, e que abrem espaço para ausências.

Considerando, portanto, que a figura do autor pode estar encenada na própria ficção, como uma espécie de espectro, não se trata mais de pura representação, mas, mais especificamente, do que Sylvia Molloy chama de “re-representação”. Esse tipo de autobiografia é sempre “um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa” (MOLLOY, 2003, p. 19). A autobiografia, por isso, não depende de acontecimentos “reais”, necessariamente, “mas da articulação destes eventos armazenados na memória e reproduzidos através de rememoração e verbalização” (MOLLOY, 2003, p. 19).

Essas obras desafiam a concepção de representatividade como um retorno ou repetição, como forma de “trazer de volta da morte”. Se algo retorna, como disse Lacoue-Labarthe, é porque “nunca o foi”. Da mesma forma, na memória desvenda-se, percorre-se este caminho que “nunca foi trilhado”. Com isso, pode ser que certos espectros ou fantasmas se assomem à imagem, que deixem aí sua presença demarcada.

Em *Invenção*, delimita-se, ainda, um fim. A segunda parte da narrativa se inicia com a descrição de uma folha em branco na mesa em frente ao escritor e com as palavras: “Foi. Nunca mais será”<sup>82</sup> (AUSTER, 2003, p. 61). Na primeira parte, a morte do pai, o fim de sua vida, significava o início da escrita. Nesta, o início da escrita indica um fim. Funciona, mais uma vez, como a memória, como uma reconstrução “virtual” de um passado. Anuncia-se algo que nunca mais retornará. Neste *Livro* escrever serve para enterrar, para que certos acontecimentos não mais se repitam. O que foi “nunca mais será”. E pode-se, concluir: o que é, na narrativa, nunca “foi” fora dela.

Por fim, na elaboração de memórias de *Viagens no Scriptorium*, como se disse, vincula-se o passado dos personagens à produção do próprio autor. Esta poderia ser considerada uma “pista” para relacionar, a partir da ideia de pacto autobiográfico, o personagem ao narrador não identificado, e este ao autor. Porém, o nome que esse personagem recebe é

---

<sup>82</sup> No original: "It was. It will never be again."

também um “espaço em branco”: Blank. O narrador, além disso, não lhe concede a palavra, a não ser, talvez, por episódios de um possível discurso indireto livre.

Seria “Blank” um nome com o foi “R. Mutt” para Marcel Duchamp, na assinatura de sua *Fonte* (1917 e 1964)? “Auster” e “A.” da *Invenção* se encaixariam também nesta ideia? O que dizer do Brooklin, onde o escritor Paul Auster vive há várias décadas e que “documenta” em *Sem Fôlego*? Será que continua “Brooklin” porque no filme retrata-se, de alguma forma, seu desaparecimento, como sugere o narrador de *O Livro das Ilusões* em relação a Paris?

Como pensar, além disso, no caso dos personagens secundários (e invisíveis) no filme *A Vida Interior de Martin Frost* (2007)? Este filme faz parte de um trabalho transmidiático, ou então convergente, desenvolvido por Paul Auster. Em entrevista<sup>83</sup>, o autor explica que o roteiro fílmico foi escrito inicialmente e desabrochou em duas obras diferentes. A primeira foi o romance *O Livro das Ilusões*, de 2002. Nele, David Zimmer, um crítico de cinema, assiste a um filme com este título. Ele corre contra o tempo, já que há a ameaça iminente de que a obra cinematográfica seja destruída a pedidos de seu próprio criador, Hector Mann.

O que lemos, portanto, é a descrição de Zimmer deste filme, muito parecida com um roteiro, porém adaptado. Depois deste romance, lança-se o filme, que nada parece ter a ver com ele, já que a única parte em comum entre ambos é, justamente, o roteiro que os originou e a trama. Não se trata, portanto, de uma simples adaptação de um roteiro inicial em um filme e um livro, mas da criação, a partir de um texto, de outros dois.

O filme, além disso, possui uma parte final que ultrapassa o primeiro roteiro e também o que se lê no livro. Um exemplo muito particular das diferenças de enredo e trama é que, no romance, Zimmer descreve as fotos de família vistas por Martin na casa onde passará algum tempo escrevendo. Essas são fotos dos donos da casa, que estariam viajando. No filme de 2007, há fotos de família também, mas não são dos mesmos personagens descritos no romance.

Ao observar-se com atenção, e conhecendo-se a aparência do autor, é possível identificar, em *A Vida Interior de Martin Frost*, que essas fotos, agora partes do cenário, são do próprio Paul Auster, de sua esposa, a escritora Siri Hustvedt, e de sua filha, Sophie<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> Entrevista presente em *Collected Screenplays* (2010).

