

Babel de Papel

Marcus Alexandre Motta e Gloria Regina Amaral

Marcus A. Motta é Prof. Dr. do Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); área de atuação: Letras e Arte; Teoria Literária e Teoria da História. Email: marcusalexandremotta@globocom.com. Gloria R. Amaral Mestre é Doutoranda em Literatura Comparada do Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Email: gloria.regina.amaral@gmail.com.

abertura

Leio Auster. Paul Auster, escritor americano morador do Brooklin, em Nova Iorque, casado com a escritora Siri Hustvedt e pai de Daniel e Sophie Auster. *Cidade de vidro* é a primeira novela do livro *Trilogia de Nova Iorque*. Na novela, encontro o personagem que se chama Paul Auster e é confundido com um detetive. Mas este Paul Auster também é escritor americano, morador do Brooklin, marido de Siri e pai de Daniel. Não, não é biografia nem autoficção.

Outro personagem, o escritor Daniel Quinn, chama atenção para a coincidência das iniciais de seu nome com as de Dom Quixote. E, ao não ser mais capaz de fazer o que sempre fizera (poesia, ensaios críticos, traduções), resolve adotar outro estilo de escrita. Assumido leitor de histórias policiais, opta por escrever romances de mistério para sobreviver. Mas a história acaba levando-o a assumir o lugar de um detetive (qual Dom Quixote, assume o papel do personagem de suas leituras). Ele então usurpa o nome do suposto detetive Paul Auster. Não, não é uma história policial.

Quinn abandona o pseudônimo que usava como escritor de histórias policiais: William Wilson. Mas William Wilson é o nome de um personagem (ou melhor, de dois personagens) de Edgar Allan Poe no conto de mesmo nome, no qual o narrador, um dos William Wilson, diz que não vai usar seu verdadeiro nome. Logo, como o outro Wilson é o duplo do narrador (ele mesmo), também não se chama William Wilson. Não, não é plágio.

Peter Stillman é o nome de dois personagens (pai e filho) na novela de Auster, e o pai escreve um livro no qual apresenta postulados teóricos de um miltoniano chamado Henri Dark. Depois, confessa que Henri Dark não passa de uma invenção, pseudônimo criado para apresentar suas próprias ideias. As iniciais H.D, segundo Stillman, referem-se a Humpty Dumpty, personagem de Lewis Carroll (pseudônimo do escritor Charles Lutwidge Dodgson) em *Alice através do espelho*. Também não é filosofia, nem romance histórico nem literatura fantástica nem...

Muitos nomes, muitos duplos; máscaras. Sabemos que Paul Auster utiliza diversos recursos que ajudam a desestabilizar a própria narrativa. Havia momentos em que era difícil decifrar o texto, mas fiz o melhor que pude e me abstive de qualquer interpretação (AUSTER, 1999, p. 147)¹. A profusão, troca e repetição de nomes (de personagens, de autores) e as incidentais teorias propostas pelos personagens, fazendo referências à história, à mitologia e à literatura, além de não esconderem, reforçam e deixam mais que evidente o vaivém metaficcional.

Claramente, a metaficção é utilizada como a principal ferramenta da escrita, possibilitando séries de leituras. A escolha dos nomes; o cruzamento com Cervantes e Edgar Allan Poe, dentre outros autores; a presença de uma proposta de atualização da narrativa sacro-mitológica (os mitos da queda do homem do Paraíso e da Torre de Babel) e da narrativa histórica (formação dos Estados Unidos) retomadas através do livro de Peter Stillman e o argumento de um ensaio sobre a autoria em Dom Quixote, apresentado pelo personagem Paul Auster, abrem caminhos para estudos e ensaios críticos. Tanto é assim que já se escreveram desde artigos e críticas a trabalhos acadêmicos, em que são tratadas questões como a identidade contemporânea, o vazio urbano, a invisibilidade, a intertextualidade em Auster e muitos outros temas.

A Literatura parece mesmo ser a personagem da novela, vide a quantidade de referências que aparecem no texto. Além de *Dom Quixote* e *William Wilson*, o texto cita outros textos e autores como *Viagens*, de Marco Polo; *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll; *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e o escritor Henry David Thoreau (sua obra *Walden* será citada textualmente na segunda novela da trilogia, *Fantasma*). O que interessava nas histórias que escrevia não era sua relação com o mundo, mas a sua relação com as outras histórias (p. 14). São citados textualmente o poeta Milton e filósofos como Thomas Morus e Montaigne. E percebemos também, nas palavras dos Stillman (pai e filho), o que poderíamos chamar de uma brincadeira com os textos de Walter Benjamin sobre linguagem e tradução e com o texto *Torres de Babel*, de Jacques Derrida. Assim como são utilizados textos sagrados do livro da Gênese e fatos históricos como a fundação dos Estados Unidos e os casos de Kaspar Hauser e de Alexander Selkirk, um naufrago escocês, que é considerado por alguns o modelo do personagem Crusoé (p. 43). Há um pouco de tudo.

Confuso? Mas confusão, como lembra Jacques Derrida (1987), não seria um outro nome de Deus, conforme sugeriu Voltaire em seu artigo *Babel*?

Não sei por que é dito na Gênese que Babel significa confusão; pois Ba significa pai nas línguas orientais, e Bel significa Deus. Babel significa a cidade de Deus, a cidade santa.

