

Trânsitos subjetivos: pós-modernidade, texto e cidade em Paul Auster

Rafaela Scardino Lima Pizzol (UFES)

1

Em *Cidade de vidro* (AUSTER, 1999)¹, primeiro texto d'*A trilogia de Nova York*, o protagonista Daniel Quinn caminha pelas ruas da cidade tentando afastar-se de si mesmo, “empregando o movimento ao acaso como uma técnica de inversão”, uma forma de “transpor o exterior para o interior e desse modo usurpar a soberania da interioridade”(CV, p. 72). O personagem trabalha como detetive particular sob o pseudônimo de Paul Auster e deve vigiar Peter Stillman, um homem que acaba de sair da prisão. Ser obrigado a segui-lo pela cidade tira de Quinn o privilégio da deambulação, e o obriga a adequar seu ritmo ao de Stillman — já não pode deixar que seus pensamentos o guiem, pois correria o risco de se chocar com o outro:

Permanecia o problema de como ocupar seus pensamentos enquanto seguia o velho. Quinn estava habituado a vagar pelas ruas. (...) Empregando o movimento ao acaso como uma técnica de inversão, ele conseguia em seus melhores dias transpor o exterior para o interior e desse modo usurpar a tirania da interioridade. (...) Perambular, portanto, era uma espécie de alheamento. Mas seguir Stillman não era perambular. Stillman podia perambular, podia cambalear feito um cego de um lugar para o outro, mas esse era um privilégio negado a Quinn. (...) Volta e meia seus pensamentos começavam a andar à deriva e logo seus passos iam também pelo mesmo caminho. Isso quer dizer que ele se achava em constante perigo de acelerar os passos e chocar-se com Stillman pelas costas. (CV, p. 72)

Buscando evitar o inconveniente do entrechoque, e não se deixar descobrir por Stillman, Quinn decide adotar como estratégia uma espécie de despersonificação, ou seja, lembrar-se a todo o tempo de que é Paul Auster, detetive particular:

(...) Era Paul Auster agora, e a cada passo que dava, tentava se adaptar de forma mais confortável aos rigores dessa metamorfose. Auster não passava de um nome para ele, uma casca sem conteúdo. Ser Auster significava ser um homem sem interior nenhum, um homem sem pensamentos. (...) Em consequência, tinha de permanecer unicamente na superfície de si mesmo, voltando o olhar para o exterior em busca de um ponto de sustentação. Manter os olhos fixos em Stillman, por conseguinte, não era simplesmente uma distração para a cadeia dos seus pensamentos, mas sim o único pensamento que Quinn se permitia ter. (CV, p. 72-3)

Dessa forma, transfigurar-se em Paul Auster possibilita a Quinn o esvaziamento da interioridade, visto que apenas se permitia pensar no homem à sua frente, objeto obsessivo dos pensamentos do detetive — mais uma das identidades ficcionais assumidas

¹ Em citações posteriores, indicaremos o texto pelas iniciais, CV, seguido do número de página relativo a essa edição.

por ele ao longo do texto². Focando-se no caso, Quinn se vê obrigado a sustentar-se de todo na exterioridade. Ainda assim, a “metamorfose” não se mostraria suficiente para apagar de todo a interioridade, resolvendo a situação:

Durante um ou dois dias, essa tática obteve um sucesso moderado, mas no final até Auster começou a se abater com a monotonia. Quinn se deu conta de que precisava de mais alguma coisa para se manter ocupado (...). No fim, foi o caderno vermelho que trouxe a salvação. (CV, p. 73)

Para Roland Barthes (1984), o começo da escrita coincide com a morte do Autor³, fim último do texto e sua única possibilidade de compreensão. Ao transformar-se em personagem, Paul Auster, o escritor, parece de alguma forma fazer eco ao pensamento do escritor francês, desafiando o leitor a questionar sua crença na autoria/autoridade do texto.

O personagem Paul Auster é, a princípio, apenas um nome, assumido por Daniel Quinn ao aceitar trabalhar como detetive. Mais tarde, o protagonista vai à casa do verdadeiro Auster, cujo endereço havia encontrado na lista telefônica, e descobre tratar-se de um escritor, “um sujeito alto e moreno de uns trinta e poucos anos” (CV, p. 106), casado com uma mulher chamada Siri e pai de um menino chamado Daniel, “de cinco ou seis anos de idade” (CV, p. 114). As coincidências com a biografia de Paul Auster, o autor real do texto, deixam perplexo o leitor, que passa a questionar até mesmo a existência física do homem cujo nome está na capa do livro⁴.