<sup>84</sup> Além de poder ser relacionado à filha de Paul Auster, o nome de Sophie pode ser pensado, ainda, a partir da personagem Maria Turner em *Leviathan* (AUSTER, 1993), como indicado em maior detalhe em meu trabalho de conclusão de curso, *A poetics of chance: reading Paul Auster* (2011). Maria foi inspirada na fotógrafa e escritora Sophie Calle, com quem Auster trabalhara em parceria anteriormente. O trabalho é descrito, de alguma forma, em *Leviathan*: ela contrata um detetive particular para segui-la pela cidade, como o que já havia feito com outras pessoas. Ele tira fotos dela e depois escreve tudo que viu em um caderno. Mais uma vez, esse processo de escrita é similar ao que acontece em *Cidade de Vidro*, por exemplo, em que o detetive Auster segue Peter Stillman.



**Figura 13 – Paul Auster. *Fotos de família*, 2007.**



**Figura 14 - Paul Auster. *Fotos de família*, 2007.**

Este filme, considerado ficção, apresenta, portanto, “vestígios” do “real” que se materializam, na obra, como pistas, mais uma vez, para o espectador atento. Funcionam de forma similar aos conhecidos *Cameos*<sup>85</sup> no cinema de Hitchcock.

<sup>85</sup> *Cameos*, ou aparições breves do diretor no próprio filme. Inaugurada, no cinema de Hitchcock, em 1926, segundo Elaine Barros Indrusiak (2009).

O que se lê e se vê, nestas obras, entra em um jogo de aparições, espelhamentos e ilusões que torna sua leitura bastante instigante, no qual o leitor ou espectador pode se tornar o principal investigador. Ao buscar o autor na obra, entretanto, talvez encontre apenas sua foto a um canto: no rosto um sorriso breve, talvez a risada de um personagem que foi enfim pego no momento do crime.

Não parece ser coerente duvidar da sinceridade destas narrativas, sejam autobiográficas ou não. Porém essa sinceridade pode se dever mais a um comprometimento com o funcionamento interno do texto, com uma forma poética que se volta também sobre ela mesma e fala, então, de si. A crença, além disso, de que quem fala, aí, é o “mesmo” que quem escreve, é constantemente interrompida, de qualquer modo. Quando se está a beira de olhar a foto e dizer “aí está Auster”, o texto lança ainda outro nome para substituí-lo, ou então declara: “toda semelhança é mera coincidência” (como em *Leviathan*, 1993).

## CONCLUSÃO

Apesar das grandes diferenças e particulares das obras citadas neste trabalho, percebe-se que, ao aproximá-las, surgem diálogos, relações e dúvidas antes não elaboradas. Conectam-se de formas inesperadas, por vezes. Mas então, analisando-se de perto, vê-se que são aspectos que tomam novo fôlego a cada vez que se transformam.

Em pinturas de Diego Velázquez, como *Cristo em Casa de Marta e Maria* e *As Fiandeiras*, observa-se a presença do quadro (ou janela ou abertura) dentro do quadro, e também a utilização de diferentes planos que, a partir da relação que tecem, criam ainda outras cenas e histórias.

Em telas de René Magritte como *Os Dois Mistérios*, encontra-se também um quadro que incorpora, de alguma forma, *A Traição das Imagens*. Acima deste, flutua mais um cachimbo, em espaço difícil de localizar. Como analisa Foucault, mostra-se o similar (o que parece um cachimbo) para depois se excluir essa afirmação de similaridade. O cachimbo “real” não está na rede aberta de similitudes que é assim elaborada, mas apenas em função de sua posição como simulacro. Nega-se, portanto, com a semelhança, a asserção da realidade que ela comporta, podendo-se criar ainda uma série de afirmações que recusam a própria semelhança, concentrando-se no “isto não é um cachimbo”. Em romances de Auster, negam-se os nomes dos personagens, que ao fim também não se fixam em outra palavra qualquer, mas permanecem como não-Auster, não-Auggie (em *Conto de Natal de Auggie Wren*), não-Walker, etc.

