

3

A Descentralização da Identidade dos Personagens

Assim como Georg Simmel identificou o surgimento de um jeito *blasé* de comportamento durante a Revolução Industrial como consequência da complexificação do mundo⁴⁵, os autores de ficção contemporâneos têm percebido uma maneira “esquizofrênica” de ser como forma de adaptação ao mundo que surge durante a Revolução Digital.

Após as grandes certezas da Modernidade, do Iluminismo, da Razão e da técnica científica trazida pela Revolução Industrial, as últimas décadas trouxeram uma onda titânica de questionamentos dos parâmetros de valor criados entre os séculos XVIII e XX. Esses questionamentos provocaram no mundo artístico-cultural o acirramento da crise da representação, como consequência do abalo causado pelo sentimento de perda dos referenciais modernos, sentimento este intensificado a partir dos anos noventa.

No imaginário contemporâneo, o computador contribui para uma espécie de “desrealização” do real, ao traduzi-lo para o código numérico. Como foi visto, a partir da obra de Couchot, o potencial do código numérico de simular o real e de substituí-lo em determinadas funções cotidianas alimenta o imaginário do homem em relação a sua criação:

Jamais uma técnica terá tido uma força de contaminação tão potente, e suas consequências sobre a quase totalidade das atividades humanas, ligando tudo a tudo e impondo – principalmente entre as ciências, as técnicas e as artes – ligações de uma natureza diferente. Simulando o real a partir de definições de linguagem lógico-matemáticas, não somente sob os seus aspectos perceptíveis mas em estruturas e leis que o regem, o numérico introduz uma ruptura radical nos modos de figuração automáticos em relação aos modos existentes como a fotografia, o cinema e o videotelevisão. Capaz de interagir, muitas vezes imediatamente com o observador, como o teria feito o real, esta *realidade virtual* tende a substituir parcialmente o real – e a libertar-se

⁴⁵ Ver Introdução e capítulo I desta dissertação.

dele -, provocando assim relações profundamente diferentes entre a imagem, o sujeito e o objeto.⁴⁶

No que toca ao corpus desta pesquisa - romances, contos e obras cinematográficas -, essa relação conturbada entre o real e o numérico se traduz na forma de deslizamentos constantes. O leitor/espectador a toda hora se vê confuso quanto ao que é de fato a realidade e o que seria um sonho ou um programa de computador ou, mesmo, uma simples alucinação. Isto é, num contexto que parece marcado pela diluição de fronteiras entre interior e exterior, entre o objetivo e o subjetivo, entre autor e leitor/espectador, ocorre uma acentuação do que Pierre Lévy chama de “efeito Moebius”⁴⁷. Assim, os próprios personagens, muitas vezes, não passam de conceitos deslizantes, sem nome nem aparência física definidas:

Se tudo se descola da origem, se não há mais uma origem identificável, não há também lugares fixos, identidades fixas, só o constante deslizamento de vozes que oscilam de um corpo a outro.⁴⁸

Alguns autores, em especial, fizeram dessas vozes oscilantes características marcantes em suas obras. A seguir, iremos ver como alguns deles trabalharam essa questão em obras literárias e cinematográficas que se tornaram referências desse estilo.

Começemos com o romance “Teatro”, de Bernardo Carvalho.

O livro é dividido em duas partes. Na primeira, intitulada “Os Sãos”, um escrivão recém-aposentado da polícia de um país desenvolvido e filho de imigrantes de um país subdesenvolvido fronteiriço, se encontra enredado em um terrível esquema de controle social realizado pela instituição em que trabalhava. O esquema se baseava na produção, pelo próprio sistema, de um inimigo interno

⁴⁶ COUCHOT, Edmond. Op. cit. p. 19.

⁴⁷ “As coisas só têm limites claros no real. A virtualização, passagem à problemática, deslocamento do ser para a questão, é algo que necessariamente põe em causa a identidade clássica, pensamento apoiado em definições, determinações, exclusões, inclusões e terceiros excluídos. Por isso a virtualização é sempre heterogênesse, devir outro, processo de acplhimento da alteridade.” LÉVY, Pierre. “O que é o virtual?” Tradução: Paulo Neves. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. P. 25.

⁴⁸ FIGUEIREDO; Vera Lúcia Follain de. Op. cit. p. 84 e 85.

comum a todo o povo, um terrorista anticapitalista que escolhe como alvo pessoas que têm em comum o simples fato de seguirem as regras do regime vigente. Assim, vários assassinatos vão ocorrendo ao longo da carreira do escrivão ao mesmo tempo em que cartas do terrorista vão sendo divulgadas pela mídia com críticas radicais ao sistema. Um dia, a polícia anuncia a prisão de um professor, como sendo o tal terrorista e o escrivão percebe que sua vida está ameaçada, uma vez que era ele quem escrevia, a pedido da polícia, as cartas atribuídas ao terrorista. Percebendo que sabe demais e que não irão deixá-lo vivo, ele prepara sua fuga de volta ao país de seus pais, onde pretende revelar toda a verdade como forma de se proteger. Enquanto foge, relembra seu último encontro com uma antiga paixão de muitos anos. Ana C., seu amor de juventude, havia sido cruelmente abusada pelo próprio pai na adolescência e, depois, se tornara uma atriz de vídeos pornográficos. O ex-escrivão está convicto que a verdade só pode ser dita na língua pobre de seus pais, pois esta compreende o sarcasmo, enquanto a língua rica dos sãos não possui tal abrangência. Ao mesmo tempo, suas falas são misturadas com as cartas que escrevera em nome do terrorista, nas quais acusava o mundo de ser uma ficção, uma invenção capitalista:

Perguntava como é que a mídia podia estar presente sempre que acontecia algo importante e inesperado em qualquer parte do planeta, como era possível que sempre houvesse imagens de todas as coisas que aconteciam no mundo: “Como é possível prever e controlar todo o acaso, aboli-lo, sem que o mundo se torne uma farsa, uma ficção horrível e programada”

Em referência à própria construção do personagem terrorista, o narrador revela a fluidez da identidade deste no imaginário coletivo: “O ‘terrorista’ tornou-se um personagem virtual na cabeça de todos, um fantasma. Podia ser qualquer um. Seu vizinho. O homem sentado ao seu lado no ônibus” (pg. 29).

A história segue sempre com o narrador lembrando de sua última conversa com Ana C. e de seus últimos passos antes da fuga. Inclusive com uma visita à cabana do homem que havia sido preso como sendo o terrorista. Durante todo o processo ele questiona a língua dos “sãos” e todo o sistema de construção da realidade através da linguagem. Ao mesmo tempo em que deixa pistas ao leitor

sobre Ana C., citando sua crescente religiosidade e sua aversão por escritores, o narrador se mostra furioso com o roubo de seu poder de autor. O fato de atribuírem a outro a autoria das cartas deixa o narrador transtornado, como uma vítima de plágio: uma “apropriação indébita, uma usurpação, eu gritava para mim mesmo, de uma autoria que era só minha” (pg. 79).

O interior da cabana do “suposto terrorista” é de especial importância para o tema dessa dissertação, pois a descrição lembra os ensinamentos de Edmond Couchot sobre o numérico⁴⁹:

Nada naquele lugar era escrito em língua compreensível. Nada fazia sentido. Apenas fórmulas e mais fórmulas, em todas as pastas, em todos os papéis espalhados sobre a mesa, empilhados pelo chão. Letras e números por todos os lados. ‘Quantos mundos podem estar contidos ali?’, pensei (pg. 81).

O falso autor das cartas se transfigura em linguagem numérica, como um computador. Não apenas isso, mas ele também se revestia de uma lógica muito mais plausível que a de um autor de carne e osso:

Nada poderia desmascará-lo, nem mesmo eu. Nem para salvá-lo. A história que eu tinha para contar seria sempre mais inverossímil que a dele. (...) A verdade era agora mais inverossímil do que a mentira (p. 82).

No final da primeira parte, já na terra de seus pais e longe dos sãoos, o narrador tem uma iluminação repentina: o seu próprio nome. A frase “Até que Daniel pare de sonhar”, desperta no autor uma clareza até então escondida; “Basta escrever. Este é o meu mundo. (...) Por que não pensei no meu nome antes, já que tinha decidido mantê-lo?”. Assim, Daniel (o narrador), termina de escrever sua versão dos fatos, coloca um terno escuro com gravata amarela e sai para encontrar um ‘vigilante’ que havia contratado previamente para matar um homem vestido desta forma.

⁴⁹ COUCHOT op. cit. Ver capítulo 1 deste trabalho.

Esse final parece levantar a dúvida se o texto trata de um sonho ou de uma profunda discussão sobre o lugar da ficção no mundo de hoje. Uma vez que o próprio mundo é fictício como fazer ficção na contemporaneidade?

A segunda parte do romance, com o emblemático título de “O meu nome”, começa já com um radical deslizamento da personagem Ana C.: “Ana C. era o nome **dele**. Mas também era chamado de ‘solar’”. (P. 91. Grifo nosso). “Solar” é também como o narrador da primeira parte havia descrito a expressão de sua paixão de juventude, Ana C.. Se Ana C. era uma atriz de vídeos pornográficos na primeira parte, agora era um astro da mesma indústria. Sua profissão se manteve, mas seu gênero e sua aparência física haviam mudado.

