



Maria Clara Magalhães Marta

«The world is in my head. My body is in the world.»

A condição paratópica em Paul Auster: incidências e projecções do espaço na produção literária em prosa

Tese de Doutoramento em Estudos Americanos

Orientadora: Professora Doutora Maria Filipa Palma dos Reis

UNIVERSIDADE ABERTA

Lisboa

Dezembro de 2007

Maria Clara Magalhães Marta

«The world is in my head. My body is in the world. »

A condição paratópica em Paul Auster: incidências e projecções do espaço na produção
literária em prosa.

Tese de Doutoramento em

Estudos Americanos

UNIVERSIDADE ABERTA

2007

Maria Clara Magalhães Marta

«The world is in my head. My body is in the world. »

A condição paratópica em Paul Auster: incidências e projecções do espaço
na produção literária em prosa.

Tese de Doutoramento em
Estudos Americanos

Orientadora:

Professora Doutora Maria Filipa Palma dos Reis

UNIVERSIDADE ABERTA

Lisboa

2007

Resumo:

Este trabalho analisa, de forma detalhada, as representações do espaço na produção literária, em prosa, de Paul Auster, publicada entre 1987 e 2004.

Partimos do princípio de que cada obra austeriana analisada funciona como mapa de uma colocação individual e social, porque nela escritor e leitor encontram a possibilidade de aspirar a um entendimento do real. Neste pressuposto, que procuramos dilucidar ao longo da investigação – quer no plano da selecção do enquadramento teórico, quer na posterior envolvência dele com a análise do *corpus* – considerámos que, com subtilezas de intensidade, cada produção literária observada concretiza o nexos vida-livro, ao ponto de tornar lícita a declaração de que, em Auster, a vida se configura como epifenómeno da literatura.

De acordo com esta premissa – que radicámos na condição paratópica inerente ao lugar problemático na estrutura espacial, social e identitária a que o escritor se encontra votado – a hipótese que procurámos verificar com o escrutínio do *corpus* é a de que cada obra, enquanto condição e produto da paratopia austeriana, se constitui localidade paradoxal e parasitária, conseqüente de uma carência de lugar de pertença na realidade. Neste contexto, o enquadramento teórico percorre obras que elegeram o espaço como principal objecto de estudo no âmbito da literatura mas a capacidade enunciativa e o poder evocativo da produção literária austeriana também impuseram a necessidade de procurar o contributo de autores que, não tomando como centro de reflexão a questão espacial à luz deste ramo do conhecimento, se debruçaram, num momento ou noutro, sobre problemáticas do espaço ou a ele atinentes.

Com base nas propostas enunciadas, o intuito primeiro do estudo foi avaliar até que ponto cada produção literária consubstancia a oscilação de desenraizamentos, níveis entrecruzados de acções e reacções, ajustamentos instáveis e identidades negociadas entre o biografismo e a ficção de Paul Auster.

Palavras-chave: colocação; cronótopo; dialogismo; espaço; estereótipo; heterotopia; identidade; lugar; não-lugar; paratopia; representação.

Abstract:

This work analyses, with detail, the spatial representations of Paul Auster's literary production in prose, published between 1987 and 2004.

As both writer and reader find in each of Auster's work a possibility of aspiring to an understanding of reality, the departing principle for the scrutiny was that each narrative functions as a map of an individual and social placement. Following this premise – which the study delucidates through theoretical framing and its subsequent involvement in the analysis of the *corpus* – we considered that, with subtleties of intensity, each literary work scrutinized renders concrete the life-book nexus to a point that legitimates the statement that, in Auster, life is configured as an epiphenomenon of literature.

According to this reasoning – that we radicate in the paratopic condition inherent to the problematical place (in spatial and social structure, as well as in terms of identity) to which the writer is condemned to – the hypothesis we tried to verify with the examination of the *corpus* was that each work, as condition and product of the austerian paratopia, becomes a paradoxal and parasitical location, consequent of the lack of a belonging place in reality. In this context, the theoretical approach of this investigation goes through works that elected space in literature as main issue. Nevertheless, the enunciative capacity and the evocative power of Auster's production also imposed the need to search for contributions of authors who didn't center their studies in the spatial matter concerning literature, but leant over this category off and on.

Based upon these propositions, the investigation evaluates to what extent each literary production analysed consubstantiantes the fluctuation of unrootings, intersected levels of actions and reactions, unstable adjustments, and negotiated identities between Paul Auster's biographic data and fiction.

Keywords: chronotope; dialogism; heterotopia; identity; non-place; paratopia; place; placement; representation; space; stereotype.

Agradecimentos

O meu apreço vai para todos os que, directa ou indirectamente, contribuíram para a concretização deste trabalho. A começar pela família, agradeço aos meus pais, pela vida que me deram e me ensinaram; às minhas irmãs e sobrinha, Paula, Fernanda e Susana, pela amizade e cumplicidade nos projectos e aventuras que sempre partilhámos. O meu agradecimento especial vai para o Carlos Andrade, pelo afecto presente em tudo o que me tem dado (até como marido paciente na revisão de texto), vibrando com os meus sucessos e sofrendo com as minhas derrotas.

Quanto ao rumo académico empreendido, a minha gratidão vai para a Senhora Professora Maria Alfreda Gomes que tive a sorte e o privilégio de ter como Docente de Inglês, quando frequentei o Ensino Secundário no Liceu D. Pedro V. Também agradeço aos Senhores Professores Doutores Mário Avelar e Osório Mateus que, durante a licenciatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, me aguçaram o gosto pelos livros e pela fruição multidisciplinar das artes, numa altura em que, jovem indecisa, teimava conciliar os imperativos da paixão pela dança, com a auto-suficiência financeira e as obrigações de estudante. No âmbito do estágio para a docência, devo uma palavra de reconhecimento ao Senhor Professor Doutor Joaquim Manuel Magalhães com quem aprendi a ousar ensinar a partir do dialogismo com as manifestações artísticas.

Relativamente à elaboração do presente estudo, além da gratidão devida ao Ministério da Educação pela concessão de Equiparação a Bolseira, as primeiras palavras de agradecimento vão para a Senhora Professora Doutora Filipa Reis, orientadora da tese. Além da contínua disponibilidade e do precioso apoio, foi sempre uma interlocutora paciente e generosa e o incentivo em desenvolver uma investigação sem preconceitos estimulou-me a curiosidade intelectual, tornando mais fácil a respectiva prossecução. Também estou grata ao Júri perante o qual defendi a minha dissertação de mestrado, designadamente ao Senhor Professor Doutor Carlos Azevedo, pois as questões então colocadas abriram perspectivas e alimentaram a vontade de as aprofundar. A minha gratidão vai igualmente para a Valentina Almeida, grande amiga e colega nas lides deste processo, pela inestimável partilha de impressões e anseios, bem como pela força transmitida e pelas sugestões que enriqueceram este projecto.

ÍNDICE

Introdução	7
1. Enquadramento teórico	22
1.1 Considerações gerais para a definição de termos	22
1.2 Uma breve história do tratamento do espaço	24
1.2.1 Espaço e corpo	45
1.2.2 O lugar e os sentidos.....	52
1.2.3 Os espaços da literatura	64
1.3 Representações austerianas do espaço: viabilidades conceptuais	80
2. Incidências e projecções do espaço na prosa inicial: <i>Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure, The Invention of Solitude e The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook</i>	85
2.1 <i>Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure</i>	92
2.1.1 «Laurel and Hardy go to Heaven».....	100
2.1.2 «Blackouts».....	111
2.1.3 «Hide and Seek».....	128
2.1.4 «Squeeze Play»	135
2.2 <i>The Invention of Solitude</i>	148
2.3 <i>The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook</i>	168
2.3.1 Ensaios.....	170
2.3.1.1 «It is a wall. And the wall is death.»	179
Knut Hamsun, Laura Riding, Sir Walter Raleigh e Salman Rushdie.....	179
2.3.1.2 «Je suis dans le livre. Le livre est mon univers, mon pays, mon toit et mon énigme.» ..	189
Franz Kafka, Paul Celan, Edmond Jabès e Giuseppe Ungaretti	189
2.3.1.3 Nas margens da linguagem	206
Louis Wolfson, Samuel Beckett, Hugo Ball e Georges Perec	206
2.3.1.4 <i>Esse est percipii</i> , os poetas Objectivistas e William Bronk	221
Charles Reznikoff, George Oppen e Carl Rakosi	221
William Bronk	230
2.3.1.5 Para além de <i>ut pictura poesis</i>	233
John Ashbery	233
2.3.2 Prefácios	238

2.3.2.1 No âmbito da poesia: Jacques Dupin, André du Bouchet, Stéphane Mallarmé e «Twentieth-Century French Poetry».....	243
2.3.2.2 Sobre a pintura de David Reed e Jean-Paul Riopelle	264
2.3.2.3 Sobre a arte de viver de Philippe Petit e a sobrevivência da arte de Pierre Clastres	273
2.3.3 «The Red Notebook» e «Why Write?».....	278
3. Entre a (auto)biografia e a ficção: Representações de espaços	286
3.1 «Je est un autre»?	286
3.2 Genealogia	294
3.3 A demanda do lugar no mundo	311
3.3.1 O homem que passou a viver nos livros	313
3.4 Representações do espaço na ficção: do confronto com o estereótipo à construção de uma identidade	318
3.4.1 New Jersey	320
3.4.2 Nova Iorque	324
3.4.3 Massachusetts.....	346
3.4.4 Minnesota.....	351
3.4.5 Pelo oeste	353
3.4.5.1 Em <i>Moon Palace</i>	354
3.4.5.2 Em <i>The Music of Chance</i>	368
3.4.6 O oeste e a Califórnia em <i>Mr Vertigo</i> , <i>Leviathan</i> e <i>The Book of Illusions</i>	376
3.4.7 O espaço inominável de <i>In The Country of Last Things</i>	393
Conclusão	408
Bibliografia.....	422
Índice de termos	465
Anexo.....	466

«I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, as if for each word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, as if I get nowhere, even though I end up in the same place I started. ». (Auster, 1990*b*: 85).

Introdução

Apenas sustentada na semântica e na temporalidade do literário, a teoria de Jack London, apresentada no início de *Before Adam*¹, traduz de forma singular o valor crucial do instinto de sobrevivência na existência de todos nós.

(...) [B]ack to our remote ancestors who lived in trees (...) the liability of falling was an ever-present menace. Many lost their lives that way; all of them experienced terrible falls, saving themselves by clutching branches as they fell towards the ground. (...) Those of our arboreal ancestors who struck bottom died forthwith. (...). You and I are descended from those that did not strike bottom (...). (London, 2004: 9-10).

Ao longo da história humana, a restituição a uma memória atávica que aproxime o Homem de um entendimento da própria vulnerabilidade tem sido uma das grandes funções desempenhadas pela literatura e será, igualmente, uma das razões que tem levado diversos investigadores, em diferentes áreas, a debruçarem-se sobre os efeitos da actual rejeição daquela arte milenar para um plano secundário dos saberes. Vivemos tempos de desestabilização dos sistemas sócio-geográficos globais e de contínuas errâncias de percepção provocadas pelo impacto de novas tecnologias e das redes progressivamente sofisticadas de comunicação. Num quotidiano pautado pela erosão de pontos de referência, é difícil situarmos mental e cognitivamente a nossa identidade individual e esta situação interfere, cada vez mais, com o acesso a uma identidade colectiva, social e geográfica. O desnorte provocado pela actual rede de sobreproduções, sobreconsumos e sobreleituras acentua, por isso, a necessidade de aceder ao equivalente a um ramo de árvore que nos permita sobreviver, confrontando certezas, deduzindo essências,

¹ Segundo a edição de 2004, de *Before Adam*, a narrativa de Jack London foi publicada, pela primeira vez, na *Everybody's Magazine* de 1906-7.

acumulando experiências e recuperando sentidos norteadores de um entendimento individual e do mundo (ap. Reis, 2001: 31).

A fabulação londoniana comprova o alcance da realidade que a literatura aspira compreender, recentemente explicado por Todorov: «(...) [C]'est tout simplement (mais, en même temps, rien n'est plus complexe), l'expérience humaine (...). » (Todorov, 2007: 73). Edmond Jabès também sugere que «(...) [I]'espoir est peut-être, le livre (...)» (Jabès, 1963: 380) e a demanda literária de Paul Auster consubstancia ensejo coincidente com o que o escritor enuncia: «On écrit pour combler un manque, parce que quelque chose ne va pas. » (Ap. Cortanze, 2004: 59). Tomada de empréstimo, esta validade de fundo – para a qual obtivemos apoio em diferentes estudos, dos quais damos conta ao longo da presente investigação – levou-nos a enveredar pelo escrutínio de um *corpus* inscrito na literatura.

A pertinência do enfoque na categoria espacial prende-se, igualmente, com o actual efeito de dispersão de referenciais consistentes, no âmbito do visível e do tangível, assim como com a dificuldade que todos sentimos em encontrar elos de significação no que nos rodeia. De acordo com esta perspectiva, a opção pela produção literária de um escritor coevo não podia ser alheia às considerações apresentadas pois, no âmbito mais vasto da cultura norte-americana, a criação de Auster desvenda um conjunto de interinfluências que contribuem para um entendimento da realidade compósita da língua e da literatura dos Estados Unidos. Por outro lado, a capacidade enunciativa do literário austeriano, desestabilizando o tradicional conceito de lugar, faz de cada obra *locus* onde o sujeito contemporâneo pode aspirar a uma compreensão do real. Acresce que a exploração desta possibilidade na criação de Auster implicou, necessariamente, atentarmos na adequação da tradicional divisão entre a sucessão e a irreversibilidade das artes tidas como

temporais (a literatura e a música), por oposição à reversibilidade e simultaneidade das artes espaciais (pintura, escultura e arquitectura).

Na convicção de que a consciência antecipada das motivações poderá prevenir eventuais repercussões desviantes do principal propósito da investigação, afigura-se-nos pertinente dar também conta de que adjacentes ao presente estudo se encontram preocupações aferidas ao longo dos anos de exercício da actividade docente (desde 1990), no âmbito da disciplina de Inglês. A progressiva centralização do estudo das línguas no determinismo de significantes e de conceitos operatórios acabados tem arredado cada vez mais o processo de ensino-aprendizagem das múltiplas competências orquestradas pela obra/texto literário e da construção activa e pertinente de significados. Tal sugere a necessidade de proceder à recuperação pedagógica da literatura, enquanto campo fértil e oportuno de possibilidades para o desenvolvimento não só da competência linguística mas também como maneira de estimular, quer no aluno, quer no professor, valores de cidadania na superação do lugar-comum. Para os docentes e, sobretudo, para jovens estudantes em fase de reestruturação afectiva e intelectual da personalidade, que lidam com um quotidiano disperso de referências, a proficuidade do literário consubstancia-se no plano dos processos de individuação e de adaptação social: o dinamismo da interacção com experiências literárias, permitindo compreender a existência humana, pode fazer superar a percepção automatizada e estereotipada do real. Fraqueza humana, porventura desculpável, cumpre ainda declarar que a opção pela focalização em Auster foi, igualmente, influenciada pela empatia pessoal com a desabrigada abordagem austeriana do humano, impulsionadora de uma aproximação do leitor à própria essência.