¹ Todas as próximas citações de *A trilogia de Nova York* que se encontram no corpo do texto estão formatadas desta mesma maneira (texto cinza), seguidas do número da página em que se encontram na edição referenciada no final do artigo.

Os antigos davam esse nome a todas as suas capitais. Mas é incontestável que Babel quer dizer confusão, seja porque os arquitetos foram confundidos após terem erguido sua obra até oitenta e um mil pés judeus, seja porque as línguas se confundiram... (VOLTAIRE, apud DERRIDA, 1987, p.12 -13).

E, na ficção de Auster, Deus não deixa de estar presente de uma forma ou de outra (ou seria de uma e outra formas?).

A novela de Auster, ao trazer para a superfície do texto tantas referências, revelando intencionalmente o vaivém metaficcional e, além disso, ao transformar o autor em personagem, acaba exigindo uma leitura acerca da questão da autoria. As máscaras de autor, narrador e leitor são insistentemente trocadas. As identidades difusas não são apenas as dos personagens. Quem criou quem neste texto? Quem seria o deus da ficção aqui?

Mas, para além da questão da autoria, já vimos que esta novela traz referências literárias, históricas e sacro-mitológicas. Narrativas que, colocadas em um mesmo plano, reforçam o caráter discursivo de cada uma. Discursos que se embaralham, fronteiras esboroadas. A fábula, a “verdade histórica” e a palavra Divina têm o mesmo peso. Principalmente porque tanto a referência histórica como a mitológica aparecem na novela a partir das palavras do professor que abandonou a carreira na Universidade (lugar do saber), que utiliza um pseudônimo (máscara ficcional) e ainda por cima foi considerado demente. Tudo põe em dúvida sua palavra. Ou seja, tanto as histórias da mitologia cristã (Mito da Torre de Babel e Mito da queda do Paraíso) quanto os incidentes históricos apontados podem ser lidos como a literatura: performances da linguagem.

ausente

Como vimos, o texto de Auster apresenta uma série de personagens escritores e cita literalmente outros tantos autores da Literatura Universal, principalmente de língua inglesa. Em meio a tantos nomes, o do autor “real” da trilogia aparece como o de mais um personagem. Mas se neste caminho tentamos acompanhar a narrativa em busca de seu autor, poderemos ter mais algumas surpresas.

Esse labirinto identitário não é a única característica que nos faz enxergar nesta novela uma proposta de desconstrução. A aparência de “romance policial”, a aparente proposta questionadora em relação à linguagem (a busca de Stillman por uma linguagem pura) e mesmo em relação à história da formação dos Estados Unidos (como proposta no “livro” *O jardim e a torre: visões inaugurais do Novo Mundo*, escrito por Stillman, o pai) são como falsas pistas deixadas por um falso autor. Questões caras à teoria contemporânea são tratadas textualmente, como verdadeiras teses, como se o autor estivesse se utilizando do narrador e dos personagens para apresentar sua

própria teoria do romance, suas teses em relação à autoria, ao gênero policial, à linguagem e até à própria história.

A princípio, percebemos que a história de Daniel Quinn e Peter Stillman é contada por um narrador onisciente. Os dois escritores (três, se contarmos com o personagem-escritor Paul Auster) são personagens de um narrador anônimo. Mas ficamos sabendo depois que o narrador seria um outro escritor, amigo do personagem Paul Auster. A narrativa está então nas mãos de um narrador-escritor-personagem, é ele quem conta e, ao longo do texto, se intitula autor da história: uma vez que a história é baseada em fatos, o autor sente a obrigação de não ultrapassar os limites do que pode ser comprovado, resistir a qualquer preço aos perigos da invenção (, p.127).

Descobrimos que parte da história lhe foi contada por Paul Auster, o personagem, mas a sua fonte primária é o caderno vermelho, escrito por Daniel Quinn antes de desaparecer. Então agora sabemos que Quinn foi quem escreveu de fato a história (ou metade dela) que foi parar nas mãos do narrador, que se incumbiu de publicá-la.

Havia momentos em que era difícil decifrar o texto, mas fiz o melhor que pude e me absteve de qualquer interpretação. O caderno vermelho, é claro, representa apenas metade da história, como qualquer leitor sensível logo compreenderá. Quanto a Auster, estou convencido de que agiu muito mal. Se nossa amizade terminou, a responsabilidade é toda dele. Quanto a mim, meus pensamentos permanecem com Quinn. Ele sempre estará comigo. E onde quer que tenha desaparecido, eu lhe desejo sorte (AUSTER, 1999, p. 147).

Paul Auster, personagem-escritor/suposto detetive e Daniel Quinn, personagem-escritor/ pretendo detetive são possíveis alteregos do autor “real”. Mas, em um trecho que mais parece parte de um ensaio, Quinn, que além de fanático leitor de histórias policiais passara também a escrevê-las, afirma que

O detetive é quem olha, quem ouve, quem se movimenta nesse atoleiro de objetos e fatos, em busca do pensamento, da ideia 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. O leitor desperta para as coisas à sua volta como se elas pudessem falar com ele, como se, em virtude da atenção que agora lhe dedica, elas passassem a ter algum outro significado além do simples fato de existir (AUSTER, 1999, p. 14-15).