O narrador é um fotógrafo de paisagens que, como ele mesmo se descreve, é “um obcecado pela verdade”, que odeia as pessoas porque acredita que “os homens não são confiáveis”. Já nesse momento, fica claro que, com a menção da máquina fotográfica usada para tirar fotos de paisagens e não de gente, Bernardo Carvalho faz uma referência a toda uma discussão teórica sobre a capacidade da máquina de registrar a realidade, que seria maior que a do homem. Essa contraposição que remonta às discussões teóricas entre pintores e fotógrafos no século XIX⁵⁰, também serve como ponte para o texto anterior quando Daniel entra na cabana do terrorista, como já foi mostrado.

Sem dinheiro, o narrador aceita trabalhar para uma revista sensacionalista e investigar a intimidade do astro pornô, que está desaparecido, e seu possível envolvimento na morte de um político famoso. Enquanto seus empregadores explicam o trabalho, referências à primeira parte vão surgindo, tais como: Ana C. é um imigrante ilegal que cruzou o rio a nado, para viver na “capital da pornografia”, assim como os pais de Daniel cruzaram um rio a nado para viver na terra dos “sãos”; o pai do astro era esquizofrênico e abusava sexualmente de Ana C. desde pequeno (como o pai de Ana C. na primeira parte) etc.

Numa conversa que aparece no começo da segunda parte, mas que ocorre depois dos fatos narrados acima, o narrador ouve de uma psiquiatra que vários de seus pacientes, assim como outros fãs insanos de Ana C., costumam escrever

⁵⁰ Sobre esse tema ver DUBOIS, Philippe. “O Ato Fotográfico e Outros Ensaios”. 4ª ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2000.

histórias em que Ana C. aparece como personagem. Todavia, Ana C. é representado das mais variadas formas, com aparência e profissões diferentes e, até mesmo, com outro sexo, como é o caso do texto “Os Sãos”, que seria uma dessas histórias supostamente escrita por um fã. São verdadeiras fan-fics⁵¹ desenvolvidas pelos adoradores do astro.

Assim, o narrador consegue um trabalho de fotógrafo de *stills* numa produtora de filmes pornográficos que costuma contratar Ana C. Depois de algum tempo trabalhando na produtora, o narrador consegue não apenas fazer contato com Ana C., como passa a dividir o mesmo apartamento com o astro e torna-se seu confidente. Ana C. é um personagem tão deslizando que o próprio narrador o descreve assim, durante a filmagem de um uma cena em que o astro encarna um fantasma:

Assim como na de seu personagem, havia qualquer coisa de fantasmagórico na própria existência de Ana C. Ele aparecia nos vídeos (para seus fãs) e durante as gravações (para mim), sumindo em seguida sem deixar rastros. Era como se não tivesse existência fora da imagem. Era impalpável. (p. 106).

A partir daí, a obsessão do narrador pelo mito de Ana C. cresce e, a cada nova descoberta, mais o enredo se perde em passado, presente e futuro, além das contínuas referências ao texto anterior. As fronteiras entre realidade, ficção, mundo interior e exterior vão esmaecendo num constante deslizamento da linha temporal.

Ao final do livro, Ana C. desaparece de vez, fugindo da polícia e de uma facção criminosa, responsável pela morte do tal político.

Após ter descoberto que Ana C. viera do mesmo país do autor do conto “Os Sãos”, lido pelo narrador fotógrafo, este começa a desconfiar de que Ana C. tenha voltado ao seu país de origem e que teria escrito o conto para avisar a ele, narrador, que estava vivo e bem. Como o fotógrafo fica cada vez mais obcecado, a psiquiatra com quem conversa, tentando entender o que se passa com os fãs de Ana C., acaba resolvendo interná-lo como sofredor do mesmo mal que atingiu seus pacientes. Nas últimas linhas do romance, o narrador analisa o papel dos

⁵¹ Ver capítulo II desta dissertação.

nomes em toda a história. Só então, descobrimos que o narrador desta segunda parte também se chama Daniel, ou, pelo menos, acredita que se chama assim. Neste ponto, o leitor não sabe mais o que é realidade, o que é sonho, o que é delírio de uma mente insana e o que é ficção literária. Não se sabe bem se o que se lê é uma outra fan-fic, se se encontra dentro da mente do narrador, nem se este é, na verdade, Ana C. Com a queda das fronteiras e os deslizamentos de identidade dos personagens, o leitor termina o romance mais perdido do que quando começou. Não há, em parte alguma, um esclarecimento sobre o texto que se acabou de ler. Só uma sensação de confusão.

Como já foi mencionado no capítulo anterior, Bernardo Carvalho constrói em “Teatro” uma teia de possibilidades que podem ser lidas e interpretadas de diversas formas sem nunca se ter certeza do que é realidade, loucura ou sonho. Nesse sentido, Vera Figueiredo diz:

A busca da verdade, no romance, confunde-se, então, com a necessidade de encontrar a personagem Ana C, figura imaginária, estrela de vídeos pornográficos, projeção dos desejos alheios, imagem sem profundidade e, por isso mesmo, capaz de mover-se entre fronteiras, zombando dos esquemas binários que serviram de alicerce para o edifício das certezas modernas. Por este viés, não há como não ver, aí, na volatilidade de Ana C, uma alusão ao caráter fantasmático das imagens que os meios de comunicação fazem proliferar na sociedade globalizada, imagens que circulam, fazendo tábula rasa das diversidades das culturas e das diferenças entre as classes sociais, mas que seguem abrindo caminho para que, cada vez mais, se sonhem os sonhos criados por outros. As loucuras individuais confundem-se, assim, com a loucura da sociedade no capitalismo de consumo.⁵²

Os personagens perdem a concretude e acabam por se confundir com as imagens veiculadas pela sociedade midiática contemporânea. Quando vivemos numa época na qual os indivíduos da sociedade convivem com personagens da ficção no mesmo patamar hierárquico⁵³, a busca por um mundo material palpável onde a ficção é claramente distinta da realidade torna-se tão necessária à sanidade dos leitores/espectadores quanto impossível:

⁵² FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Op. cit. p. 88.

⁵³ Ver capítulo I.

Desta forma, não nos cabe mais questionar o quanto as personagens de ficção ou mesmo os seres humanos são reais, *verdadeiros*. Só nos resta discutir, em termos de realismo, o quanto todos somos prováveis, ou plausíveis.⁵⁴

Seríamos, então, todos parte da infinita teia de possibilidades criadas pelo autor. Em “Teatro” isso fica bem claro em dois momentos. No primeiro, quando o narrador-protagonista explica como a polícia, com apoio do governo, criava inimigos fictícios (terroristas, assassinos seriais etc.) para manter o povo sob controle. O que ele, como escrivão da polícia, escrevia tornava-se realidade para o resto da população. Uma verdadeira construção da realidade. No segundo, na instituição psiquiátrica, pelos textos dos fãs de Ana C., que contam seus encontros com o ídolo, mas em cada um deles, Ana C. assume um papel diferente, uma aparência diferente. Além disso, o autor deixa margem para o leitor desconfiar de que a segunda parte do romance também possa ser um desses textos escrito por mais um fã de Ana C:

No romance *Teatro* (1998), a segunda parte desconstrói a primeira, recontando-a, ou, dependendo da ordem da leitura, já que se trata de partes relativamente independentes uma da outra, a primeira desconstrói a segunda. Investigar, em *Teatro*, é narrar e “re-narrar” de um outro ponto de vista e, assim, infinitamente, porque é a narrativa que cria e imprime sentido aos fatos, tirando-se partido da idéia de que não há distinção entre narrar e interpretar.⁵⁵

Os personagens de “Teatro”, assim como a estrutura narrativa da obra, nos remetem a idéia de uma permanente encenação, o que, aliás, já é sugerido pelo título do livro. No teatro, nada impede que um mesmo ator faça diversos papéis e que o cenário seja todo imaginado. Bernardo Carvalho cria seu labirinto, baseando-se nessa perspectiva de múltiplas possibilidades de representação.

A real dimensão da completa perda de referencial acontece no final da segunda parte. Quando o leitor acredita que finalmente poderá atingir uma verdade, em meio aos numerosos caminhos de interpretação abertos pelo texto

⁵⁴ PINTO, Sílvia Regina. Op. cit. p. 55.

⁵⁵ FIGUEIREDO; Vera Lúcia Follain de. Op. cit. P. 87 e 88.

(seria tudo um sonho? Ambos os textos teriam escritos por insanos fãs de Ana C.? O verdadeiro Ana C. teria escrito o primeiro texto como um código para Daniel? O primeiro texto teria sido escrito pelo próprio Daniel contando sua história antes de mudar de vida? E outras tantas questões levantadas.), ele percebe que nenhuma das interpretações exclui as demais e, sim, que elas são todas cumulativas, paralelas e complementares. Daniel se confunde com Ana C. e, portanto, a narrativa de “Teatro” engloba em si, infindáveis possibilidades do que aconteceria em cada plano de realidade paralelo, fazendo lembrar o conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam”. Em cada possibilidade, os personagens têm papéis diferentes.

