

Jorge Bastos da Silva

(Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

**Citação:** Jorge Bastos da Silva, "Notícia de Dois Romances Norte-Americanos Recentes (Paul Auster, Thomas Mullen)", *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n.º 7 (2007). ISSN 1645-958X.

<<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/revista/index.htm>>

Destina-se esta breve nota somente a assinalar a recente publicação de duas obras de ficção narrativa que apresentam aspectos de interesse do ponto de vista dos Estudos sobre a Utopia. Não se pretende pois fazer uma abordagem dos textos que reflecta a globalidade dos seus elementos temáticos ou das suas estratégias compositivas, nem se pretende reclamar para as obras o estatuto formal de utopias, que não lhes será adequado. Os romances em causa, ambos publicados em 2006, são *Travels in the Scriptorium*, do consagrado Paul Auster, e *The Last Town on Earth*, do escritor estreante Thomas Mullen. Cada uma destas narrativas é, a seu modo, uma história de fronteira, o que de todo não surpreende no contexto da cultura norte-americana. E cada uma é, também, uma história que reflecte nas entrelinhas sobre a América em guerra e a América aterrorizada dos dias de hoje.

#### 1. Fronteiras da Memória: O Romance de Paul Auster

À semelhança do que se encontra com frequência em outras obras de Paul Auster, *Travels in the Scriptorium* é um precipitado ostensivo de referências literárias – e de memórias oriundas de outros quadrantes ainda – que alicia o leitor a desemaranhá-las. A obra poderá até ser lida como uma espécie de Livro Quarto de *The New York Trilogy*, obra mais antiga do autor, da qual constitui, até certo ponto, uma revisitação, retomando temas, ressonâncias intertextuais (como *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad, que fornece como que uma infraestrutura obsessiva, determinante, porém nunca expressamente assumida) e, de forma mais óbvia, nomes de personagens. O próprio motivo do enclausuramento, que domina a atmosfera de *Travels in the Scriptorium*, pode ser lido como uma radicalização da impressão de claustrofobia cultivada em *The New York Trilogy*, impressão que no romance mais recente se alia a uma ideia de vigilância totalitária, de privação da privacidade, reminiscente do imaginário orwelliano de *Nineteen Eighty-Four* – ou, se quisermos, reminiscente, em última instância, da ilha da Utopia imaginada por Thomas More.<sup>i</sup> Outro elemento distópico patente no texto é a ideia de contraste entre um futuro e um passado separados por um ponto de clivagem traumático, nessa ideia incluindo-se a tópica da ameaça dos despojados, reportável a uma linhagem na qual pontificam os Morlocks de *The Time Machine*, de H. G. Wells.

A acção de *Travels in the Scriptorium* é narrada analiticamente, numa técnica porventura devedora do William Golding de *Pincher Martin* ou, na medida em que representa uma aproximação da ficção literária a processos da representação cinematográfica, assimilável ao romance de Arthur Miller *The Misfits* (há nestas três obras, mas especialmente na de Miller e na de Auster, passos que constituem uma espécie de argumento ou de guião cinematográfico). De resto, o cinema, arte à qual o autor se encontra notoriamente ligado, e designadamente o cinema de incidência utópica,<sup>ii</sup> é uma presença que se surpreende no trecho culminar do romance, perto do fim, no qual, adivinhando-se uma ligação ao imaginário de *The Matrix*, dos realizadores Larry e Andy Wachowski, encontramos enunciada a proposição melancólica de que todos somos indivíduos encerrados num discurso que alguém tece sobre nós, que nos tece – um discurso alheio que arbitrariamente nos dita o nosso destino e a consciência que dele temos. Quem é o autor desse discurso? Auster? Deus? (Auster é Deus?) Trause, escritor mencionado no texto, cujo nome é um óbvio anagrama do nome do autor? O protagonista, paradoxalmente, por interposta pessoa do narrador? Stillman, que lhe impõe – lhe dita – as roupas que veste? O escritor Fanshawe, que escreveu uma narrativa de ficção intitulada *Neverland* (como a Terra do Nunca do *Peter Pan* de J. M. Barrie) e ainda outra, de seu título *Travels in the Scriptorium*? (Será pois o quarto em que se encontra o protagonista uma Terra do Nunca, um sem-tempo articulado com um estado perverso de infantilização?)<sup>iii</sup>