A escrita nunca é inédita, nos diz Barthes, tem sempre uma anterioridade, é a possibilidade de “conversa” de escritas anteriores que tampouco se fixam, constituindo uma rede de signos em que sempre é possível procurar um antes, já que o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original” (BARTHES, 1984, p. 52). Também a figura do Autor encerra a crença em um “passado” do texto, uma existência que o antecede e fundamenta, mas compreendido como algo que o extrapola, que é sua *origem*, estabelecendo, com o texto, “a mesma relação de antecedência que um pai mantém com seu filho” (BARTHES, 1984, p. 51). Nesse sentido, é bastante significativo que o protagonista do texto em questão tenha o mesmo nome do filho de Auster, Daniel, mas que posteriormente, assuma a identidade de seu “pai”. A presença do personagem Paul Auster, com quem Quinn se encontra, é também uma forma de questionar esse “patriarcado”, devolvendo o autor à ficção, mas um autor, não Autor, que é mais um dos elementos da fábula, destituído de sua autoridade sobre a obra.

O Autor, na teoria de Barthes, seria suprimido por um primado da linguagem, já que, para o escritor francês, o texto só existe no discurso, constituído por uma travessia de sentidos que não pode conduzir a uma interpretação, mas à disseminação de significados. Barthes substitui a figura do Autor pela do *scriptor*, personagem existente

² Quinn é autor de romances de mistério, que assina com o nome de William Wilson e são protagonizados pelo detive Max Work. Em outro momento do texto, ao travar contato com Stillman, assume as identidades de Peter Stillman Jr., Henry Dark (autor fictício de um livro sobre o Novo Mundo, criado por Stillman) além de Daniel Quinn, nome que utiliza para “proteger” a identidade de Paul Auster.

³ Cabe ressaltar que, utilizamos, em nosso texto, as grafias *Autor* e *autor* para estabelecer distinção entre o conceito barthesiano e a idéia de escritor, pessoa física que escreve o texto.

⁴ Para uma breve biografia de Auster, cf. <<http://www.publico.clix.pt/colecoes/cmf3/escritores/65-PaulAuster/bio.htm>>

apenas no aqui e agora da escrita, sem a anteceder ou sobreviver. Ao recusar um significado último para a escrita, o *scriptor* abre-se para a pluralidade sêmica do texto.

Quinn, como vimos na passagem citada, busca esgotar seus pensamentos, afastando-se de sua possível subjetividade, a fim de conseguir levar a cabo a tarefa que se propôs, e nem mesmo concentrar-se em ser Auster, esse invólucro identitário, oferece uma solução efetiva. É apenas por meio da escrita que consegue esvaziar-se tanto de sua subjetividade quanto daquela que assumira, eliminando o passado desse texto que é a perseguição a Stillman.

Michel Foucault (2006), que adota uma postura oposta à de Barthes no que diz respeito à estatura da escrita e ao lugar da intertextualidade, traz à discussão os problemas suscitados pelo nome do autor. Para ele, a função conferida à figura do autor seria a de estabelecer limites à multiplicidade discursiva do texto, atuando como unidade que regularia os muitos significados possíveis, uma espécie de guia que regulasse a compreensão da obra. Entendida como um conjunto de escritos que possuem certas características em comum, o que permite situá-los e estabelecer uma unidade, a obra liga-se, muitas vezes, à regulação proveniente do nome do autor, que atua, também, como elemento classificatório, qualificando um determinado discurso, não remetendo a um indivíduo real, mas a um lugar de enunciação.

Ao dar seu nome a personagens de *Cidade de vidro*, Paul Auster dessacraliza essa “instituição” e propõe que se repense o *status* conferido ao texto que o leitor tem em mãos; questionando, como dito acima, a autoridade atribuída ao autor do texto, como aquele que limita sua multiplicidade semântica ao atuar como fim último para o qual convergem todas as possíveis leituras, explicando-as.

2

As cidades podem ser compreendidas como espaço do público, do coletivo. Território de formação de sujeitos, através da memória e do contato com o outro. As cidades, em especial até o século XIX, organizavam-se a partir de uma noção de espaço público comum com determinadas regras de sociabilidade e comportamento, funcionando como um território simbólico de descoberta e contato com o outro. Richard Sennett (1988) nos diz que este processo, típico da modernidade, acarretava, ainda, a construção de noções de real para além das projeções dos desejos e necessidades do eu.