Dentro dessa mesma idéia de deslizamento de identidades, o filme “Identidade”⁵⁶ (*Identity*, 2003), dirigido por James Mangold a partir do roteiro de Michael Cooney, apresenta um assassino serial que está prestes a ser morto pelo governo, como pena a ser paga pelos crimes que cometeu. A cena preliminar do filme, que antecede a narrada na Introdução deste trabalho, mostra um homem, com ares de investigador (outra figura recorrente na temática estudada aqui), lendo vários textos espalhados em um quarto, que parecem ser fragmentos de um diário. Várias notícias de assassinatos adornam as paredes à sua volta. Ele mesmo também está fazendo anotações e escreve um número depois de cada uma. A cena corta para um telefone tocando e um homem que estava dormindo acorda e atende. Do outro lado da linha está um personagem de terno e gravata andando rápido pelo que parece ser um fórum de justiça. Este avisa ao homem que estava dormindo que o juiz responsável pelo caso de um condenado à morte irá fazer uma audiência noturna, à meia-noite e meia, para ouvir a defesa sobre um diário encontrado na casa do criminoso que não constava das provas durante o julgamento. O apressado homem de terno então diz: “A defesa vai alegar insanidade novamente, com base nesse diário”. Um raio cai e uma chuva torrencial surge na tela enquanto um carro solitário cruza uma estrada perdida no meio de lugar nenhum.

Chegando aos poucos, dez personagens acabam se vendo presos num motel de beira de estrada no meio do deserto de Nevada por causa da tempestade que

⁵⁶ Ver Introdução deste trabalho.

inundou o caminho nas duas direções. Um deles, uma mãe (Leila Kenzle) acompanhada de seu filho (Bret Loehr) e de seu marido (John C. McGinley), padrasto de seu filho, foi gravemente ferida no que parece ter sido um acidente. Os outros personagens são: um ex-policial de Los Angeles (John Cusack) que faz as vezes de motorista/segurança de uma atriz de TV decadente; a própria atriz (Rebecca DeMornay); uma prostituta (Amanda Peet) que estava deixando Las Vegas para se tornar plantadora de laranjas; um policial (Ray Liotta) transportando um perigoso assassino; o assassino algemado (Jake Busey); e um par de jovens (Clea Duvall e William Lee Scott), que acabara de se casar em Las Vegas; além do próprio gerente noturno do motel em questão.

Bem ao estilo Ágatha Christie, todos eles têm segredos em seu passado que não gostariam de revelar. De repente, ao tentar procurar um lugar onde seu telefone celular pudesse funcionar a atriz é assassinada. Todos começam, então, a suspeitar do criminoso que estava sendo transportado pelo policial e que foge.

A seguir, um a um, os personagens vão sendo assassinados. Enquanto isso, no tribunal, a audiência noturna tem início.

A primeira reviravolta acontece quando o ex-policial Edward Dakota encontra uma chave com o número 9 junto da segunda vítima. A chave de número 10 havia sido encontrada com a primeira, mas naquele momento não se podia saber o seu significado. Logo depois de encontrar a chave 9, Dakota e o policial que transportava o assassino encontram este último morto com um taco de baseball enfiado na garganta e uma chave com o número 8 ao seu lado. Aparentemente, o gerente noturno do motel é o culpado. E o assunto parece encerrado.

De volta ao tribunal, o homem que aparecia na cena preliminar, é apresentado como sendo o psiquiatra do assassino condenado. Ele mostra o diário como uma prova de que seu paciente sofre de distúrbio dissociativo de identidade, isto é, tem múltiplas personalidades. Neste momento, o criminoso chega ao tribunal algemado a uma cadeira de rodas. Nada ainda faz qualquer ligação entre o que ocorre no motel e no tribunal.

Pouco depois, no motel, quando apenas quatro dos onze personagens iniciais ainda estão vivos, o primeiro sinal de que algo sobrenatural está

acontecendo surge quando todos os corpos das vítimas desaparecem sem deixar qualquer vestígio. Além disso, eles descobrem que todos eles fazem aniversário no mesmo dia, 10 de maio, e que todos têm nome de estados norte-americanos. Neste momento, o personagem de John Cusack recita um poema, um poema que aparecia logo na abertura do filme como sendo do assassino condenado. Assim surge o primeiro elo entre uma história e outra. O poema, por si só, é bastante sugestivo:

*When I was going up the stairs
I met a man who wasn't there
He wasn't there again today
I wish I wish he'd go away⁵⁷*

Aí, então, o elo se forma. O personagem de John Cusack, Edward Dakota, se vê amarrado numa cadeira falando com o psiquiatra do condenado à morte no tribunal. Ele aparece na mesma posição em que o condenado estava quando foi colocado na sala. O psiquiatra explica a Edward que ele é uma das personalidades do assassino e que uma das outras personalidades é a responsável pelos assassinatos, tanto os do motel quanto as morte pelas quais Malcolm Rivers, o assassino, foi condenado à morte. O psiquiatra diz a Edward Dakota que a personalidade assassina não pode sobreviver. Assim, Edward volta para o motel.

Neste tempo, a personagem de Amanda Peet, Paris Nevada, descobre que o policial vivido por Ray Liotta é, na verdade, um dos criminosos que estava sendo transportado pelo verdadeiro policial, que ela encontra morto na mala do carro. Após uma rápida e movimentada cena, o gerente do motel é morto e Edward e o personagem de Liotta matam um ao outro em uma troca de tiros, restando apenas a personagem de Amanda Peet.

Mais uma vez, tudo parece decidido, a personagem mais pacífica, que só queria se tornar uma pacata plantadora de laranjas deverá assumir a mente do criminoso Malcolm Rivers. A chuva acaba, o dia amanhece e ela pega a estrada com a caminhonete do gerente do motel. No mundo fora da mente de Malcolm, o

⁵⁷ “Quando estava subindo a escada, eu encontrei um homem que lá não estava. Hoje, de novo, ele não estava lá. Eu desejo, eu desejo que ele se vá.”

juiz decide que sua condenação deve ser revogada e que ele deve ser levado para um hospital psiquiátrico do estado.

Malcolm e seu psiquiatra estão a caminho do hospital quando ele se vê como a personagem de Amanda Peet em sua plantação de laranjas. De repente, ao cavar a terra, ela encontra uma chave de motel com o número um. Apavorada ela ergue a cabeça apenas para ver Timothy York, o garoto que ficou órfão no motel e que se julgava morto em uma explosão. Com um ancinho na mão, o garoto diz: “Prostitutas não têm direito a uma segunda chance”. Malcolm então ataca o psiquiatra e o guarda que dirigia o carro. O filme termina.

Uma leitura possível de “Identidade” é que se trata de uma alegoria da crise de um autor de ficção policial em busca de sua própria identidade. O Dr. Mallick (o psiquiatra) seria, então, o leitor diante do diário de Malcolm.

Logo na cena preliminar, o psiquiatra escreve no seu caderno que a origem do mal é a psiquê fraturada do paciente, mostrando que, em seu papel de leitor do diário do assassino, ele falha por não perceber a pista que se apresenta diante dele: o motivo do trauma do garoto que deu origem à fratura de sua identidade está na relação de Malcolm Rivers com sua mãe, uma prostituta viciada em drogas com diversas passagens pela polícia e que costumava deixá-lo trancado sozinho, quando pequeno, no banheiro do quarto de um motel de estrada enquanto atendia a seus clientes e se drogava. Um dia, ela o trancou lá e não mais voltou. Esse abandono foi a gota d’água que provocou a doença de Malcolm Rivers.

O tratamento ao qual o Dr. Mallick submete o assassino é, como ele mesmo diz, uma técnica de dobrar as personalidades do paciente de volta a uma integração. O tratamento força as personalidades a se confrontarem. Assim, uma seqüência de autofagia psíquica tem início dentro da mente de Malcolm. No fim, após se livrar de todas as personagens criadas a partir do trauma original, a identidade que resta é a do menino órfão que odeia sua mãe.

Ao pensar que a fratura da personalidade é a origem do mal, o psiquiatra não privilegia o fato de que a causa dessa fratura é o trauma de infância que Malcolm sofreu ao ser abandonado diversas vezes no tal motel e ao ter presenciado as atividades profissionais de sua progenitora. Mais tarde, quando ela foi presa depois de abandoná-lo, ele foi posto para adoção. A primeira cena do

motel começa exatamente com um menino e seus pais adotivos, e logo em seguida aparece a prostituta vivida por Amanda Peet. No final, o menino e a prostituta também são os últimos sobreviventes. Quando o garoto mata a prostituta, revela sua raiva: “prostitutas não têm direito a uma segunda chance”, diz.

Enquanto o psiquiatra leitor do diário de Malcolm se perdia buscando a resposta da situação nos desdobramentos da identidade do assassino, a resposta estava o tempo todo na sua identidade original. Isto é, o trauma ocorrido na infância, em função da difícil relação com a mãe, gerou a criação das outras personalidades e das tramas em que se envolveram. O diário do condenado, com suas múltiplas personagens, conduziu o psiquiatra-leitor ao erro. O autor se desdobrava para ocultar o núcleo do seu comportamento violento.

O desdobramento da identidade do autor é também tematizado no roteiro que Charles Kaufman escreveu para o filme que tem o sugestivo nome de “Adaptação” (*Adaptation*, Columbia Pictures, 2002), dirigido por Spike Jonze. O título “Adaptação”, neste filme, tem dois sentidos principais: o primeiro e mais óbvio é o fato do filme ser sobre um roteiro que Charles Kaufman (agora como personagem) está escrevendo, adaptando um livro sobre flores para o cinema; o segundo, é o processo de adaptação pelo qual Kaufman tem que passar para conseguir “dar conta do recado”.

Em “Adaptação”, Kaufman leva a questão da descentralização da identidade das personagens a um outro patamar em relação ao seu filme anterior “Quero ser John Malkovich”. Se, neste último, a personagem principal desliza de seu papel na trama e assume a identidade da personagem “John Malkovich”, representado pelo próprio ator John Malkovich, em “Adaptação”, Kaufman não só traz a si mesmo para dentro do filme como também se divide em três papéis distintos. Ele não é apenas Charlie Kaufman, roteirista. Dentro da realidade fílmica ele é Charlie Kaufman, narrador, Charlie Kaufman, personagem principal e Donald Kaufman, personagem co-adjuvante, que faz o papel de irmão gêmeo de Charlie Kaufman, todos interpretados por Nicholas Cage.