Dentro das incertezas que instaura, o romance é claro no modo como equaciona a condição do protagonista enquanto misto de salvação e de condenação. Declara o narrador, e declarando decide, movido por uma estranha compaixão:

It will never end. For Mr. Blank is one of us now, and struggle though he might to understand his predicament, he will always be lost. I believe I speak for all his charges when I say he is getting what he

deserves – no more, no less. Not as a form of punishment, but as an act of supreme justice and compassion. Without him, we are nothing, but the paradox is that we, the figments of another mind, will outlive the mind that made us, for once we are thrown into the world, we continue to exist forever, and our stories go on being told, even after we are dead.

Mr. Blank might have acted cruelly toward some of his charges over the years, but not one of us thinks he hasn't done everything in his power to serve us well. That is why I plan to keep him where he is. The room is his world now, and the longer the treatment goes on, the more he will come to accept the generosity of what has been done for him. Mr. Blank is old and enfeebled, but as long as he remains in the room with the shuttered window and the locked door, he can never die, never disappear, never be anything but the words I am writing on his page. (143-144)

Em *Travels in the Scriptorium* há sujeitos, há pessoas – ou todos os indivíduos se reduzem à condição de criações da consciência e do discurso de outros, num labirinto de ideações e de inexistências, de alucinações? E estão nisso todos os seres humanos, porventura, a expiar alguma culpa, ainda quando se postula que são seres, em última análise, destituídos de livre-arbítrio ou que, pelo menos, são fatalmente frustradas nos seus efeitos todas as boas intenções?

A obra figura uma personagem que é, verificamo-lo pela citação precedente, crismada de *Mr. Blank* – com propriedade, pois ele é uma incógnita para si mesmo. Mr. Blank é um homem idoso e decrépito (ou quiçá confundido pelos medicamentos que lhe ministram), que se encontra fechado num quarto de onde nem sequer lhe é dado ver o exterior e no qual, por outro lado, está permanente e detalhadamente vigiado por câmaras fotográficas que registam imagens de segundo a segundo e por microfones ligados a um gravador, de cuja existência nem sequer se apercebe. A sua prisão é uma pena que cumpre (imposta pelo narrador, de um certo ponto de vista), na qual em todo o caso lhe é prestada a melhor assistência possível, incluindo alguns cuidados de afecto e até com fantasias de satisfação erótica à mistura. Ou a prisão é uma casa de retiro, que se alega ter sido escolhida pelo próprio. Qualquer que das duas explicações prevaleça, o encarceramento é ao mesmo tempo uma condenação e um mecanismo de defesa.

Esquecido da sua identidade, Mr. Blank tem a consciência assombrada por meias-recorências, o remorso das quais poderá ser a causa do próprio esquecimento. Como que numa revisitação da alegoria platónica da caverna, vão passando espectros indefinidos da sua vida passada, que ele se inclina a tomar por acusações. Os espectros assumem diversas formas: “shadow-beings and terrors” (22) que lhe assaltam a mente, fotografias, documentos escritos, interlocutores que o visitam para ainda mais acentuarem o desnorte ou a perplexidade que da sua despessoalização vai tendo o protagonista.

Ao desconcerto de não saber quem é e de que tem remorsos acresce a incerteza de saber se é: “Well, who's to say if I'm alive or not? Mr. Blank says, staring grimly at Farr” – a olhar para o longe?

Maybe I'm dead, too. The way things have been going for me this morning, I wouldn't be a bit surprised. Talk about *the treatment*. It's probably just another word for death.