Recenseadas as inquietações, assim como as motivações profissionais e pessoais, importa descrever os pontos focais deste trabalho, bem como a respectiva operacionalização. Partimos do princípio de que cada obra de Paul Auster analisada funciona como mapa cognitivo de uma colocação individual e social porque nela escritor e leitor encontram a possibilidade de aspirar a um entendimento do real. Neste pressuposto, que procuraremos dilucidar ao longo da investigação – quer no plano da selecção do enquadramento teórico, quer na posterior envolvência dele na análise do *corpus* –, consideramos que, com subtilezas de intensidade, cada produção literária austeriana observada concretiza o nexos vida-livro, ao ponto de tornar lícita a declaração de que, em Auster, a vida se configura como epifenómeno da literatura. De acordo com esta premissa – que radicamos na condição paratópica inerente ao lugar problemático na estrutura espacial, social e identitária a que o escritor se encontra votado – a hipótese que procuraremos verificar com o escrutínio do *corpus* é a de que cada obra, enquanto condição e produto da paratopia do autor, se constitui localidade paradoxal e parasitária, conseqüente de uma carência de lugar de pertença na realidade. Com base nestas proposições, o intuito primeiro da investigação consistirá, assim, em aferir até que ponto cada produção literária analisada consubstancia a oscilação de desenraizamentos, níveis entrecruzados de acções e reacções, ajustamentos instáveis e identidades negociadas entre o biografismo e a ficção.

Na nossa perspectiva, a pertinência da investigação nesta área prende-se com a falta, que constatámos, de estudos extensivos que tratem o enunciado literário enquanto parte corresponsável pela consolidação de universos de conhecimento espacial humano a partir da abordagem das condições de emergência do literário, no âmbito da relação entre a sociedade, as palavras que a sociedade torna possíveis e que a tornam possível e o

indivíduo que organiza essas conexões em situação de comunicação literária. O literário austeriano, fazendo de cada obra localidade paradoxal – nutre-se da própria impossibilidade de se estabelecer e resulta da complexa negociação entre lugar, heterotopia e não-lugar –, contraria a tradicional noção de lugar (onde o fora e o dentro se encontram delimitados), constituindo-se, assim, terreno fértil para o estudo desta situação paratópica nos planos da produção e da recepção.

Balizados nos limites temporais inerentes à exequibilidade do projecto, o cumprimento do objectivo de fundo e a eficácia na verificação da hipótese de partida, ligada aos pressupostos apresentados, implicaram, desde logo, um resultado analítico e compartimentado, centrado na observação de cada obra do *corpus*, e também contribuíram para definir a selecção dos enunciados estudados, constituída pelas produções literárias de Paul Auster em prosa, publicadas entre 1987 e 2004. Por um lado, o escrutínio da condição paratópica austeriana no plano espacial implicava contemplar *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, *The Invention of Solitude* e *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, enquanto repositórios que, fornecendo informação sobre um percurso de vida, concorrem para determinar forças de confronto e de cooperação no âmbito da orientação existencial e criativa do escritor. No domínio ficcional, se, na fase inicial da pesquisa, existia a vontade de tratar toda a produção austeriana disponível, de forma plena, a fertilidade criativa do escritor norte-americano, o decorrer da investigação, assim como a leitura exigente no tempo objectivo condicionada pelo tempo subjectivo necessário para entrar no universo difuso do literário austeriano acabaram por restringir as nossas ambições. À luz da definição de prioridades realistas, a opção considerada mais sensata consistiu em enveredar pelo critério cronológico, fazendo incidir a análise em *The New York Trilogy*, *Moon Palace*,

The Music of Chance, Leviathan, Mr Vertigo, Timbuktu, The Book of Illusions e *Oracle Night*, ou seja, na ficção cuja data de publicação nos fornecia margem temporal considerada eficaz para dilucidação do principal objectivo que nos propomos atingir: aferir até que ponto as representações espaciais austerianas patenteiam a oscilação de desenraizamentos, níveis entrecruzados de acções e reacções, ajustamentos instáveis e identidades negociadas entre o biografismo e a ficção.

No domínio do enquadramento teórico, a capacidade enunciativa e o poder evocativo da produção literária austeriana não deixaram que o projecto percorresse apenas obras que elegeram o espaço como principal objecto de estudo no âmbito da literatura, área em que se insere o conjunto de produções em apreço. Assim, houve também a preocupação e a necessidade de procurar o contributo de autores que, não tomando como centro de reflexão a questão espacial à luz deste ramo do conhecimento, se debruçaram, num momento ou noutro, sobre problemáticas do espaço ou a ele atinentes. De acordo com esta lógica, e como também esclarece Joseph Kestner, a concretização de um estudo da categoria espacial no âmbito da literatura implicou, necessariamente, o envolvimento em questões ligadas às propriedades espaciais:

(...) [T]he study of spatiality in the novel, is therefore inherently a critical approach which must integrate several disciplines including literary theory, scientific thought, spatial artistic practises, and philosophic query.
(...) [S]pace is a property not only of literature but of science and art, a study of space (...) is therefore integrative. (Kestner, 1978: 9).

Por outro lado, o generoso cruzamento dos estudos literários com outros domínios do saber, principalmente a partir das correntes formalistas e pós-formalistas do início do século XX, ofereceu uma profusão de novas sistematizações nocionais e, nesta perspectiva, a opção pelo estudo das representações espaciais austerianas apoiada na

multidisciplinaridade acaba por ir ao encontro da confluência de conhecimentos subjacente à natureza de toda a produção literária, bem como a todo o acto criativo.

Em consonância com estas ponderações, o intuito expresso da breve história do tratamento do espaço ao longo dos tempos, realizada no primeiro capítulo, consistirá em encontrar o enquadramento teórico eficaz quanto ao objectivo de fundo da investigação. Começaremos por abordar a problemática espacial num envolvimento diacrónico que, embora forçosamente inacabado, permitirá aferir a dinâmica e a evolução do tratamento da questão, ao longo dos tempos, nos vários ramos do conhecimento considerados adequados para a selecção dos conceitos centrais da investigação. A outra razão que levou a esta orientação foi a de apresentar, tanto quanto possível, os conceitos que enlaçam o trabalho no contexto mais vasto das propostas em que se inserem, por forma a esclarecer a pertinência da respectiva selecção que depois mostraremos no final do capítulo. Na senda destes procedimentos, a importação de conceitos de outros territórios, além de servir a descrição e a análise das estruturas espaciais do *corpus*, contribuirá, igualmente, para uma compreensão do estudo do espaço ao longo dos tempos, quer no campo mais vasto da cultura norte-americana, quer na sociedade contemporânea em geral. No âmbito das questões formais, impõe-se, aqui, esclarecimento suplementar quanto a um termo utilizado que não faz parte das propostas teóricas seleccionadas para a investigação, nem consta do *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa, adoptado como referência expressiva da língua portuguesa para o presente estudo. Trata-se do referente «oculomotricidade»², usado na análise da obra *In The Country of Last Things*, que tomámos da área da psicologia por

² Encontrámo-lo no *Dicionário de Psicologia*, de Roland Doron e Françoise Parot, em tradução do Gabinete de Tradução da Climepsi Editores, como referenciamos na bibliografia deste trabalho.

ser, do nosso ponto de vista, o significante que melhor agregava os nexos de significação que pretendíamos expressar.

Arrolados os conceitos considerados eficazes em função da principal finalidade e das hipóteses aventadas, no segundo capítulo realizaremos a análise das obras que nos remetem para as experiências e o percurso vivencial do escritor norte-americano.

Às razões que nos levaram a começar o escrutínio do *corpus* com *Hand to Mouth: a Chronicle of Early Failure*, *The Invention of Solitude* e *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* subjaz a ideia de que, tratando-se de obras com dados sobre a vida e a formação do escritor, a respectiva análise, ao dar conta dos estádios evolutivos da produção literária, permitiria desvelar orientações, influências e posicionamentos esclarecedores da consciência autoral de Paul Auster. Na esteira desta lógica, perante a problemática da categorização formal de *The Invention of Solitude* e na medida em que *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* expõe, sobretudo, reflexões sobre métodos e estratégias de outros autores que desenham orientações e preocupações estéticas norteadoras do processo criativo austeriano (embora também apresente dados biográficos relevantes do autor), considerámos que *Hand to Mouth: a Chronicle of Early Failure* era o melhor ponto de partida para a análise. Das três criações vinculadas à vida e à formação de Auster, esta obra, sendo a mais directamente inscrita no género autobiográfico, também é a que combina motivações e circunstâncias que rodearam experiências vivenciais com a evidência literária de alguma da prosa inicial, apresentando-a em apêndices.

Neste sentido, procuraremos, por um lado, descortinar a posição estética austeriana, patente na realidade narrada quanto ao percurso vivencial; e, por outro lado, procederemos à aferição do núcleo de preocupações semântico-compositivas manifestada

nas primeiras criações em prosa com o intuito de podermos, depois, avaliar se essas molduras temáticas e discursivas se expandem e/ou modificam nas restantes obras do *corpus*. Estas observações também possibilitarão preparar o terreno para a análise levada a cabo no terceiro capítulo, uma vez que veicularão a delimitação de enfoques pertinentes, no âmbito das incidências e projecções da questão espacial (assim como de entidades e instâncias a ela atinentes), a examinar na ficção.

Posteriormente, observaremos *The Invention of Solitude*, a obra que marca a mudança formal – da poesia para a prosa – na trajetória da produção literária austeriana até então desenvolvida. A observação deste enunciado assente em princípios incómodos quanto à respectiva inserção no quadro da autobiografia implicará atentar nas características distintivas deste género, sobretudo no plano da diferenciação entre narrador e autor. Reconhecida a especificidade ontológica das entidades, confrontar-nos-emos com a hibridez formal de um enunciado radicado na negociação instável entre sujeito enunciadador e autor. Para podermos avaliar a volubilidade do intercâmbio narrador/autor traduzida pela narrativa, importará ter em conta as múltiplas oportunidades da voz enunciadora, enquanto invenção do autor, para fazer incidir e projectar na obra todo um conjunto de atitudes perfilhadas por quem a escreveu (ap. Reis e Lopes, 2000: 257-258). Finalmente, em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, procederemos à análise das apreciações de Auster em relação a obras e vidas de outros autores, patentes na ensaística e nos prefácios, para atentarmos, depois, nos pequenos episódios sobre os acasos da existência humana reunidos nas quarta e quinta partes da colectânea – «The Red Notebook» e «Why Write?» – a fim de desvendarmos vectores do posicionamento estético e também vivencial

austeriano que permitam aferir repercussões, continuidades e/ou desvios no âmbito da criação e do processo criativo do escritor norte-americano.

A emergência da condição paratópica na criação de Auster levará a que, no início do terceiro capítulo, haja a necessidade de retomarmos a reflexão sobre as características distintivas do género autobiográfico, agora em função da produção enunciada como ficcional, incluída no *corpus*. A questão da natureza e dos limites dos géneros literários ou, no caso de Auster, a dificuldade para encontrarmos fronteiras definitivas no plano da categorização das obras, colocar-se-á, principalmente, em função das formas de auto-representação e do núcleo de representações espaciais patente em cada enunciado ficcional, uma vez que, em maior ou menor grau, elas nos remeterão para as obras de cariz vivencial, indo também ao encontro quer de informações fornecidas pelo próprio autor nas entrevistas reunidas em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, quer de dados recenseados nas diversas fontes consultadas.

Assim, e de acordo com o princípio norteador da problemática espacial, transversal ao estudo, numa primeira fase, procederemos ao levantamento de informações, no âmbito do trajecto vivencial e criativo austeriano, patentes em *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, *The Invention of Solitude* e *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* que nos permitam tomar o peso da inter-relação vida-criação. Consideraremos que, mesmo perante a envolvência especulativa e as dificuldades de categorização formal enfrentadas ao longo da análise, sobretudo em relação a *The Invention of Solitude*, a autoria de Paul Auster e o valor documental das três obras com dados biográficos são, desde logo, factores que as imbuem de credibilidade quanto à história de vida e ao percurso humano, tornando-as contributos imprescindíveis para dilucidação da condição paratópica do escritor. Por

outro lado, a fim de acautelar a propensão de Auster para indissociar o processo criativo da própria existência e também com o intuito de prevenir e/ou colmatar imprecisões, lacunas, bem como eventuais efeitos residuais da tendência especulativa do autor, iremos confrontando e entrecruzando as informações fornecidas nestas obras com outras fontes disponíveis, recenseadas quer nas entrevistas compiladas na terceira parte de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, quer no domínio dos estudos austerianos e em documentos de natureza diversa (referenciados ao longo do capítulo) que, apresentando garantias de credibilidade, esclareçam o valor dos dados recenseados e/ou diluam ambiguidades. A par desta acareação de informações, iremos avaliando as respectivas incidências e projecções na produção ficcional que integra o *corpus*.

Neste sentido, em função das *nuances* de intensidade presentes em cada produção, nem todas as obras serão alvo da mesma atenção. Tratar-se-á de conferir o carácter simultaneamente fixo e instável que as representações espaciais (e instâncias atinentes) experimentadas por Auster e/ou por entidades ligadas/referidas a/por ele adquirem, na criação, e a forma como cada obra, agregando nexos de significação estabelecidos pelo autor, se transforma em lugar feito à sua medida. Paralelamente, iremos diagnosticando a força coerciva da actividade literária no caminho traçado, ou seja, no conjunto de inaptações familiares, convivências sociais e ascendentes artísticos, inscritos num leque de referências espaciais pautado pelo nomadismo. Evidenciando a falta de laços estáveis com o mundo para além da escrita, estas revelações irão dando conta das fases evolutivas da criação austeriana que contribuíram para a construção de uma consciência autoral alicerçada na paratopia. Na lógica destes procedimentos, a organização do terceiro capítulo assentará, sobretudo, no recenseamento das referências espaciais que remetem para os lugares percorridos por Auster – sem perder de vista outros territórios

referenciados atinentes à definição da condição paratópica austeriana – e na consequente confrontação com as representações espaciais (bem como com o leque de instâncias e entidades a elas ligadas) apresentadas na criação. Estas observações serão desenvolvidas através de uma perspectiva comparativa centrada no *corpus* e apoiada num conjunto de fontes extra-literárias que irão sustentando as avaliações desenvolvidas.