De acordo com a tese de Cris Pace (1999), Auster escolhe o gênero policial em parte porque as rígidas convenções do gênero “impõem” papéis que o leitor, o autor e os personagens devem desempenhar na criação do livro. E esses papéis são apresentados

por Peter Hunh, citado por Pace, que afirma que o enredo do clássico romance policial compreende na verdade duas histórias: a do crime em si (onde se dá a ação) e a da investigação (que trata do conhecimento). “The detective is both a reader and a writer: he reads the crime, ‘a hidden story inscribed in everyday reality’”².

No entanto, Hunh também afirma a importância da ficção policial como metanarrativa: “Detective fiction, particularly of the classical formula, seems to be unique among narrative genres in that it thematizes narrativity itself as a problem, a procedure, and an achievement”³. E, neste sentido, talvez, a escolha do jogo com a ficção policial tenha sido mais até por este motivo. É claro que o “postulado teórico” apresentado por Quinn a respeito do papel do detetive parece se enquadrar com os papéis designados ao personagem detetive nas histórias policiais clássicas. Mas percebemos que ele inclui mais uma identidade para se confundir nesta rede, formando a tríade autor/personagem/leitor. E como havíamos notado, o narrador, no caso, se mostrou um personagem e os personagens (Paul Auster, Daniel Quinn, Peter Stillman) são também autores (de ensaios, de cadernos, de livros ou mesmo desta novela) e agora o leitor, que vê o mundo através dos olhos do detetive, pode vir a ser ao mesmo tempo personagem e autor.

Sim, o leitor é chamado a ocupar este lugar, a vestir a pele do detetive, como o próprio Quinn vai fazer. No entanto, não podemos esquecer que este detetive não é um detetive. Ele é um escritor, um poeta, alguém que permanece no mundo das palavras, e que pensa estar usurpando o lugar de outro. Mas ele ocupa o lugar de alguém que não existe. O detetive que ele finge ser foi só mais uma astúcia. Paul Auster não é seu nome verdadeiro, como ele afirma a certa altura... e não há um detetive. O leitor, se quiser ver o mundo através dos olhos do pretense detetive, vai acabar se decepcionando ao buscar nessas ideias e pensamentos o sentido de tudo e não conseguirá ocupar o lugar do autor. Assim como o texto também algumas vezes não encontra o seu lugar como ficção e apresenta-se como um ensaio dele mesmo. É neste sentido que o texto de Auster torce os papéis de que falava Pace, os chamados “colaboradores da criação do livro” não cumprem o que se espera de cada um deles e a questão então é: até a questão da narratividade é suspeita, pois há várias possibilidades para essa narrativa, na medida em que há uma diversidade de narradores que se alternam, ou não se alternam, mas parecem esconderem-se por trás de máscaras deles mesmos.

Em outra camada de leitura, vemos o personagem Paul Auster tendo seu nome envolvido numa trama. O nome dele é indicado para resolver um caso, para proteger Peter Stillman filho de Peter Stillman pai. Indicam seu nome como sendo o de um detetive: o nome de Paul Auster é sugerido por ninguém menos que o marido da Sra. Saavedra, Michael. Ele era da polícia e apurou algumas informações. Descobriu que o senhor

² “O detetive é tanto um leitor como um escritor: ele lê o crime. ‘Uma história oculta inscrita na realidade cotidiana’” (PACE, 1999) (Tradução livre).

³ A ficção policial, particularmente a de fórmula clássica, parece ser a única entre gêneros narrativos, na medida em que se tematiza a narratividade como uma questão, um procedimento e uma conquista. (HUNH, 199?, p.451) (Tradução livre)

era o melhor homem na cidade para esse tipo de coisa (p.38). Mesmo que essa conversa tenha se travado entre Virgínia Stillman e Daniel Quinn (que se passava pelo inexistente detetive Paul Auster), foi Auster o indicado, e por alguém que tem o mesmo sobrenome e a tradução em inglês do prenome do autor do livro predileto de Quinn e de Auster: Miguel de Cervantes Saavedra, autor de *Dom Quixote*. O enigma metaficcional acaba de apontar Cervantes como o criador do detetive Auster.

O personagem Paul Auster vai apresentar a Quinn os argumentos de um ensaio especulativo que está escrevendo. Ele afirma que o ensaio parte de uma leitura imaginativa, feita meio na base da brincadeira, sobre a autoria do livro dentro do livro que Cervantes escreveu... o livro que ele imaginou que estava escrevendo... Quem o escreveu e como foi escrito. Segundo Auster, o livro não seria exatamente de Cervantes, já que o próprio Cervantes não mede esforços para convencer o leitor de que o autor não é ele, mas que foi escrito em árabe por Cid Hamete Benengeli (p.111)⁴ e descoberto por acaso no mercado de Toledo, pelo próprio Cervantes, que manda traduzi-lo para o espanhol e se apresenta apenas como editor de uma tradução. Vimos que, ao contrário de Cervantes, o narrador de *Cidade de Vidro* se intitula o autor da história, mesmo afirmando que pelo menos metade da história estava no caderno de Quinn.