You don't remember now, Farr says, standing up from the bed and taking the photograph out of Mr. Blank's hands, but the whole thing was your idea. We're just doing what you asked us to do. (87)

O tratamento é a amnésia – e terá sido ideia urdida pelo próprio.<sup>iv</sup> E, de facto, Mr. Blank *não é*, em si mesmo, ninguém. Por isso lhe basta o nome-anónimo que lhe dá o narrador, num universo em que, como se verifica pela secção final da narrativa, a situação de Mr. Blank e o acto de a (d)escrever compõem uma parábola da condição humana enquanto ficção.

Entre os sinais que chegam a Mr. Blank da sua existência passada encontra-se um dactiloscrito mais ou menos enigmático e perturbador, cujo teor ele próprio se encarregará de completar – não se sabe se recordando-se de acontecimentos que conheceu ou se inventando um desenvolvimento e um desfecho, como faz com ele mesmo o narrador do livro que temos em mãos (o tema dos universos paralelos é recorrente na ficção austeriana e em *Travels in the Scriptorium* culmina na estratégia de *mise en abyme*). O autor do texto, Graf, é um agente governamental a quem é dada a oportunidade de escrever uma defesa ou confissão, e que assim relata as suas actividades nos territórios interditos, quando se encontra prisioneiro na guarnição de *Ultima*,

[...] the westernmost tip of the Confederation, the place that stands at the edge of the known world. We are more than two thousand miles from the capital here, overlooking the unmapped expanses of the Alien Territories. The law says that no one is allowed to go out there. I went because I was ordered to go, and now I have returned to give my report. (11)

No seu relatório, Graf deixa o leitor vislumbrar as convulsões sociais que a Humanidade (ou a América) tem conhecido: guerras sucessivas, uma epidemia de cólera, um movimento de êxodo, uma refundação nacional com o aparecimento da Confederação (chefiada por um Protector, talvez eufemismo paternalista

aproximável do *Big Brother* orwelliano), e ainda a imposição legal de isolamento no que respeita ao mais-além que constituem os territórios dominados pelos povos indígenas (que ao longo da sua história não terão escapado a numerosos actos de barbárie).

Graf foi enviado aos *Alien Territories* no encalço de Land, outro agente governamental, de cujas actividades nos são oferecidos relatos e interpretações desencontrados. Primeira hipótese – Land é um traidor: “[Land] had falsified his death in order to disappear into the wilderness with a small army of anti-Confederationists to foment rebellion among the Primitives” (81). Segunda hipótese – Land é um patriota tortuoso: “Land is a double agent who’s been sent into the Territories so stir up rebellion among the tribes there. Not so different from what we did to the Indians after the Civil War. Get the natives riled up and then slaughter them” (92). Terceira hipótese – Land é um mártir ambíguo: juntamente com os seus seguidores, é vítima de um massacre, não perpetrado pelos indígenas mas por outro exército de confederalistas, enviado pelo governo para o eliminar por desconfiar da sua fidelidade (como não pensar então em Conrad e no *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola?); e conta-se com o relato que Graf faz desse massacre para incendiar o ânimo público e desencadear a guerra desejada.

Anna, que cuida de Mr. Blank no seu quarto fechado, diz-lhe a certa altura: “You sent me off to a dangerous place, a desperate place, a place of destruction and death” (24). Ela pertencerá, talvez, ao número daqueles que seguiram Land, ou daqueles que foram em sua perseguição e o mataram, ou daqueles que sabendo-o morto se lançaram na guerra contra os Primitivos. De uma forma ou de outra, o relatório de Graf é um libelo que envolve Mr. Blank, um libelo que, se bem compreendido, o devolve a si mesmo por entre as brumas do olvido e das drogas.

Como ler os sinais desencontrados da memória, e como ler os sinais dos discursos dos outros? “These are treacherous times [...]”, escreve Graf (49). Que fazer quando tudo nos trai, tanto a memória própria como os sinais que da realidade nos chegam pela palavra alheia? Que verdade adoptar quando tudo é enredo, quando tudo é falso? Um dos aliciantes do romance de Auster é que, sendo tão ostensivamente pós-moderno – e por isso não fugindo de todo ao lugar-comum – na explicitação das condições do dizer e do conhecer do mundo e de nós mesmos, não deixa de constituir uma interpelação ética e política aguda, sugerindo que é sobretudo em tempos de traição que urge escolher terreno firme para ancorar respostas e convicções.