Já em *Viagens no Scriptorium*, Blank encontra também um manuscrito de Sigmund Graff e um de Fanshawe. No segundo, lê a narrativa sobre as experiências que acaba de ter, percebe-se observado, entende-se, talvez, como personagem e, nesse momento, como leitor da própria narrativa. O texto dobra-se sobre ele mesmo, fazendo pensar no que ocorre em *Dom Quixote*. Além disso, os personagens de *Viagens* também se referem ao próprio passado e, nesse processo, faz-se ao mesmo tempo referência a suas “outras existências” em romances anteriores de Auster. Mais uma vez, a leitura dessas obras faz com que sejam vistas como série, em que a pergunta sobre a primeira aparição ou em que se “baseiam” esses personagens perde-se em meio à intertextualidade e à impossibilidade de se definir uma origem.

De certa forma, essa indeterminação é esboçada por Orson Welles, em seus vários papéis no filme *Verdades e Mentiras*. Comenta, ao final, a ilusão que acaba de criar: aquela em que “tudo que se disse era verdade”. Anuncia que só disse a “verdade” nos primeiros 60

minutos, aqueles sobre os falsificadores de quadros, em especial Elmyr, e sobre como suas versões de Picasso, Manet, etc. eram tão verdadeiras quanto os “originais”. Criam-se tantas versões da “verdade” que não é possível distingui-las do que seria, assim, “mentira”. Em *Sem Fôlego*, a série de falsários esboça-se a partir do comentário inicial, de Auggie Wren, sobre a história que vai contar: ele se baseia em suas memórias dos eventos recentes e, por isso, eles parecem um tanto confusos ou misturados. Assim, a narração se faz *falsificante* por colocar, como disse Deleuze, diferenças inexplicáveis no presente e alternativas indecidíveis entre o verdadeiro e o falso no passado.

Em *Cortina de Fumaça*, adapta-se o conto de natal de Auggie Wren, criando-se um pequeno “filme” em preto e branco dentro do filme. Mas então há também a descrição de um filme em *Livro das Ilusões*, que se transforma em *A Vida Interior de Martin Frost*. Neste, há ainda as fotos de família de Auster, como mais uma aparição deste nome que tantas vidas já ganhara.

Enfim, poderiam ser citados outros diversos exemplos, mas que apenas serviriam para continuar a interminável lista de textos dentro de textos, quadros dentro de quadros, e assim por diante. Veem-se, aí, obras refletindo sobre obras (em que se inclui o próprio texto, imagem, etc.) e, no caso de Auster, um entrecruzamento entre essas artes (literatura, fotografia, pintura, cinema).

Aproximando-se potencialmente do que se analisa como “metaficção” (em Patricia Waugh<sup>86</sup> e Linda Hutcheon, por exemplo), estes movimentos demonstram que há um reconhecimento da arte como arte, que se volta sobre si. Reflete-se ainda, sobre o papel da autoria na obra e que demonstra um próprio pensar poético.

Como vimos anteriormente, em *O que é um autor?* Foucault defende que a escrita se libertou do tema da expressão, bastando-se por si mesma, e experimentando-se no sentido de seus limites. Ele parte de uma afirmação de Beckett (“Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.”) para reconhecer princípios éticos da escrita contemporânea. Trata-se, então, “da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (2001, p. 268), mas em que não se pode limitar este desaparecimento. Desde Mallarmé, como explica o filósofo, este é um acontecimento que não cessa. Por isso, seria preciso localizar o

---

<sup>86</sup> Em *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction (Metaficção: a teoria e prática da ficção autoconsciente*, 1984). Esta teórica argumenta que, na ficção, não há forma de ‘representar’ o mundo; só é possível representar os *discursos* deste mundo. Segundo ela, depois da segunda guerra mundial e das mudanças culturais, políticas e tecnológicas que a acompanharam, a falta de “identidades fixas” tornou o romance mais vulnerável, aberto e flexível. A autora propõe, então, que se pense nesta transformação não como o fim do romance, mas como uma resposta à necessidade dele teorizar sobre ele mesmo.

espaço deixado vago por essa desapareição do autor, observando as funções que a desapareição faz aparecer.

Assim, o nome do autor exerce um papel em relação ao discurso, assegurando uma “função classificatória”. Entretanto, não é possível buscar o autor no escritor real ou mesmo no locutor fictício, segundo Foucault, pois “a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância” (2001, p. 279).

Na arte percebe-se também a cisão de que fala Didi-Huberman. Cisão que parte já do próprio corpo de quem olha e que por sua vez é olhado. E num olhar que não alcança um todo visível, mas que identifica invisibilidades também, impossibilidades de a tudo e a todos ver e mostrar. Afinal, ao focar-se um ângulo, como no cinema ou na fotografia, sempre se perde alguma coisa, mas se admite um ponto de vista.