Na conclusão, procuraremos dar conta da validade do objectivo de fundo e das premissas de que partimos, apresentando, em síntese, a fundamentação dos nossos argumentos. Tratando-se de um estudo radicado na condição paratópica, pareceu-nos, ainda, pertinente incluir, na derradeira parte do trabalho, algumas impressões retidas na altura em que tivemos o ensejo de conhecer e de falar com Paul Auster. Apesar de forçosamente subjectivas e parciais, consideramos que elas permitem, mesmo assim, avaliar até que ponto pode ser ou não falível a tendência de todo o leitor para encarar a obra literária não apenas no que ela exprime mas igualmente em função do indivíduo que a criou e que ela projecta. A oportunidade para aferir esses efeitos junto do escritor surgiu pela mão de Paulo Alves Guerra, então jornalista da estação emissora TSF – Rádio Jornal, que entrevistou Auster quando este esteve no nosso país a promover a publicação da tradução portuguesa de *Oracle Night*. Ao tomar conhecimento da investigação, o entrevistador deixou-nos presenciar o encontro, autorizando-nos a colocar algumas das questões que ensombravam a análise, então em curso. Em anexo, apresentaremos a transcrição integral da entrevista que teve lugar a 28 de Abril de 2005, no hotel Altis. Os motivos que levaram à respectiva inclusão neste estudo prendem-se com o facto de remetermos, ao longo do trabalho, para algumas declarações do escritor, proferidas na ocasião, e também devido à inacessibilidade que envolve esta fonte, pois, face às contingências inerentes às convenções temporais de um noticiário de rádio, da conversa

de cerca de meia hora com o escritor, só puderam ser emitidos, pela estação, alguns minutos.

Finalmente, cumpre fornecer esclarecimentos suplementares no quadro das formas encontradas para a apresentação da bibliografia consultada e explicitar as opções tomadas no que diz respeito à maneira de referenciar determinadas fontes utilizadas, assim como as razões que inviabilizaram a utilização de certas obras na língua original. A produtividade e o sucesso de Auster levaram a uma acentuada profusão de escritos sobre a vida e a obra do autor, designadamente no âmbito da comunicação social. Face ao manancial de documentos de natureza diversa disponível e perante a impossibilidade de dar conta de todos eles na parte correspondente à bibliografia, optaremos por referenciar, logo a seguir ao conjunto de obras austerianas analisadas, aqueles que contribuíram para o desenvolvimento do projecto, organizados de forma a viabilizar a distinção entre os que dizem directamente respeito a Auster e à sua criação e as restantes fontes examinadas. Nesta perspectiva, começaremos por indicar outras obras de Paul Auster que, embora não fazendo parte do *corpus*, foram proveitosas em alguns momentos da investigação. Depois, mencionaremos as publicações com co-autoria ou participação do escritor que forneceram dados relevantes para o projecto. Posteriormente, enunciar-se-ão os estudos austerianos que contribuíram para recensear dados sobre a vida e/ou obra de Paul Auster, e, de seguida, mencionaremos os textos de imprensa sobre o autor e a respectiva criação consultados. Não será possível utilizar o mesmo critério em relação aos documentos observados via internet porque a diversidade de informação contida na maior parte dos *sites*, aliada à multiplicidade de formatos (desde blogues, passando por artigos de jornais com edição diária e registos em áudio e vídeo) tornariam inconsistentes ou redutoras as tentativas de classificação.

No plano das questões gráficas utilizadas no corpo principal do trabalho, apresentaremos as designações das três histórias reunidas em *The New York Trilogy* entre aspas por forma a distinguir cada uma das narrativas da publicação que as reúne, seguindo o mesmo critério em relação a todas as obras que apresentam as mesmas características. No domínio da análise do *corpus*, entendemos que a abordagem da colaboração entre artes estabelecida no literário austriano ficaria mais esclarecida se incluísse a observação das obras pictóricas que as narrativas vão evocando. Neste sentido e de acordo com a pertinência para o escrutínio desenvolvido, apresentaremos, sempre que possível, reproduções desses objectos artísticos, importadas da internet, mencionando, em nota de rodapé, os endereços electrónicos que veicularam a respectiva recolha³.

Quanto à especificidade de algumas fontes, designadamente a consulta em formatos *e-book*, ela decorre da impossibilidade de lhes acedermos materialmente e, quando não encontramos maneira de suprir a lacuna da data de publicação (que raramente é fornecida), em consonância com o critério estabelecido para a referenciação das imagens apresentadas, optamos, também, por acrescentar, em nota de pé de página, o endereço electrónico que proporciona o acesso à obra utilizada⁴. Outra dificuldade com que nos confrontámos, no âmbito das fontes, foi a de acautelar o rigor semântico através da consulta de algumas obras na língua original, sobretudo em relação às que veicularam a selecção do enquadramento teórico. Com efeito, usaremos quase sempre versões originais, mas, excepcionalmente, recorreremos às traduções disponíveis devido quer à inexistência de reedição na língua original, quer quando não conseguirmos aceder-lhes

³ Estes endereços electrónicos constam na bibliografia. Porém, considerámos que a respectiva referência, no contexto em que as imagens surgem, permitiria agilizar eventuais consultas, no plano da recepção.

⁴ Daremos conta destas referências na bibliografia.

em tempo útil, ou ainda por condicionalismos de ordem geográfica inerentes à localização das bibliotecas que impossibilitem a consulta atempada.

Por último, importa, ainda, um esclarecimento quanto à utilização de declarações de António Damásio, proferidas na Conferência «Cérebro, Corpo e Emoção» que teve lugar no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra, a 13 de Junho de 2005. Tratando-se de afirmações recolhidas presencialmente, algumas delas não puderam ser conferidas, pois, tanto quanto é do nosso conhecimento, ainda não existe suporte escrito que as consubstancie. A forma encontrada para lhes acrescentar base de sustentação, para além da nossa recolha, *in loco*, consistirá em utilizar, sobretudo, declarações do investigador português corroboradas em artigos de imprensa que deram conta da conferência. Contudo, a pertinência para o presente estudo de valorações de Damásio não divulgadas pelos meios de comunicação imporá, por vezes, a utilização do nosso registo pessoal como fonte exclusiva. Sempre que tal acontecer, acrescentaremos esse esclarecimento em nota de rodapé.

1. Enquadramento teórico

1.1 Considerações gerais para a definição de termos

Do levantamento teórico realizado no âmbito do tratamento da problemática espacial ressaltam, desde logo, duas constatações: a diversidade e a rede complexa de abordagens possíveis quanto aos significados admissíveis no âmbito da conceptualização, designadamente nas leituras mais ou menos fragmentadas que as várias disciplinas foram e vão realizando; e a íntima inter-relação e interdependência que esses significados estabelecem com o indivíduo, implicando nesta problemática outro conceito importante – o do corpo. Conforme enuncia Marc Augé, o corpo humano é já, ele próprio, um lugar, «(...) conçu comme une portion d'espace, avec ses frontières, ses centres vitaux, ses défenses et ses faiblesses, sa cuirasse et ses défauts. » (Augé, 1992: 76-79), e, no plano específico das representações espaciais austerianas, esta ligação recíproca entre espaço e corpo assume papel de destaque ao contribuir, de forma determinante, para modelar a condição progressivamente fragmentária da identidade. Em Auster, a destacada persistência das temáticas da deambulação e da fome consubstanciam-se nas alterações psicofisiológicas dos protagonistas associadas à tendência para o isolamento sócio-espacial.

Quer nas obras com dados sobre a vida do autor,⁵ quer na ficção, durante a recorrente fase-charneira de crise existencial aguda, as figuras centrais da produção austeriana procedem a um ritual de mobilidade errática que as leva a um exílio, quase sempre auto-imposto, do espaço sociofamiliar, muitas vezes directamente associado à escassez de comunicação e à falta de alimento. Os efeitos reflectem-se não só nas dimensões do corpo transdutor, que se vai reduzindo ao longo do processo, mas também na procura de uma essência espacial minimalista capaz de possibilitar a tradução daquilo que, tomando de empréstimo as palavras que dão título a uma obra de António Damásio (2000), se pode designar como «o sentimento de si». O corpo constitui-se, pois, «teatro das emoções» (Damásio, 1995: 169), simultaneamente, com consequências, ao longo dessa fase crítica, na configuração de um lugar confinado, reduto que a personagem vai procurando fixar: no desnorte espacial em que o corpo, progressivamente alterado, é o único lugar que permanece; e na colocação escolhida pelo sujeito que selecciona e adapta ao corpo um microcosmo, como mónada especular das perturbações na identidade.

⁵ O destaque desta temática é fornecido, desde logo, pelos títulos *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* ou *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, bem como das reiteradas referências ao longo das obras.

1.2 Uma breve história do tratamento do espaço

Empiricamente, quando nos referimos ao espaço, é habitual considerar que se trata de área com compreensão e determinação fáceis, associada à tradição euclidiana. O espaço da nossa percepção primária evoca, de imediato, o conceito geométrico particularmente acessível à visão e ao tacto, os sentidos mais ligados à materialidade. Do ponto de vista do humano, a identificação quotidiana do espaço, por dispensar instrumentos especiais para lhe acedermos, parece não oferecer dificuldades de reconhecimento. Contudo, se percebermos, no plano do que está acessível à nossa volta e à vista desarmada, é tido como dado adquirido, porque se encontra ao alcance dos sentidos, os problemas começam a surgir quando procuramos delimitar o conceito de «espaço».

Sendo verdade que as sociedades, em geral, se definem por aquilo que não incluem, dependendo, assim, de sistemas de exclusão e de categorização nos quais todos participamos ao longo dos tempos, e se, conforme realça Georg Simmel, a existência do ser humano, em particular, depende das diferenças, isto é, do estímulo constituído a partir do que diverge entre as sensações do momento e as precedentes⁶, a tendência dominante, no plano da conceptualização espacial, acabou por reflectir essa sistematização.

Para tal, utilizaram-se oposições, dependências ou complementaridades que o decorrer dos progressos, no domínio do conhecimento, tem vindo a dissipar, na tentativa

⁶ No ensaio «Métropoles et Mentalité» (p. 62) incluído, em *L'École de Chicago: Naissance de l'Écologie Urbaine*, Georg Simmel considera que «(...) [l]'homme est un être de différence, sa conscience est mise en mouvement par la différence entre l'impression d'un instant et celle qui la précède; persistance des stimuli, insignifiance de leurs différences, régularité habituelle de leur cours et de leurs contrastes usent pour ainsi dire moins de conscience que la concentration rapide d'images changeantes, le brusque écart dans le champ du regard, l'inattendu des impressions qui s'imposent. ».

de abranger, cada vez mais, a heterogeneidade inerente às várias fracções da espécie humana.

Neste sentido, e não pretendendo evocar todas as questões relativas à problemática espacial, demasiado vastas para poderem ser tratadas nos limites desta investigação, a revisão possível da literatura relativa à temática do espaço vai ao encontro da perspectiva fornecida por Batoréo (2000: 31-32) de que o conjunto numeroso e diversificado de ramos do saber se fundamenta, *lato sensu*, em dois pontos de vista: o ontológico, que se refere ao grau de existência objectiva que lhe pode ser atribuída; e o psicológico, centrado no universo cognoscitivo do sujeito, ligado às razões e aos modos que o levam a indagar sobre o espaço. Esta dupla acepção, desde logo subjacente ao par de coordenadas da existência (e da inexistência) espaço/tempo, encontra-se directamente ligada ao resultado da diversificação da experiência e observar a autonomização que foi enformando a conceptualização espacial permite-nos entender melhor as perspectivas sobre o espaço na contemporaneidade, ajudando, ao mesmo tempo, a esclarecer o enquadramento conceptual seleccionado para o estudo do *corpus*.

Uma entre as grandes questões herdadas dos Gregos foi o estudo da problemática espacial. Euclides terá sido o primeiro matemático a ocupar-se da organização dos conhecimentos de geometria no plano e no espaço⁷ e, se atentarmos nas noções essenciais que os pensadores, a partir de Aristóteles, designaram como categorias do entendimento, verificamos que os conceitos de espaço e tempo são objecto de reflexão reiterada. Utilizando exclusivamente o termo «lugar» (*topos*), Aristóteles concebia uma teoria das

⁷ A segunda obra com maior número de edições na história do mundo ocidental – *Os Elementos* – propõe que a geometria pode ser deduzida a partir de um conjunto de proposições tomadas como verdadeiras, sem que para isso necessitem de ser demonstradas: dois pontos definem uma recta; três pontos não colineares definem um plano; se uma recta tem dois pontos num plano então está contida nesse plano; a intersecção de dois planos concorrentes é uma recta; e por um ponto exterior a uma recta passa uma e uma só recta paralela. (Cf. Joyce, 1998: <<http://aleph0.clarku.edu/~djoyce/java/elements/elements.html> D.E.Joyce>.).

posições no espaço, o lugar como o limite adjacente do objecto contido e o binómio espaço/tempo como par de referenciais fixos em função dos quais se explicavam os movimentos do universo:

D'autre part, puisque nous disons que nous sommes dans l'univers comme dans un lieu du fait que nous sommes dans l'air, lequel est dans l'univers, et que nous ne sommes pas dans l'air tout entier, mais nous disons que nous sommes dans l'air à cause de la partie extrême de l'air qui nous enveloppe (...). Quand, donc, l'enveloppe n'est pas séparée de l'objet qu'elle enveloppe, mais en continuité avec lui, on ne dit pas que cet objet y est comme dans un lieu, mais comme une partie dans un tout. (Aristote, 2002: 217).

(...)

[L]e limite immobile première de l'enveloppant, voilà ce qu'est le lieu. (...) [L]e temps est partout le même, parce que le nombre est partout un et le même qui est celui de <mouvements> égaux et simultanés. (...) [L]e temps est partout le même, parce que le nombre est partout un et le même qui est celui de <mouvements> égaux et simultanés. » (*Ibidem*, 221-269)⁸.

