
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

ME ENGANA QUE EU GOSTO! A CONSTRUÇÃO DO *FAKE EM CIDADE DE VIDRO*, DE PAUL AUSTER, E *O FALSO MENTIROSO*, DE SILVIANO SANTIAGO

Lílian Reichert Coelho
(UFBA)

RESUMO: Paul Auster e Silviano Santiago transitam por configurações discursivas múltiplas, a saber: literatura, jornalismo (em material de ampla circulação) e cinema (no caso de Auster). Acredita-se que esse movimento concretiza um objetivo amplo, qual seja: atuar politicamente no sentido de mostrar e transformar o tempo e o espaço contemporâneos. Nossa questão central está balizada pela tentativa de identificar os procedimentos discursivos por meio dos quais se constrói o *fake* como eixo central, isto, é a mentira como recurso poético e estético. As produções analisadas são *Cidade de Vidro*, primeira narrativa de *A Trilogia de Nova York*, de Paul Auster, e *O falso mentiroso*, de Silviano Santiago.

PALAVRAS-CHAVES: contemporaneidade, literatura, mentira, discurso.

A quem quer que pretenda aventurar-se no estudo das obras de Paul Auster, é negado furtar-se à observação de que o escritor produz um trabalho metaficcional. Trata-se de uma espécie de “brincadeira” com os gêneros tradicionais, sobretudo com os considerados mais populares, como o detetivesco, o policial. Este elemento está presente de um modo incisivo na produção literária do escritor, na qual, em geral, tem-se um personagem escritor que se torna detetive ou um narrador que escreve sobre um personagem detetive. O recurso não é empregado de maneira ingênua, mas afirma algo sobre um ponto nodal para Auster, a saber, a reflexão sobre o papel do escritor na contemporaneidade: trata-se daquele que busca pinçar histórias da “realidade”, de outras histórias e dos clichês dos gêneros com os quais já se está habituado. No caso de *Cidade de Vidro* isso acontece pela distribuição de pistas quase sempre falsas, pela profusão de telefonemas anônimos, mulheres misteriosas, escritores que se transformam em detetives, dentre outros mecanismos. Observa-se, inclusive, uma mescla de clichês de vários gêneros, não apenas literários, mas cinematográficos, como o cinema *noir* e os filmes policiais.

Cidade de Vidro é a primeira das três narrativas que compõem *A Trilogia de Nova York*, escrito entre 1981 e 1982. A história inicia com um engano telefônico desencadeador não-gratuito das ações do personagem central, Daniel Quinn, um escritor de romances policiais. Não-gratuito porque é a partir de incontáveis telefonemas errados, em que uma voz feminina insiste em contratar os serviços detetivescos de Paul Auster – isso mesmo –, que Quinn enreda-se numa história similar às que ele mesmo costuma escrever. Quinn, o escritor, rende-se ao encanto de vivenciar uma história de mistério e resolve entranhar-se nas filigranas da trama desconhecida. Com isso, Paul Auster apresenta um dos elementos caros à sua poética: o questionamento das regras cristalizadas do gênero policial.

A presença textualizada da tradição é um elemento recorrente na obra de Auster, tanto que o pseudônimo de Daniel Quinn, William Wilson, é um movimento evidentemente intertextual em relação ao conto homônimo de Edgar Allan Poe, um clássico no gênero das histórias de mistério. Sobre a relação das obras contemporâneas com a tradição literária, Silviano Santiago destaca que:

Todo texto literário, por mais alheio que seja aos valores do passado, movimenta direta ou indiretamente formas de tradição que são o palco onde se desenrolam os acontecimentos presentes que real e virtualmente se representam no tempo anacrônico e no espaço atópico da escrita. (2004d: 122)

E é no esteio da tradição que a obra de Auster se erige, mas de forma diferente: recorre a elementos da tradição literária (com ênfase em procedimentos da literatura considerada “menor”), a fim de testar sua potencialidade no que concerne ao questionamento do mundo contemporâneo e sua capacidade de, pelas vias aparentemente mais óbvias, revitalizar sentidos já cristalizados, sobretudo pelos produtos da indústria cultural. A presença de marcas típicas dos produtos da comunicação chamada de massa nas obras artísticas é avaliada, na perspectiva de Jameson, nos seguintes termos:

O que pelo menos se pode admitir é a presença mais generalizada dessa característica especial, que aparece de forma menos ambígua nas outras artes, um esmaecimento da antiga distinção entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa, uma distinção de que dependia o modernismo para sua especificidade, uma vez que sua função utópica consistia em, pelo menos parcialmente, assegurar a permanência de um espaço de experiência autêntica em contraste com o ambiente circundante de cultura comercial *low e middle-brow*. (1985: 88)

A experiência autêntica, característica da modernidade, cede espaço para a experiência do cotidiano o mais banal, constituída por elementos da cultura de massa, como se observa também em Santiago, n’*O falso mentiroso*. Huyssens considera que “o que aparece em um certo nível como a última tendência, auge publicitário e espetáculo vazio, é parte de uma transformação cultural que emerge lentamente nas sociedades ocidentais, uma mudança de sensibilidade” (1991: 20).

Por esse procedimento, Santiago revela não apenas a necessidade de debruçar-se sobre as experiências do cotidiano em detrimento da experiência artística moderna, verdadeira, única, irrepetível, arrebatadora, mas também aponta para a qualidade dessas experiências: seu

caráter fugidio, difuso, revelado pelas lembranças (memórias) desse(s) eu(s), tão falsos quanto impressões visuais num dia de mormaço.