Nesse sentido, a fotografia, em Auster, é mais do que documento, não aponta uma origem que se dá no “real”. Surge como extravasamento, de certa forma; multiplica para fazer desaparecer. A fotografia é parte da narrativa imagética, é retrato, mas de um homem invisível. Foto rasgada do avô, mas então colada, em *A Invenção da Solidão*, não preenche o vazio desse corpo que se foi, mas antes deixa ver ali, na junção dos pedaços que sobraram, apenas uma mão, um rastro, a sugestão de um desaparecimento.

Em *Cortina de Fumaça*, enfocam-se os pontos de vista da fotografia, a partir do olhar do dono da tabacaria, Auggie Wren, que é também personagem. Com essas fotos, é possível narrar, mais uma vez, as idas e vindas dos habitantes do Brooklin, seus gestos, trajes, a forma como a luz desenha seus corpos. Fotos tiradas dos mesmos ângulos, nos mesmos momentos do dia, mas que não deixam de marcar diferenças.

Em *Viagens no Scriptorium*, é a narrativa que se sugere imagem, a partir do tipo de observação do narrador sobre o personagem. Através dos nomes dos que visitam Blank em seu quarto, de suas aparências e histórias, recorda-se de suas “existências passadas”. O leitor de Auster, investigador voluntário, recorre à própria memória e se conecta assim a uma série formada pelas obras desse escritor. Entretanto, sempre que se percebe a referência a outro título, outro autor, pode-se perder nas bifurcações desses caminhos de leitura, na intertextualidade que perpetuam.

*A Invenção da Solidão*, contudo, anuncia um fim, ou diversos fins: do holocausto (como interpreta Fredman, 2012); do próprio romance ensaístico, também espécie de diário e livro da memória; o fim da vida do pai, e da tentativa de trazê-lo de volta, de alguma forma. Quem sabe aponta para o fim de uma representação, também? Aquela que, atingindo seus

limites no pensamento clássico, como disse Foucault (2000) vai recuar, para dar lugar ao que se vem chamando de “re-presentation”, ou mesmo da exposição de sua impossibilidade.

Essa outra “re-presentation” pode se dar no próprio discurso, na própria narrativa, na linguagem. Não retorna a uma origem, até porque não se sabe onde encontrá-la. Re-presentation que não quer, não pode, fazer retornar, rever, repetir o mesmo, voltar a um passado “real”, já que ele é sempre construído. O que se vê então? Para onde olhar, se não para uma “verdade” preexistente? Prestando-se atenção aos falsários de Orson Welles e de Auster, pode-se responder: há que se voltar à arte.

Arte, portanto, ilusão, aparência, mas não em oposição à “realidade”. Ao contrário, Nietzsche, por exemplo, vê na aparência a realidade, aquela que resiste. A aparência, para este filósofo, também não é uma máscara que oculta a realidade verdadeira, ela é a única realidade. Uma máscara vazia? Uma aparência que se define, porventura, pela possibilidade, pelo poder-ser na própria linguagem?

Alfonso de Toro (2007) escreve que a filosofia e a historiografia pós-moderna questionaram as verdades e discursos ditos “universais” e, por consequência, a possibilidade de representação de uma identidade homogênea. Assim, um tipo de pensamento centrado no Logos cede o lugar ao pensamento da pluralidade, da hibridez, do nomadismo, do rizoma, da disseminação, da diferença, etc. A diferença pode ser entendida, segundo de Toro, como um deslize de significações de uma irreduzível pluralidade. Já o rizoma, de outro modo, possibilita um pensamento descentrado. A epistemologia e a cultura pós-moderna seriam, assim, “um lugar da re-presentation do não representável”, já que o representável não se baseia em algo fixado a priori. É o lugar, diz ele, do caminho infinitamente “multifurcado”, da busca não teleológica (DE TORO, 2007, p. 218).

Por isso, como representar o que é, em si, múltiplo, fragmentado, híbrido, que se faz na diferença? Porque ater-se a uma necessidade de totalização ou a um retorno, repetição? Pode ser que no olhar, no ponto de vista, na transgressão de gêneros artísticos, de fronteiras e identidades fixas, esteja também potências, a possibilidade de criação.