O personagem Paul Auster defende que *Dom Quixote* é uma denúncia dos perigos da fantasia (p.111) e que, por este motivo, Cervantes teria se esforçado para provar que tudo se trata de uma história verdadeira (assim como vimos fazer o narrador da novela estudada), ou seja, que D. Quixote teria de fato existido. Neste caso, então, segundo as palavras do personagem ensaísta, a história de D. Quixote não poderia ter sido inventada por Cid Hamete Benengeli, mas este nome de autor estaria encobrindo, na verdade, quatro autores: Sancho Pança, que teria ditado a história para outros dois amigos de D. Quixote – o barbeiro e o padre – que por sua vez teriam colocado a história em uma forma literária apropriada em espanhol (p.112) e entregue o manuscrito para Sansão Carrasco, bacharel de Salamanca, que o teria traduzido para o árabe. Cervantes, então, teria encontrado a versão em árabe e a mandado traduzir novamente para o espanhol.

Indo ainda mais longe, o personagem Paul Auster sugere que *Dom Quixote* não era realmente louco. Apenas fingia ser. A rigor, ele orquestrava sozinho (p.112), escolhendo Sancho Pança como seu cronista e os outros três (o barbeiro, o padre e o bacharel) para os papéis referidos. Na especulação do personagem ensaísta, D. Quixote não só selecionou os autores como também provavelmente foi ele mesmo quem traduziu o manuscrito árabe de novo para a língua espanhola (p.113). Cervantes contratando *dom Quixote* para decifrar a história do próprio *dom Quixote*. Há uma grande beleza nisso (p. 113). O argumento do ensaio que a personagem

⁴ Neste parágrafo, todas as citações têm esta mesma referência.

está escrevendo parece propor que, na verdade, Cervantes não teria escrito Dom Quixote, mas fora “escrito” pelo livro. Ou seja, Dom Quixote é que seria autor de Cervantes, já que este se torna o célebre escritor do que veio a ser um dos livros mais citados da Literatura Universal. Mais uma vez as fronteiras entre ensaio crítico e ficção se dissipam e, ao tratar criticamente, meio na base da brincadeira, de uma possibilidade de leitura para *Dom Quixote*, o texto de Auster parece novamente estar falando dele mesmo. Estaria este ensaio metonimicamente tratando de *Cidade de vidro* também?

Pode ser, mas insistindo na **confusão** babélica e tecendo uma verdadeira teia metaficcional, Auster nos apresenta outro autor para a história. Em *O quarto fechado*, última novela da *Trilogia de Nova York*, também há um caderno vermelho. O caderno pertence ao escritor Fanshawe, que resolve parar de escrever para sempre, desaparece e é dado como morto, mas deixa a um amigo a incumbência de tentar publicar seus livros. Anos depois, Fanshawe (nome da novela de Nathaniel Hawthorne) reaparece na história, sob o nome de Henry Dark, conta ao amigo o que fizera depois que desaparecera e lhe entrega um caderno vermelho. O amigo, depois de ler o caderno, o rasga e joga fora. Mas, a partir deles, escreve as três novelas:

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 a escrever este livro. O mesmo vale para os dois livros que o antecedem, *Cidade de vidro* e *Fantasmas*. As três são, enfim, uma mesma história, mas cada uma representa um estágio diferente da minha consciência da questão. Não pretendo ter solucionado nenhum problema. Apenas sugiro que, em determinado momento, eu já não temia mais encarar aquilo que acontecera. Se as palavras se seguiram foi apenas porque eu não tinha outra escolha senão aceitá-las, assumi-las como minhas e seguir para onde elas desejassem me levar. Mas isso não torna necessariamente as palavras importantes. Desde muito tempo eu vinha lutando para dizer adeus a alguma coisa. E essa luta é, na verdade, tudo o que importa. A história não está nas palavras, está na luta (AUSTER, 1999, p.316-7).

breve remate

Paul Auster, ou o narrador-personagem de *Cidade de Vidro*, ou Daniel Quinn, ou o narrador-personagem de *O quarto fechado*: quem é o autor da novela? Não, não importa. Mas poderíamos perguntar: ser autor para Auster seria o mesmo que desaparecer no rumor do texto? Dividir com o leitor a responsabilidade pelo texto? Permitir-se novos papéis? Ou seria, ao contrário, assumir uma dada assinatura? Não só na capa do livro, mas também por dentro, nos meandros, se colocando autobiograficamente

do jeito que a América gosta de se colocar em tudo que faz. Metendo o bedelho onde deve e também onde não deve, tentando ser um deus criador onisciente, disfarçando-se de todas as formas para passar despercebido em sua onipresença. Enfim, é mesmo Auster que leio?