Naquele tempo vivíamos livres de muitas chateações. Divertíamos-nos com os hilários moradores do edifício ‘Balança mas não cai’, com as piadas da ‘PRK 30’ e escutávamos os programas de auditório da Rádio Nacional. Fazíamos arruaça em casa, ridicularizando as macacas pululantes e esgoeladoras do César de Alencar. Reinado primeiro e único dos reis e das rainhas da voz. De Chico Alves, Orlando Silva, Sílvio Caldas, Nelson Gonçalves e Carlos Galhardo, de Emilinha, Marlene, das irmãs Batista, Linda e Dirce, de Dalva de Oliveira e da divina Elizete Cardoso.

Transmitido pelas ondas hertzianas, o *Hino Nacional* tocado pelo Zé Macaco podia parecer embuste dos irmãos Marx ou dos Três Patetas. Podia soar sketch de chanchada, interpretado por Oscarito e Grande Otelo. Ao Zé Macaco faltava a voz. Sobrava-lhe o sentido do espetáculo, que faltava aos cantores de então e entornava nas comédias da Atlântida e, mais tarde, transbordaria nos megaeventos do *rock&roll*. (2004b: 29)

Logo nas páginas iniciais do livro de Auster, é possível observar a teia de identidades que se entrelaçam: Auster-escritor, o narrador (alguém anônimo que só aparece no final em primeira pessoa), Quinn (personagem-escritor/detetive), William Wilson (pseudônimo de Quinn, escritor de *best-sellers* de mistério), Paul Auster (personagem-detetive procurado pela voz anônima), Max Work (personagem-detetive de Wilson/Quinn). Uma atmosfera *fake* (compreendido como mecanismo discursivo relativo a uma espécie de “engano proposital”). Explicamos: trata-se de uma estratégia pautada pela inserção de alguns elementos típicos de gêneros já cristalizados na cultura, mas também pelo abandono desses mesmos elementos ao longo da narrativa em favor da instalação da dúvida como fio condutor) é estabelecida desde o início: ninguém é quem parece ser e os papéis assumidos soam como engodos. São igualmente falsas as pistas distribuídas ao longo da narrativa a partir do pacto proposto pelo que se reconhece como as “regras” do romance policial, instaurado de maneira propositalmente frágil. A recorrência a essa configuração na obra de Auster auxilia na instalação do *fake*, uma vez que não há, de fato, a construção de um romance de detetive, apenas se apresenta uma atmosfera reconhecível como tal pela movimentação de elementos típicos, dada a massificação desse tipo de narrativa, tanto na literatura (vide Dashiell Hammett e Agatha Christie) quanto no cinema (do *noir* a *Seven – os sete pecados capitais*). Santiago, no texto *Literatura e cultura de massa*, aborda a relação entre a literatura e os produtos massivos, a saber: a própria literatura, mais especificamente a dos *best-sellers*, o cinema e a música *pop*, na defesa de uma literatura capaz de “gerar espaços pósteros, diferenciados cronologicamente, leituras-respostas-resgates, cada vez mais completas e complexas, que alicerçam o seu valor e o reconhecem como atual fora do seu tempo de produção” (2004d: 120-121).

Recurso discursivo ativado pelo texto de Auster é a projeção sobre personagens, lugares ou objetos que resulta pouco relevante do ponto de vista do desdobramento narrativo. Isso significa que o narrador instiga o leitor a reter sua atenção, a investir seu afeto, em elementos que não têm a carga narrativa esperada, conduzindo-o à frustração. Suscitar no leitor essa espécie de “decepção” é um aspecto caro a essa **poética, orquestrada sobre** um fundo

terrível, qual seja, a falta de sentido da vida no mundo contemporâneo, embora mascarada pelo emprego de estratégias discursivas orientadas pela lógica dos produtos culturais voltados para o entretenimento.

Outro elemento que merece destaque em *Cidade de Vidro* é o investimento no acaso, que funciona como fio condutor (revelado falso), no sentido de instaurar o improvável e tornar rentável a construção narrativa pelo eixo do detetivesco. *Villas Boas* apresenta um perfil jornalístico de Auster, no qual afirma que “[o]s acasos, as sincronias e as coincidências são os princípios governantes da obra de Paul Auster. Ele tem sido muito criticado por causa disso, aliás. Dizem que ele usa a coincidência, por exemplo, para atenuar as coisas, ou para criar uma ilusão de que tudo pode ser explicado, ou para disfarçar seus defeitos de fabulador” (2003: 70).

Querelas à parte, o encadeamento de acasos que levam à falsidade ilude apenas o leitor que optar ingenuamente pelos movimentos superficiais da obra, o que é possível pois, logo nos trechos iniciais, firma-se o pacto do romance policial. Como prática discursiva contemporânea, de diálogo com configurações literárias marginalizadas pelo cânone, Auster propõe uma reflexão sobre a literatura e sobre o papel do escritor de modo enfático nesta obra. Um número telefônico errado, uma voz feminina do outro lado da linha, a curiosidade e a solidão levam Quinn a desafiar-se e a abandonar seu mundo de certezas rumo ao desconhecido. Submete-se, portanto, aos desígnios do acaso, perdendo-se e até desintegrando-se, literalmente. A espacialidade é elemento fundamental em *Cidade de Vidro*, pois articula os fatos policiaescos à reflexão existencial. A diluição de Quinn só poderia acontecer nesse espaço, o da grande cidade, que engole a subjetividade após tê-la estraçalhado, multiplicando-a. Nas palavras de 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 que estava 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. (2003: 10)

