

# EM TORNO DO ROSTO: PAUL AUSTER, PERSONAGEM DE *CIDADE DE VIDRO*

Rafaela Scardino  
Mestre em Letras/Universidade Federal do Espírito Santo  
Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Encontramos, em *Cidade de vidro*, primeiro texto d'A *trilogia de Nova York*, de Paul Auster, um personagem homônimo do autor. Partindo, em especial, das teorias de Roland Barthes e Michel Foucault sobre autoria, analisamos como o escritor norte-americano problematiza esse conceito.

Palavras-chave: Autoria. Paul Auster. Literatura norte-americana contemporânea.

Abstract: In *City of glass*, the first text of Paul Auster's *The New York trilogy*, the reader finds a character who is the author homonym. Having Roland Barthes's and Michel Foucault's as the main theoretical approaches to *authorship* issues, this article analyses how the American novelist deals with the idea of the author is a construct.

Key words: Authorship. Paul Auster. American Contemporary Literature.

Daniel Quinn, o protagonista de *Cidade de vidro*, caminha pelas ruas de Nova York em busca de um esvaziamento subjetivo, uma tentativa de substituir sua interioridade pela exterioridade através da movimentação aleatória, pois “perambular [...] era uma espécie de alheamento” (AUSTER, 1999, p. 72). Podemos compreender alheamento, neste contexto, como afastamento, ou até mesmo perda, tanto de si mesmo quanto dos cenários pelos quais se desloca: em suas caminhadas pela cidade, busca construir “lugar nenhum”:

Nova York era um espaço inesgotável, um labirinto de caminhos inesgotáveis, 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. [...] O mundo estava fora dele, à 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. Em suas melhores caminhadas, chegava a sentir que não estava em parte alguma. E isso era, afinal, o que sempre pedia das coisas: não estar em lugar nenhum. Nova York era o lugar nenhum que ele havia construído em torno de si mesmo [...] (AUSTER, 1999, p. 10).

Sempre buscando “transpor o exterior para o interior e desse modo usurpar a soberania da interioridade” (AUSTER, 1999, p. 72), Quinn aceita um trabalho de investigação assumindo a identidade do detetive particular **Paul Auster**<sup>1</sup>. Quinn/**Auster** deve seguir Peter Stillman, um homem de idade que acaba de sair da prisão e que ameaça matar seu filho, Peter Stillman Jr.

Obrigado a seguir Stillman Sr. pela cidade, Quinn é destituído do privilégio da deambulação, e deve 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. [...] 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 (AUSTER, 1999, p. 72).

Buscando evitar o inconveniente do entrechoque, e não se deixar descobrir por Stillman, Quinn decide adotar como estratégia uma espécie de despersonalização, 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 (AUSTER, 1999, p. 72-3, grifos nossos).

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 detive – mais uma das identidades ficcionais assumidas por ele ao longo do texto<sup>2</sup>. 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 (AUSTER, 1999, p. 73, grifo nosso).

Para Roland Barthes (1984), o começo da escrita coincide com a morte do Autor<sup>3</sup>, 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 estudioso francês, desafiando o leitor a questionar sua crença na autoria/autoridade do texto (Cf. ZILCOSKY, 1998).

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” (AUSTER, 1999, p. 106), casado com uma mulher chamada Siri e pai de um menino chamado Daniel, “de cinco ou seis anos de idade” (AUSTER, 1999, 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 livro<sup>4</sup>.

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 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 sígnica 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 interioridade quanto da de **Auster**, 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. Quando perguntado, em entrevista, sobre o personagem **Paul Auster**, o ficcionista responde que, ao colocar seu nome dentro da história, “queria abrir o processo, derrubar paredes, expor o encanamento” (AUSTER, 1996, p. 281).