Esse é o movimento engendrado pelo escritor fictício, tanto quanto pelo escritor contemporâneo nos dias atuais. Desaparecer, para que Outro fale em seu lugar. O Outro é justamente o desconhecido, o exilado, aquele que está liberto de toda e qualquer interioridade, ultrapassando o Eu, agora estranho e misterioso para ele mesmo. Ser Outro é abrir mão da certeza cartesiana do Eu, passar da primeira pessoa para a terceira pessoa, transitar do Eu ao Ele, destituir-se de toda subjetividade, bem como de toda objetividade, inserindo-se em uma paisagem desconhecida, onde todas as verdades e certezas consideradas universais – Eu, identidade, unidade, interioridade – perdem sentido. (SILVA, 2004, p.5)

nome do pai

O velho Stillman estudara filosofia e religião em Harvard e redigira uma tese sobre as interpretações teológicas do Novo Mundo nos séculos XVI e XVII, conseguindo, assim, uma vaga na Universidade de Columbia. Reescrevera a dissertação em forma de livro, o qual viria a ser tão bem acolhido que o autor teria sido nomeado professor titular com aproximadamente 35 anos. No entanto, depois da morte da esposa, ele se demitira da Universidade com a desculpa de que iria se dedicar em tempo integral ao filho. Depois disso ele mais ou menos desapareceu de vista. (...) Acho que ele provavelmente começou a acreditar em algumas ideias religiosas es-tapafúrdias sobre as quais havia escrito. Isso o deixou perturbado, completamente louco (p. 35). Quem sabe enfeitiçado pelo fetiche do conhecimento, o professor se perde entre “realidade” e fantasia, talvez não lhe satisfaça mais trabalhar no nível da linguagem, dos conceitos, pois ele parte para o campo da experiência.

Certamente, alguém que tenha estudado filosofia em Harvard (ou literatura na Universidade de Columbia) seria leitor de Walter Benjamin. Mas a exegese do professor Stillman parece ter sido absolutamente literal no que concerne a alguns textos do filósofo alemão: “no texto sobre Kant, [Benjamin] critica ‘um conceito de conhecimento de orientação unilateral, matemática e mecânica’ e gostaria de pensar um conhecimento que tornasse possível ‘não Deus, é claro, mas a experiência e a doutrina de Deus’” (GAGNEBIN, 1985, p.9). Na sua loucura, tentando provar suas teses, Stillman trancou Peter em um quarto no apartamento, cobriu as janelas e o manteve ali assim durante nove anos (p. 35)⁵, acreditando que, em sua inocência infantil, ficando longe da civilização, o menino poderia desenvolver uma linguagem próxima à “linguagem

⁵ Todas as citações seguintes neste parágrafo têm a mesma referência.

de Deus”. Stillman acreditava que ao lutar para recriar a língua falada no Éden estava tentando desfazer a queda do homem, reverter seus efeitos, ao anular a queda da língua. Ele perguntava em seu livro: Se o homem pudesse aprender a falar essa língua original da inocência, não decorreria daí que o homem recuperaria desse modo um estado de inocência dentro de si mesmo?

No texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, escrito em 1916, Walter Benjamin (1992) afirma que, apesar de não ter criado o homem a partir das palavras, Deus quis sim “libertar de si no homem a língua que lhe tinha servido como medium de criação”. A partir da palavra o mundo foi criado. No livro da Gênese: “Deus disse: ‘Haja luz’, e houve luz. (...) Deus disse ‘Haja um firmamento no meio das águas e que ele separe as águas das águas’, e assim se fez (Gênesis I, 3 e 6)”. Mas o homem, Ele o modelou da argila, soprando em suas narinas “um hálito de vida (Gênesis 2, 7)”. E depois de criar as aves e os animais, Deus permitiu que o homem lhes nomeasse, “cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse (Gênesis 2, 19)”. Criado à imagem de Deus e portador da língua que tinha servido como meio de criação do mundo, o homem não cria, mas nomeia, reconhece com sua palavra, na língua de Deus nele libertada, a criação Divina. Por isso, na mítica concepção benjaminiana “a essência espiritual do homem é a língua. A sua essência espiritual é a linguagem em que foi criado” (BENJAMIN, 1992, p.187) [Grifo nosso].

E era exatamente essa essência espiritual ou, como diz ele, o “estado de inocência” que Stillman pretendeu liberar em Peter, isolando-o do mundo. Mas, depois de nove anos de isolamento, Peter não correspondera a essas expectativas. Desistindo então do estudo, o professor colocou fogo nas anotações e, acidentalmente, incendiou a casa (pelo menos é o que Virginia Stillman acha que aconteceu). Ao descobrirem o menino preso no quarto, o pai foi internado em um manicômio judiciário.

Ao sair do manicômio, o velho volta para Nova Iorque e começa a perambular pelas ruas da cidade. Todos os dias ele sai do hotel em que está hospedado e é seguido por Quinn, que anota os caminhos percorridos diariamente. Eles traçam desenhos insuspeitos que mais tarde serão decifrados ou desenhados por Quinn em seu caderno vermelho. Traçando os desenhos, o dublê de escritor e detetive percebe que a cada dia os mapas dos passos têm a forma de uma letra, e mesmo não tendo anotado os primeiros dias, conclui que ao final formarão a expressão *The Tower of Babel* (A Torre de Babel). Mas faltavam ainda as duas últimas letras, que provavelmente seriam os desenhos dos mapas dos dois dias seguintes.