O trecho acima sintetiza, no mínimo, duas questões relevantes para a análise da narrativa de Auster, quais sejam: a) a reflexão sobre a identidade no mundo contemporâneo e b) a ênfase no problema da linguagem, da representação. Ao revelar aspectos da identidade de Quinn, o narrador estabelece uma relação de antítese entre ele e o personagem-detetive das obras de William Wilson (pseudônimo do próprio Quinn), Max Work, cuja sagacidade lhe causa inveja. É como se Max Work adquirisse vida própria para Quinn, uma vida, inclusive, mais interessante do que a sua, de escritor. Work é sujeito de ação (como seu próprio nome revela: Max (maximum) Work (trabalho), portanto, eficiente, o máximo de trabalho), aquele que se inscreve corporalmente no mundo, enquanto Quinn é (apenas) um sujeito da escritura,

que aprecia caminhar anonimamente pelas ruas da cidade, conduzido unicamente pelo acaso. O trecho abaixo revela o sentimento de Quinn em relação a Work:

Se ele agora, por pouco que fosse, vivia no mundo, o fazia somente à distância, por intermédio da figura imaginária de Max Work. (...) Enquanto Quinn se havia permitido apagar-se, retirar-se para os confins de uma vida estranha e hermética, Work por sua vez continuava a viver no mundo dos outros, e quanto mais Quinn parecia se apagar, mais persistente se tornava a presença de Work neste mundo. Enquanto Quinn tendia a sentir-se deslocado dentro da própria pele, Work se mostrava agressivo, eloqüente, muito à vontade em qualquer lugar onde fosse parar. (AUSTER 2003: 15)

Ao expor a relação entre as diversas identidades, Auster tematiza o papel do escritor na contemporaneidade e a relação da ficcionalidade com o mundo extraliterário, por isso consideramos legítimo afirmar que as questões da identidade e da linguagem, apontadas acima, estão imbricadas de maneira simbiótica, já que a própria identidade é motivo de ficcionalização. Isto é narrativizado em um grau elevado, com a transformação do próprio Auster em personagem do livro num jogo *mise-en-abyme*.

Opção diferente é empregada por Santiago em *O falso mentiroso*, em que explicita a falsidade por meio de uma estratégia refinada de construção da dúvida. O recurso preferencial refere-se à construção das identidades numa espécie de superposição de camadas de *eus* que não coincidem com o chamado autor empírico. O processo não é apenas recorrente, mas intrínseco a essa narrativa, sem o qual ela talvez não existisse ou não funcionasse tão bem. Melhor dizendo: a dúvida constitui a força motriz da narrativa em *O falso mentiroso*. Trata-se não apenas da instauração de uma dúvida “plantada” como estratégia para desorientar o leitor ou testar-lhe a sagacidade, mas como fio condutor da vida no que ela pode ter de “real”, a saber, a própria dúvida, a incerteza, o esquecimento, a lembrança pela metade, o devaneio, a multiplicidade do sujeito. Nas palavras de Santiago: “Minha primeira pessoa evoca uma outra e última terceira pessoa para melhor deslindar o modo como o ser humano caracterizado de escritor chega à perfeição da mentira, isto é, da verdade.” (2004b: 251). A condição humana, portanto, constrói-se unicamente pela ambigüidade e não pela busca de um sentido ou uma verdade ocultada pelos encaminhamentos da vida:

Sou muito discreto. Não guardo segredo.
Não sou dado a intimidades. Sou intimidado.
Vivo como devasso. Não sou indevassável.
Dizem-me singular. Evito o tom pessoal.
Sou mau. Pratico a caridade. Dizem-me generoso.
(...)
Se desconfio de mim, como servir de exemplo para o outro? Se me constituo de cópias, como me apresentar como modelo? Se não sou original, serei modelo de araque?
Como fazer um modelo de araque ficar de pé por tantas páginas?, eis a questão das questões. (2004b: 176)

No que diz respeito a Auster, logramos afirmar que a imagem criada é outra: ao invés de um sujeito que debocha o tempo todo de si mesmo, constrói-se um sujeito perdido e solitário engolido pelo mundo contemporâneo. No final do texto, Quinn desaparece sem deixar vestígios, conforme explica o narrador: “Auster passara os últimos meses tentando encontrar alguma pista de Quinn, mas sem sucesso. Quinn não estava mais morando no seu apartamento” (AUSTER 2003: 146). O personagem retorna, entretanto, no último episódio da *Trilogia de Nova York, O quarto fechado*, mas já é um outro. Ele investiga o personagem central, Fanshawe, que havia forjado sua própria morte. O movimento é complexo porque isso é antecipado no final do capítulo um de *Cidade de Vidro*: “No sonho, que mais tarde esqueceu, Quinn se viu sozinho em um quarto, disparando uma pistola na direção de uma parede branca e nua” (AUSTER 2003: 15), o que de fato acontece na última das três histórias, mas não com Quinn. Quem pratica a ação é Henry Dark, também mencionado em *Cidade de Vidro*, “verdadeiro” nome de Fanshawe, o amigo desaparecido do narrador de *O quarto fechado*. Trata-se de um *eu*, portanto, múltiplo, com uma capacidade quase ilimitada de desdobrar-se em outros, com vidas completamente diferentes.