Indo muito além do que trazer a realidade para dentro da ficção, Donald Kaufman é a ficção que se confunde com o real. No cinema, seu nome consta nos créditos finais do filme como co-roteirista e, de quebra, ainda recebe uma

homenagem póstuma após os créditos: "*In Loving Memory of Donald Kaufman*". Assim como na capa do DVD Donald também recebe os créditos de co-roteirista e recebe uma filmografia ao lado dos atores, diretor e roteirista, constando seu filme "*The 3*" e o próprio "*Adaptação*". Boa parte do público que assistiu ao filme, tanto no cinema quanto no DVD, provavelmente não buscou saber se Charlie tinha realmente um irmão chamado Donald e, possivelmente, deve ter ficado bastante chateada pela violenta morte do "co-roteirista" de futuro promissor. Mas, o fato é que Charlie Kaufman não tem nem nunca teve um irmão. Donald é apenas uma personagem fictícia que Charlie usou para poder representar seu próprio conflito interno ao realizar a adaptação do livro "*The Orchid Thief*", de Susan Orlean. Tanto o livro quanto Susan são reais e "*Adaptação*" é um filme baseado em acontecimentos reais. Mas a pós-modernidade já não separa artisticamente fatos reais e ficção, como foi visto nos capítulos anteriores.

No filme, o tímido, depressivo, neurótico e com diversos problemas de auto-estima, Charlie Kaufman, se vê às voltas com a questão de como transformar um livro artístico e bem escrito sobre um tema considerado absolutamente monótono (flores) pela maioria das pessoas em um filme de sucesso de bilheteria, sem que isso afete sua auto-imagem de intelectual.

Logo nas primeiras tentativas, o personagem-roteirista decide que a melhor maneira de se adaptar o livro é transformá-lo num filme sobre a dificuldade de se adaptar o livro. Assim, Charlie, se desdobra, passa a ser seu próprio personagem. Tem-se, então, no universo ficcional, o primeiro desdobramento, o roteirista-autor desdobra-se em roteirista-personagem, e o segundo, o roteirista-personagem desdobra-se em outro roteirista-personagem.

Quase toda a primeira hora de filme se passa com Charlie escrevendo e re-escrevendo o início do filme. Portanto, o início de "*Adaptação*" é uma seqüência de inícios possíveis para "*Adaptação*". Cada um revelando as possibilidades geradas pelas escolhas narrativas de Charlie. Não é apenas um filme dentro do filme, dentro do filme etc., como as narrativas em abismo. O que ocorre de fato é que, a cada mudança de idéia de Kaufman, o próprio filme recomeça do ponto de partida, deixando de ser o anterior. Isso significa que, embora "*Adaptação*" tenha outros filmes contidos dentro dele, a característica principal que sobressai é que

ele é um hipertexto dele mesmo. O espectador sai da “janela” em que estava acompanhando uma narrativa e é levado imediatamente para uma outra, onde o novo filme está começando.

Perdido em seus próprios desdobramentos e congelado por um bloqueio de criação, Kaufman atinge o auge do desespero e da depressão quando recebe um prazo apertado (típico da economia de mercado, oposta às aspirações artísticas de Charles Kaufman, o autor ficcional) para terminar o roteiro. Assim, para não manchar sua reputação de artista sério e intelectual, Charles (o autor ficcional) recorre à figura de Donald Kaufman. Donald é gêmeo idêntico de Charlie (o personagem), mas com a personalidade extremamente oposta a deste. Donald é um bonachão tranqüilo e despreocupado que adora festas e não tem problema nenhum em arranjar mulheres, mesmo sendo tão feio e desengonçado quanto Charlie. Com sua personalidade cativante, Donald é extrovertido e um típico cidadão capitalista e consumidor americano, um negativo absoluto de seu irmão.

Donald, que também é um grande admirador de seu irmão, decide que também quer ser roteirista, mas para o aborrecimento de Charlie, Donald não é apenas conformado com as leis de mercado, ele é um entusiasta. Aos olhos de Charlie, o roteiro de Donald tem tudo para se tornar um filme de terror da pior qualidade. O que parece extremamente superficial, alienante e sem nexos causais para Charlie, o filme de Donald chamado de “*The 3*” acaba, com sua ajuda involuntária, se tornando um grande sucesso de bilheteria. E, durante todo este tempo, o roteiro de Charlie está parado.

Vendo-se no limite de sua *deadline*, Charlie cede aos apelos do irmão e permite que Donald o ajude. A partir deste ponto, o filme que deveria realizar finalmente começa a andar. Todavia, não da forma como Charlie tinha planejado. Uma vez que o capitalista, consumista e alienado Donald começa a ajudar no roteiro, o próprio filme “Adaptação” muda completamente de gênero, forma e estilo. Deixa de ser um filme sério e artístico sobre as dificuldades de se fazer uma adaptação nos dias de hoje e se transforma num *thriller* de suspense comercial. É o hibridismo do qual se falou no capítulo II deste trabalho. Os irmãos Kaufman, então, tornam-se investigadores enquanto a adorável, triste e profundamente complicada escritora Susan Orlean é transformada numa viciada traficante de

drogas retiradas das flores (orquídeas) de que ela falava em seu livro. As questões artísticas e filosóficas dão lugar a cenas de ação e suspense de tirar o fôlego. Tudo com requintes de apelação comercial alienante e superficialidade retórica.

Uma vez encaminhado o roteiro, Charlie (o autor empírico) não precisa mais de Donald e pode se desfazer de sua criação redentora e, assim, Donald é morto num acidente de carro. Como homenagem a sua própria criação que lhe expiou a culpa do comercialismo do filme, Charles Kaufman (o autor empírico), com a ajuda de Spike Jonze, faz com que o nome de Donald conste de todos os créditos do filme e da publicidade do filme e lhe rende uma homenagem póstuma no final da passagem dos créditos.

“Adaptação” é um exemplo de tudo o que foi dito aqui nos capítulos anteriores e no começo deste. Nesta obra marcante de Kaufman, encontram-se elementos como o hibridismo, a narrativa multiforme, o hipertexto traduzido, talvez pela primeira vez com tal fidelidade, para o cinema, a questão autoral e, principalmente, Charlie Kaufman consegue em um só filme fragmentar, multiplicar, descentralizar e realizar um sem número de deslizamentos das identidades dos personagens de sua história, especialmente Charlie e Susan.

Mais determinado a trazer essas mesmas questões para perto das discussões sobre as novas tecnologias e como elas afetam o cotidiano social, Kaufman escreveu “Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças” (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, direção de Michel Gondry, 2004).

Como Vera Lúcia Follain de Figueiredo observou, ao fazer as análises de “Teatro”⁵⁸ e “Amnésia” (Christopher Nolan, 2001, EUA)⁵⁹, a falta de estabilidade das identidades dos personagens está conectada à maneira como a memória é construída/desconstruída. Kaufman também quis trabalhar a questão da tecnologia ligada à memória e, principalmente, como esta afeta a própria identidade de uma pessoa. Uma vez que a apreensão do mundo se tornou um ato muito mais complexo do que era antes da Revolução Digital, uma das primeiras vítimas é a memória. O cérebro humano tem que se adaptar a um fluxo muito maior de informações do que nas décadas que antecederam a Revolução Digital. Tal

⁵⁸ Ver também PINTO, Sílvia Regina op. cit.

⁵⁹ Ver referências 30 a 32, no capítulo anterior.

situação se reflete tanto na temática, pelo viés da questão da memória, quanto na própria forma dos filmes e livros da última década do século XX e do início do século XXI.

Em “Brilho eterno”, Joel (Jim Carey) é um sujeito pacato e de personalidade reclusa e retraída, incapaz de ter momentos de espontânea rebeldia. O filme começa com Joel acordando. Ele se arruma e vai para o trabalho como se fosse mais um dia normal de sua vida. Logo no início, algumas pistas da temporalidade quebrada são deixadas para o espectador de forma bem sutil, como o barulho de uma porta fechando no momento em que ele acorda, seu carro está amassado etc. De repente, algo dentro dele faz com que decida que não quer ir trabalhar. Assim, correndo de uma ponta à outra da estação de trens, Joel pula para o trem que vai para a praia. Ele narra como se escrevesse um diário. Sendo um dia de inverno, a praia está gélida e vazia. Joel admira a paisagem, pensa na vida, escreve e desenha em um caderno e volta com uma estranha sensação de que algo está faltando em sua vida, além de algumas folhas arrancadas do caderno (outra pista), no qual ele parece não escrever há dois anos.

As cenas são cortadas de forma a parecer uma pequena colcha de retalhos, como lembranças. Neste momento de frustração com sua vidinha tediosa, Joel deseja encontrar alguém novo e percebe-se que, ao fundo, andando na mesma praia quase deserta, surge uma garota que veste um casaco vermelho extremamente chamativo. Colorida, pelo casaco e pelos cabelos tingidos, ela destoa da paisagem cinzenta da praia. É interessante notar essa referência para uma análise mais profunda sobre a personagem Clementine, vivida por Kate Winslet. A presença constante dela nas cenas seguintes é fundamental para o andamento da história.