Quinn sabia que no livro que apresenta a tese sobre as interpretações teológicas do Novo Mundo, o professor teorizara sobre a formação dos Estados Unidos, utilizando desde a mitologia cristã (*O Mito do Paraíso*, *O Mito da Torre* e *A nova Babel* são títulos das partes do livro) até pensamentos de escritores e filósofos como Thomas Morus, Milton e Montaigne, para justificar a ideia de que era possível reverter a

queda do homem do Paraíso, recriando a linguagem adâmica num lugar que seria a reconstrução de um novo paraíso e que esse lugar utópico a ser reconstruído era a América. Primeiramente, Quinn começa a pensar que isso confirmava as suspeitas de Virgínia: o velho não esquecera seus estudos, sabia que seria seguido, sabia que seus movimentos seriam registrados e que sua mensagem seria decifrada (AUSTER, 1999, p.83), o que apenas confirmava que Peter devia ser protegido. Mas depois Quinn começou a pensar se ele mesmo não estaria imaginando tudo, se ele tinha visto as letras simplesmente porque queria vê-las (p.83) e mesmo que o diagrama formasse letras, seria apenas uma coincidência.

Seu último pensamento antes de ir dormir foi que provavelmente dispunha ainda de dois dias, pois Stillman não havia completado sua mensagem. Faltavam as duas últimas letras – o “E” e o “L”. A mente de Quinn dispersou-se. Desembocou em um mundo de fantasia formado por fragmentos, um lugar de coisas sem nomes e de nomes sem coisas. Em seguida, debatendo-se em seu torpor uma última vez, disse a si mesmo que El era a denominação de Deus em hebraico antigo. (AUSTER, 1999, p.83-4)

Para Lílían Reichert Coelho, o personagem do velho Stillman revela-se outro alterego de Paul Auster, na medida em que seu projeto de vida seria reconstruir a linguagem buscando, assim, restaurar a interação entre os homens nesse mundo em que as relações já estão também desgastadas. Para a autora, os projetos de ambos são o mesmo projeto, que não ficam no nível filosófico, mas pretendem instalar-se “no nível do banal, do cotidiano, portanto, da rua, do anônimo, do perigoso”:

Isso instaura um paradoxo, tanto na obra de Stillman quanto na de Auster: é na cidade abjeta que se encontra material para a composição criativa; é num país degredado como os Estados Unidos que se deve buscar a transformação e não na fuga para algum paraíso, terrestre ou transcendente. Com isso, Auster constrói a crítica da história como discurso, como metanarrativa, apontando seu aspecto ficcional, coadunando-se com Lyotard (1993), que defende a ideia de que se deve romper com esses discursos e abrir espaço para as pequenas narrativas em detrimento dos grandes relatos. (COELHO, 2007, p. 63)

Quanto a Peter filho, foi enviado para um hospital e lá permaneceu por muitos anos, sendo tratado por Virgínia, sua fonoaudióloga, que se casou com ele para tirá-lo do hospital. Nas palavras de Peter, ensinaram-lhe a ser Peter Stillman. Disseram: você é Peter Stillman. Obrigado, respondi. Ai, ai, ai. Obrigado e obrigado, respondi (p.25). Ensinaram-lhe tudo: como andar, comer, usar a privada. Mas era difícil ensinar-lhe palavras, levou anos para que conseguisse. Então disseram que ele poderia ir, pois não havia mais nada que pudessem fazer por ele: Peter Stillman, você é um ser humano,

eles disseram. É bom acreditar no que os médicos dizem. Obrigado. Muito obrigado. (...) Sou Peter Stillman. Este não é o meu nome verdadeiro (p.25).

Mais uma vez, gostaríamos de cruzar o texto com algumas afirmações de Benjamin que tratam da linguagem ou da questão da tradução e de Derrida que, lendo Benjamin, trata da confusão na tradução do nome *Babel*. Na citação que Derrida apresenta do texto de Voltaire, vimos que Babel pode significar *a Cidade de Deus*, mas que, devido à confusão das línguas e à confusão dos arquitetos da Torre, também pode significar **confusão**. Percebemos, no desenvolvimento de Derrida acerca da questão, vários pontos interessantes que podem se relacionar com a sentença recorrente na novela, repetidamente usada pelo personagem Peter, mas eventualmente também por outros personagens: “este não é o meu nome verdadeiro”.

Pois na mesma língua da narrativa original, há uma tradução, uma espécie de translação que dá imediatamente (por alguma confusão) o equivalente semântico do nome próprio que, por ele mesmo, na qualidade de puro nome próprio, não o teria. [...] Contudo, aquele que fala a língua da Gênese podia estar atento ao efeito do nome próprio apagando o equivalente conceptual (como pedra em Pedro, e são dois valores ou duas funções absolutamente heterogêneas). Ficar-se-ia então tentado a dizer primeiramente que um nome próprio, no sentido próprio, não pertence propriamente à língua; ele não pertence a ela, ainda que e porque seu apelo a torna(e) possível (que seria uma língua sem a possibilidade de apelar ao nome próprio?); consequentemente ele não pode se inscrever propriamente na língua senão deixando-se nela traduzir, isto é, interpretar no seu equivalente semântico: desde este momento ele não pode mais ser recebido como nome próprio. (DERRIDA, 2002, p.22)