Em *Cidade de Vidro* nunca se tem certeza de nada. O procedimento é diferente do que emprega Santiago, cuja opção não é fundada na pluralidade de personagens uns dentro dos outros, como Auster, mas pela estratégia de recorrer à memória (portanto, ao fragmentário e ao não comprovável) desse aparente (“único?”) *eu* que fala em primeira pessoa no texto (o narrador Samuel Carneiro de Souza Aguiar, portanto, *ele* em relação ao *eu* que assina a capa do livro), ainda que se negue como centro de sua vida, de suas impressões, da verdade. O próprio Santiago não se furta a explicar esse movimento:

Esse deslocamento sutil do sujeito que comete a ação de mentir para o efeito terminado da ação explica, por um lado, a transmigração da minha primeira pessoa para a terceira mentirosa, chamada com certa liberdade de irônica e póstuma, a que acrescento: utópica, e, por outro lado, redefine as elocuições desta minha boca – aqui chamada a falar e que sempre esteve a enunciar mentiras no seu desvario ficcional – pelo enunciado de que ela, a duras penas e prazerosamente, foi capaz de ir compondo ao correr dos muitos anos que já viveu e nos vários lugares do globo em que se alimentou. (SANTIAGO, 2004c: 250-251)

Ao sentir-se confuso por perseguir um suposto criminoso, Quinn reflete sobre como transformar-se em Auster, isto é, sobre como poderia tornar-se um detetive “de fato”:

Quinn forjou vários métodos de desaceleração. O primeiro consistia em dizer a si mesmo que já não era mais Daniel Quinn. 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 não passava de um homem sem interior algum, um homem sem pensamentos. E se não havia pensamentos à sua disposição, se sua própria vida interior se tornara inacessível, então não existia um lugar para onde ele pudesse fugir. Como Auster, Quinn não podia evocar recordações e temores, sonhos e alegrias, pois todas essas coisas, uma vez que pertenciam a Auster, representavam para ele um completo vazio. (AUSTER 2003: 72-73)

O objetivo de Quinn é afastar-se de si mesmo, assumindo, sempre que possível, outra identidade, seja de seu personagem, seja de um detetive “real”, Auster. O desaparecimento de Quinn não é uma solução inesperada em *Cidade de Vidro*. Várias pistas disseminadas ao longo do texto pelo narrador antecipam o desfecho, além da instauração do motivo da busca. Eco (1984: 160) explica que “há casos em que o nível discursivo antecipa, numa relação pessoal com o leitor, níveis de fábula, pondo o leitor em posição de vantagem com relação à personagem”. Ele prossegue, afirmando que tal procedimento torna leitor e fábula cúmplices, o que é reforçado no texto de Auster pelo fato de outros personagens permanecerem na ignorância até a revelação, como acontece com Quinn e também com o leitor desavisado.

Em *O falso mentiroso*, não se busca nada, não há o percurso do desconhecimento à revelação. A falsidade é apresentada como o eixo central da obra de maneira explícita, quase obscena, desde o início, sem mistério, por meio de uma sucessão de negações, como no trecho abaixo:

Quando faço tração, penso que estou sendo enforcado pelo pai que não conheci.

‘Quem insemina a esposa e dá origem a alguém e tem esse alguém roubado por um terceiro, assassina seqüestrador e filho. Sem clemência’ – imagino as palavras do papai, o verdadeiro.

Se você (papai, o falso, dirige-se a mim) não fica comigo, também não fica com ele. Cairá doente e morrerá’.

Zero a zero no placar da paternidade. Filho fodido. (2004b: 11-12)

Já na narrativa de Auster, instala-se uma busca, motivada pelo acaso, como já dissemos, mas não desencadeada por relações de causalidade referentes à vida pessoal, social, moral ou de qualquer outra ordem do sujeito. Procura-se um outro, elemento propulsor da narrativa mas, no final, o personagem descobre que sua “missão” é defrontar-se terrivelmente consigo. O outro configura-se como um ponto de partida e de chegada, isto é, pelo outro alcança-se o eu, que não é um eu, mas vários, desgastado até o desaparecimento físico, resultado da inquietação do homem contemporâneo no mundo solitário e cruel das metrópoles.

A questão sobre a identidade proposta por Auster, elemento constitutivo de sua poética, revela, ao fim e ao cabo, que a origem que se procura é, no mínimo, dupla. Ela é, concomitantemente, individual e coletiva: trata-se de um drama interior não meramente individual, mas profundo, ligado à construção da identidade nacional. A nação não é tão fortemente narrativizada como em *Leviatã*, romance de 1992, porém o discurso fundacional é trazido à baila constantemente via anedotas históricas. Em alguns trechos, funciona como mecanismo discursivo de retardamento do ritmo da ação. Em geral, o narrador apresenta fatos relativos a personagens históricos e/ou literários que viveram e produziram suas obras nos Estados Unidos, de preferência em Nova York, como se pode observar pelas referências explícitas a elementos concretos:

Mais uma vez, Stillman retirou-se para o Riverside Park, dessa vez seguindo em direção à orla do parque, indo repousar em uma elevação rochosa na rua 84, conhecida como monte Tom. No mesmo local, nos verões de 1843 e 1844, Edgar Allan Poe passou muitas e longas horas fitando o rio Hudson.

Quinn sabia disso porque se dedicara a se informar sobre esse tipo de coisas. Na verdade, ele mesmo se sentara ali muitas vezes. (AUSTER, 2003: 96)

Por outros caminhos, Santiago afirma a origem múltipla, duvidosa, falsa, cujos princípio e fim são desconhecidos e irrecuperáveis, como o próprio narrador faz questão de frisar, inclusive repetidamente. Não há como acessar uma origem verdadeira, logo, não existe total legitimidade na assinatura da capa do livro (Silviano Santiago, portanto, uma autobiografia), tampouco na história que se conta sobre um homem com nome e sobrenomes (Samuel Carneiro de Souza Aguiar).