No caminho de volta, Clementine tenta iniciar uma conversa com Joel. Sem que o espectador possa saber nesta altura do filme, ela faz referência a vários fatos ocorridos no passado. É especialmente curioso como a música de fundo só toca quando eles estão se falando. Enquanto estão em silêncio, a música também pára. Mais tarde, percebe-se que isso é uma referência à memória apagada do casal, além de funcionar como simbolismo para a necessidade deles estarem juntos.

Tímido, Joel parece se proteger da constante busca por diálogo de Clementine. Ao sair do trem, Joel dirige seu carro quando percebe Clementine andando a pé e oferece uma carona. Tudo parece funcionar bem, como um romântico primeiro encontro de um casal. Eles saem no dia seguinte, ainda sem suspeitar de nada, até que um estranho (Elijah Wood) vem falar com Joel enquanto este espera em seu carro por Clementine.

De repente, ocorre um corte para uma cena com Joel dirigindo seu carro em lágrimas. Ele sai do carro e é seguido por uma van branca. Ele chega em casa e se prepara para dormir. Toma um comprimido e vê a van pela janela. Dois homens saem da van e entram em seu prédio.

A partir daí, as imagens do filme começam a se tornar erráticas no tempo, esfumaçadas, escuras em parte. Ele se vê na mesma cena pela qual ele tinha acabado de passar com seu vizinho, que falava de Clementine. Só que agora, o vizinho parece coberto por uma mancha negra e sua voz vai desaparecendo. Até o espectador conseguir entender que são cenas da memória de Joel demora um tempo.

O filme, então, volta ao passado pelas lembranças de Joel e mostra a evolução do relacionamento que o casal teve e do qual não suspeita. Cada cena é seguida de um apagar de luzes e uma perda de foco graduais. Joel sai de determinados lugares e aparece em outros completamente diferentes como se isso fosse natural (ex: ele sai de uma livraria e, ao passar pela porta, ele entra na casa de seus amigos, como se fosse uma continuação do mesmo prédio).

Numa dessas cenas, Joel descobre que Clementine, estando completamente desesperada e desgostosa com a relação passou por um procedimento médico para “deletar”⁶⁰ Joel de sua memória. Frustrado, decepcionado e com raiva, Joel decide passar pelo mesmo procedimento, que é realizado através do “escaneamento” do cérebro por um computador e destruindo os neurônios que seriam responsáveis por guardar determinadas lembranças. Embora, essa idéia tenha sinais de ficção científica, o filme pouco tem a ver com o estilo, estando mais próximo de um híbrido como “Adaptação”, do mesmo roteirista.

⁶⁰ O termo deletar justifica-se aqui pois, mais que apagar, deletar tem a conotação de não deixar vestígios. Quem apaga algo que escreveu a lápis no papel sempre deixa um borrão ou uma leve marca. Quando se deleta algo da tela do computador, é como se, na tela, ela nunca tivesse existido.

Desde o momento em que Joel toma a pílula para dormir ocorre uma grande fragmentação da identidade do personagem de Joel, pois se antes ele lidava com os outros personagens, agora, dentro de sua mente, todos os outros personagens são desdobramentos dele mesmo e das lembranças contidas em sua memória. Isso fica claro quando, desesperado para que o procedimento seja interrompido, mas absolutamente impossibilitado de se mover por estar em sono induzido, Joel procura o médico responsável pelo procedimento. Então, o Dr. Mierzwiak lhe responde: “Eu estou dentro da sua mente também. Eu sou você”.

O próprio ator Jim Carey em entrevista apresentada no Making Off do DVD diz:

Joel tem um lado selvagem dentro dele que ele não sabe expressar por ser muito retraído. Dá para ver pelos seus desenhos que algo selvagem está se passando dentro dele e Clementine é a exteriorização desse lado. Ela é o algo selvagem dentro dele.

Aqui, Carey se refere à projeção mental interna da personagem Clementine criada por Joel. Mais que isso, deixa a entender que a personagem Clementine pode ser uma criação da mente de Joel no momento em que está na praia, frustrado com sua vida e desejando encontrar alguém novo. Embora esse segundo entendimento não fique tão claro no filme - quanto o lado selvagem e apaixonado de Joel, dentro de sua memória, ser representado pela figura de Clementine -, ele ajuda a entender a inquietude do espectador que busca compreender o que se passa na tela. A possibilidade de o filme todo, e não apenas a parte que ocorre após Joel tomar a pílula, ser uma exteriorização do que ocorre dentro da mente do personagem fica sempre presente na expectativa de quem assiste ao filme.

O próprio Joel, na maior parte do filme, é um desdobramento de sua personagem dentro de sua mente. Quando ele se vê pela primeira vez, ele é a sua própria consciência olhando para sua imagem na memória. Ocorre, então, uma dissociação entre memória e consciência na organização interna de sua subjetividade. Isso ainda fica mais grave quando, por algum defeito técnico do equipamento, Joel consegue tomar consciência de que está tendo sua memória apagada. Uma outra fratura em sua identidade ocorre. Dentro da mente do personagem de Carey, uma série de desdobramentos de sua identidade começa a

surgir e a dialogar com o espaço exterior, provocando outros desdobramentos dentro de uma temporalidade multilinear similar à do pensamento.

Agora, além do Joel exterior que se encontra na linha narrativa do presente (começo do filme), ele também é o personagem inconsciente que está dormindo em sua cama na linha narrativa passada dentro da memória do primeiro, o personagem que se apresenta como sua representação mental na memória do segundo e o personagem que toma consciência do que está ocorrendo e que, a todo o momento, se funde e se separa deste último. Incluindo-se nesta descentralização da identidade de Joel a fragmentação de sua consciência representada por todos os personagens que se libertam de seu papel anterior e, na memória de Joel, passam a agir com autonomia, tem-se uma verdadeira confusão na cabeça do espectador: esses personagens (Clementine, o casal de amigos de Joel, o doutor e os auxiliares do doutor) que, embora tenham a aparência emprestada dos personagens originais externos à mente de Joel, são, na verdade, desdobramentos do próprio Joel e não de seus personagens originais. Como a maior parte do filme ocorre dentro da mente do personagem de Jim Carey, cada personagem com quem ele fala e que responde algo que não estava em sua memória, como a fala do médico citada anteriormente, é um desdobramento de sua própria consciência, conversando consigo mesma, tentando entender o que está acontecendo.

É uma situação típica deste estilo narrativo que se torna marcante na narrativa contemporânea. Aqui também, a confusão de Joel é transferida ao espectador. O Joel narrador, como escritor de seu diário, ocupa o lugar do autor, assim como seu duplo, dentro de sua mente, faz as vezes de investigador. Os diversos tempos externos e internos à memória de Joel partem a linearidade narrativa, transformando-a em uma narrativa multiforme. O hibridismo de gêneros (comédia romântica, ficção científica, thriller de suspense) marca o filme.

Embora ocorra de maneiras diferentes, o deslizamento da identidade dos personagens em cada uma dessas obras se arquiteta sobre a mesma fundação estrutural. Trata-se de uma indagação de seus autores sobre qual seria seu lugar e o lugar de sua arte num mundo onde a evolução técnica gera questionamentos sobre a própria identidade do autor e sobre a própria originalidade de sua arte. A

própria realidade é posta em xeque quando o mundo pode ser traduzido para uma simples linguagem binária e, desta forma, a realidade material e a ficção podem conviver num mesmo ambiente chamado de virtual. O fluxo de informações e o número de caminhos possíveis a serem seguidos são tão avassaladores que a saída encontrada por esses autores para conseguir expressar tal situação vai muito além de uma simples divisão da personalidade de seus personagens. Estes se desdobram, fragmentam, multiplicam, deslizam e se descentralizam.

Em “A Trilogia de Nova York” (*The New York Trilogy*), romance de mistério do escritor americano Paul Auster, dividido em três histórias, o protagonista da primeira parte (*A Cidade de Vidro*), Quinn, é um escritor de romances de mistério que assina suas obras com um pseudônimo, William Wilson, nome tirado de um conto de Edgar Allan Poe⁶¹. Quinn é a ressurreição da figura de um *flâneur*. Seu passatempo preferido é caminhar sem rumo na cidade labiríntica de Nova York até se perder completamente no que ele chama de “lugar nenhum”. A descrição que Auster faz das caminhadas de Quinn é a transformação em narrativa ficcional do estudo de Georg Simmel “A Metrópole e a Vida Mental”, citado na introdução e no primeiro capítulo deste trabalho. Diz, então, Auster:

Nova York era um espaço inesgotável, um labirinto de caminhos intermináveis, e por mais longe que ele andasse, por melhor que conhecesse seus bairros e ruas, a cidade sempre o deixava com a sensação de estar perdido. Perdido não apenas na cidade, mas também dentro de si mesmo. Toda vez que saía para dar uma volta, tinha a sensação de estar deixando a si mesmo para trás e, ao se entregar ao movimento das ruas, ao reduzir-se a um olhar observador, ele se descobria apto a fugir da obrigação de pensar, e isso, mais do que qualquer outra coisa, lhe trazia uma certa paz, um saudável vazio interior. O mundo estava fora dele, em volta, à frente, e a velocidade com que o mundo se modificava sem parar tornava impossível para Quinn deter-se em qualquer coisa por muito tempo. O movimento era a chave da questão, o ato de colocar um pé adiante do outro e se abandonar ao fluxo do próprio corpo. Ao caminhar sem rumo, todos os lugares se tornavam iguais e já não importava mais onde estava.⁶²

⁶¹ William Wilson é o duplo do narrador do conto. Ver: POE, Edgar Allan. “*William Wilson*”. IN *Selected Tales*. Londres: Penguin, 1994.