Em *Homem no escuro*, Auster mais uma vez maneja, com destreza, questões referentes à autoria. August Brill, o narrador, utiliza-se de histórias que conta para si mesmo durante a noite como forma de empurrar suas lembranças “para o mais longe [...] que puder”, impedindo que “fique pensando em coisas que [prefere] esquecer” (AUSTER, 2008, p. 8), num processo de fuga da interioridade cujos efeitos buscados seriam os mesmos das caminhadas de Quinn. A história que cria durante a noite que dura o romance é a narrativa de uma guerra que só acabará com o assassinio do homem que a criou, cujo nome é August Brill:

A história é sobre um homem que tenta matar a pessoa que o criou, e por que fingir que não sou eu essa pessoa? Quando me coloco dentro da história, a história se torna real. *Ou então eu me torno irreal*, mais uma fantasia da minha própria imaginação (AUSTER, 2008, p. 96, grifos nossos).

Podemos ver, neste que é o romance mais recente do escritor norte-americano, a permanência de questões já existentes em seu primeiro texto de ficção e, em especial, a continuidade da problematização do *status* do autor: ainda que em menor grau, a *autoridade* desta figura é colocada à prova juntamente com o questionamento de sua existência mesma fora do universo ficcional do texto.

Voltando a *Cidade de vidro*, o caderno vermelho de Quinn – o lugar da escrita – 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. A cidade é descrita pelo narrador através do nome de suas ruas, um exemplo da opacidade detectada por Brissac Peixoto, para quem, quando tudo é demasiadamente visível, a arte precisa buscar novas formas de *ver* o

espaço urbano, encontrar uma paisagem, pois, “sob a ditadura da visão imediata, o olhar perdeu sua abrangência” (PEIXOTO, 2004, p. 25).

É também nesse momento que o personagem se volta para a cidade, e escreve sobre o que vê no caderno vermelho. O que de início compõe suas anotações é 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 classificar de “vagabundos”, metáfora da vida contemporânea, sugerida por Zygmunt Bauman, que compreende aqueles que “estão em movimento [...] porque foram impelidos por trás — tendo sido, primeiramente, desenraizados por uma força demasiadamente poderosa [...] para que se lhe resista” (BAUMAN, 1998, p. 117). Figuras presas de forma indissolúvel a sua interioridade, ou melhor, a uma interioridade fragmentada, fundida à exterioridade, a cidade, sem conseguir semantizá-la, “arreatado[s] para dentro do círculo das suas repetições” (AUSTER, 1999, p. 122). Após a descrição desses tipos “incapazes de saírem para o mundo que aguarda no limiar dos seus corpos” (AUSTER, 1999, p. 123), Quinn conclui, com Baudelaire:

“Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. Em outras palavras: Parece-me que sempre estarei feliz no lugar onde não estou. Ou, mais curto e grosso: Onde quer que eu não esteja, é aí que estou de verdade. Ou ainda, pegando o touro a unha: Em qualquer lugar fora do mundo” (AUSTER, 1999, p. 124).

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

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?” (AUSTER, 1999, p. 146). Essa é, segundo o narrador, a última informação sobre Quinn, que desaparece com o findar da escrita.

## Referências:

AUSTER, Paul. Entrevistado por Larry McCaffrey e Sinda Gregory. In: \_\_\_\_\_. *A arte da fome*: prefácios, entrevistas, ensaios. Tradução de Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996. p. 259-298.

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

AUSTER, Paul. *Homem no escuro*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

BAUMAN, Zygmunt. Turistas e vagabundos: os heróis e as vítimas da pós-modernidade. In: \_\_\_\_\_. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 106-120.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Edição, organização e seleção de textos de Manuel Barros Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3. ed. rev.e ampl. São Paulo: Senac-São Paulo, 2004.

ZILCOSKY, John. The revenge of the author: Paul Auster's challenge to theory. *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, Washington D. C., n. 39, 1998. Disponível em: <<<http://www.highbeam.com/library/wordDoc.doc?docid=1G1:20444899>>>. Acesso em 31 maio 2006.

---

<sup>1</sup> Para evitar possíveis equívocos de compreensão, utilizaremos o destaque em negrito sempre que nos referirmos ao personagem **Paul Auster**.

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> O detetive **Paul Auster** foi recomendado pelo marido da enfermeira de Peter, Michael Saavedra. Quando de seu encontro com Quinn, **Auster** está escrevendo um ensaio sobre a autoria de *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes Saavedra, romance cujas iniciais do título são as mesmas do nome do protagonista de *Cidade de vidro*.