Nas memórias do falso mentiroso, todavia, constantemente o narrador apaga e desloca qualquer possibilidade de reconstrução linear e unívoca de sua subjetividade. Os impasses e as dificuldades para a reconstituição autobiográfica desse sujeito são apresentados desde a sua própria origem, que é constantemente problematizada: o pai, um obscuro mentiroso, falso até na paternidade. O filho, falso descendente do pai. Samuel Carneiro de Souza Aguiar não tem apenas uma versão para o seu nascimento, mas diversas versões que vão sendo recuperadas e remontadas, construídas e reconstruídas, como no processo de fabulação da psicanálise, e todas elas podem ser verdadeiras e legítimas, falsas e mentirosas. Desde o início da narrativa, ele adverte ao leitor: *Posso estar mentindo. Posso estar dizendo a verdade.* (HOISEL, 2005: 16)

Modo freqüente de instalação do *fake* na obra de Auster é a ênfase em espaços impessoais, onde se desenrolam eventos importantes. É em uma lanchonete qualquer que Quinn encontra o caderno vermelho, objeto mágico no qual passa a escrever tudo o que considera relevante sobre o caso em que passou a trabalhar. O caderno funciona como metonímia do processo de escrita e figurativiza a reflexão sobre o papel do escritor. Além de atuar como objeto mágico falso, o caderno vermelho é a única pista deixada por Quinn, portanto, adquire o *status* de um documento do passado.

Quinn descobre que o velho Stillman (o louco, suposto homicida) havia escrito um livro sobre a fundação dos Estados Unidos da América e resolve lê-lo, com o objetivo de tentar compreender melhor a mente do homem que deve seguir e neutralizar. O título do livro é *O jardim e a torre: visões inaugurais do Novo Mundo*. Neste ponto, a relação entre a literatura e a “realidade” é estabelecida e Quinn claramente prefere a literatura ao mundo exterior à biblioteca: “Quinn pegou o livro em uma pilha, voltou para o terceiro andar e depois se instalou em uma poltrona de couro verde em uma das salas de fumantes. A radiosa manhã de maio espreitava lá fora como uma tentação, um apelo para vagar sem rumo ao ar livre, mas Quinn rechaçou-a. Virou a poltrona de lado, ficando de costas para a janela, e abriu o livro” (AUSTER 2003: 51).

Revela-se, contudo, a impossibilidade de esquivar-se completamente dos imperativos da “realidade”: “Quinn soltou um pequeno suspiro e fechou o livro. O salão de leitura estava vazio. (...) Acendendo um cigarro, no pé da escada, Quinn saiu da biblioteca e caminhou na direção da tarde de maio” (AUSTER 2003: 59). O estatuto do real é questionado por Auster em diversos momentos da narrativa, em consonância com Hutcheon, que defende que: “nossas pressuposições usuais sobre o ‘real’ dependem de como o ‘real’ é descrito,

como ele é posto em discurso e interpretado. Não há nada natural sobre o ‘real’ e nunca houve – mesmo antes de existirem os meios de comunicação de massa.” (1991b: 33).

Ao esperar por Stillman na Grand Central Station e após perambular a esmo pela estação, Quinn encontra uma leitora de seus romances policiais, mas se irrita com a opinião da moça. Instaura-se narrativamente a problemática relação entre autor e leitor “empíricos”, já que a moça tem opiniões totalmente diferentes das de Quinn. Questões relativas à relação público contemporâneo-produção literária contemporânea aparecem com frequência em *Cidade de Vidro*, mas diluídas na estrutura policialesca que, pelas ações do *fake*, impera. Sobre isso e sobre a relação da literatura com o cinema (este sempre considerado exemplar da cultura chamada de massa), Santiago argumenta que:

a literatura oferece uma outra e alternativa compreensão da atualidade, buscando formas de conhecimento que escapam ao campo epistemológico comum aos seus contemporâneos. A obra literária começa a se realizar ao apontar para futuros leitores que tentarão – do patamar histórico onde estiverem – conhecer os alicerces desse patamar. No crédito aberto pelo autor para si mesmo a fim de que possa produzir a sua obra vão-se encaixando os seus sucessivos leitores. A literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado e uma visão passada do presente. (2004d: 121-122).

Quinn encontra um sentido para a sua vida ao perseguir Stillman mas, ao perceber que se trata apenas de um velho louco e inofensivo, desespera-se pois, tal como a vida desse homem, a sua não tem sentido algum. A suspeita torna-se irrevogável e a solução é manter-se nesse processo de auto-engano (e de tentar enganar o leitor). Após frustrar-se na aventura detetivesca, desanimado, Quinn reflete sobre o caso, tentando pensar como um detetive “de verdade”. Nesse momento da narrativa, instala-se com força o problema da causalidade, impossível tanto na vida quanto na literatura.

No universo entrópico, regido pela possibilidade e não pela causalidade, desconstrói-se a lógica narrativa policial clássica, ainda que o objetivo não seja exatamente esse, mas construir, sim, um outro tipo de história de detetive. Se cada texto instaura seus próprios parâmetros de interpretação, como ensina Eco, torna-se, portanto, inútil, ter domínio das regras de gênero, pois as classificações tradicionais revelam-se instáveis na contemporaneidade. É pela via do acaso que Quinn encontra sentido para a caminhada de Stillman, logo, para a sua própria vida. Ao apresentar uma reflexão acerca do romance grego, Bakhtin (1988: 220) afirma que:

todos os momentos do tempo infinito de aventuras são governados por uma força: o acaso. Pois, como vemos, todo esse tempo constitui-se de concomitâncias e de contratempos fortuitos. Esse ‘tempo do acaso’ das aventuras é o específico tempo da intrusão das forças irracionais na vida humana; intrusão do destino (‘tuké’).