⁶² AUSTER, Paul. “A Trilogia de Nova York”. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P. 10.

A paz de ser reduzido a um “olhar observador” e a fuga da “obrigação de pensar”, neste caso, encaixam-se perfeitamente na atitude “*blasé*” de que falava Simmel⁶³. William Wilson e seu alter ego Quinn são referências de Auster à Modernidade que oferecem a primeira pista da história que está por vir. Como contraposição a essa referência, Auster já avisa logo no começo do texto: “Bem mais tarde, quando ele já se sentia capaz de refletir sobre as coisas que lhe aconteceram, chegaria à conclusão de que nada era real a não ser o acaso”. O acaso, como aquilo que não pode ser previsto logicamente, é a negação da lógica detetivesca dos romances policiais modernos. A menção a Poe é uma pista de que a chave do mistério estaria na leitura e não nos fatos em si. A construção da narrativa é que dita o caminho lógico que, como o autor já preconizou, neste caso, é o caos do acaso.

O primeiro desdobramento do personagem Quinn é explicado pelo próprio narrador:

William Wilson, afinal de contas, era uma invenção e, muito embora houvesse nascido dentro do próprio Quinn, tinha agora uma vida independente. Quinn o tratava com respeito, às vezes com admiração, mas nunca chegava ao ponto de acreditar que ele e William Wilson fossem o mesmo homem. Era por essa razão que Quinn não se mostrava por trás da máscara de seu pseudônimo. (pg. 11).

Um segundo desdobramento é apresentado logo a seguir, quando o narrador fala de Max Work, o detetive criado por Quinn/Wilson como herói de seus romances de mistério:

Ao longo dos anos, Work se tornara muito próximo de Quinn. Enquanto William Wilson permanecia uma figura abstrata para ele, Work cada vez mais adquiria vida. Na tríade de egos em que Quinn se transformara, Wilson servia como uma espécie de ventríloquo, o próprio Quinn era o boneco e Work era a voz animada que conferia um propósito àquela empresa.

⁶³ SIMMEL, Georg. Op. cit.

Esses desdobramentos, suaves, cedem espaço, em um determinado momento, a um impacto desconcertante sobre a expectativa do leitor, quando o telefone toca e a voz do outro lado da linha pergunta: “É o Paul Auster?” Neste momento, as barreiras que ainda estavam sendo derrubadas dentro da narrativa se estendem para fora, abarcando o nome do autor do livro. O susto logo é dirimido pela frase seguinte: “Paul Auster. Da Agência de Detetives Auster.” O leitor pode perceber, então, que esse Paul Auster é apenas um personagem no enredo que se desenlaça que, embora carregue o nome do autor, não é, necessariamente, um desdobramento do autor real.

Em seguida, o narrador embarca em uma cadeia de pensamentos filosóficos com ares de ensaio que explicam, de certa forma, o que se passa na cabeça do próprio autor do livro:

O detetive é quem olha, quem ouve, quem se movimenta nesse atoleiro de objetos e fatos, em busca do pensamento, da idéia que fará todas essas coisas se encaixarem e ganharem sentido. Com efeito, o leitor e o detetive são permutáveis. O leitor vê o mundo através dos olhos do detetive, experimentando a proliferação dos detalhes desse mundo como se o visse pela primeira vez. (...) Detetive particular, *private eye*. A expressão em inglês tinha um significado triplo para Quinn. Não era apenas a pronúncia que corresponde à letra “i”, em *eye*, indicando a palavra “investigador”, era também o “I” maiúsculo, “Eu”, a pequenina vida em botão enterrado no corpo de um eu vivo. Ao mesmo tempo, era o olho físico do escritor, o olho do homem que volta sua atenção para que o mundo se revele diante dele. Havia cinco anos, agora, Quinn vivia sob o jugo desse trocadilho. (pg. 14 e 15).

Esse parágrafo é de especial importância para se entender os deslizamentos que Auster usa no texto. A toda hora, na posição de “olho” do leitor, o detetive se mistura com a figura do autor, tentando transformar o próprio leitor num desdobramento do autor e vice-versa. O autor, o narrador, o leitor e o personagem detetive passam, então, a integrar a tal tríade que o narrador tinha mencionado, transformando-a numa figura multilateral complexa. Isso é uma característica que permeará toda a “Trilogia de Nova York”.

Na seqüência da história, o personagem detetive Paul Auster se torna, agora sim, um desdobramento do personagem Quinn quando a voz desesperada que procurava o detetive volta a ligar e diz que procura “aquele que chama a si mesmo

Paul Auster”. No momento em que Quinn responde “Pois não. É Auster quem está falando”, ele se reveste da identidade de Auster, provocando o deslizamento.

A partir daí, a história toma um rumo que parece típico de um romance de mistério. O dono da voz misteriosa apresenta-se como Peter Stillman, um jovem rapaz com graves traumas psicológicos que teme que seu pai irá matá-lo. Seu pai, um pesquisador renomado, torturava o garoto na infância fazendo experiências execráveis com o próprio filho. Um dia, um incêndio revelou os maus tratos do pai e este foi preso. Agora, cumprida a pena a que fora condenado, estava se aproximando a data de sua soltura e o atormentado rapaz e sua esposa temiam que Peter fosse assassinado por vingança.

O próprio Peter Stillman é um personagem bastante curioso. Dizia que seu nome verdadeiro não era Peter Stillman e que mudava sua identidade diariamente. Por causa das experiências do pai, Peter tem pouca autonomia, um “garoto marionete” que acredita que, devido ao tratamento dado pelo Dr. Wyshnegradsky, poderá melhorar: “Mas às vezes acho que no final vou crescer e me tornar real”, diz.

A experiência que o pai de Peter fazia com ele consistia basicamente em privá-lo de qualquer experiência social, cultural e emocional positiva. Peter permanecia diariamente em um quarto escuro e silencioso, sem que ninguém tivesse qualquer forma de contato com ele. Comia e dormia no escuro e no silêncio. Essa experiência durou nove anos causando uma destruição quase que completa na mente de Peter. Após treze anos de tratamento, ele começava a se relacionar com o mundo exterior, começava a se “tornar real”.

O trabalho de Quinn/Auster, então, era descobrir quais eram as intenções do pai de Peter e evitar que este sofresse qualquer mal.

Quinn, fazendo anotações em seu caderno vermelho, acaba dando algumas pistas ao leitor de qual serão as regras para se compreender a história:

E depois, mais importante que tudo: lembrar quem sou. Lembrar quem se supõe que eu seja. Não acho que se trate de um jogo. Por outro lado, nada está claro. Por exemplo: quem é você? E se você acha que sabe, por que continua a mentir? Não tenho resposta. Tudo o que posso dizer é o seguinte: ouçam-me. Meu nome é Paul Auster. Este não é o meu nome verdadeiro.

A afronta direta ao leitor, que também pode ser interpretada como uma afronta direta ao autor, serve para demonstrar que não há hierarquia entre personagens, autor e leitor. Todos estão envolvidos no jogo de deslizamentos de Auster. Como ele mesmo diz: “Nada está claro”.

Um pouco antes, nas mesmas anotações, Quinn traz Poe à luz de novo citando uma fala do seu detetive Dupin, o leitor de jornais: “Uma identificação entre o intelecto do investigador e do seu oponente”. Essa citação será fundamental para se compreender o funcionamento da mente dos personagens deste ponto em diante. Quinn, em especial, já parece bastante propenso a realizar este tipo de identificação, como já havia ficado claro na relação que tem com seus personagens e que é reforçada pela anotação que lembra seus dias de estudante, nos quais, por não ter dinheiro, usava as roupas emprestadas e dadas por colegas: “E a sensação esquisita que eu tinha, de estar entrando na pele dele. Isso pode ser um ponto de partida”, escreve.

Tal situação já mostra que o método de Quinn para resolver o mistério é o de realmente se colocar “na pele” de seu opositor, pensar como ele, ou, como disse Dupin, fazer “uma identificação entre o intelecto do investigador e do seu oponente”.

Aos poucos, Quinn vai se tornando obcecado com a idéia de ser Paul Auster e com a missão de “entrar na mente” de seu oponente. Em seu trabalho de observação constante, cada vez mais Quinn se tornava o “olhar observador” e mais se afastava de si mesmo. O próprio leitor se vê preso a esse olhar, sem ter qualquer informação externa ao que Quinn vê e pensa.

Após encontrar o pai de Peter e passar dias seguindo-o e depois outros tantos dias conversando com ele sempre sob nomes diferentes para que o Sr Stillman não saiba que ele é Paul Auster, o detetive, Quinn o perde. O Sr Stillman desaparece do hotel onde estava hospedado sem deixar pistas. Quinn percebe então que, por mais que tivesse tentado “entrar na pele” do Sr Stillman, ele havia fracassado.

Sem saber o que fazer para achar o velho, Quinn decide procurar o verdadeiro detetive Paul Auster. Sendo incapaz de achar uma agência de detetives Auster, Quinn descobre um Paul Auster na lista de assinantes das páginas

amarelas e decide encontrá-lo. Chegando no endereço indicado na lista, Quinn se depara não com o detetive, mas com o escritor Paul Auster. Esse desdobramento do autor para dentro da história lembra o “Relato de Arthur Gordon Pym”, de Poe (esse livro já havia sido mencionado anteriormente na história).