## 2. Thomas Mullen: Eclipse Total?

Em *The Last Town on Earth*, Thomas Mullen apresenta uma composição narrativa mais convencional do que a de Paul Auster, mas em todo o caso eficiente. A composição é mais convencional desde logo porque a obra tem uma dimensão de romance histórico. A acção decorre no ano de 1918 e centra-se numa pequena localidade isolada, singelamente denominada *Commonwealth*, nas florestas do estado norte-americano de Washington. A narrativa reconstitui aspectos do ambiente vivido nos Estados Unidos da América durante a I Guerra Mundial, incluindo o receio da espionagem e a perseguição movida aos que procuravam eximir-se ao serviço militar, as lutas laborais e a dura repressão de que foram alvo, assim como a gravíssima epidemia de gripe espanhola ocorrida na época, que leva aquela comunidade a impor mecanismos de quarentena armada. A sugestão apocalíptica do título é expressiva de um equívoco em que caem as figuras nucleares da obra.

*Commonwealth* é uma comunidade intencional, formada por iniciativa de um Robert Owen moderno, de seu nome Charles Worthy – talvez um avatar do Squire Allworthy do *Tom Jones* de Henry Fielding, cuja propriedade se chamava *Paradise Hall*. Worthy emprega na sua serração e aloja nas suas terras um grupo heterogéneo de maltratados da vida e da sociedade, alguns deles com história de cometimento político ou sindical, oferecendo-lhes uma oportunidade de refúgio e recomeço e permitindo-lhes reencontrar laços de solidariedade. O próprio Worthy é membro desajustado de uma família de industriais, em cujo seio mostra desacordo com a exploração dos trabalhadores, enquanto a sua mulher, Rebecca, provém de um meio de activistas de esquerda. Filantropo genuíno, Worthy decidiu comprar terras, construir casas para os trabalhadores e oferecer-lhes salários mais altos. *Commonwealth* é “his vision of love for all” (81). Ali, sem abdicar do seu estatuto de proprietário, funda uma ordem social que julga mais justa, mais equilibrada e mais generosa do que aquela que vigora no exterior:

Charles was not the town mayor or its pastor, as *Commonwealth* lacked either civic or religious leaders. But the town was in many ways his creation, the realization of a dream he and Rebecca had shared years ago while suffering through the Everett general strike, its violence and madness. (16)

Sendo praticamente idênticas as casas da povoação, “Charles’s home was only somewhat larger, either a minor oversight in the town’s egalitarian vision or a utilitarian acknowledgment of the fact that Charles and Rebecca had adolescent children” (49) – lê-se num passo onde pode detectar-se uma reticência do narrador no modo como toca um ponto de fissura sensível na visão igualitária de *Commonwealth*.

A ordem interna da comunidade reflecte um conjunto de boas intenções cuja consumação é fragilizada por algumas incongruências fatais. A povoação não tem líderes cívicos nem espirituais, como vimos, mas há magistrados, todos eles homens, eleitos por um ano, com funções policiais e judiciais; Worthy, enquanto proprietário, é magistrado vitalício. Quando o país é assolado por uma epidemia de gripe que parece impossível controlar, é em assembleia de habitantes que é decidida a quarentena, por meio de voto (dos homens). Nessa circunstância, não está ausente a consciência de que a quarentena, ainda que porventura necessária, é uma traição às expectativas de uma vida diferente: um dos trabalhadores considera que “[...] havin’ guards is just a bit too similar to the kinda work camps I came here to get away from” (22). E também a mulher de Worthy discorda daquela opção:

The founding of Commonwealth had not been an act of rejecting the world, she believed, but of showing the world how it could be improved, so that others could follow their example. If they closed their doors – if they approved this reverse quarantine – they would seal themselves off from that world. (23-24)