Peter, que tem o mesmo nome do pai, não reconhece este como sendo seu verdadeiro nome. E para o velho Stillman o nome (as palavras) tem uma importância vital, não à toa os mitos que ele aborda em seu livro e o nome que ele desenha com seus passos (Babel) referem-se diretamente à questão da nomeação das coisas pelo homem e da queda da linguagem. E vemos com Benjamin que: “no nome, a essência espiritual que se comunica é a linguagem. No ponto em que a essência espiritual, na sua comunicação, constitui a própria linguagem na sua globalidade absoluta, só nesse ponto existe o nome e apenas o nome” (BENJAMIN, 1992, p.181). Ao não reconhecer este como seu verdadeiro nome, Peter entende que esta é uma identidade que lhe impuseram, não é a sua essência. Como ele disse, ensinaram-lhe a ser Peter, chegaram e disseram que este era seu nome e ele agradeceu. Mas sabe que deve duvidar dessa verdade, afinal o pai também tem o mesmo nome: esquisito não é, que duas pessoas possam ter o mesmo nome? Não sei se é o seu nome verdadeiro. Mas não acho que ele seja eu. Nós dois somos Peter Stillman. Mas Peter

Stillman não é o meu nome verdadeiro. Portanto talvez eu não seja Peter Stillman, afinal de contas (p. 26).

Como diz Derrida em citação anterior aquele que fala a língua da Gênese poderia estar atento ao efeito do nome próprio apagando o equivalente conceitual e Peter afirma para Quinn/Auster que às vezes ainda gosta de ficar no escuro, pois no escuro ele fala o idioma de Deus e ninguém pode escutá-lo (p.29). Sim, então ele pode estar atento ao efeito de apagamento que seu nome, sendo igual ao nome de seu pai, pode estar exercendo em seu equivalente conceitual, ou seja, nele mesmo em sua essência. Mais sintomático ainda é que continua argumentando e usa como exemplo o nome “pedra” que:

pertence à língua francesa, e sua tradução numa língua estrangeira deve, em princípio transportar seu sentido. Não é o mesmo caso de ‘Pedro’, cujo pertencimento à língua francesa não é assegurado; e em todo caso não é do mesmo tipo. Peter, nesse sentido, não é uma tradução de Pierre. (DERRIDA, 2002, p.22)

Peter pai não pode ser traduzido em seu filho, sua criatura. Peter não acha que o pai seja ele, mais do que isso, ele se nega a essa tradução, pondo em dúvida o nome herdado. Mesmo que o nome de um contenha o nome de outro como Babel que, em hebraico, porta em si o nome do pai (*ABBA*) e o nome de Deus (*EL*) mas também significa **confusão**. E para Peter filho, é exatamente isto que seu nome significa: por enquanto, ainda sou Peter Stillman. Este não é o meu nome verdadeiro. Não sei dizer quem serei amanhã. Cada dia é novo, e a cada dia nasço outra vez. Vejo a esperança em toda parte, mesmo no escuro e, quando morrer, talvez me torne Deus (p.30).

e o verbo

Desembocou em um mundo de fantasia formado por fragmentos, um lugar de coisas sem nomes e nomes sem coisas (p. 83). Os personagens-escritores na novela assumem outros lugares, outros nomes, desaparecem, morrem. Ou, no melhor dos casos, a amizade acaba e os dois ex-amigos escritores (o narrador e Paul Auster, o personagem) perdem contato. São máscaras que escondem, disfarçam, confundem. Traçam o rumo do desaparecimento, da invisibilidade, da transparência do vidro. Apenas *performances* de um autor que, como o detetive, não está lá. Procuramos por trás das máscaras de cada um, andamos em círculo e não descobrimos esse autor astuto que brinca de se esconder, ou de passa-anel, passando de mão em mão o título, a autoria, o nome, a profissão.

Ao mesmo tempo, o ensaio especulativo proposto pelo personagem-escritor Paul Auster, parece justificar a estrutura circular, a serpente urobórica que corre atrás da própria cauda (KRAUSE, 2010, p.52) armada por seu homônimo “real”. Partindo da afirmação de Walter Benjamin (1992, p.187), de que “o homem é reconhecedor da mesma língua em que Deus é criador”, o personagem Paul Auster poderia ter penetrado na ficção somente com o intuito de legitimar a história de seu criador, o escritor Paul Auster, apresentando, por meio do ensaio, seus antecessores. Neste sentido, a criatura engendrada na língua do criador teria sido criada para reconhecê-lo através de suas palavras, de seu “ensaio crítico”.

Para tornar mais interessante esse jogo, anos depois de publicada a trilogia, Paul Auster publica um pequeno livro “biográfico” intitulado *O caderno vermelho: histórias reais*. A primeira parte do pequeno livro também se chama *O caderno vermelho* e traz deliciosas anedotas. Historinhas pequenas e recheadas de coincidências, acasos, absurdos que mais parecem saídos da imaginação fértil do autor. Mas uma das histórias conta que seu primeiro romance fora inspirado num engano ao telefone que atendera certa tarde em seu apartamento no Brooklyn, em que “um homem do outro lado da linha perguntava-lhe se estava falando com a Agência de Detetives Pinkerton” (AUSTER, 2009, p.46).

Auster conta que ficou imaginando o que aconteceria se tivesse aceitado o caso e, um ano depois do telefonema, começou a escrever *Cidade de vidro*. Mas, como para este autor parece que qualquer semelhança é mera coincidência, ele continua a pequena história contando que, dez anos depois de escrever o livro, morava em outro apartamento, com outro número de telefone e recebeu certa tarde um telefonema. O homem do outro lado da linha pediu para falar com o senhor Quinn. Segundo Auster, ele se certificou de que não fosse trote de nenhum amigo, mas era outro engano e o homem queria realmente falar com alguém chamado Quinn: “compreendi que os livros nunca estão terminados, que é possível que as histórias continuem se escrevendo por si mesmas, sem um autor” (AUSTER, 2009, p.46).