Nesse encontro, Quinn conta tudo o que havia se passado até aquele momento, fazendo com que, por um instante o leitor acredite que essa seria a deixa para Paul Auster justificar como teria tido conhecimento da história que ele mesmo assina. Mas Auster não é Poe e “Cidade de Vidro” não é uma narrativa em abismo. Assim, em nenhum momento, Auster assume que é o autor do livro, ficando sempre em seu papel de personagem. O abismo hierarquiza os deslizamentos quando comparados com a realidade, Paul Auster desfaz a hierarquia. Todos os níveis de deslizamentos e desdobramentos são postos no mesmo patamar, assim como a tríade autor, leitor e personagem. Não há uma história dentro da história, mas muitas histórias em paralelo.

A desierarquização fica evidente quando Auster mostra seu personagem homônimo tão perdido quanto Quinn. Logo depois, os dois debatem o livro no qual o escritor (Auster) diz que está escrevendo um livro sobre a autoria do livro dentro do livro “Dom Quixote”, de Cervantes. Aqui, percebe-se outra característica de “A Trilogia de Nova York”. A todo o tempo, Auster abre uma espécie de janela para escrever pequenos ensaios sobre os mais variados temas, como se fossem hipertextos. Assim, quando o leitor se depara no texto com uma informação que não tem influência direta na solução do mistério mas serve como detalhe enriquecedor da narrativa, ele pode simplesmente acessar tal informação tal e qual o faria com um *link* num texto de computador.

Um dos momentos mais dramáticos da história é quando a mulher e o filho de Auster chegam em casa. Quinn havia perdido sua mulher e o filho há alguns anos e a cena que se desenrola a sua frente parece especialmente retirada de um livro de Borges. Daniel Quinn é apresentado a Daniel Auster, filho de Paul. O nome Daniel significa, em hebreu, “deus é o meu juiz” (dani=juiz e el=deus). Naquele instante, criador e criatura encontravam-se juntos no mesmo espaço. Quinn, a criatura, filho do autor, percebe-se como uma possibilidade da vida de Auster. Infelizmente, como criatura, coube a ele ser a possibilidade triste, que

perdeu sua esposa e filho, enquanto Auster, como criador, ainda os tinha:

Era demais para Quinn. Teve a sensação de que Auster estava escarnecendo dele, pelas coisas que tinha perdido, e Quinn reagiu com raiva e inveja, uma dilacerante autopiedade. Sim, ele também gostaria de ter essa esposa e esse filho, gostaria de ficar o dia inteiro de conversa fiada sobre livros antigos, cercado de ioiôs, omeletes de presunto e canetas-tinteiro. Ele suplicava **a si mesmo** por redenção. (Pg. 115. Grifo nosso).

Uma leitura que pula aos olhos do leitor nesta cena é a de que “a si mesmo” significa que o próprio Quinn, como foi dito acima, é um desdobramento de Paul Auster, o autor e juiz. Daniel Quinn e Paul Auster, o personagem, representam dois caminhos possíveis que a vida de Paul Auster, autor, poderia ter seguido. São duas bifurcações criadas pelo autor que se confrontam no mesmo espaço ficcional.

- Todo o mundo é Daniel!
 - Isso mesmo - disse Quinn – Eu sou você e você é eu.
 - E isso fica rodando e rodando a vida toda – gritou o menino, abrindo os braços de repente e saindo em disparada, correndo em volta da sala como um giroscópio.

A frase “Todo o mundo é Daniel!” pode ser lida como todo o mundo está sob o julgo do criador (autor), portanto, todos são criaturas, ficção. O referencial bíblico de Daniel como interpretador de sonhos também corrobora essa interpretação. A outra leitura é que todos seriam desdobramentos do mesmo personagem, ou mesmo, da mente do mesmo personagem, afinal, Daniel Quinn é apresentado, em primeiro lugar, como um escritor de ficção de mistério. Assim, ele também é um autor e o leitor poderia estar lendo uma de suas obras de ficção, por isso a referência ao livro dentro do livro de “Dom Quixote” e a tantos outros autores que lidavam com esse dilema da ficção versus a realidade. Como já foi dito neste trabalho, uma das características marcantes dessa vertente da ficção é que uma interpretação não necessariamente exclui a outra, mas se juntam para formar um sentido mais amplo de que não existem sentidos únicos, verdades únicas nem caminhos únicos. Nessa vertente, todos os caminhos possíveis são

considerados e têm a mesma importância. Assim, mais uma vez, “nada está claro”.

A trama segue com Quinn, completamente perdido, divagando sobre a linearidade de sua própria narrativa: “É 2 de junho, disse para si mesmo. Tente lembrar-se disso. Aqui é Nova York e amanhã será 3 de junho. Se tudo correr bem, o dia seguinte será 4 de junho. Mas nada é certo.”

Sem conseguir entrar em contato com Peter, nem com sua esposa, Quinn volta a flunar pela cidade e escreve em seu caderno vermelho um pequeno ensaio sobre os indigentes de Nova York (mais uma “janela”).

Após pensar por algum tempo, Quinn decide levar o caso adiante mesmo sem conseguir entrar em contato com seus clientes. Assim, prepara uma tocaia num beco ao lado do prédio de Peter e sua esposa.

O capítulo seguinte começa com uma fala reveladora do narrador. Este comenta que se passaram semanas, talvez meses em que Quinn ficou de tocaia. O narrador menciona, agora, que toda a história é baseada em fatos e, como o relato sobre o período em que Quinn ficou de tocaia era escasso em informações, “o autor sente a obrigação de não ultrapassar os limites do que pode ser comprovado”. Isso soa como uma referência direta aos textos já citados por Auster durante a narrativa, “O Relato de Arthur Gordon Pym” e “Dom Quixote”.

Esse período todo é sobre a transformação de Quinn em um indigente. Semanas sem voltar para casa, dormindo e fazendo suas necessidades no beco e comendo cada vez menos à medida que seu dinheiro ia se acabando, apagaram de vez a identidade Quinn. Agora, ele era parte da paisagem da cidade, como os demais indigentes sobre quem ele escrevera em seu caderno vermelho.

Após semanas, absolutamente sem identidade tanto para ele quanto para todos os demais, Quinn vê sua imagem refletida no espelho de uma fachada. Irreconhecível até mesmo para si mesmo e sem nenhum dinheiro sobrando, Quinn liga para Auster esperando receber o dinheiro de um cheque que havia deixado para Paul depositar para ele.

Paul Auster, então, informa-o que o Sr Stillman havia se jogado da ponte do Brooklin e que estava morto. O caso estava encerrado.

Sem dinheiro (o cheque havia sido devolvido) e com a aparência de um

mendigo, Quinn tenta voltar para casa. Lá descobre que todas as suas coisas foram vendidas ou jogadas fora e que seu apartamento estava alugado para outra pessoa.

A partir deste ponto a história toma um rumo completamente inesperado. Quinn volta para o apartamento de Peter e o encontra vazio. Ele se dirige a um quarto no fundo do apartamento, tira suas roupas e joga-as pela janela. Deita no chão e dorme. Todos os dias, Quinn escreve no caderno vermelho até escurecer e dorme quando a luz acaba. Estranhamente, todos os dias, encontra uma refeição completa no quarto, mas não se interessa em saber de onde ela vinha. Meses se passam e cada vez mais o tempo de escuridão vai ficando mais longo que o de claridade e, para ganhar tempo para escrever, Quinn começa a comer cada vez menos.

Até que as páginas do caderno acabam e o narrador diz que não há mais nenhuma informação sobre Quinn. Neste ponto, o narrador se apresenta como um escritor amigo de Paul Auster que estava chegando de viagem da África e que foi informado por Auster de toda a história de Quinn. Juntos, vão ao apartamento dos Stillman onde encontram o caderno vermelho, mas nenhum sinal de Daniel Quinn. O narrador diz que o caderno representa apenas uma parte da história e que sua amizade com Auster terminara pelo descaso com que tratou Quinn. Uma alusão que pode ser entendida por todo o sofrimento pelo qual o personagem teve que passar nas mãos do autor/criador.

A segunda parte da trilogia, “Os Fantasmas” começa com uma referência ao início da Bíblia: “No princípio existe Blue”. Os personagens aqui não têm um nome próprio tradicional, mas cores. Blue, White, Brown e Black.

Blue, um investigador particular discípulo de Brown, é contratado por White para espionar Black e escrever relatórios semanais sobre as atividades deste. À medida que cumpre o seu trabalho Blue percebe que Black pouco faz de suspeito. Ele passa o dia escrevendo, lendo e, de vez em quando, sai para caminhar.

Com o passar do tempo, Blue que sempre fora um superficialista, vivendo no mundo rápido e corrido do cotidiano novaiorquino do pós-guerra, nunca vendo necessidade em se aprofundar em nenhum assunto, percebe que sua forma de ver o mundo começa a ser abalada por Black. Black é um reflexo de Blue:

Pois, ao espiar Black do outro lado da rua, é como se Blue estivesse olhando para um espelho, e, em vez de simplesmente contemplar outro homem, descobre que está também olhando para si mesmo. A velocidade da vida caiu de uma forma tão drástica que Blue agora consegue enxergar coisas que antes escapavam à sua atenção.