A sobrevivência é, assim, uma forma de egoísmo. Mas talvez o egoísmo esteja inscrito desde o início na formação de Commonwealth. Não serão poucos os que ali se encontram para escapar à incorporação obrigatória nas Forças Armadas, ou que aproveitam o isolamento para isso e mesmo para comprarem em escasso número os títulos de crédito com os quais era suportado o esforço de guerra:

The town was less than a year old in April 1917 when Wilson implored Congress to declare war and make the world safe for democracy. But everyone in Commonwealth felt they had finally found a place that was safe and democratic, so the thought of heading off to distant Europe to fight for the rights they had just established was perplexing at best. (158)

Para muitos, na opção de integrarem Commonwealth pesa a possibilidade de uma vida mais justa, mas pesa também, decerto, a oportunidade de se esconderem. Commonwealth encontra-se ligada à localidade mais próxima, Timber Falls, por uma estrada que é “long and forbidding”: “Even those travelers who all their lives had been reminded of their insignificance felt particularly humbled by that stretch of road and the preternatural darkness that shadowed it” (3). O isolamento físico é desde a *Utopia* de More uma condição para a realização e a preservação das sociedades utópicas. O isolacionismo é uma atitude consequente ao receio da corrupção, da contingência, do contágio – quer no plano sanitário ou patológico, quer no plano ideológico – virtualmente acarretado por tudo aquilo que possa vir do exterior. No caso de *Utopia*, o isolamento é mesmo uma consequência do isolacionismo, uma vez que o fundador mandou cortar o istmo que unia o território ao continente. A insularidade, virtualmente a-histórica, é pois o produto de uma deliberação. A condição insular de Commonwealth realiza-se no interior de uma floresta que intimida os potenciais visitantes.

Em consequência, poucos sabem exactamente onde fica a povoação, e a sua omissão nos mapas é sintomática de uma estranheza fundamental, de uma alteridade – mas de uma alteridade que, infelizmente para Worthy e para os seus seguidores, está longe de constituir uma verdadeira auto-suficiência:

Commonwealth was no ordinary town, and that helped explain why it appeared on no maps, as if the rest of the civilized world preferred to ignore its existence. It had no mayor, no postmaster, no sheriff. It had no prison, no taxman, no train station, no rail lines. No church, no telephones, no hospital. No saloon, no nickelodeon. Commonwealth had pretty much nothing but a lumber mill, homes for the workers, plenty of land from which to tear down more trees, and the few trappings necessary to support the mill, such as a general store and a doctor’s office. To shop for items the store didn’t sell, to visit the moving pictures, or to attend traditional church services, people went to Timber Falls, fifteen miles to the southwest. But no one from town was allowed to leave anymore, and no one was allowed to come in. (5)

O carácter heterotópico da comunidade é acentuado na reacção que o surto epidémico provoca: a comunidade escolhe fechar-se ainda mais sobre si mesma. Mas é claro que será também a epidemia que dissolverá os laços solidários de Commonwealth, expondo tensões internas e agudizando as tensões com o *lá fora*: vitimando os habitantes, ao ponto de obrigar ao encerramento da fábrica; isolando-os uns dos outros dentro da comunidade, gerando o medo de que o amigo seja o portador da morte; ocasionando rivalidade pelas provisões de mantimentos, ao ponto do roubo; dando azo a que sejam postos ferrolhos nas portas, onde antes não havia necessidade de as trancar; gerando um pânico homicida, no qual o sacrifício de um bode expiatório (de um estranho que consegue violar o bloqueio e é tomado por responsável pelo alastrar da epidemia entre os habitantes de Commonwealth) é sugestivo de que em qualquer momento – porventura na própria fundação da comunidade – terá ocorrido um erro trágico...