Grande parte de *Physique*⁹ é , de resto, dedicada à análise do movimento e das suas causas e o conceito aristotélico de espaço surge intrinsecamente caracterizado por esta ideia de movimento: «(...) [I]l faut comprendre qu'on n'aurait pas entrepris de recherche sur le lieu s'il n'existait pas un mouvement selon le lieu. » (Aristote, 2002: 216). Para o autor, o estado de repouso é o estado natural de um corpo e os objectos estão sempre em algum lugar que é, portanto, algo que existe, provindo a primeira característica atribuída ao lugar da distinção entre aquele lugar que é comum a muitas coisas e o que é próprio de cada objecto:

(...) [Q]uand quelque chose n'est pas séparé d'un objet, on en parle comme d'une partie dans une totalité, par exemple la vue dans l'oeil ou la main dans le corps, mais quand il est séparé, c'est comme l'eau dans la jarre ou le vin dans l'amphore; en effet, la main se meut avec le corps, mais l'eau se meut dans la jarre. (*Ibidem*, 218).

⁸ Em *Physique* (pp. 249-256), Aristóteles relaciona o tempo com o movimento, afirmando que o tempo se pode definir como a medida do movimento, conforme o “antes” e o “depois”.

⁹ Optou-se pela designação francesa da obra por ter sido esta a versão consultada.

Também o tempo aristotélico tem, então, como ponto de referência o movimento, antecipando a perspectiva espiritualista agostiniana (quando remete para a percepção do “antes” e do “depois” intimamente ligados à alma) – «(...) il vaut la peine d’examiner aussi comment le temps a rapport à l’âme, et pourquoi on est d’avis que le temps est en toute chose (...). » (*Ibidem*, 267). Em Aristóteles, o tempo admite já a evocação implícita da importância da componente imaterial do humano na conceptualização do tempo, componente esta também objecto de inúmeras reflexões ao longo das conjunturas históricas e cujos ecos são actualmente evidentes até nos estudos mais avançados da neurologia, designadamente nas investigações de António Damásio onde é descrita como «o sentido interno», no acto de conhecer. (Damásio, 2000: 153).

É, contudo, não no domínio filosófico, mas nos da Física e da Astronomia que é possível, porventura, situar a primeira grande mudança na conceptualização do espaço: a substituição da localização pela extensão traçada, no século XVII, por Galileu. Conforme explica Foucault, as estruturas espaciais da Idade Média encontravam-se subordinadas a uma hierarquia acabada de lugares, em que uns surgiam imediatamente associados à vida real do homem e outros remetiam para o cosmológico, e esta estrutura fixa é abalada pelo físico, matemático e astrónomo italiano quando descobre o movimento da Terra à volta do Sol, uma vez que acaba por constituir o conceito de infinito em relação ao qual está implícito um espaço infinitamente aberto (2001b: 1572-1573).

Com base nas medições de Galileu e também através da fusão das contribuições científicas de Copernico e Kepler, Isaac Newton irá discutir depois, em *Principia*¹⁰, os conceitos absolutos de espaço, tempo e movimento, contrariando a perspectiva

¹⁰ Em *On The Shoulders of Giants: The Great Works of Physics and Astronomy* (p. 726), Stephen Hawking destaca a relevância de *Principia* na história da ciência: «(...) [T]he first book on theoretical physics, is roundly regarded as the most important work in the history of science and the scientific foundation of the modern worldview. ».

aristotélica do estado de repouso como estado natural de um corpo (movendo-se apenas enquanto sobre ele actuasse uma força ou um impulso), para afirmar que a relatividade do espaço e do tempo se prova pela sua procedência da medida sensível dos corpos, salientando, contudo, a impossibilidade de chegar ao espaço absoluto a partir da relação entre corpos:

Absolute, true, and mathematical time, of itself, and from its own nature flows equably without regard to anything external, and by another name is called duration: relative, apparent, and common time, is some sensible and external (whether accurate or unequable) measure of duration by means of motion, which is commonly used instead in true time; such as an hour, a day, a month, a year. Absolute space, in its own nature, without regard to anything external, remains always similar and immovable. Relative space is some movable dimension or measure of the absolute spaces; which our senses determine by its position to bodies; and which is vulgarly taken for immovable space (...).

(...)

But absolute and relative space, are the same in figure and magnitude; but they do not remain always numerically the same. (...) Because the parts of space cannot be seen, or distinguished from one another by our sense, therefore in their stead we use sensible measures of them». (Ap. Hawking, 2003: 738-739).

Posteriormente, a *Crítica da Razão Pura* kantiana vai tentar sintetizar as duas principais filosofias da Idade Moderna, Racionalismo e Empirismo, referindo-se ao espaço e ao tempo como intuições, ou seja, como coordenadas vazias que servem para organizar as impressões sensíveis. Na perspectiva de Kant, «(...) há dois troncos do conhecimento humano, porventura oriundos de uma raiz comum (...), que são a *sensibilidade* e o *entendimento*; pela primeira são-nos dados os objectos, mas pela segunda são esses objectos *pensados*. » (Kant, 2001: 56). Mantendo a importância da percepção humana na configuração dos conceitos de espaço e de tempo, o filósofo destaca-os como condições *a priori* da sensibilidade própria do homem, salientando o papel fundamental da experiência obtida pelo entendimento humano ao elaborar a «matéria bruta» das sensações (*Ibidem*, 56):

[H]á duas formas puras da intuição sensível, como princípios do conhecimento *a priori*, a saber, o espaço e o tempo (...) (*Ibidem*, 63).

(...)

O espaço não é um conceito discursivo ou, como se diz também, um conceito universal das relações das coisas em geral, mas intuição pura. (*Ibidem*, 65).

(...)

O tempo não é um conceito discursivo ou, como se diz, um conceito universal, mas uma forma pura de intuição sensível. (*Ibidem*, 71).

A importância da noção de movimento e o valor do humano, nas suas componentes física e psicológica, permanecem, assim, na abordagem do espaço (e do tempo), nos campos da Filosofia e da Física, e também surgem já nos primeiros passos antropológicos, designadamente a partir da concretização da ideia, porventura exclusiva do homem ocidental (ap. Steiner, 2003: 52), de viajar para locais distantes, na descoberta de outras culturas e povos, e que os relatos etnográficos de viagens feitos por missionários, comerciantes e exploradores foram registando.

Face às cada vez mais amplas e complexas dimensões do estudo do homem nas suas características biológicas e socioculturais, o século XIX vai equacionar a consequente subdivisão das áreas de investigação, privilegiando inevitáveis abordagens gradativamente mais específicas. Auguste Comte, com formação académica nas áreas da Medicina e da Fisiologia, expõe, então, a concepção de uma nova ciência que designa como Sociologia. As primeiras quarenta e cinco lições de *Cours de Philosophie Positive*, do doutrinador do Positivismo, vão compilar conhecimentos da Matemática, da Astronomia, da Física, da Química e da Biologia, isto é, de ciências cujo objecto de estudo ia, segundo Comte, desde o mais abstracto e universal (as Matemáticas) até ao mais complexo e mais raro (a Biologia) [Comte, 1995: 12] para, com o apoio dos métodos utilizados pelas cinco grandes ciências tidas como exactas, conceberem, pela primeira vez, uma outra, na qual convergiam todas as anteriores: «(...) [L]e creuset où s'opère la synthèse d'influences variées, parfois divergentes mais toutes nécessaires. »

(*Ibidem*: 13). No quadro desta nova ciência, Émile Durkheim, fundador da escola francesa de Sociologia, é um dos pioneiros do estudo do espaço à luz das Ciências Sociais¹¹. Abordando as noções de espaço e de tempo também como categorias do entendimento, este sociólogo vai combinar a pesquisa empírica com a teoria sociológica:

Existem, na raiz dos nossos juízos, um certo número de noções essenciais que dominam toda a nossa vida intelectual: (...) as categorias do entendimento – noções de tempo, de espaço, de género de número, de causa, de substância, de personalidade, etc. – que correspondem às propriedades mais universais das coisas. (...) [P]arecem-nos quase inseparáveis do funcionamento normal do espírito, são como a ossatura da inteligência. (Durkheim, 2002: 13).

Uma das novidades nos estudos do investigador francês consiste na oposição ao conceito kantiano de espaço, designadamente à ideia de espaço como o meio vago e indeterminado definida por Kant:

A representação espacial consiste essencialmente numa primeira coordenação introduzida entre os dados da experiência sensível, mas tal coordenação seria impossível se as partes do espaço se equivalessem quantitativamente, se fossem realmente substituíveis umas às outras. Para podermos dispor espacialmente das coisas, precisamos de as poder situar diferentemente: pôr umas à direita, as outras à esquerda, estas em cima, aquelas em baixo, (...), etc., do mesmo modo que, para podermos dispor temporalmente os dados da consciência, precisamos de os localizar em datas determinadas, o que é dizer que o espaço não seria o que é se, tal como o tempo, não fosse dividido e diferenciado. (*Ibidem*: 14-15).

Durkheim concebe a noção de representação espacial a partir do indivíduo, uma vez que, para este sociólogo, as divisões essenciais que coordenam o ser humano, o espaço e o tempo, só podem ser atribuídas através do grau de afectividade construído pelo próprio: «Por si só, o espaço não tem nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo, nem norte nem sul, etc. Todas estas distinções vêm evidentemente do facto de valores afectivos diferentes terem sido atribuídos às regiões (...). » (*Ibidem*: 15). A esta

¹¹ Em *Anthropologie Structurale* (p. 345), Claude Lévi-Strauss, afirma que «(...) [e]n ce qui concerne l'espace, Durkheim et Mauss ont été les premiers à décrire les propriétés variables qu'on doit lui reconnaître par pouvoir interpréter la structure d'un grand nombre de sociétés dites primitives (...). ».

ideia de organização espacial elaborada com base nos afectos pelo próprio ser humano encontra-se subjacente a questão da produção de sentido (mais tarde retomada e explorada por Lefebvre com o conceito de produção de espaço) e, nesta perspectiva, a relação entre o espaço e a sociedade afigura-se, para Durkheim, indissociável:

As representações colectivas são produto de uma imensa cooperação que se estende não só no espaço, como também no tempo e, para as formar, uma multidão de espíritos diversos associou, misturou, combinou as suas ideias e os seus sentimentos em longas séries de gerações, que acumularam nelas a sua experiência e o seu saber. (*Ibidem*: 19).

Contemporâneo de Durkheim, Georg Simmel vai abordar a temática espacial a partir da observação da cidade, colocando a ênfase na noção de mobilidade, sob duas novas perspectivas. Por um lado, e a partir da figura do estrangeiro, o filósofo e sociólogo alemão dá conta da libertação de todos os pontos dados no espaço, articulando, na errância do indivíduo estranho ao lugar, as noções simultâneas de proximidade e de distância:

Si l'errance est la libération par rapport à tout point donné dans l'espace et s'oppose conceptuellement au fait d'être fixé en ce point, la forme sociologique de *l'étranger* se présente comme l'unité de ces deux caractéristiques. Cependant, ce phénomène montre aussi que les relations spatiales ne sont que la condition, d'une part, et le symbole, d'autre part, des relations humaines. Ainsi, l'étranger dont nous parlons ici [est] la personne arrivée aujourd'hui et qui restera demain, le voyageur potentiel en quelque sorte : bien qu'il n'ait pas poursuivi son chemin, il n'a pas tout à fait abandonné la liberté d'aller et de venir. Il est attaché à un groupe est essentiellement déterminée par le fait qu'il ne fait pas partie de ce groupe depuis le début, qu'il y a introduit des caractéristiques qui ne lui sont pas propres et qui ne peuvent pas l'être. L'unité de la distance et de la proximité, présente dans toute relation humaine, s'organise ici en une constellation dont la formule la plus brève serait celle-ci: la distance à l'intérieur de la relation signifie que le proche est lointain, mais le fait même de l'altérité signifie que le lointain est proche. (Simmel, 1990a: 53-54).

Por outro lado, formulando uma concepção ética da cidade, Simmel vai conceber a noção de multidão associada à de liberdade:

En effet, la réserve et l'indifférence mutuelles qui conditionnent la vie psychique des grands cercles ne sont jamais plus fortement ressenties, quant à leur conséquence pour l'indépendance de l'individu, que dans la foule très dense d'une grande ville, parce que la proximité corporelle et l'exiguïté rendent à plus forte raison évidente la distance mentale ; s'il arrive qu'on ne se sente nulle part aussi seul et abandonné que dans la foule de la grande ville, il ne faut y voir que le revers de cette liberté : en effet, ici comme ailleurs, il n'est nullement nécessaire que la liberté de l'homme se traduise dans sa vie affective par du bien-être. (Simmel, 1990b: 71).

Porventura devido a um primeiro interesse pela Física e depois pelas Ciências Sociais, Gaston Bachelard desenvolve, entretanto, reflexões de âmbito diversificado que, oscilando entre a filosofia das ciências e a poesia, se vão revelar de grande importância no domínio da epistemologia em geral e da conceptualização espacial em particular. Visando determinar o valor humano dos espaços, os ensaios do filósofo francês têm implícita a ideia de diversidade na caracterização espacial e o papel fundamental do indivíduo nessa caracterização quando salientam que o espaço percebido pela imaginação é o espaço vivido e não pode ser um espaço entregue à mera reflexão geométrica:

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. (Bachelard, 2004: 17).