Desta forma, Blue é a representação do homem contemporâneo a quem é dado um momento de reflexão, de auto-reflexão. Saído de um mundo onde não se tem tempo para nada, muito menos para refletir sobre si mesmo, Blue é lançado num tempo paralelo, lento, onde tudo o que tem a fazer é refletir e, nesse caso, seu reflexo é Black.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo faz a ligação entre as duas primeiras histórias da trilogia a partir deste ponto:

Também em *A Trilogia de Nova York*, as fronteiras entre o papel do detetive e o do suspeito são diluídas e, com elas, as demais oposições binárias que balizaram o pensamento ocidental moderno, como, por exemplo, culpado/inocente. Nas duas primeiras histórias do livro de Paul Auster, a vida daquele que vigia acaba por se projetar na do vigiado, suas identidades se confundem.⁶⁴

Essa diluição de fronteiras não se limita à identidade exterior. Blue começa a escrever histórias imaginando o que Black faz ali, mas Blue, um homem prático, acostumado a escrever relatórios com base em fatos, acaba desistindo da idéia. Não satisfeito com o simples resultado da observação e ainda tentado pela ficção, Blue começa a pensar se as palavras não estariam obscurecendo os fatos, em vez de revelá-los. A fronteira entre ficção e realidade, entre observação e linguagem se estremecem.

As caminhadas com Blue seguindo Black repetem o efeito das caminhadas de Quinn atrás do Sr. Stillman da primeira história. Ambas mostram os labirintos de ruas de Nova York, a sensação de estar se perdendo e abrem espaço para as “janelas ensaísticas” de Auster.

Enquanto o tempo passa, cada vez mais, Blue se confunde com Black.

⁶⁴ FIGUEIREDO; Vera Lúcia Follain de. Op. cit. P. 89.

Fazendo referência à primeira parte do livro, *Blue*, que começa a história como sendo um simples olhar observador, começa a perder o estranhamento em relação ao outro externo à medida que se confunde com ele. *Blue*, aos poucos, vai perdendo o distanciamento racional em relação ao seu objeto de observação. E isso provoca em *Blue* uma sensação de liberdade. Quanto mais próximo se sente de *Black*, menos acha necessário pensar sobre ele.

Com o decorrer da narrativa, *Blue* começa a suspeitar que *Black* não passa de um engodo de *White*, pois não acredita que seja possível alguém viver da forma que *Black* vive. *Blue*, então, decide entrar em contato com *Black*. Primeiro ele resolve se disfarçar de mendigo. Na primeira conversa, falam sobre Walt Whitman, H. D. Thoreau, Hawthorne (que ficou doze anos trancado num quarto escrevendo) e chegam a conclusão que “escrever é um trabalho solitário. Domina a vida da pessoa. Em certo sentido, um escritor não tem vida própria. Mesmo quando está em um lugar, na verdade não está ali.” (pg. 193) E fazem uma referência ao título da história ao dizerem que o escritor é como um fantasma.

Numa segunda conversa, dessa vez num bar e com *Blue* disfarçado de vendedor se seguros beberrão, *Black* revela que é um detetive particular contratado para espionar uma pessoa que não faz nada a não ser escrever e conta exatamente aquilo que *Blue* sentia em relação ao que estava passando.

Numa última tentativa de desmascarar seu duplo, *Blue* invade o apartamento de *Black* quando este está fora e rouba os manuscritos de *Black*. Em casa, percebe que os textos que roubara não eram nada a não ser os seus próprios relatórios, semana após semana.

Irado, *Blue* confronta *Black* e descobre que estava o tempo todo servindo para fazer com que *Black* consiga escrever um livro. *Blue* deixa *Black* à beira da morte em seu apartamento e some. O fim da história acontece exatamente como *Black* gostaria que terminasse, só que com ele no lugar de *Blue*.

Uma vez que o duplo morre, nada mais importa e a história termina sem que o leitor tenha clareza de tudo o que ocorreu.

A terceira história da trilogia repete os temas da diluição de fronteiras entre interior e exterior, entre as identidades, entre o real e a ficção. A primeira diferença notável entre esta terceira e as demais é que esta é narrada em primeira

pessoa. O efeito para o leitor é que seria o próprio Paul Auster (autor) contando um fato de seu passado que servirá para dar sentido, para amarrar as duas primeiras histórias.

A trama se desenvolve em torno de um escritor que busca encontrar um amigo de infância a quem não via há muito e que se encontra desaparecido, possivelmente morto.

O começo já demonstra a duplicidade entre o narrador e o desaparecido: “Parece-me agora que Fanshawe sempre existiu. Ele é o ponto onde tudo começa para mim e, sem ele, dificilmente eu saberia quem sou.”

A esposa de Fanshawe, o amigo desaparecido, pede ao narrador que avalie a obra literária de seu marido. Logo depois dele desaparecer, ela já havia contratado um detetive chamado Quinn, que dessa vez é realmente um investigador, fazendo um deslizamento de seu papel na primeira parte da trilogia: “Quinn não era nenhum charlatão”, diz o narrador. De fato, essa terceira história traz uma miríade de referências às duas primeiras, provocando deslizamentos constantes de personagens, lugares, situações e até mesmo da própria trama.

Fanshawe era um escritor que nunca deixara que ninguém lesse ou publicasse sua obra. Fazia bicos para viver e desaparecera nas vésperas do nascimento do próprio filho.

A medida que lê os manuscritos de Fanshawe, o narrador se vê absorto pelos escritos do amigo. A partir deste ponto, a história passa a ser uma busca constante do narrador por Fanshawe, ao mesmo tempo em que vai assumindo seu lugar. Ele começa um romance com a mulher de Fanshawe, passa a criar seu filho, publica seus livros etc. Nem mesmo a imprensa acredita que Fanshawe exista. Pensam que os livros foram escritos pelo narrador sob um pseudônimo.

A cada passo da história, uma referência às duas primeiras histórias surge, sempre deslocada de alguma forma. Chama a atenção o fato de o caderno vermelho se fazer presente desde a primeira história e a constante argumentação de Auster em relação à linguagem e a uma forma de escrever que se faça lúcida, pura, além da contraposição entre realidade e ficção.

Num certo ponto, próximo ao final do livro, o narrador parece se revelar como sendo a voz de Paul Auster:

O final, porém, está bem claro para mim. Não o esqueci e considero uma sorte ter conservado isso na cabeça. A história toda se resume ao que aconteceu no final e, sem esse fim dentro de mim agora, eu nem teria começado este livro. O mesmo vale para os dois livros que o antecedem, *Cidade de vidro* e *Fantasma*. As três histórias são, enfim, uma mesma história, mas cada uma representa um estágio diferente da minha consciência da questão. (Pg. 316)

Todavia, essa afirmação não é senão outro deslizamento. O narrador não é Paul Auster, como se vê bem pela biografia de ambos, mas apenas mais um de seus personagens que se multiplicam e se fundem naquela tríade autor-leitor-personagem. Assim como todos os outros personagens que aparecem deslocados nessa terceira parte, o personagem do narrador também está deslocado, por isso a narrativa em primeira pessoa. Essa mudança tenta provocar um deslizamento da própria posição do leitor, que se vê sugado para dentro da ficção quando a possibilidade daquilo que se conta ser real surge. É, como o próprio Auster escreveu na primeira parte: a ficção que se torna mais crível que o real. Quando o leitor pensa que está lendo uma afirmação autobiográfica de Paul Auster, autor, escritor de carne e osso, ele se percebe no mesmo patamar hierárquico que o narrador, personagem fictício.

Além disso, pela própria fala do personagem-narrador citada acima, percebe-se que as três histórias são, dentro da realidade narrativa, a mesma história, ou melhor, três possibilidades narrativas de se dizer a mesma coisa, três bifurcações do mesmo caminho. Ainda assim, nenhuma é descartada. Todas estão lado a lado nas páginas do livro.

O livro termina com a destruição do tal caderno vermelho que, nesta última história, seria onde Fanshawe escrevera o texto perfeito, puro e lícido, onde cada frase, cada palavra, cada parágrafo anula o anterior e torna o posterior impossível. Isto é, linguagem pura, sem significados, sem interpretações, sem contraposição entre realidade e ficção.

O livro inteiro é um grande ensaio permeado por pequenas janelas ensaísticas sobre o valor simbólico da escrita e do esmaecimento de fronteiras permitido pela ficção contemporânea, com referências a vários episódios da história da literatura que se mostrem importantes para tal finalidade. Pode-se selecionar, ler o livro só através das janelas, como se fosse uma monografia

acadêmica, ou privilegiar a narrativa de mistério. Em verdade, pode-se lê-lo de diversas formas e por diversos caminhos, da mesma forma que os personagens perambulam pelos labirintos novaiorquinos.

Por fim, as obras apresentadas neste capítulo são todas exemplos de um estilo, de uma forma hipertextual de escrever, em que as identidades dos personagens se adaptam às situações narrativas, tematizando-se a forma como a organização subjetiva humana tem que se adaptar às mudanças dos tempos.

Todas elas tratam de um espaço onde as mudanças exteriores provocam as mudanças interiores e vice-versa, e as fronteiras se esmaecem.

De acordo com Paul Ricoeur⁶⁵, a narrativa é a forma privilegiada pela qual os seres humanos tentam compreender o que acontece ao seu redor. Assim, esses autores, mesmo limitados pelo suporte em que trabalham, seja as páginas de um livro seja o filme e a tela cinematográficos, buscam expressar através de uma narrativa complexa, multiforme, hipertextual até, esse encontro do mundo exterior com o interior que se tornou tão comum com o advento das tecnologias interativas digitais.

É o que Pierre Lévy chama de efeito Moebius⁶⁶, mas como foi visto nos capítulos anteriores, recebe outras denominações de pesquisadores dos diferentes campos das ciências.

⁶⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narativa*. Campinas: Papirus, 1997.

⁶⁶ LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução: Paulo Neves. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. P. 22 a 24.