Ao que parece, em mais uma brincadeira metaficcional, o que ele faz é misturar-se aos personagens fictícios e históricos, colocando sua marca (nome, dados biográficos etc.) na narrativa. Mas isto bem que pode ser mais um recurso para se permitir aparecer em seu texto apenas como personagem, dando aos leitores a liberdade para “escreverem” seus textos por cima de qualquer assinatura. Ou tudo não seria apenas mais um artifício para desnudar o caráter artístico da arte?

Impossível não recorrer à filosofia e à própria história para ler essa novela com todos os olhos que ela demanda. Ensaio crítico, filosófico, romance policial/ficção, qual será aqui o estatuto? A forma como Auster mescla em uma mesma história relatos grandiloquentes, como a história, a teologia, a filosofia, as Sagradas Escrituras com todo tipo de narrativa ficcional e também com o discurso crítico e joga para o “meio da cena”

a questão da linguagem acaba por nos dar a pista mais certa para apostar em alguma solução para esse mistério. Se todos os relatos estão no mesmo nível, podemos dizer que eles se equivalem. Se todos eles nos fazem andar em círculos, nossos passos podem também terem sido registrados, anotados, como os passos do velho Stillman, que acabam sendo “desenhados” em um caderno, transformados em signos, lidos como letras, formando palavras e frases. História, filosofia, teologia, religião: tudo no mesmo papel – é tudo literatura. Personalidades, personagem, narrador, leitor, crítico, autor, Deus? É tudo?

Por fim, há o que esperar, pois há citações e recorrência em demasia, e ao chegar já se está atrasado. Tudo na novela é contratempo da expectativa em premissas comuns que assumidas enviam para a antecipação imediata do que se deve ainda guardar a pergunta, lê? Mas se chega atrasado e o que se consegue é espiar e observar. A transitividade está ali. Na leitura, o desenlace, e o que vem nele é aquilo que se pode e se deve ainda esperar se abrir no gabo da confusão ao retornar às primeiras páginas, com algum atraso.

Mas se está atrasado ao ler, como já se está atrasado ao escrever. Nada fica na hora. A literatura já se fez há muito. Ela nasce naquilo que o personagem Auster teoriza sobre D. Quixote. Tudo se faz nos modos do atraso, quando os contrários vão se aproximando e, apagando as suas distinções, carecem dos restos do há muito em traduções, ou presentificações. Suma da suma do que se pode ainda contar.

Conta a novela contada e, ela, conta o seu conto de detetives, de escritores, em janelas, espelhos e ruas na fantasmagoria esgarçada daquele há muito. Há o atraso ao longo do livro do há de ter sido vivido e tudo passa como passa e já se está bastante atrasado. Assim fica, nas seguintes proposições do atraso que a novela conta ao contar com tantas novelas no seu próprio contar:

- a. os fios dos textos que passam, e transpassam, na novela estão nas fronteiras culturais e históricas: carência de fronteiras seria, portanto, o universal literário dentro das próprias fronteiras que separam e confundem qualquer outro nos outros de todo e qualquer personagem, incluindo o leitor;
- b. os fios que tecem a autoria é a avaria das diferenças: uma existência literária que nenhum saber regional pode substituir pela palavra autor, pois há literatura e bastante declínio no que se pode ainda se traduzir no seu contrário;
- c. os fios dos fios que seguem seus traços são linhas que raspam a demarcações: a leitura se fez de literatura; logo, há leitura em tantas leituras; babel em adio traduzido. Mas isso é um outro texto de...

Referências Bibliográficas

AUSTER, P. “Cidade de vidro”. In: _____. (1986) *A trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *O caderno vermelho: histórias reais*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BENJAMIN, W. (1916). *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Trad. Maria Luiz Moita. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992.

BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus Ed., 2002.

COELHO, L. R. “Me engana que eu gosto! A construção do fake em Cidade de Vidro, de Paul Auster, e o Falso Mentiroso, de Silviano Santiago”. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. v. 10, 1-106, 2007. Disponível em: <<http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroixa>>.

DERRIDA, J. (1987). *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

GAGNEBIN, J. (1940?) “Walter Benjamin ou a história aberta” (prefácio). In: BENJAMIN, W. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KRAUSE, G. *O livro da Metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

PACE, Cris. *Escaping from the Locked Room: Overthrowing the Tyranny of Artifice in Paul Auster’s New York Trilogy*. ‘Chris Pace’s thesis’, 1999. Acesso em: <http://www.bluecricket.com/auster/articles/thesis.html>

SILVA, E. P. Máscara e Dissimulação na Cidade de Vidro de Paul Auster. *Revista Garrafa* (PPGL/UFRJ), v. 4, 2004, 28p. Acesso em: http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm.

Contribuição recebida em: 15/08/2013.

Contribuição aceita em: 03/10/2013.

Referência eletrônica: MOTTA, Marcus Alexandre; AMARAL, Gloria Regina. Babel de Papel. *Revista Criação & Crítica*, n. 11, p. 96-110, novembro 2013. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.