A propensão do pensamento ocidental para utilizar o contraste, a interdependência e/ou a complementaridade como métodos conceptuais para definir a categoria espacial foi, por um lado, indiciando a noção subjacente de subordinação entre as partes, definindo o valor da perspectiva individual como factor modelador, mas também foi revelando a dificuldade em encontrar uma ideia unívoca que abarcasse o conceito de espaço de forma suficientemente abrangente, em particular a partir do aparecimento do urbanismo e, com ele, da diversidade inerente ao espaço-cidade. Por outro lado, a tendência para a bipolarização foi mostrando, simultaneamente, uma reiterada nostalgia do absoluto, reconhecível na necessidade teórica de um imperativo ideal de

categorização, perceptualmente unificador das partes num todo. Ainda assim, descobrindo a alternativa como critério demasiado ingénuo para estruturar o conhecimento do espaço, os universos do saber neutralizaram oposições, esbatendo fronteiras disciplinares, e a aproximação gradual entre eles criou uma aliança produtiva na renovação e no aprofundamento do conhecimento em geral da matéria espacial. Com efeito, enquanto constructos sociais, espaço e corpo acabaram por se constituir agentes indutores e, simultaneamente, pacientes induzidos da acção sociocultural, o que torna qualquer conceptualização dualista que marginalize a íntima inter-relação e permuta entre espaço e corpo, forçosamente, ineficaz. Esta noção de interdependência aparece, aliás, como chave no dispositivo teórico de Norbert Elias e obtém repercussões nas Ciências Sociais, principalmente nas décadas de oitenta e noventa do século XX. No domínio da evolução social, uma das conclusões que Elias apresenta em *La Société des Individus*, relativamente ao estudo que elaborou acerca do processo civilizacional, consiste na importância do lapso temporal e do lugar onde o indivíduo se situa, para o seu desenvolvimento: «(...) [L]es témoignages prouvaient bien que la personne individuelle était en partie déterminée dans son propre développement par le lieu où elle se situait dans le fleuve de l'évolution sociale. » (Elias, 1997: 33). Contudo, o sociólogo alemão salienta que estes são factores de um conjunto mais vasto de determinantes e critica a tendência conceptual para as dualidades, designadamente no que se refere à oposição clássica entre indivíduo e sociedade:

Les notions d' « individu » et de « société » sont des notions courantes; la première se rapporte à l'être humain isolé, comme s'il existait véritablement en soi, tandis que la seconde oscille généralement entre deux définitions, opposées, mais l'une et l'autre également trompeuses. La société est conçue soit comme une simple somme, la juxtaposition additive et par là même instructurée de nombreux êtres humains isolés, soit comme un objet existant au-delà de l'être humain isolé, d'une manière qu'on ne saurait expliquer très précisément. (...) L'un des objectifs que nous nous sommes fixés est précisément d'échapper à la contrainte de concevoir les deux termes dans ce sens. (...) la simple critique des deux

notions en tant que pôles d'une opposition est insuffisante ; il faut chercher, au-delà, une nouvelle conception de la manière dont les individus sont liés les uns aux autres, en bien comme en mal, au sein d'une multitude qui est la société. (*Ibidem*: 31-32).

Esta censura permanece uma das linhas mestras do pensamento de Elias que considera o indivíduo interdependente como objecto próprio da sociologia pois, para o investigador, o ser humano não é uma entidade exterior à sociedade, a sociedade não possui uma identidade exterior ao indivíduo e, como tal, não pode ser encarada como mera agregação de unidades individuais:

The image of man needed for the study of sociology cannot be that of a singular person, a *Homo Sociologicus*. Rather it must be that of people in the plural; we obviously need to start out with the image of a multitude of people, each of them relatively open, interdependent processes. (...) From the moment of his birth, every person begins to play games with other people. (Elias, 1978: 121).

Vários foram, de resto, os pensadores do início do século XX sensíveis ao carácter redutor da tradicional tendência dicotómica, em geral. No domínio da conceptualização espacial, é, também, antes de mais, a ênfase na interdependência entre espaço e indivíduo o atributo que ressalta de *La Production de L'Espace*, de Henry Lefebvre. Reconhecida por prestigiados investigadores da actualidade como documento de referência no âmbito do pensamento sobre o espaço (cf. Jameson, 1991: 365), a obra, além de confrontar a visão canónica bipolar da abordagem espacial, acrescenta-lhe a análise inovadora de instâncias menos tangíveis das estruturas espaciais (já abordada por Bachelard) – exactamente as que dizem respeito ao corpo, ao cosmos e à cidade. Projectando, ao mesmo tempo, as organizações individuais em todos os modos de produção que, para o autor, não estão meramente organizados espacialmente, mas também constituem modos distintivos da produção de espaço, os estudos lefebvreanos revelam-se, assim, proposta

renovadora e estimulante para a abordagem da conceptualização do espaço na cultura contemporânea.

Lefebvre salienta a ideia de que «(...) [u]n rapport à deux termes se réduit a une opposition, à un contraste, à une contrariété (...)» (Lefebvre, 2000: 51) e, ao atribuir valor singular ao indivíduo e ao corpo na conceptualização do espaço, «(...) le rapport à l'espace d'un "sujet" membre d'un groupe ou d'une société, implique son rapport à son propre corps, et réciproquement (...).» (*Ibidem*, 50), defende que o espaço vivido não pode ter uma definição irrevogável uma vez que as relações entre o percebido, o concebido e o vivido – as três dimensões nucleares propostas pelo autor para a produção de espaço – nunca são nem simples nem estáveis e encontram-se dependentes das sociedades:

Les rapports entre ces trois moments – le perçu, le conçu, le vécu – ne sont jamais ni simples ni stables ils ne sont pas davantage «positifs» au sens où ce terme s'opposerait au « négatif », à l'indéchiffrable, au non-dit, à l'interdit, à l'inconscient. (*Ibidem*, 57).

Lefebvre sustenta a investigação em três conceitos com interação dialéctica: a prática social, a representação do espaço e o espaço de representação. A prática social inclui a produção e reprodução de lugares, inerentes a determinada sociedade, na qual cada membro, dotado de competência e de desempenho espaciais, organiza empiricamente as próprias práticas sociais: «*La pratique spatiale* (...) elle le pose et suppose, (...) elle le produit lentement et sûrement en le dominant et en se l'appropriant (...). La compétence et la performance spatiales propres à chaque membre de cette société ne s'apprécient qu'empiriquement.» (*Ibidem*, 48). À noção de representação espacial subjaz a existência de saberes, signos e códigos específicos associada à prática da percepção do mundo exterior, isto é, o concebido: «*Les représentations de l'espace*,

c'est-à-dire l'espace *conçu*, (...). C'est l'espace dominant dans une société (...) vers un système de signes verbaux donc élaborés intellectuellement. » (*Ibidem*, 49).

Relativamente aos espaços de representação, eles são os espaços do quotidiano, vividos antes de serem percebidos, através das imagens e dos símbolos que o acompanham, e também dos artistas que o descrevem pensando que se limitam a descrevê-lo, quando, de facto, ao fazê-lo, acabam por tentar modificá-lo:

Les espaces de représentation, c'est-à-dire l'espace vécu à travers les images et symboles qui l'accompagnent, (...) mais aussi de certains artistes et peut-être de ceux qui décrivent et croient seulement décrire (...). C'est l'espace dominé, donc subi, qui tente de modifier et d'approprier l'imagination. (Ibidem).

Retomando a linha de reflexão de Durkheim, no âmbito do espaço, Claude Lévi-Strauss vem também, à semelhança daquele, recuperar o conceito de representação do espaço (igualmente equacionado por Lefebvre) para demonstrar que a heterogeneidade intrínseca das sociedades corresponde uma distinção de representações do espaço em que a opção por determinada representação depende, entre outros factores, da posição ocupada pelo sujeito na rede social e, conseqüentemente, no espaço físico do aglomerado populacional¹². Defendendo o estruturalismo como método para entender a sociedade e a cultura humanas (Lévi-Strauss, 1985: 331), Lévi-Strauss vai perspectivar o espaço e o tempo como sistemas de referência que permitem pensar as relações sociais, em conjunto ou separadamente, e defender que essas dimensões de espaço e de tempo, por se encontrarem imbuídas de propriedades relativas aos fenómenos sociais, não se podem confundir com aquelas que as outras ciências utilizam:

¹² Como adiante daremos conta, esta ideia irá, depois, ser renovada por Foucault, com a noção de «emplacement».

L'espace et le temps sont les deux systèmes de référence qui permettent de penser les relations sociales, ensemble ou isolément. Ces dimensions d'espace et de temps ne se confondent pas avec celles qu'utilisent les autres sciences. Elles consistent en un espace «social» et en un temps «social», ce qui signifie qu'elles n'ont d'autres propriétés que celles des phénomènes sociaux qui les peuplent. (*Ibidem*, 344).

Embora evite estabelecer uma relação directa e simplista entre a disposição espacial dos aglomerados populacionais e a respectiva organização espacial e sociocultural, Lévi-Strauss acaba por admitir que existe algum paralelismo, ainda que, porventura, pouco claro, entre elas:

Je ne prétends pas que la configuration spatiale des villages reflète toujours l'organisation sociale comme un miroir, ni qu'elle la reflète tout entière. Ce serait une affirmation gratuite pour un grand nombre de sociétés. Mais, n'y a-t-il pas quelque chose de commun à toutes celles – si différentes par ailleurs – où l'on constate une relation (même obscure) entre configuration spatiale et structure sociale? (*Ibidem*, 347-348).

Já em *Tristes Tropiques*, quando descreve a disposição física da aldeia dos Bororos, Lévi-Strauss dava conta da importância da diferenciação espacial ligada à representação do espaço na construção da identidade. Por um lado, a disposição circular das habitações dos Bororos, com o centro ocupado por uma delas muito maior que as outras, correspondia à regulação e hierarquização da vida social; por outro, uma das estratégias utilizadas pelos missionários Salesianos para converter os Bororos consistia em obrigar este grupo de índios do Brasil a trocar a aldeia deles por outra onde as habitações se encontravam em filas paralelas e o resultado, perante a nova distribuição das habitações, fora não só a desorientação espacial mas também a perda do sentido dos sistemas social e religioso (Lévi-Strauss, 2005: 254-256). Esta relação entre o espaço físico e a organização sociocultural irá, de resto, ser retomada por Foucault, em *Surveiller et Punir*, quando o autor equaciona as ligações entre espaço e poder, designadamente através da figura arquitectural do Panóptico, de Bentham. Este dispositivo organizava as unidades

espaciais permitindo a vigilância ininterrupta e o reconhecimento imediato do preso que, induzindo no indivíduo detido um estado consciente e permanente de visibilidade, assegurava o funcionamento automático do poder, tornando a incerteza da presença ou ausência do vigia em controlo organizador das vivências naquele lugar (Foucault, 1975: 233-236).

Além de levantar uma hipótese de relação (ainda que pouco explícita) entre a disposição habitacional no espaço físico e a organização social, Lévi-Strauss vai também diagnosticar a valorização da noção de pertença, designadamente no estudo dos Bororos, quando salienta a heterogeneidade como característica intrínseca das sociedades, para defender que a respectiva diferenciação se concretiza a partir de um conjunto diversificado de factores de definição:

Une société est faite d'individus et de groupes qui communiquent entre eux. (...) [L]a culture ne consiste donc pas exclusivement en formes de communication qui lui appartiennent en propre (...), mais aussi – et peut-être surtout – en *règles* applicables à toutes sortes de «jeux de communication», (...). (Lévi-Strauss, 1985: 352-353).

Todavia, a análise dos Nuer, publicada em 1937 e levada a cabo entre 1926 e 1936 por Edward Evan Evans-Pritchard, vem acrescentar à questão espacial a relativização do conceito de pertença preconizada por Lévi-Strauss e que já se encontrava implícita na descrição simmeliana da figura do estrangeiro. Quando o antropólogo britânico descreve a importância atribuída, pelo povo de pastores seminómadas do Sudão meridional, à distância ecológica e à distância estrutural, enquanto factores que organizam o espaço onde habitam, Evans-Pritchard refere que essas distâncias se estabelecem de acordo com o valor convocado pela comunidade, a partir de um padrão de mobilidade estabelecido em função das necessidades vitais do momento:

Uma vida totalmente sedentária e uma vida totalmente nômade são igualmente incompatíveis com a economia nuer, que exige transumância. A localização e o tamanho das aldeias da estação das chuvas e a direção do movimento na estação da seca são determinadas pela sua ecologia. O ritmo ecológico divide o ano nuer em dois (...). As limitações ecológicas e outras influenciam suas relações sociais (...). Em última análise, a maioria – talvez todos – dos conceitos de espaço e tempo são determinados pelo ambiente físico (...). (Evans-Pritchard, 2002: 105-107).

Contudo, Evans-Pritchard não parece tomar em consideração o facto de que a noção de pertença se encontrar implícita, ainda que de forma provisória e, por isso mesmo, necessariamente instável, na relação que todo o ser humano vai estabelecendo com os lugares por onde se move. Conforme iremos verificar adiante, esta padronização da mobilidade, de acordo com os constrangimentos sentidos pelos grupos de indivíduos em sucessivos momentos, irá ser objecto de aprofundamento e reformulação reiterados em estudos posteriores, não apenas em relação a um conjunto de pessoas mas sobretudo no que diz respeito ao indivíduo: Remy e Voye vão valorizar a função da mobilidade; Foucault salientará a importância dos conceitos de colocação e de heterotopia; e Marc Augé atribuirá ênfase particular à questão da mobilidade nas figuras da superabundância espacial e do viajante solitário.

As migrações e os novos povoamentos, bem como a progressiva extensão das culturas industriais, terão sido factores que contribuirão, de forma decisiva, para o enfoque dos estudos contemporâneos no valor desta relativização da noção de escalas de pertença para a conceptualização espaço-temporal. Esta valoração revela-se designadamente na importância, cada vez mais acentuada, que irão atribuir às questões da mobilidade e da localização individual na conceptualização do espaço. Basta pensarmos na intensidade cada vez maior dos fluxos migratórios, desde as iniciativas ligadas às descobertas de outros territórios até aos fenómenos da actualidade mais recente, como o aparecimento do urbanismo e as consequências inerentes aos dois grandes conflitos mundiais, posteriores desagregações de impérios, motivadoras de movimentos

populacionais, ou ainda os efeitos das novas tecnologias (na inter-relação local/global) e da distância que passou a existir entre o local de trabalho e a residência, salientando o valor dos transportes na concepção humana de espaço.