Há, contudo, uma diferença entre o acaso das obras gregas e o da obra contemporânea de Paul Auster: nas primeiras, está em jogo a inexorabilidade do destino, de uma “potência anônima e impessoal” (AUSTER 2003: 221), cujas armadilhas são reconhecidas, às vezes até

antecipadas, por adivinhações, profecias, sonhos, etc., enquanto nas segundas, o que existe é a capacidade humana de transformar sua condição no mundo, ampliada, muitas vezes, pela percepção das relações providenciadas pelo mesmo acaso.

O trabalho diferencial de Auster sobre as regras canônicas dos romances policiais pauta-se por elementos como: 1. o narrador refuta o caráter indiciário dos elementos em geral presentes nas obras de mistério. Aqui, uma coisa não leva necessariamente a outra, numa relação lógica e, mesmo que leve, deve-se sempre tratar essas relações com desconfiança; 2. ele articula a relação, a ser explorada em outro contexto, entre o caderno vermelho e a idéia do bloco mágico, de que fala Freud, nas palavras de Roberto Corrêa dos Santos: “O trabalho de destecer os ciframentos, os grifos, as redes, ensina que decifrar, para Freud, pouco tem a ver com a descoberta de um segredo oculto e único, e sim com a reconstrução da trama dos sentidos díspares” (1999: 143). Trata-se da abordagem da escritura como tentativa de compreensão de si e da realidade que, todavia, revela-se falsa para Quinn, já que o texto é erigido a partir dos princípios da falsidade e da frustração, e a eles se mantém fiel, portanto, coerente; 3. retoma-se a relação entre arte e vida, recorrente na narrativa em análise. As imagens existem no caderno vermelho a partir do momento em que são inventadas por Quinn; a dúvida mantém-se sem “solução”.

Stillman revela-se um alter-ego de Paul Auster (o escritor), pois seu projeto de vida é a reconstrução da linguagem com a finalidade de restaurar a interação entre os homens num mundo de relações desgastadas. O projeto de Stillman é o projeto de Auster e, ao invés de manter-se num nível superior, procura instalar-se no nível do banal, do cotidiano, portanto, da rua, do anônimo e 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 idéia de que se deve romper com esses discursos e abrir espaço para as pequenas narrativas em detrimento dos grandes relatos. A verdade absoluta e universal característica da modernidade é substituída, portanto, por uma pluralidade de verdades ou pela desconfiança em relação ao que o discurso hegemônico apresenta.:

Uma mentira nunca pode ser desfeita. Nem sequer a verdade consegue isso. Sou pai e conheço essas coisas. Lembre-se do que aconteceu com o pai do nosso país. Ele derrubou a cerejeira e depois contou ao pai dele: ‘Não posso contar uma mentira’. Pouco depois, jogou moedas para o outro lado do rio. Essas duas histórias são fatos fundamentais na história dos Estados Unidos. George Washington derrubou uma árvore e depois jogou dinheiro fora. Você entende? Ele nos estava dizendo uma verdade essencial. A saber, que o dinheiro não dá em árvores. É isso que fez o nosso país ser grande, Peter. Agora o retrato de George Washington está em cada cédula de um dólar. Há uma lição importante para ser aprendida em tudo isso. (...) É claro, é uma lástima que a árvore tenha sido derrubada. Aquela era a Árvore da Vida, e ela nos teria tornado imunes à morte. Agora damos boas-vindas à morte, sobretudo quando estamos velhos. Mas o pai do nosso país sabia qual era a

sua obrigação. Não podia agir de outra forma. Este é o sentido da expressão ‘A vida é um pote de cerejas’. Se a árvore tivesse permanecido de pé, teríamos alcançado a vida eterna. (AUSTER 2003: 98)

Pela exposição do caráter *fake* do discurso histórico e pela oferta de novas possibilidades interpretativas para os “fatos reais”, Auster acentua o passado coletivo como mentira social e textualmente construída, tal como afirma Hutcheon: “E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o *passado* existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade.” (1991a: 34). Uma distinção a se considerar na proposição de Hutcheon consiste na nuance estabelecida entre fato e acontecimento. Os acontecimentos são destituídos de sentido em si mesmos, enquanto os fatos são acontecimentos selecionados e transformados em linguagem. São construções com representações ideológicas: “Entre as conseqüências do desejo pós-moderno de desnaturalizar a história, há uma nova autoconsciência sobre a distinção entre *eventos* brutos do passado e os *fatos* históricos que nós construímos a partir deles. Os *fatos* são *eventos* aos quais nós damos significado. Diferentes perspectivas históricas, portanto, dão origem a diferentes fatos a partir dos mesmos eventos.” (HUTCHEON 1991b: 57).

Além do histórico, outro discurso problematizado em *Cidade de Vidro* é o literário. Um ponto emblemático da narrativa é o diálogo entre Quinn e Auster (personagem detetive – falso – escritor), quando Quinn descobre que Auster é escritor. Eles conversam sobre o livro que Auster está escrevendo, cuja temática recai sobre o Dom Quixote. Ocorre uma discussão sobre literatura. Auster havia lido um livro de Quinn, mas Quinn não conhecia nada da obra de Auster, o que o constrange um pouco. Aqui há a instalação, ainda que superficial, da relação entre alta literatura e literatura comercial, pois Quinn escreve livros estilo *best-sellers*, enquanto Auster escreve sobre assuntos mais “elevados”, como se depreende do diálogo. Ao longo de algumas páginas, teoriza-se sobre a relação entre literatura e mercado. Na conversa sobre Cervantes, há uma pista sobre a própria história que se lê no que concerne à questão da literatura como discurso. Auster (o personagem escritor) conta a Quinn sobre um ensaio que está redigindo sobre “o livro dentro do livro que Cervantes escreveu, o livro que ele imaginou que estava escrevendo” (AUSTER 2003: 111). Ele aponta a existência de diversas versões ou hipóteses que cercam o texto de Cervantes no que diz respeito à autoria. Auster tem uma teoria, a de que o suposto autor é uma mescla de quatro pessoas diferentes, atividade que se revela uma espécie de confissão ao leitor de *Cidade de Vidro*: trata-se de um embuste, como toda “boa” literatura. O adjetivo refere-se à linhagem na qual Auster tenta inserir-se, a do Quixote. A literatura é assumidamente, conforme o ponto de vista adotado em *Cidade de Vidro*, o referente preferencial e não o mundo “real”. Como o Quixote, o livro de Auster relaciona-se com outros textos literários, de onde extrai sua força e sua vida.