Desse modo, os personagens, na obra de Auster, seja em *Invenção*, seja em *Viagens*, ou em *Cidade de Vidro*, entre outras obras, nunca se fixam em um nome, mas manifestam uma abertura, um deslocamento, uma distância. Como se alioubessem tantas palavras quanto se pudesse pensar, ou falar. E, quando os nomes mudam, como aqueles nos objetos, Blank, ele mesmo a sugestão de um espaço “em branco”, corre a colocá-los todos no lugar “devido”. Quer restaurar a ordem das coisas, pelo menos por aquele instante. A ordem só permanece, porém, enquanto mantém-se acordado, o que significa manter-se presente na

narrativa. Caso durma, sabe que pode esquecer novamente, talvez não seja mais Blank, talvez seja outro. E mais, há grande possibilidade de que não se lembre de mais nada, que tenha esquecido todos os nomes que escrevera em sua lista. Nesse caso, como suportar essa existência sem passado, sem futuro? Como entender-se, pensar-se sem acesso a suas próprias memórias? Como escrever sua história?

Reafirma-se, desse modo, um ângulo. Aquele da câmera, supracitado, este da própria escrita de um “eu”. Só se percebe o mundo a partir de uma subjetividade, e parece que esta se forma, também, a partir da narração, da memória. Em Nietzsche, fala-se nesta atividade de interpretar, vinculada à formação de um conhecimento que não é neutro, mas que parte de perspectivas, de modos de olhar. E esta reflexão já se instaura, de alguma forma, na obra de Velázquez, de Magritte, de Welles, de Auster, de tantos outros artistas que se citou, e os que não se pode citar. A arte é ponto de vista, é claro. É também troca, que se abre à interpretação.

Apresentam-se poeticamente, então, diversas possibilidades: o “autor” em *performance* na autobiografia, a existência de espectros, a ficção de um documentário, labirintos sem centro e sem saída, a série e os falsários.

O espectro, segundo Derrida (1994), não se apresenta senão como aquele que poderia vir ou re-vir. Em *Hamlet*, ele surge a partir da morte do pai, e anuncia que o mundo, o tempo, a história estão fora dos eixos. O tempo está desarticulado, demitido, desconjuntado, deslocado. Em *A Invenção da Solidão* essa cena de conjuração aparece justamente quando o personagem analisa a foto da família (Auster), da qual a figura do avô havia sido rasgada. O espectro, além disso, é “esta Coisa [que] olha para nós, no entanto, e vê-nos não vê-la mesmo quando ela está aí”, o que Derrida chama de efeito de viseira, gerador de uma *dessincronia* ou dissimetria relacionada ao olhar.

É possível ver o espectro autoral na obra e tratar essa autorrepresentação como *performance*, como no caso da presença das fotos de Auster em *A Vida Interior de Martin Frost*<sup>87</sup>. Auster, escritor e diretor deste século, está também inserido na sociedade do espetáculo, e parece mesclar ainda a imagem do artista auto-exilado com o performativo. Assim, insere seus *cameos* no filme, enquanto afirma “ser e não ser” um personagem, um nome.

---

<sup>87</sup> Sobre a performance, Paula Sibilia (2008) comenta que no século XXI haveria uma espécie de espetáculo do “eu” na exposição de diários, fotos e vídeos pessoais nas redes sociais virtuais, tornando-se pública a “privacidade” de cada autor. Segundo ela, enquanto a “sociedade disciplinar” do século XIX e início do XX “cultivava rígidas separações entre o âmbito público e a esfera privada da existência, reverenciando tanto a leitura quanto a escrita silenciosa em reclusão”, o que se vê atualmente é uma espécie de “*eu* mais epidérmico e flexível”, que se exhibe nas telas (2008, p. 23).

Quando, em *Sem Fôlego*, aproxima ficção e documentário, faz pensar a relação entre esses “gêneros” e sua suposta distância. Neste filme, como em seus romances, o real não se encontra como referência. Percebe-se, então, uma espécie de “Traição das Imagens”, a traição dos próprios sistemas de representação, e a manifestação de seus limites ou mesmo de sua impossibilidade. Por isso, a crise da representação talvez possa ser vista de dois modos: como crise da noção de representação pela teoria, mas também como crise do próprio ato artístico de representar(-se). Fixar um conceito de representação parece ser tão possível quanto conter água entre as mãos, à medida que escorre entre os dedos. Ela é construída, formada, entendida, tanto por aqueles que criam, como por aqueles que a leem/percebem, a partir, como se disse, de vazios, perdas, fragmentos e entrecruzamentos.

Por fim, a obra poético-imagética de Paul Auster caminha, nestes últimos anos do século XXI, na direção dos diários, e, desse modo, repensa-os. Estes textos agora acompanham mais de perto a vida do escritor, o período da velhice, mais lembranças e inquietudes. Antes a morte do pai, depois a vida dos filhos, chega-se então ao vislumbre da própria finitude. Guardam-se, porém, suas palavras e imagens, e como ele, guarda-se e aguarda-se também, com expectativa, o que está por vir.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAMS, Timothy Dow. *Photography and Ventriloquy in Paul Auster's The Invention of Solitude*. In: True Relations: Essays on Autobiography and the postmodern. Edição: G. Thomas Couser e Joseph Fichtelberg. USA: Hofstra University, 1998.