Por outro lado, a tudo isto soma-se a evocação do carácter relativo das escalas de pertença e das noções de espaço e de tempo, na confrontação de reflexões e de descobertas científicas também no domínio da Física que fazem desmoronar a noção de referencial estável. Conforme dá conta Sparzani (1993: 159), em 1905, um artigo sobre a teoria da relatividade, publicado nos «Annalen der Physik», escrito por um jovem, então desconhecido, empregado do Departamento das Patentes de Berna, viria a desencadear alterações radicais não só na área da Física mas também nos mais diversos ramos do conhecimento. O âmbito de aplicação do artigo tornou-se muito mais vasto do que se podia supor na altura, uma vez que implicava uma profunda revisão das noções de espaço e de tempo. Albert Einstein, o autor do escrito, punha em causa uma das tidas como mais sólidas conquistas do século XIX, ao afirmar que certas variáveis, que no passado se pensava serem absolutas são, na realidade (e contrariamente à intuição), variáveis relativas. O sistema einsteiniano viria, então, equacionar o espaço como instância dependente de um eixo temporal e vice-versa e, a partir da teoria da relatividade, operar-se-ia a grande modificação no conceito científico de espaço (e de tempo), celebrizada, no terreno da Física Experimental, por Hermann Minkowski, quando afirmou: «Daqui em diante os conceitos de espaço e de tempo, considerados como autónomos, vão desvanecer-se como sombras e somente se reconhecerá existência independente a uma espécie de união entre os dois. » (Lorentz, Einstein e Minkowski, 2001: 93). O «Postulado do Universo Absoluto» (ou, abreviadamente, Postulado do Universo) de Minkowski propunha uma nova concepção de espaço-tempo: «(...) [O]

conteúdo do postulado consiste na afirmação de que só um universo quadridimensional [três coordenadas espaciais e uma do tempo], formado de espaço e tempo, é revelado pelos fenómenos (...). » (*Ibidem*, 103). Esta nova proposta de Minkowski tornou-se linguagem natural para a relatividade restrita (1905) – «The basal principle (...) was the *special* principle of relativity, *i.e.* the principle of the physical relativity of all *uniform* motion. » (Einstein, 1985: 59) – e premissa essencial para a construção da relatividade generalizada (1915) defendidas por Einstein – «the following statement corresponds to the fundamental idea of the general principle of relativity: “all Gaussian co-ordinate systems are essentially equivalent for the formulation of the general laws of nature.” » (*Ibidem*, 97). Einstein explica o seu raciocínio nos seguintes termos:

Similarly, the world of physical phenomena which was briefly called “world” by Minkowski is naturally four-dimensional in the space-time sense for it is composed of individual events, each of which is described by four numbers, namely three space co-ordinates x , y , z and a time co-ordinate, the time value t . The “world” is in this sense also a continuum; for to every event there are as many “neighbouring” events (realised or at least thinkable) as we care to choose (...). The four-dimensional mode of consideration of the “world” is natural on the theory of relativity (...). Without it [Minkowski’s discovery] the general theory of relativity would perhaps have got no farther than its long clothes. (*Ibidem*, 56-57).

A partir das teorias einsteinianas, o espaço e o tempo passam a ser quantidades dinâmicas que afectam o movimento dos corpos e a actuação das forças, sendo, simultaneamente, afectados por tudo o que acontece no universo. A ideia de a gravidade surgir como uma consequência de o espaço-tempo não ser plano (cf. Hawking, 2000: 42), como até então se pensara, revoluciona os conceitos tradicionais do saber, uma vez que vem implicar a atribuição, a cada indivíduo, da sua medida pessoal de tempo, dependente do local onde está e do modo como esse indivíduo se está a mover. É, de resto, conhecido o exemplo do «paradoxo dos gémeos» fornecido por Stephen Hawking para ilustrar esta ilação:

Consideremos dois gémeos: suponhamos que um deles vai viver para o cimo de uma montanha e que o outro fica ao nível do mar. O primeiro gémeo envelheceria mais depressa do que o segundo. Assim, se voltassem a encontrar-se, um seria mais velho do que o outro. Neste caso, a diferença de idades seria muito pequena, mas podia ser muito maior se um dos gémeos fosse fazer uma longa viagem numa nave espacial a uma velocidade próxima da velocidade da luz. Quando voltasse, seria muito mais novo do que o que tivesse ficado na Terra (...) mas só é um paradoxo se tivermos em mente a ideia de tempo absoluto. Na teoria da relatividade não existe qualquer tempo absoluto (...). (Hawking, 2000: 46-47).

Acresce que, à substituição da, até então, recorrente noção de um universo essencialmente imutável pela ideia de um universo dinâmico e em expansão somava-se o princípio da incerteza da Mecânica Quântica, concebido por Werner Heisenberg, que defendia a impossibilidade de se conhecer simultaneamente a posição e a energia de uma partícula, porque, para estudar essa partícula, é necessário interagir de alguma maneira com ela, influenciando, assim, o seu movimento (Heisenberg, 1989: 122)¹³. Em suma, e tomando de empréstimo as palavras de Roger Penrose, por um lado, uma vez mais, as novas ilações não foram formuladas separadamente e só poderiam surgir a partir do contínuo intercâmbio de saberes que se foi estabelecendo:

The great physical theories of the twentieth century have been quantum theory (QT), special relativity (SR), general relativity (GR), and quantum field theory (QFT): These theories are not independent of each other: general relativity was built on special relativity and quantum field theory has special relativity and quantum theory as inputs. (Hawking e Penrose, 2000: 61).

¹³ Em *Encounters with Einstein and Other Essays on People, Places, and Particles* (pp. 121-122), Werner Heisenberg relata a troca de impressões mantida com Einstein e a renitência deste em aceitar a teoria quantum: «I [Heisenberg] thought (...) that a unified field-theory of matter, and hence of elementary particles, could be constructed only on the basis of quantum theory. The latter, with all its disconcerting paradoxes, was thus the true foundation of modern physics. But Einstein was unwilling to grant so fundamental a role to a statistical theory. (...) The remark “But you cannot believe, surely, that God plays at dice” was several times repeated, almost as a reproach. ». Esta ideia de que o observador influencia o que observa já era defendida por Claude Lévi-Strauss.

Por outro lado, a nova conjugação de conhecimentos vai ter implicações profundas na mundovisão do século XX, porque, provando a impossibilidade de medir com precisão o estado do universo, produz consequências a vários níveis: acaba com o modelo do universo completamente determinista; e, além disso, a partir do momento em que descreve a possibilidade de um número de resultados diferentes para cada observação, informando acerca da probabilidade de cada um deles ser resultante da combinação da posição e da velocidade, tal vai implicar que a Mecânica Quântica passe a referir-se ao espaço como um sistema de relações, introduzindo, aqui, um elemento inevitável de imprevisibilidade na ciência – o acaso.

Quando Stephen Hawking propõe a teoria do espaço e do tempo como totalidade contida em si própria, com carácter finito, mas sem fronteiras estabelecidas, as correntes filosóficas e sociológicas dos anos oitenta tratam, simultaneamente, a problemática do espaço a partir da oposição local/global, do ponto de vista ontológico e na perspectiva psicológica, esboçando uma ponte epistemológica que contribuiu para contrariar ainda mais a arrumação estanque das ciências ditas exactas e das ciências sociais, bem como do conjunto de ramos de estudo que visam o conhecimento do homem.

Este dualismo local/global fundado de início na intuição espacial, e que, segundo Petitot (1985: 11), pode ser datado de meados do século XIX, aproximadamente, já influenciara os estudos matemáticos, alargara-se a outras áreas e introduzira metalinguagens que tinham levado à reformulação de algumas questões mais problemáticas, designadamente daquelas colocadas no âmbito da estrutura lógico-sintáctico-semântica das línguas naturais. A súbita intromissão da intuição espacial na gramaticalidade atestara efeito profícuo na cooperação entre os diversos níveis do saber (*Ibidem*). Conforme refere Petitot, embora a oposição local/global seja

constitutiva da nossa representação do espaço e o nosso espaço do quotidiano seja, sem dúvida, euclidiano, tal não implica que o espaço seja globalmente euclidiano, «(...) uma vez que a natureza da sua estrutura global escapa *a priori* à simulação orgânica, só podendo ser o objecto de uma representação. » (*Ibidem*, 19). Segundo este investigador, a dialéctica local/global bem como o reducionismo são os fundamentos do funcionamento da ciência e, com efeito, se recuarmos no tempo, verificamos que, embora ainda não de uma forma explícita, a redução ao local e a sua predominância já se encontravam insinuadas em Kant¹⁴ (o global, pela sua natureza, escapava à simulação orgânica e, como tal, não podia ser senão objecto de uma representação); e, posteriormente, o domínio do local foi contrariado pela restauração do global na dialéctica hegeliana¹⁵.

O estudo sobre a importância da organização espacial na cognição humana acabou, assim, por se afigurar fundamental ao possibilitar que se passasse a considerar a dialéctica local/global como alicerce da representação do espaço, uma vez que o espaço e o tempo, como coordenadas da existência, implicam a mediação da percepção incontornavelmente diferenciada, porque passa pela cognição de cada indivíduo e pela posição que este ocupa no universo. O corpo humano adquire, então, papel de destaque uma vez que, conforme nota Paulo Cunha e Silva, ele é, de todos os corpos, simultaneamente, aquele que mais depende do lugar e que mais transforma o lugar (Silva, 1999: 24).

¹⁴ De acordo com Immanuel Kant, em *Crítica da Razão Pura* (p. 87), «(...) [r]eferimo-nos a intuições puras a priori, o espaço e o tempo. (...) [M]as tais juízos (...) nunca podem ultrapassar os objectos dos sentidos e apenas têm valor para objectos da experiência possível. ». O conceito remete-nos para um “espaço global” irrepresentável e a experiência possível só permite representar o local.

¹⁵ Na introdução de *Science of Logic - Book I*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel explica que «(...) [t]hus the value of logic is only apprehended when it is preceded by experience of the sciences; it then displays itself to mind as the universal truth, not as a particular knowledge alongside other matters and realities, but as the essential being of all these latter. ».

Cf. s.a., 1996a: <http://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/hl/hlintro.htm#HL1_58b>.

1.2.1 Espaço e corpo

O valor das oposições binárias na estruturação do pensamento ocidental também dominou a conceptualização do corpo. Basta lembrarmos a valorização dele, na Antiga Grécia, alicerçada no dualismo do género masculino/feminino, ou a polarização corpo/espírito de inspiração aristotélica, designadamente nos *Analitici Primi*, onde a natureza do homem é avaliada com base na estrutura corpórea que remete para as características espirituais, sendo o rosto o espelho da alma.

À semelhança do que aconteceu com a conceptualização espacial, também aqui a marcação da diferença através da fixação de significados numa ordem estabelecida com base na dualidade acabava por não abranger a existência do heterógeneo e do híbrido. Com efeito, na conceptualização do corpo as perspectivas definidoras foram-se igualmente transfigurando e despolarizando à medida que as conjunturas afirmativas da impossibilidade de uma conceptualização totalizante do corpo foram marcando as circunstâncias diversas dos olhares perscrutadores.

Descartes vai referir-se à alma e ao corpo como instâncias inteiramente distintas, valorizando a primeira como aquela que nos distingue dos animais, em detrimento do corpo conceptualizado de forma mecanicista, designadamente quando explica com detalhe os movimentos do coração:

Examinando as funções que, conseqüentemente, podiam estar neste corpo, encontrava exactamente todas as que em nós podem existir sem que o pensemos e sem que, por conseguinte, a nossa alma, isto é, esta parte distinta do corpo cuja natureza, como foi dito acima, consiste apenas em pensar, para tal contribua, e que são precisamente as mesmas, pelo que pode dizer-se que os animais sem razão se assemelham a nós: sem que, por isso, possa encontrar qualquer das funções que, sendo dependentes do pensamento, são as únicas que nos pertencem enquanto homens, ao passo que as encontrava todas assim que supunha que Deus criara uma alma racional, e que a juntou ao corpo de certa maneira (...). mas, para que se possa ver de que maneira eu tratava esta matéria, quero dar aqui a explicação do

movimento do coração e das artérias que, sendo o primeiro e o mais geral e que se observa nos animais, facilmente se julgará, a partir dele, o que se deve pensar de todos os outros. (Descartes, 1993: 70-71).

Também Hegel valorizará o espírito em relação ao corpo ao referir que o corpo reflecte os estados de alma:

In a work of art we begin with what is immediately presented to us and only then ask what its meaning or content is. The former, the external appearance, has no immediate value for us; we assume behind it something inward, a meaning whereby the external appearance is endowed with the spirit. It is to this, its soul, that the external points. For an appearance that means something does not present *itself* to our minds, or what it is *as* external, but something else. Consider, for example, a symbol, and, still more obviously, a fable the meaning of which is constituted by its moral and message. Indeed any word hints at a meaning and counts for nothing in itself. Similarly the spirit and the soul shine through the human eye, through a man's face, flesh, skin, through his whole figure, and here the meaning is always something wider than what shows itself in the immediate appearance. It is in this way that the work of art is to be significant and not appear exhausted by these lines, curves, surfaces, carvings, hollowings in the stone, these colours, notes, word-sounds, or whatever other material is used; on the contrary, it should disclose an inner life, feeling, soul, a content and spirit, which is just what we call the significance of a work of art.¹⁶

Nietzsche terá sido, porventura, o pensador que, a partir da interpretação legítima do sujeito sobre si próprio e sobre o mundo, insinuou uma nova representação do corpo e, neste sentido, o pensador alemão acaba por antecipar, em traços largos, a interpretação freudiana da dimensão onírica na natureza humana:

Ora assim como o filósofo está para a realidade da existência, o homem sensível à arte está para a realidade do sonho; ele olha com precisão e agrado: porque a partir dessas imagens ele interpreta a vida, com esses processos ele exercita-se para a vida. (Nietzsche, 1997: 25).

(...)

Seja sob a influência da bebida narcótica, de que falam em hinos todos os homens e povos originários, seja com a poderosa aproximação da Primavera, que penetra plena de prazer na natureza, despertam aquelas agitações dionisíacas, em cuja progressão desaparece o que é subjectivo, até atingir um pleno esquecimento de si próprio. Também na Idade Média alemã se resolviam, sob o mesmo poder dionisíaco, multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de um lugar para outro: nesses dançarinos de São João e São Vito, reconhecemos os coros báquicos dos Gregos (...) (*Ibidem*, 27).

¹⁶ Cf. s.a., 1996b, «Hegel's Lectures on Fine Arts: Introduction» in *Marxists Internet Archive*: <<http://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ae/introduction.htm#s6a>>.

Na viragem do século XIX para o século XX, a psicanálise freudiana, ao estudar a forma como a mente se constitui em ligação com o corpo e com as estruturas socioculturais que rodeiam o indivíduo, admite, desde logo, a interinfluência do espaço, das instâncias biológicas e dos factores psicológicos, bem como o valor fundamental da percepção dos estímulos externos e internos:

[D]as Bewußtsein ist die Oberfläche des seelischen Apparates, das heißt, wir haben es einem System als Funktion zugeschrieben, welches räumlich das erste von der Außenwelt her ist. Räumlich übrigens nicht nur im Sinne der Funktion, sondern diesmal auch im Sinne der anatomischen Zergliederung. (Freud, 2005: 259-260).

No âmbito do questionamento sobre o sentido do ser, designadamente na obra inacabada *Sein und Zeit*, Martin Heidegger também distinguirá a questão espacial enquanto determinação fundamental da presença do ser fundada na temporalidade, constituída através do direccionamento e distanciamento:

(...) [S]patiality seems to make up another basic attribute of Dasein corresponding to temporality. Thus with Dasein's spatiality, existential-temporal analysis seems to come to a limit, so that this entity which we call "Dasein", must be considered as 'temporal' 'and also' as spatial coordinately. (...) Dasein's specific spatiality must be grounded in temporality. (...) Dasein takes space in; this is to be understood literally. It is by no means just present-at-hand in a bit of space which its body fills up. In existing, it has already made room for its own leeway. It determines its own location in such a manner that it comes back from the space it has made room for the 'place' which it has reserved. (...) Dasein's making room for itself is constituted by directionality and de-severance. (Heidegger, 2001: 419).