Na primeira metade do século XX, a arquitetura de orientação modernista buscava aliar-se à noção moderna de razão, com edifícios funcionais, despidos de ornamentação inútil, que buscavam contrapor-se ao emaranhado urbano em que estavam inseridos. Muitas dessas construções, ao diferenciarem-se radicalmente de seu entorno, tiveram suas estruturas de entrada, sua ligação com a rua, transformadas em espaço morto, que apenas conduz ao interior do edifício projetado. A utilização do vidro parecia aumentar a visibilidade e fazer desaparecer os limites entre o exterior e o interior, mas acabava por tornar-se uma barreira hermética, sendo permeável apenas à luz, mas isolando o interior do edifício das atividades desenvolvidas na rua.

A supressão do espaço público na arquitetura moderna, sobretudo aquela filiada ao Estilo Internacional, encerra, para Sennett, a idéia de “fazer o espaço contingente às custas do movimento” (SENNETT, 1988, p. 28), reduzindo-o, dessa forma, a local de passagem incômodo à noção de permanência, o que significa um espaço submetido à demanda do movimento, ou ainda, segundo o autor, “derivação” do movimento. Dessa compreensão do espaço público, depreende-se que os territórios urbanos, especialmente

as ruas, só podem ser dotados de significado se puderem ser submetidos à movimentação.

Nas cidades contemporâneas, a transformação de espaços públicos em corredores de circulação é acentuada. A cidade é ocupada, cada vez mais, por entre-lugares hostis à permanência ou ao contato entre sujeitos. A complexidade e o volume das intervenções no meio urbano têm enfraquecido a reciprocidade do relacionamento entre o cidadão e a cidade, levando o primeiro à sensação de não pertencimento. Esse processo, que acarreta a desenraização dos habitantes de tais espaços urbanos, deturpa a noção de cidadania e confina os sujeitos a territorialidades “ilocalizáveis”, que se constituem de maneira múltipla e fluida.

Nas primeiras páginas do romance, Quinn é descrito a partir das ausências que o constituem. A única informação incisiva sobre algo que lhe agradasse é que “mais que tudo, porém, gostava de caminhar” (CV, p. 9-10), o que lhe proporcionava “um saudável vazio interior” (CV, p. 10). Deslocando-se pela cidade sem estabelecer com ela relações que ultrapassem a busca de atingir “lugar nenhum”, Quinn efetua um movimento centrífugo, que o afasta também de sua subjetividade e de seus desejos.

3

Na tentativa de manter-se “na superfície de si mesmo” (CV, p. 73), Quinn volta-se para o exterior, para a cidade que, no texto de Auster, configura um “lugar nenhum” construído pelo personagem em suas caminhadas. Nova York é descrita como “um labirinto de caminhos intermináveis” (CV, p. 10), um emaranhado de ruas e bairros que, ainda que conhecidos, levam à sensação de perda do caminho e de si. Compreendida como a exterioridade buscada pelo personagem, a cidade é, também, lugar nenhum por não propiciar o encontro entre estranhos, fundamental à constituição do eu.

O grande volume dos fenômenos nas metrópoles contemporâneas excede a capacidade do corpo humano de apreendê-los cognitivamente. Caminhar pelas ruas de uma cidade não corresponde a conhecê-la: a real dimensão do fenômeno urbano ultrapassa os limites do corpo e torna-se apreensível apenas quando racionalizada. Os mapas, atendendo a essa racionalização, fornecem uma representação espacial que não corresponde a qualquer perspectiva, são um exercício de abstração e racionalização do espaço que proporcionam a ilusão de uma total apreensão do espaço, pois olha-se, afinal, para algo que ninguém vê.

Em *Cidade de vidro*, o narrador faz uma extensa descrição de uma das caminhadas de Quinn composta quase que exclusivamente por nomes de ruas (AUSTER, 1999, p. 119-121). Muito pouco lhe chama a atenção ou nos é fornecido como orientação em meio à profusão de nomes: uma das lanchonetes do World Trade Center, um artista de rua. Os pontos de orientação das cidades contemporâneas, em oposição àqueles das cidades burguesas do século XIX, tiveram reduzidos seus signos identificadores (cf. RYKWERT, 2004). O que os substitui são abstrações que não guardam qualquer relação de identidade com os lugares onde estão instalados, como a lanchonete — apenas uma de muitas, da qual não sabemos sequer o nome — ou o artista de rua, para quem o nomadismo impõe-se como forma de sobrevivência.