ALONSO, Aristides Ledesma. *Verossimilhança*. In: E-dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Último acesso em: 20 de fevereiro de 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade: Prosa Seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Série Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

AUSTER, Paul. *Collected Screenplays*. London: Faber and Faber, 2010.

\_\_\_\_\_. *Invisible*. New York: Henry Hold and Company, 2009.

\_\_\_\_\_. *Leviathan*. New York: Penguin Books, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Caderno Vermelho*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *The Book of Illusions*. New York: Faber and Faber Limited, 2002.

\_\_\_\_\_. *The Invention of Solitude*. In: Collected Prose. New York: Picador, 2010.

\_\_\_\_\_. *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber Limited, 2004.

\_\_\_\_\_. *Travels in the Scriptorium*. 1ª edição: 2006. Ebook edition. London: Faber and Faber, 2010.

\_\_\_\_\_. *True Tales of American Life*. New York: Faber and Faber, 2002.

\_\_\_\_\_. *Viagens no Scriptorium*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BARBOSA, Luiz Henrique. *Palavras do chão: um olhar sobre a linguagem adâmica em Manuel de Barros*. São Paulo: Annablume. Belo Horizonte: Fumec, 2003.

BARRICELLI, J.; GIBALDI, J. (ed.) *Interrelations of Literature*. NY: Modern Language Association of America, 1982.

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *O efeito de real*. In: *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972 (35-44).

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana L. de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLAZEJEWSKI, Susanne. *Bild und Text – Photographie in autobiographischer Literatur*. Germany: Königshausen & Neumann, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Kafka e seus precursores*. IN: *Obras completas de Jorge Luis Borges*, volume 2. São Paulo: Globo, 2000.

BRUCKNER, Pascal. *Paul Auster, or The Heir Intestate*. IN: *Beyond The Red Notebook. Essays on Paul Auster*. Editado por Dennis Barone. Estados Unidos: University of Pennsylvania Press, 1995. Disponível em <<http://books.google.com.br>>. Acesso em 30 de Julho de 2012.

CALVINO, Ítalo. *Os níveis da realidade em literatura*, 1978. Versão digitalizada. Disponível em <[http://www.proec.ufg.br/revista\\_ufg/agosto2007/textos/nivelliterario.pdf](http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/agosto2007/textos/nivelliterario.pdf)>. Acesso em 20 de fevereiro de 2014.

CAMPOS, Haroldo. Harold de Campos, A Poética do Aleatório IN *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977. 4ª edição.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum: Estudos Linguísticos*, Londrina, n. 11/2, p. 67-81, dezembro de 2008. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/3042/2585>>. Acesso em 1 de junho de 2014.

CEIA, Carlos. *Ícone*. IN: *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=404&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=404&Itemid=2)>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo, 2002. (Coleção Debates).

COHN, Dorrit. *Ficcional Versus Historical Lives*. In: *The Distinction of Fiction*. The United States of America: John Hopkins University Press, 1999.

COLLODI, Carlo. *As Aventuras de Pinóquio*. Tradução de Gabriella Rinaldi. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

COLIN, Christelle. *Du trompe-l'œil à la récupération de la mémoire : El Grito del sur (1996) de Basilio Martín Patino*. *Líneas*, Revue interdisciplinaire d'études hispaniques, Université de Pau et des Pays de L'Adoure, 2012. Disponível em <<http://revues.univ-pau.fr/lineas/567>>. Acesso em 21 de março de 2013.

COSTA, I. J. M. & GONDAR, J. *Memória e espaço*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

\_\_\_\_\_. *Imagem-movimento. Cinema 1*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Escritura e Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DE TORO, Alfonso. '*Meta-autobiografía*' / '*Autobiografía Transversal*' *O La Imposibilidad De Una Historia En Primera Persona*. Estudios Públicos, 107, 2007. Acessado em 08 de janeiro de 2013. Disponível em <[www.cepchile.cl](http://www.cepchile.cl)>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2010.

FAULHABER, Gabriel Moreira. *A autobiografia e o romance autobiográfico*. Cadernos do VI Simpósio em Literatura, Crítica e Cultura. Disciplina, Cânone: Continuidades e Rupturas. Maio de 2012. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras, UFJF. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2012/09/A-autobiografia-e-romance-autobiogr%C3%A1fico.pdf>>. Acesso em 23 de fevereiro de 2014.