Em determinado momento, a narrativa deixa, definitivamente, de ter marcas de romance policial: o criminoso é ninguém mais do que um velho senil e inofensivo; o detetive “verdadeiro”, cuja identidade Quinn julgara assumir, sequer existe; os contratantes não podem ser localizados por telefone, sempre ocupado. Uma reflexão de Quinn estabelece os sentimentos do personagem, do leitor e do escritor, todos perdidos na insegurança do abandono das certezas das regras familiares do gênero e do mundo: “Era o destino, portanto. Não importa o que ele pensasse, por mais que desejasse algo diferente, nada havia que

pudesse fazer. Respondera sim a uma proposta que lhe fizeram e agora se via impotente para desdizer aquele sim. Isso significava só uma coisa: tinha de ir até o final. Não podia haver duas respostas” (AUSTER 2003: 124-125).

Como Quinn, o leitor deve ir até o final, já que aceitara o pacto no início. Uma nevasca sobre Nova York cria uma atmosfera misteriosa para que o narrador conduza ao final da narrativa, revelando aspectos falsamente importantes: “Nesse ponto a história se torna mais obscura. As informações acabam aí e os fatos que seguem essa última frase nunca serão conhecidos. (...) Voltei da minha viagem à África em fevereiro, poucas horas antes de uma nevasca cair sobre Nova York. Liguei para meu amigo Auster naquela noite e ele insistiu para que eu fosse vê-lo o mais depressa possível” (AUSTER 2003: 146-147).

Nova revelação do *fake*: o narrador parecia, até o momento, ter testemunhado os fatos, entretanto, revela abertamente que ele os relata de “segunda-mão”, a partir da narrativa oral de Auster, seu suposto amigo. Ele e Auster encontram o caderno vermelho, fonte para a narrativa toda.

A frustração do final estava prevista desde o início. Só se decepciona quem, de fato, deixa-se enlear pelo pacto falso da narrativa policial pois, como já se observou acima, a estrutura da obra é fundamentada nas areias finas dos conceitos de gênero, de identidade e de linguagem. Qualquer solução esperada pela ativação do programa da história de detetive é frustrada. A aparência de uma narrativa de ação, baseada no mistério, reverte-se num problema existencial, ainda que camuflado.

Paul Auster constrói a narrativa a partir dos romances de mistério, acrescentando mais um exemplar ao mundo, mas com características algo rocambolescas. Isso não é casual, mas tem a missão de presentear o leitor não-desavisado com esse jogo. O exposto nos garante conferir a *Cidade de Vidro* o estatuto de pastiche, uma vez que Auster constrói, de fato, um romance de detetive, ainda que para minar a estrutura tradicionalmente concebida e implodir as certezas oferecidas pelas regras enregeladas de gênero, fonte de familiaridade para o escritor e para o leitor. Como explica Santiago:

porque a paródia significa uma ruptura, um escárnio com relação àquela estética que é dada como negativa. O pastiche não rechaça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento. (...) Suplemento é alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo. Dessa forma, eu não diria que o pastiche reverencia o passado, mas diria que o pastiche endossa o passado, ao contrário da paródia, que sempre ridiculariza o passado. (2002: 133-134).

Pelos caminhos da escritura biográfica, Santiago apresenta, em *O falso mentiroso*, uma ficcionalização da memória, erigindo a mentira como via de acesso à verdade, mas a uma verdade passível de dúvida, de desconfiança, justamente por ancorar-se em lembranças (em geral, fragmentárias, repletas de meras impressões) ou em construções resgatadas nos mais recônditos da subjetividade. Aquele cujo nome aparece na capa do livro corporifica-se pela linguagem na vida de um outro que sempre pode ter vivido isto e aquilo – e não isto ou aquilo (GUELFY 1994: 70). Tudo depende do modo como ele recorda, de como configura o pensamento e elabora o discurso, do modo como maneja as recordações e de como constrói

a imagem do seu interlocutor – nós, leitores. Com a palavra, Mário Quintana: “A verdade é uma mentira que esqueceu de acontecer”.

Depois do esforço de comparar escritores incomparáveis, julgamos possível afirmar que, nos dois textos em questão, *Cidade de Vidro* e *O falso mentiroso*, Auster e Santiago empregam estratégias discursivas similares, aliando reflexão artística a narrativas de leitura agradável, fluida. No caso do escritor estadunidense, isso pode ser observado pelo emprego reiterado de técnicas de gêneros literários mais populares (como as histórias de detetive, por exemplo), inclusive reproduzindo-as, como um pastiche. Quanto ao escritor brasileiro, pela recorrência a um contexto histórico supostamente conhecido e pela atribuição de traços referenciais reconhecíveis no Brasil atual e no do passado recente, como nomes de marcas de produtos, de ruas, de lugares. O Brasil urbano é o espaço por excelência. A história que se conta não poderia ter ocorrido em outro lugar, a não ser em um país cuja história não passa, ela própria, pelo menos se o ponto de partida localizar-se na historiografia oficial, de um embuste. Sua origem é como a origem do narrador, uma espécie de caleidoscópio que turva a possibilidade de se atingir um ponto inicial verdadeiro. História do Brasil e literatura são instaladas no mesmo patamar: como discursos, como construções. Essa parece ser a reflexão central de *O falso mentiroso*.