Acresce que a configuração de novas ordenações sociais fez emergir novas representações sociais do corpo, dando lugar a renovadas linhas de abordagem na análise do corpo físico dos sujeitos enquanto meio de expressão e de valorização pública da identidade pessoal (cf. Fortuna, 1999: 2). Nos domínios filosófico e sociológico (e à semelhança da argumentação de Lefebvre), Merleau-Ponty, além de vir também recusar a conceptualização dicotómica, designadamente o dualismo cartesiano mente/corpo,

salienta a importância dos sentidos e dos padrões culturais e comportamentais na experimentação do espaço, destacando a permuta entre a mente e o corpo através do espaço que interage com o indivíduo – «L'espace corporel peut se distinguer de l'espace extérieur et envelopper ses parties au lieu de les déployer (...). » (Merleau-Ponty, 1945: 117) –, para defender a existência de inter-relação de troca entre espaço e corpo:

On voit mieux, en considérant le corps en mouvement, comment il habite l'espace (et d'ailleurs le temps) parce que le mouvement ne se contente pas de subir l'espace et le temps, il les assume activement, il les reprend dans leur signification originelle qui s'efface dans la banalité des situations acquises. (*Ibidem*, 119).

Em concordância com a proposta lefebvrea, Raymond Ledrut virá reiterar a ideia de que o espaço e o tempo são produzidos pelo ser humano e designa como espacializações e temporalizações os movimentos a partir dos quais eles se produzem, em simultâneo com a sociedade (Ledrut: 1979: 122). Igualmente na linha de Lefebvre, e distanciando-se da proposta durkheimiana do espaço indissociável da organização social, Jean Remy e Liliane Voye sintetizam, em 1992, propostas teóricas anteriores para sugerirem novas relações, decorrentes das transformações na sociedade contemporânea. Estes dois investigadores retomam o valor da mobilidade humana, agora do ponto de vista individual, como elemento estruturante do espaço e da sociedade, e propõem novo critério para distinguir dois tipos de modelo espacial, a presença e a ausência de urbanização, dependentes da mobilidade:

Partant de l'opposition qui fait volontiers le langage courant entre ville et campagne, le propos montrera comment l'urbanisation – entendu en tant que processus intégrant la mobilité spatiale à la vie quotidienne – conduit à une redéfinition de l'incidence des modes de territorialité sur les formes sociales d'échange et de structuration des rapports de force. (Remy e Voye, 2002: 7).

Para Remy e Voye, o carácter autónomo do espaço revela-se na multiplicação de interdependências (ideia já defendida por Elias, relativamente ao indivíduo, através da figura do «ser humano interdependente») e de contradições que colocam o indivíduo como origem e fim de sentido, movendo-se em função do seu próprio projecto através das múltiplas referências abstractas que a urbanização o obriga a inserir na vida quotidiana:

Par ailleurs, dans la ville urbanisée, (...) les interdépendances entre éléments y sont en effet compatibles avec des degrés de liberté accrus (...). [L]a ville urbanisée contribue à donner toute sa logique à une société libérale qui instaure l'individu comme origine et fin de sens, individu qui se meut en fonction de son propre projet, à travers les repérages abstraits multiples que l'urbanisation le force à insérer dans sa vie quotidienne. (*Ibidem*, 97).

Por outro lado, essa autonomia é atribuída na afirmação do estatuto explicativo do espaço e na recusa da ideia do espaço como mera projecção física de uma realidade social, configurando as estruturas espaciais como uma determinante cujo valor global só pode ser medido à luz dos laços que estabelece com outras dimensões:

Ceci nous amène à affirmer le statut explicatif de l'espace et récuser l'idée qu'il ne serait qu'une simple projection au sol d'une réalité sociale se constituant en toute indépendance vis-à-vis de lui. Les compositions spatiales sont plus qu'un reflet ou qu'un effet de surface; elles sont un déterminant dont on ne peut interpréter tout le poids qu'en le saisissant dans ses liens avec les autres dimensions. (*Ibidem*, 168-169).

Remy e Voye fazem corresponder às situações não urbanizadas os territórios com vida social que se organizam com base na habitação, nos locais de trabalho e de lazer, concentrados em espaços de interconhecimento restritos e com escassa mobilidade:

Avec une morphologie et une fonction sociale différentes de celles du village, la ville non urbanisée se révèle cependant proche de celui-ci dans la structuration de la vie quotidienne. Sa spécificité fonctionnelle repose dans le fait qu'elle est le lieu de structuration de champs divers d'activité et d'articulation entre ces champs. (*Ibidem*, 33).

No que diz respeito ao processo de urbanização, ele resulta da mobilidade quotidiana e é consequência da impossibilidade que o indivíduo tem de satisfazer o conjunto das suas necessidades no mesmo lugar:

Dans la mesure où les différentes fonctions sont installées dans des quartiers spécialisés, il n'est plus possible à la population de satisfaire l'ensemble de ses besoins en restant sur place. Elle doit désormais se déplacer et ceci d'autant plus qu'elle désire utiliser les équipements multiples et divers qu'offre le milieu urbain. (*Ibidem*, 73).

A questão da mobilidade é, pois, encarada, por estes dois investigadores, como uma componente funcional que juntamente com a morfologia sociodemográfica (o volume, a densidade e a heterogeneidade) (*Ibidem*, 46) caracterizam a situação urbanizada; e o espaço social surge especificamente ligado à maneira como os vários tipos de actividades se vão compondo em diferentes escalas:

En introduisant la mobilité dans la vie quotidienne, l'urbanisation produit un nouveau mode de spatialisation de la vie sociale. L'espace social apparaît dès lors non spécifiquement lié à l'exercice des divers modes d'activités mais plutôt à la manière dont celles-ci se composent à différentes échelles. (*Ibidem*, 154).

A mobilidade torna-se, portanto, condição de adaptação e de participação na vida urbana e as deslocações interurbanas levam à produção do que Remy e Voye designam como «espaços móveis»:

La mobilité devient donc condition d'adaptation et de participation à la vie urbaine. (...). Cette mobilité revêt diverses formes parmi lesquelles on peut distinguer les déplacements quotidiens ou pluriquotidiens (...). On arrive donc à la production de ce que l'on pourrait appeler un «espace mobile», où ce sont les groupes sociaux qui le produisent et se l'approprient qui se trouvent en situation de pouvoir. On peut dire, en effet, que la capacité de mobilité est condition de participation au milieu urbain. (*Ibidem*, 73).

As noções de «deslocalização» e de «espaço móvel», afloradas por Remy e Voye, têm implícita a importância não só do lugar ocupado pelo corpo do indivíduo, durante determinado período de tempo, mas também remetem para as inerentes transformações do espaço e do corpo, acabando por colocar no centro da discussão o conceito de constituição de lugar que adquire novos contornos com Michel Foucault. Conforme já tivemos oportunidade de referir, o filósofo diagnosticou o fenómeno da deslocalização do controlo judicial da esfera do visível para o induzido, em *Surveiller et Punir*. No prefácio a *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Foucault reitera a ideia de «déplacement» como um dos elementos estratégicos que o sujeito pode adoptar para evitar tornar-se produto do poder: “L’individu est le produit du pouvoir. Ce qu’il faut, c’est «désindividualiser» par la multiplication et le déplacement les divers agencements (...).” (Foucault, 2001b: 135-136). Em *L’Herméneutique du Sujet*, à abordagem da questão do «souci de soi», a partir de *Alcibiade*, de Platão, permanece a importância atribuída a esta ideia de «deslocalização» do sujeito na descoberta de si próprio:

Premièrement, dans toutes ses expressions vous avez l’idée d’un mouvement réel, mouvement réel du sujet par rapport à lui-même.

(...)

Il s’agit réellement d’un déplacement, d’un certain déplacement – sur la nature duquel il va falloir s’interroger – du sujet par rapport à lui-même. Il doit, lui, le sujet, aller vers quelque chose qui est lui-même. Déplacement, trajectoire, effort, mouvement: tout ceci doit être retenu dans cette idée d’une conversation à soi. (...) Déplacement et retour – déplacement du sujet vers lui-même et retour de soi sur soi -, ce sont deux éléments qu’il faut essayer de débrouiller. (Foucault, 2001c: 238).

Se nestes trabalhos se valoriza o papel do corpo, da noção de colocação e da função do sentido da visão na conceptualização espacial, as figuras espaciais propostas por Foucault que porventura mais evocam esta necessidade de «déplacement» são o espelho e a heterotopia.

1.2.2 O lugar e os sentidos

Em Março de 1967, na comunicação realizada na Conférence d'Études Architecturales, com o título «Des Espaces Autres»¹⁷, Michel Foucault equacionou (a partir da mundovisão ocidental) algumas questões relativas à relação entre espaço e poder¹⁸. Na síntese que faz da conceptualização espacial ao longo dos tempos, o investigador debruçou-se igualmente sobre a tradicional tendência para a utilização das oposições como forma institucionalizada de pensar o espaço:

[N]otre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte : des oppositions que nous admettons comme toutes données : par exemple entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail ; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation. (Foucault, 2001b: 1573).

O âmbito da reflexão foucaultiana centra-se, depois, na contemporaneidade, para afirmar a supremacia da categoria do espaço sobre a do tempo, do ponto de vista da organização do pensamento:

L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, (...). En tous cas, je crois que l'inquiétude d'aujourd'hui concerne fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps ; le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace. (*Ibidem*).

¹⁷ O autor só concedeu permissão de publicação deste escrito em 1984. (Foucault, 2001b: 1571).

¹⁸ Estas reflexões levam à publicação posterior da obra *Surveiller et Punir*.

Valorizando a noção de «emplacement», o filósofo defende, então, que a organização do espaço se estabelece a partir de um conjunto de relações de vizinhança entre pontos ou elementos e que a questão do lugar, ou da colocação («emplacement»), se põe para o Homem não só em termos demográficos mas também na qualidade dessas relações e no tipo de armazenamento, de circulação, de controlo e de classificação dos elementos humanos. Neste sentido, a importância das diferentes lógicas subjacentes a cada colocação implica, segundo Foucault, a necessidade de as descrever e de as compreender:

Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoulements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables. (*Ibidem*, 1574).

Remetendo-se à obra de Bachelard para salientar a variedade das relações que constituem os lugares e que fazem com que tenhamos que concluir que não vivemos num espaço homogéneo, Foucault passa a centrar-se nos lugares com «(...) la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur en mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. » (*Ibidem*, 1574). Os espaços com estas características são, segundo o filósofo, de dois tipos: as utopias, que define como «emplacements» sem lugar real e que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia directa ou invertida; e as heterotopias, lugares que estão fora de todos os lugares e das colocações que reflectem. Entre estes conceitos Foucault coloca um terceiro, que descreve como «(...) une sorte d'expérience mixte, mitoyenne (...)» (*Ibidem*, 1575): o espelho. Para Foucault, o espelho é uma utopia, porque é um lugar sem lugar:

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface (...) qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. (*Ibidem*, 1575).

Todavia, o espelho é igualmente uma heterotopia «(...) dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. » (*Ibidem*, 1575). Para dar conta da hibridez espacial do espelho, Foucault distingue o papel fundamental do corpo, através do sentido tradicionalmente mais associado à constatação da realidade espacial: a visão. É através do olhar que o indivíduo dá conta de si próprio no lugar real – o espelho – em ligação com o espaço de retorno, absolutamente irreal, constituído pela imagem reflectida:

À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, (...) je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; (...) il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (*Ibidem*, 1575).

Para distinguir as heterotopias, Foucault enuncia, então, um conjunto de princípios e o primeiro refere que elas constituem uma constante em todas as culturas do mundo, embora não se encontre uma única forma de heterotopia que seja absolutamente universal. Ainda assim, o filósofo acaba por tipificá-las em dois grandes grupos: as heterotopias de crise e as heterotopias de desvio. Relativamente às primeiras, Foucault explica que se trata de lugares que têm vindo a desaparecer, embora ainda surjam alguns que manifestam as características delas, como os colégios, o serviço militar, ou os hotéis para núpcias, e caracteriza-os como «(...) des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise (...). » (*Ibidem*, 1575-1576). Quanto às

heterotopias de desvio, elas são lugares onde, actualmente, se colocam os indivíduos com comportamentos fora das normas exigidas, «(...) les maisons de repos, les cliniques psychiatriques; ce sont, bien entendu aussi, les prisons (...) » (*Ibidem*, 1576), e, mais tarde, em *Surveiller et Punir*, Foucault irá justamente demonstrar que as prisões são lugares que só podem ser compreendidos em conjunto com uma série de lugares de encarceramento e não isoladamente¹⁹. No que diz respeito a «les maisons de retraite», Foucault explica que os lares de terceira idade se encontram entre as heterotopias de crise e as heterotopias de desvio, «(...) puisque, après tout, la vieillesse, c'est une crise, mais également une déviation, puisque, dans notre société où le loisir est la règle, l'oisiveté forme une sorte de déviation. » (*Ibidem*, 1576).

O segundo princípio dá conta de que a mesma sociedade pode, ao longo dos tempos, fazer funcionar uma heterotopia de modos diversos e o exemplo apresentado é o cemitério. Até finais do século XVIII, os cemitérios localizavam-se no centro das povoações, junto à igreja e, a partir do século XIX, com a dessacralização da sociedade, passaram a situar-se na periferia da cidade:

Le cimetière (...) c'est un espace qui est pourtant en liaison avec l'ensemble de tous les emplacements de la cité ou de la société ou du village, puisque chaque individu, chaque famille se trouve avoir des parents au cimetière. Dans la culture occidentale, le cimetière a pratiquement toujours existé. (*Ibidem*, 1576).

¹⁹ De acordo com Michel Foucault, em *Surveiller et Punir* (pp. 359-360), «La ville carcérale, avec sa «géopolitique» imaginaire, est soumise à des principes tout autres. Le texte de *La Phalange* en rappelle quelques uns parmi les plus importants : qu'au cœur de cette ville et comme pour la faire tenir, il y a (...) un réseau multiple d'éléments divers – murs, espace, institution, règles, discours; (...) Qu'en la position centrale qu'elle occupe, elle n'est pas seule, mais liée à toute une série d'autres dispositifs «carcéraux», qui sont en apparence bien distincts (...) mais qui tendent tous comme elle à exercer un pouvoir de normalisation. ».