FERREIRA, Gabriela Semensato. *A poetics of chance: reading Paul Auster*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2011.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. Trad. Edmundo Cordeiro e António Bento. 1971. Disponível em "Espaço Michel Foucault": <[www.filoesco.unb.br/foucault](http://www.filoesco.unb.br/foucault)>.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8ª Ed. Coleção tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *Isto não é um cachimbo*. Título Original: *Ceci n'est pas uue pipe*. Tradução: Jorge Coli. Data de digitalização: 2004. Primeira edição impressa: 1973.

\_\_\_\_\_. *O que é um Autor?* In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

FOUNDATION Magritte. Disponível em: <<http://www.magritte.be/?lang=en>>. Acesso em 09 de janeiro de 2014.

FRANK, A. *O diário de Anne Frank: edição integral*. Tradução de Ivanir Alves Calado. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

FREDMAN, Stephen. "How to Get Out of the Room That Is the Book?" *Paul Auster and the Consequences of Confinement*. Postmodern Culture v.6 n.3, 1996. Disponível em <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.596/fredman.596>>. Acesso em 05 de agosto de 2012.

IMDb, Internet Movie Database. *Sêm Folego*. Disponível em <[www.imdb.com/title/tt0112541](http://www.imdb.com/title/tt0112541)>. Acesso em 21 de março de 2013.

INDRUSIAK, Elaine Barros. *Narrativas de efeito: diálogos entre o conto literário e o suspense de longa-metragem*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Porto Alegre, 2009.

KORFMANN, Michael. A literatura moderna como observação de segunda ordem. Uma introdução ao pensamento sistêmico de Niklas Luhmann. *Revista Pandaemonium Germanicum*, n. 6 (2002), USP. Disponível em <<http://revistas.usp.br/pg/article/view/64398>>. Acesso em 26 de fevereiro de 2014.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A Imitação dos Modernos. Ensaios sobre arte e filosofia*. Organizadores Virginia de Araujo Figueiredo e João Camillo Penna. Tradução João Camillo Penna et al. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul Endymion, 1994. LIMA, L. C. "Júbilos e Misérias do pequeno Eu" In: \_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Luiz Costa. *Estruturalismo e Teoria da Literatura: introdução às problemáticas estética e sistêmica*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MACIEL, Sheila Dias. "A literatura e os gêneros confessionais." *Em diálogo: estudos literários e lingüísticos*. Antonio Rodrigues Belon, Sheila Dias Maciel, organizadores. Campo Grande, MS: Ed. UFMS (2004).

MAGRITTE, René. *Les Mots et les Images*. 1929. IN: *La Révolution surréaliste* 12, p. 32–33. Disponível em <<http://ideophone.org/magritte-on-words-and-images/>>. Acesso em 12 de janeiro de 2014.

MARQUÉZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. 41ª ed. 1ª ed. 1967. Rio de Janeiro: Record, 1995.

MAST, Gerald. *Literature and Film*. In: *Interrelations of Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 1982.

MELVILLE, Herman. *The confidence man: his masquerade*. New York: Dix, Edwards & CO., 1857. Disponível em <[www.gutenberg.org/files/21816/21816-h/21816-h.htm](http://www.gutenberg.org/files/21816/21816-h/21816-h.htm)>. Acesso em 22 de março de 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The Visible and the Invisible*. Edição Claude Lefort. Tradução Alphonso Lingis. United States of America: Northwestern University Press, 1969.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOLLOY, Sylvia. *À vista – a escrita autobiográfica na América hispânica*. Trad. Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MUSÉE Magritte Museum. *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Bruxelles*. Disponível em <<http://www.musee-magritte-museum.be/Typo3/index.php?id=accueil&L=1>>. Acesso em 09 de janeiro de 2014.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY. Disponível em <[www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html](http://www.npg.si.edu/exhibit/duchamp/pop-ups/01-02a.html)>. Acesso em 12 de agosto de 2012.

NÜNNING, Ansgar. *Commentary*. IN: Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (editores). Oxfordshire: Routledge, 2005.

PAMUK, Orhan. *Palavras, quadros, objetos*. IN: O romancista ingênuo e o sentimental. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAQUET, Marcel. *Magritte*. Trad. Lucília Filipe. Colônia: Taschen, 1995.

PESSOA, Fernando. *Autopsicografia*. In: *Obra Poética*, Cia. José Aguilar Editora - Rio de Janeiro, 1972.