Outro recurso comum é a recorrência, por ambos, a elementos da autobiografia. Auster e Santiago ficcionalizam-se nessas obras, ainda que por estratégias diversas. Auster pela inserção de um personagem chamado Paul Auster, escritor, casado, com um filho pequeno, morador do Brooklyn, que propõe uma discussão sobre a relação da literatura com o mercado (Auster é um dos autores mais cultuados de sua geração e um dos mais vendidos da atualidade no *ranking* da ficção, além de roteirista e diretor de cinema). Sobre a autoficcionalização, Vilas Boas comenta que:

Há uma parcela vívida de Auster em cada um de seus personagens, sujeitos em crise permanente. Seus heróis (ou anti-heróis) são levados a se separar geograficamente dos demais. É como se se relacionassem por uma espécie de canal artístico, em que a arte, especialmente a literatura, exerce um papel fundamental na comunicação. (...) Mergulhados no isolamento, os protagonistas tentam encontrar respostas e soluções para suas crises e aprender com o desafio da busca. E aprendem, na maioria das vezes, com o ato de escrever sobre algum mistério psicológico desconhecido. De modo geral, não atingem a solução. (2003: 74)

Em Santiago, o recurso da autoficcionalização atinge o extremo, pela instalação, do início ao fim, do paradoxo, do eixo múltiplo, da convivência entre verdades (se é que elas de fato existem) e mentiras, falseamentos:

Dentro das estratégias de reversibilidade de categorias metafísicas, Silviano Santiago, com a estética do falso, teatraliza uma das marcas de maior risco do seu projeto literário, com vigorosas repercussões no contexto da contemporaneidade. (...) Na estética do falso, onde a mentira tem um estatuto epistemológico, o falso é apresentado como a possibilidade de melhor se dizer a verdade, de se chegar à *perfeição da verdade*. O movimento empreendido pela

escrita literária abala as oposições entre os termos da cadeia falso-instável-ilegítimo e verdadeiro-permanente-legítimo. (HOISEL, 2005: 18-19)

Não existem, entretanto, apenas pontos de convergência. Percebemos também, na leitura dos dois livros, diferenças, sobretudo de estilo e de procedimentos estratégicos para a construção do *fake*, como tentamos apresentar, ainda que brevemente, no corpo deste texto. Resta ainda uma palavra: no que diz respeito à proliferação metastática desse *eu* (ou desses *eus*) por vias diversas, como procuramos mostrar, localizamos ainda um ponto de divergência, a saber: enquanto essa multiplicidade, na *Cidade de Vidro* de Auster, desemboca no desaparecimento, inclusive físico, do personagem central, em *O falso mentiroso*, de Santiago, a multiplicidade desse *eu*, suas virtualidades, toma proporções insondáveis, intumescendo-se ao longo do texto, espiralando-se, num movimento, cremos, caleidoscópico.

OBRAS CITADAS

- AUSTER, Paul. *Cidade de Vidro*. In: *Trilogia de Nova York*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Noite do Oráculo*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Leviatã*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula – a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Attilio Cancian. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *O conceito de texto*. Tradução de Carla Queiroz. São Paulo: Edusp, 1984.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. *Narciso na sala de espelhos: Roberto Drummond e as perspectivas pós-modernas da ficção*. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ), 1994.
- HOISEL, Evelina. *Silviano Santiago e seus múltiplos*. Salvador, Ba, 2005 (no prelo).
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.
- _____. Postmodernism representation in: *The Politics of Postmodernism*. London, NY, 1991b.
- HUYSENS, Andreas. A dialética oculta: vanguarda, tecnologia e cultura de massa. In: *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: ed. da UFRJ, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. 2.ed. Lisboa: Vega, 1993.
- POE, Edgar Allan. William Wilson. In: *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.
- SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-Moderno. In: *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. Leitura e Cidadania. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2004a.
- _____. *O falso mentiroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004b.
- _____. Epílogo em 1ª pessoa – eu & as galinhas d'angola. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo

Horizonte: ed. UFMG, 2004c.

_____. Literatura e cultura de massa. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2004d.

_____. A permanência do discurso na tradição do modernismo. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

VILAS BOAS, Sérgio. Mr. Invisível do Brooklyn. In: *Perfis – e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003. (Novas buscas em Comunicação, vol. 69)

DECEIVE ME, I LIKE IT! THE CONSTRUCTION OF
FAKE IN PAUL AUSTER'S NOVEL *CITY OF GLASS* AND IN
SILVIANO SANTIAGO'S *O FALSO MENTIROSO*

ABSTRACT: Paul Auster and Silviano Santiago transit through multiple discursive configurations: literature, journalism (in materials of wide circulation) and cinema (Paul Auster). We believe this movement reaches a goal which is to act politically in a way to expose and change contemporary comprehension of time and space. Our main goal is centered in the attempt to identify the discursive procedures through which both of them construct the *fake* as the main axe of their narratives. But this we mean the uses of lying as a poetical and aesthetical mechanism. The books chosen to this study are *City of Glass*, the first story in Paul Auster's *The Trilogy of New York*, and *O falso mentiroso*, by Silviano Santiago, a Brazilian professor and writer.

KEYWORDS: contemporary, literature, lie, discourse.