Commonwealth, de facto, entra em colapso a partir de dentro. A gripe não entra através de um

estranho mas porque, à procura de álcool e mulheres, alguns habitantes da povoação violam a disciplina sanitária e fazem visitas secretas ao exterior (supostamente, em Commonwealth não havia segredos). A quarentena auto-imposta pela comunidade faz com que a doença encontre os habitantes enfraquecidos pela escassez de comida. No plano moral, as consequências são igualmente devastadoras: “[...] the quarantine designed to block out the flu had only succeeded in cutting off the town from its previous ideals of right and wrong. It was a town in full eclipse [...]” (287).

Por outro lado, quando o mundo exterior deixa de preferir ignorar a sua existência, Commonwealth sucumbe à hostilidade daqueles que a contemplam e a acometem a partir de fora. O preconceito e a incompreensão que recaem sobre a comunidade ali formada traduzem-se em epítetos como “that crazy town” (88), “that laughingstock of a town” (118), “a town of crazy loggers” (151), e, com mais distinto recorte político, “a bunch of damn agitators and reds” (195) ou “rapscallions and reds” (359). A quarentena ainda faz aumentar a desconfiança do xerife e dos homens influentes de Timber Falls, que, a pretexto de zelo patriótico, invadem Commonwealth de armas em punho e prendem aqueles que, não tendo sido declarados *essential war workers*, e como tal isentados de combater, não se tinham apresentado para cumprir o serviço militar. No final, porque a gripe penetra tão brutalmente em Commonwealth como em outros sítios e porque a fábrica é desmantelada, o êxodo dos trabalhadores restantes é inevitável.

Muito antes, quando ainda existe esperança de que a quarentena seja eficaz, duas personagens formulam o desejo de que haja um lugar para onde seja possível fugir.

But as they walked in silence, they came to the same strange realization: the closed-off town of Commonwealth was precisely this place. There was no war, no pestilence. People around the globe were dying, dying from flu and pneumonia and aerial bombings and bayonets, but in Commonwealth, the last town on earth, people were safe. This was the place to run to, and they were already here. All they could do was wait. (42)

Resta-lhes esperar. Porém, enquanto esperam que passe a ameaça – e os habitantes de Commonwealth esperam postados de sentinela, esquecendo-se aliás de se guardarem de si mesmos –, recusam ao resto do mundo a salvação. Mas que fazer quando a salvação é um beco sem saída?

### Referências Bibliográficas

Auster, Paul (2006), *Travels in the Scriptorium: A Novel*, New York, Henry Holt and Company.

Mullen, Thomas (2007), *The Last Town on Earth: A Novel*, London, Harper Perennial [2006].

---

<sup>i</sup> A retracção do espaço (por comparação com *The New York Trilogy*) é acompanhada de uma série de distorções da percepção do tempo, aspecto que, sendo todavia central ao romance, não pretendemos tratar aqui. Bastará apontar o carácter ucrónico da acção de *Travels in the Scriptorium*: a acção situa-se num sem-tempo que decorre da superabundância de notações temporais incongruentes.

<sup>ii</sup> No cinema, são claramente devedores do citado romance de Wells o planeta Marte de *Total Recall* (realizado por Paul Verhoeven), onde também está presente o motivo do esquecimento, e a Terra do futuro de *Demolition Man* (da autoria de Marco Brambilla).

<sup>iii</sup> Sem dúvida, os nomes merecem alguma atenção. Deverão alguma coisa aos jogos de palavras em grego que More introduz na sua *Utopia* certos antropónimos e topónimos presentes no texto de Auster – como *Zimmer*, *Neue Welt*, *Nachtburg*, *Tierra Blanca*, *McNaughton*? Trata-se de uma nomenclatura que se situa nas raias do alegórico e que inclui um sinónimo eventual do neologismo moreano *u-topia*: *Faux-Lieu*.

<sup>iv</sup> O conceito tem, mais uma vez, paralelo no cinema: não apenas no já referido *Total Recall*, mas também na série de filmes de acção iniciada com *The Bourne Identity*, de John Woo, baseada num livro homónimo de Robert Ludlum. Em ambos os casos, trata-se de histórias de reencontro problemático com uma identidade pessoal apagada da memória; e trata-se de histórias de espionagem.