POE, Edgar Allan. *William Wilson*. 1º edição: 1839. Tradução de Berenice Xavier. Disponível em: <<http://www.rodrigomedeiros.com.br/doubleyou/downloads/william-wilson-pt-br.pdf>>. Acesso em 09 de janeiro de 2014.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann - Combray*. In: *Em Busca do Tempo Perdido*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Disponível em <<http://projctophronesis.files.wordpress.com/2012/06/proust-em-busca-do-tempo-perdido-1-no-caminho-de-swann.pdf>>. Acesso em 19 de agosto de 2012.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa, v. I*. Campinas: Papyrus, 1994.

SANDERS, Julie. *Adaptation and Appropriation*. NY: Routledge, 2006.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. *A ordem secreta das coisas: René Magritte e o jogo do visível*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <[http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VPQZ-6X4PYA/a\\_ordem\\_secreta\\_das\\_coisas.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/VPQZ-6X4PYA/a_ordem_secreta_das_coisas.pdf?sequence=1)>. Acesso em 10 de janeiro de 2014.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

SILVA, Egle Pereira da. *Escrita e invisibilidade no romance Invisible de Paul Auster*. Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filosofia (CNLF), Vol. XIV, Nº 4, t. 3. UERJ, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:

<[http://www.filologia.org.br/xiv\\_cnlf/tomo\\_3/2639-2643.pdf](http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_3/2639-2643.pdf)>. Acesso em 30 de janeiro de 2014.

\_\_\_\_\_. *Máscara e Dissimulação*. In: Revista de Letras do Instituto de Humanidades da Unigranrio. Rio de Janeiro: UNIGRANRIO, s/d. Disponível em: <[www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa4/15.doc](http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/garrafa4/15.doc)> Acesso em 23 de setembro de 2013.

\_\_\_\_\_. *O Insólito no Romance Invisible, de Paul Auster*. Anais do VII Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional/ II Encontro Regional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional – Simpósios 5 - Coletânea/ Flavio García; Marcello Pinto; Regina Michelli (orgs.) – Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. Disponível em: <[http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII\\_PAINEL\\_II\\_ENC\\_NAC\\_SIMPOSIO\\_5.pdf](http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_PAINEL_II_ENC_NAC_SIMPOSIO_5.pdf)> Acesso em 23 de setembro de 2013.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

WEISSTEIN, Ulrich. Literature and the Visual Arts. In: BARRICELLI, J.; GIBALDI, J. (ed.) *Interrelations of Literature*. NY: Modern Language Association of America, 1982.

WIKIPAINTINGS, Visual Art Encyclopedia. Disponível em: <<http://www.wikipaintings.org/en/rene-magritte>>. Acesso em 09 de janeiro de 2014.

WOLF, Norbert. *Diego Velázquez 1599-1660. A Face da Espanha*. Edição para Paisagem Distribuidora de Livros LTDA. Taschen, Singapura, 2006. Tradução: Maria Eugênia Ribeiro da Fonseca.

**FILMOGRAFIA**

A VIDA Interior de Martin Frost. Direção e roteiro: Paul Auster. Lisboa e Azenhas do Mar, Portugal: Alma Films, Tornasol Films, Clap Films, Salty Features, 2007. 1 DVD (96 min), son., color. Título original: *The Inner Life of Martin Frost*.

CORTINA de Fumaça. Direção: Wayne Wang. Produção: Kenzô Horikoshi, Satoru Iseki, Greg Johnson, Shoko Kimizuka, Hisami Kuroiwa, Peter Newman, Diana Phillips, Bob Weinstein e Harvey Weinstein. Roteiro: Paul Auster. New York, USA: NDF/Euro Space, em associação com Peter Newman e Interall, 1994. 1 DVD (107 min), son., color. Título original: *Smoke*.

SEM FÔLEGO. Direção: Paul Auster e Wayne Wang. Produção: Francey Grace, Greg Johnson, Harvey Keitel, Hisami Kuroiwa, Peter Newman, Diana Phillips, Bob Weinstein e Harvey Weinstein. Roteiro: Paul Auster. New York, USA: NDF/Euro Space, em associação com Peter Newman e Interall, Miramax Films, 1995. 1 DVD (79 min), son., color. Título original: *Blue in the Face*.

VERDADES e Mentiras. Direção. Orson Welles. Produção: François Reichenbach, Dominique Antoine e Richard Drewitt. Roteiro: Orson Welles e Oja Kodar. França: Janus Film e SACI, 1973. 1 DVD (89 min), son., color. Título original: *Vérités et mensonges*.