O contato de Quinn com a cidade é sempre vazio, intencionalmente despido de relações identitárias ou quaisquer outras que extrapolem a construção de “lugar nenhum” como bóia que o mantenha na superfície de si mesmo. Ainda que descrita pelo narrador e explorada por Quinn, a cidade de *Cidade de vidro* é uma das paisagens

invisíveis de que nos fala Nelson Brissac Peixoto (2004), para quem a configuração das cidades contemporâneas

impede o mapeamento mental das paisagens urbanas. As cidades não permitem mais que as pessoas tenham, em sua imaginação, uma localização correta e contínua com relação ao resto do tecido urbano. (...)

Hoje têm-se sujeitos individuais inseridos em um conjunto multidimensional de realidades radicalmente descontínuas. Um espaço abstrato, homogêneo e fragmentário. O espaço urbano perdeu situabilidade – uma inscrição precisa em dimensões geográficas, acessíveis à experiência individual. (PEIXOTO, 2004, p.417)

Assim, a descrição presente no texto de Auster não nos diz da cidade, apenas enumera aspectos tradicionalmente considerados representativos do urbano. O espaço ocupado por seus personagens converte-se num entre-lugar, um interstício sem significação prévia, que não estabelece relações entre sujeitos ou mesmo entre o sujeito si mesmo.

4

Para Nelson Brissac Peixoto, quando tudo é demasiadamente visível, a arte precisa buscar novas formas de *ver* a cidade, encontrar uma paisagem pois, “sob a ditadura da visão imediata, o olhar perdeu sua abrangência” (PEIXOTO, 2004, p. 25); a descrição, em suas formas tradicionais, apenas aumenta a opacidade do que quer descrever.

No texto de *Cidade de vidro*, o caderno vermelho de Quinn é apresentado como salvação, como aquilo que lhe permitiria escapar à interioridade. É também no caderno vermelho que ele escreve sobre a cidade. Após perder o rastro de Stillman, Quinn passa o dia andando. Como dito anteriormente, a cidade é descrita pelo narrador através do nome suas ruas, um exemplo da opacidade detectada por Brissac Peixoto. É também nesse momento que o personagem se volta para a cidade, e escreve sobre o que vê no caderno vermelho. O que temos é, primeiramente, uma descrição dos que não têm nada, moradores de rua, bêbados, mendigos. A eles juntam-se os artistas de rua, mais uma das figuras que poderíamos, juntamente com Zygmunt Bauman (1999), classificar de vagabundos⁵. Figuras presas de forma indissolúvel a sua interioridade, ou melhor, a uma interioridade diversa, fundida à exterioridade, a cidade, sem semantizá-la, “arreatado[s] para dentro do círculo das suas repetições” (CV, p. 122). Após a descrição desses tipos “incapazes de saírem para o mundo que aguarda no limiar dos seus corpos” (CV, p. 123), Quinn conclui com Baudelaire: “Parece-me que sempre estarei feliz no lugar onde não estou. (...) Ou ainda, pegando o touro a unha: Em qualquer lugar fora do mundo.” (CV, p. 124).

Em *Cidade de vidro*, como vimos, a escrita é o meio pelo qual Quin busca livrar-se de sua interioridade, da qual conhecemos apenas os vazios, as ausências. Mas é justamente através da escrita que Quinn pode vislumbrar uma possibilidade subjetiva. A escrita torna-se obsessão, condição fundamental para sua existência.

⁵ Vagabundos são os que se movimentam por não terem escolha, para quem o deslocamento é a única forma de lidar com um mundo inóspito que não os acolhe.

Ao findar da narrativa, Quinn encontra-se em um quarto com o caderno vermelho. O tempo com iluminação suficiente para que possa continuar escrevendo diminui à medida que escasseiam as folhas do caderno, cuja última inscrição, na verdade um questionamento, é: “o que vai acontecer quando não houver mais páginas no caderno vermelho?” (CV, p. 146). Essa é, segundo o narrador, a última informação sobre Quinn, que desaparece com o findar da escrita.

Referências

AUSTER, Paul. Cidade de vidro. In: _____. *A trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 7-147.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984, p.49-53.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Biografia de Paul Auster. Disponível em <<http://www.publico.cl/pt/colecoes/cmf3/escritores/65-PaulAuster/bio.htm>>. Acesso em 01 julho 2007.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Asutran Dourado Barbosa. Organização e seleção de textos, Manuel Barros Motta. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ª ed. ev.e ampl. São Paulo: Editora senac São Paulo, 2004.

RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.