O terceiro princípio consiste no poder que as heterotopias têm de justapor, num único lugar real, diversos espaços, ou seja, várias «colocações»²⁰ que são incompatíveis. Para ilustrar este princípio, Foucault nomeia, como exemplo mais antigo, o jardim:

Il ne faut pas oublier que le jardin, étonnante création maintenant millénaire, avait en Orient des significations très profondes et comme superposées. Le jardin traditionnel des Persans était un espace sacré qui devait réunir à l'intérieur de son rectangle quatre parties représentant les quatre parties du monde, avec un espace plus sacré encore que les autres qui était comme l'ombilic, le nombril du monde en son milieu (...); et toute la végétation du jardin devait se répartir dans cet espace, dans cette sorte de microcosme. (*Ibidem*, 1577-1578).

Outros lugares que ilustram este terceiro princípio são o teatro, porque faz suceder no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; e o cinema, uma curiosa sala rectangular onde, num ecrã a duas dimensões, vemos projectar-se um espaço a três dimensões (*Ibidem*, 1577).

O quarto princípio das heterotopias afirma a frequência com que elas se associam aos cortes no tempo: « (...) [E]lles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies» (*Ibidem*, 1578). O cemitério, lugar extremamente heterotópico, é, mais uma vez, o primeiro exemplo que ilustra este princípio e, relativamente à questão da acumulação de tempos, Foucault refere as bibliotecas e os museus, onde o tempo não pára de se aglomerar. Existem ainda as feiras, outras heterotopias que, ao contrário dos museus e das bibliotecas, são cíclicas e estão ligadas a festas, isto é, ao que existe de mais passageiro e de mais precário nas sociedades. Ainda no âmbito deste princípio, Foucault refere uma outra heterotopia recente, a das aldeias de férias: «(...) [E]t vous voyez d'ailleurs que, par les deux formes d'hétérotopies, se roignent celle de la fête et celle de l'éternité du temps qui s'accumule (...). » (*Ibidem*, 1579).

²⁰ Trata-se da palavra portuguesa que nos parece melhor traduzir a ideia veiculada pelo termo «emplacement».

O quinto princípio afirma que as heterotopias supõem sempre um sistema de abertura e de fechamento ao permitirem, por um lado, o isolamento e, por outro, a hipótese de penetrabilidade, porque, em geral, o indivíduo não tem acesso a elas sem se submeter a determinados rituais. Este tipo de heterotopia, com tendência para desaparecer, pode ainda ser encontrado nos famosos motéis americanos que escondem a sexualidade ilegal (*Ibidem*, 1579-1580).

O último princípio diz respeito à função das heterotopias que, segundo Foucault, se situa em dois pólos extremos: ou elas têm por função criar um espaço de ilusão que denuncia como ainda mais ilusório todo o espaço real, designadamente todos os espaços no interior dos quais a vida humana se encontra confinada; ou elas criam um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso e tão bem organizado quanto o nosso é desordenado, improvisado e desarrumado. Foucault aventa a hipótese de ser esse o caso das colónias, designadamente por altura da primeira vaga de colonização, no século XVII, quando as sociedades puritanas inglesas se estabeleceram, na América, constituindo, ali, os outros lugares absolutamente perfeitos (*Ibidem*, 1580).

Finalmente, Foucault elege o navio como a heterotopia por excelência:

(...) [L]e bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins. (...) Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. (*Ibidem*, 1581).

Também Marc Augé vai centrar a discussão em torno da constituição do conceito de lugar (defendendo a respectiva reformulação), para caracterizar a nova realidade espacial das sociedades contemporâneas, mas fá-lo a partir da noção de sobremodernidade que, segundo o investigador, se desenvolve por intermédio de três figuras de excesso que são a

superabundância de acontecimentos, a superabundância espacial e a individualização de referências:

Les trois figures de l'excès par lesquelles nous avons essayé de caractériser la situation de surmodernité (la surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références) permettent d'appréhender celle-ci sans en ignorer les complexités et les contradictions, mais sans en faire non plus l'horizon indépassable d'une modernité perdue dont nous n'aurions plus qu'à relever les traces, répertoirer les isolats ou inventorier les archives. (Augé, 1992: 55).

Augé salienta a importância da observação das mudanças que afectaram as grandes categorias para a compreensão das sociedades contemporâneas, uma vez que elas orientam a forma como os homens pensam a identidade e as relações recíprocas entre eles: «(...) [I]l faut prêter attention aux changements qui ont affecté les grandes catégories à travers lesquelles les hommes pensent leur identité et leurs relations réciproques. » (*Ibidem*, 55).

Indo ao encontro das propostas de Remy e Voye, quanto à relevância da mobilidade, e das afirmações de Foucault, quanto à supremacia do espaço relativamente ao tempo e no que diz respeito à noção de «emplacement», Augé defende, em relação à primeira figura (a superabundância de acontecimentos) que o excesso de tempo não permite, hoje em dia, a organização do mundo a partir da categoria do tempo porque a existência de tantos acontecimentos simultâneos acelerou de tal modo a história que tudo se torna acontecimento:

La difficulté de penser le temps tient à la surabondance événementielle du monde contemporain(...); le thème de l'histoire imminente, de l'histoire sur nous talons (presque immanente a chacune de nos existences quotidiennes) apparaît comme un préalable à celui du sens ou du non-sens de l'histoire (...). (*Ibidem*, 44).

Quanto à segunda figura de excesso, a superabundância espacial, o autor destaca a importância da mobilidade, não apenas de pessoas, mas também de informação, de bens e, principalmente, de imagens. Essa mobilidade faz com que cada indivíduo, através das novas tecnologias da informação e dos transportes, se encontre implicado num mundo paradoxal que simultaneamente se abre e se fecha ao ser humano, porque o coloca constantemente envolvido em súbitas mudanças de escala e múltiplas referências imagéticas:

De l'excès d'espace nous pourrions dire d'abord, là encore un peu paradoxalement, qu'il est corrélatif du rétrécissement de la planète : de cette mise à distance de nous-même à laquelle correspondent les performances des cosmonautes et la ronde de nos satellites. En un sens, nos premiers pas dans l'espace réduisent le nôtre à un point infime dont les photos prises par satellite nous donnent justement l'exacte mesure. Mais le monde, dans le même temps, s'ouvre à nous. Nous sommes à l'ère des changements d'échelle, au regard de la conquête spatiale bien sûr, mais aussi sur terre: les moyens de transport rapides mettent n'importe quelle capitale à quelques heures au plus de n'importe quelle autre. (*Ibidem*).

A terceira figura, relativa ao excesso de referências individuais, resulta do enfraquecimento das referências colectivas que leva o indivíduo a organizar, cada vez mais, a relação com o mundo em função das próprias singularidades:

La troisième figure de l'excès par rapport à laquelle pourrait se définir la situation de surmodernité, nous la connaissons. C'est la figure de l'ego, de l'individu (...). Dans les sociétés occidentales, au moins, l'individu se veut un monde. Il entend interpréter par et pour lui-même les informations qui lui sont délivrées. (*Ibidem*, 49-51).

Com base nestas constatações, Augé analisa a questão do excesso de espaço, reafirmando a importância dele na construção da identidade, para salientar a necessidade de reformulação da tradicional noção de lugar, uma vez que a identidade de determinada comunidade deixou de se encontrar limitada ao espaço onde se localiza e passou a integrar as interrelações que estabelece com outros espaços: «La première difficulté

d'une ethnologie de «l'ici», c'est qu'elle a toujours affaire à de "l'ailleurs", sans que le statut de cet "ailleurs" puisse être constitué en objet singulier et distinct (exotique).
»(*Ibidem*, 137).

Augé chama a atenção para a necessidade de equacionar não só a escala local, ligada ao conceito de lugar, mas também as outras escalas, regional, nacional e global:

Changements d'échelle, changements de paramètres: il nous reste, comme au XIX siècle, à entreprendre l'étude de civilisations et de cultures nouvelles. (...) Le monde de la surmodernité n'est pas aux mesures exactes de celui dans lequel nous croyons vivre, car nous vivons dans un monde que nous n'avons pas encore appris à regarder. Il nous faut réapprendre à penser l'espace. (*Ibidem*, 49).

Defendendo que a sobremodernidade produz o que designa como não-lugares, Augé passa, então, a definir esta noção de não-lugar a partir do conceito de lugar:

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens (...). (*Ibidem*, 100).

Apesar de partir para a definição de não-lugar recorrendo, outra vez, à tradicional bipolarização, Augé ultrapassa-a quando constata que os não-lugares mantêm uma relação com os lugares e quando evoca a figura humana desta nova configuração espacial, o viajante solitário (figura já valorizada por Simmel), em trânsito por espaços que, não lhe pertencendo, lhe proporcionam liberdade em relação aos constrangimentos relacionais e à identificação com um grupo:

Dans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, les lieux et les espaces, les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent. La possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit. Le retour au lieu est le recours de celui qui fréquente les non-lieux (et qui rêve par exemple d'une résidence secondaire enracinée dans les profondeurs du terroir) comme les mots et

les notions qui permettent de les décrire. Mais les mots à la mode (...) sont ceux des non-lieux. Ainsi pouvons-nous opposer les réalités du *transit* (...). (*Ibidem*, 134).

Arjun Appadurai vai estudar igualmente os mecanismos que conduziram à construção do conceito de lugar e dessa análise resulta também a valorização do papel da mobilidade na sociedade contemporânea, mas, desta feita, a partir de uma nova figura espacial dominante em que a ideia de fronteira se constitui como espaço intermédio e flutuante que separa territórios instáveis. Para o antropólogo, o processo ambíguo de atribuição de sentido identitário na vida do sujeito contemporâneo, que designa como repatriação da diferença, é aferido em instâncias que não são fixas e resulta de um conjunto flutuante de referências diversificadas (Appadurai, 1991: 307).

Appadurai propõe um esquema elementar para explorar as disjunturas fundamentais entre economia, cultura e política, que caracterizam as sociedades actuais (*Ibidem*, 33), constituído por cinco conceitos-chave: as etnopaisagens, as mediapaisagens, as tecnopaisagens, as financiopaisagens e as ideopaisagens²¹. Cada uma destas «paisagens» está sujeita aos seus próprios constrangimentos e incentivos e, simultaneamente, actua como constrangimento e parâmetro dos movimentos das outras. O investigador explica que a utilização do sufixo «paisagem» nos neologismos serve para apontar a forma fluida e irregular destes horizontes e o conjunto de termos indica também as relações estabelecidas com base em construções perspectivadas pela localização histórica, linguística e política de diferentes tipos de autores. A noção de «etnopaisagem» refere-se ao conjunto de indivíduos que se movimentam no mundo:

By *ethnoscape* I mean the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guest workers, and other moving groups and

²¹ Trata-se da tradução de «ethnoscapes», «mediascapes», «technoscapes», «financescapes» e «ideoscapes».

individuals constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree. (Appadurai, 2005: 33).

A partir deste conceito, Appadurai desmonta a ideia do nativo ligado ao lugar e sustenta a descaracterização das paisagens da identidade de grupo: «The landscapes of group identity – the ethnoscaapes – around the world are no longer tightly territorialized, spatially bounded, historically unselfconscious, or culturally homogeneous. »(*Ibidem*, 48).

Quanto à «tecnopaisagem», ela consiste na configuração global, sempre fluida, da tecnologia que transpõe a grande velocidade diversos tipos de fronteiras, até agora impenetráveis, e que é determinada principalmente pelas relações de complexidade crescente entre fluxos monetários, possibilidades políticas e pela disponibilidade de mão-de-obra, qualificada e indiferenciada (*Ibidem*, 34).

No que diz respeito à «financiopaisagem», o investigador afirma que se trata da disposição do capital global nos seus contornos misteriosos, rápidos e difíceis de seguir e explica que em refração relativamente a estas disjunturas estão as «mediapaisagens» ou «ideopaisagens», uma vez que estas constituem horizontes iconográficos intimamente relacionados. Sendo tendencialmente explicações centradas na imagem, com base narrativa de fragmentos da realidade, as «mediapaisagens» referem-se à distribuição da capacidade electrónica para produzir e disseminar informação, fornecendo vastos e complexos repertórios de imagens, narrativas e etnopaisagens a espectadores de todo o mundo. As «ideopaisagens», também concatenações de imagens, são muitas vezes directamente políticas e com frequência têm a ver com ideologias de Estados e contra-ideologias de movimentos orientados para a tomada de poder (*Ibidem*, 35-36).

O esquema de Appadurai serve a formulação das condições em que, segundo o investigador, ocorrem os actuais fluxos globais e, através dele, destaca-se a desterritorialização como uma das forças fulcrais do mundo actual. O investigador rejeita a relação entre espaço, estabilidade e reprodução cultural; e salienta a necessidade de se estudar os novos cosmopolitismos analisando os fluxos culturais transnacionais que progridem, competem e se alimentam reciprocamente, uma vez que a desterritorialização passou a ser, hoje em dia, a nova dinâmica cultural (*Ibidem*, 49).

1.2.3 Os espaços da literatura

Conformadora directa do indivíduo, porque o exprime enquanto criador e o (in)forma enquanto fruidor, a literatura torna-se parte corresponsável pela consolidação de universos do conhecimento espacial humano. No objecto literário, a representação do espaço mediatizada pelo código linguístico translada espacialidades várias, promovendo uma conceptualização espacial de determinada realidade, e a própria espacialidade da linguagem e da literatura, decorrente da grafia, bem como da existência física do livro, configura cada obra literária como objecto total. Na simultaneidade do texto, a espacialidade da linguagem escrita cria ainda uma semântica entre significado aparente e significado real que elimina a hipótese de uma linearidade do discurso, pois, conforme explicou Genette, o que um enunciado diz é sempre, de alguma forma, acompanhado pela maneira como o diz, revelando-se, porventura, esta espécie de relação mais apta do que qualquer outra para exprimir relações espaciais. (Genette, 1969: 44-45).

Acresce que, sendo verdade que o humano percepção o espaço com todos os seus sentidos e que a nossa percepção sensorial funciona em interdependências, também as representações do espaço, no plano específico da literatura, solicitam plurissensorialidade (cf. Batoréo, 2000: 221-222) – e esta convocação dos sentidos e de significados tem acompanhado as tentativas de categorização bem como as reflexões sobre as interlocuções das artes ao longo dos tempos. Desde que o ser humano começou a estudar a arte por ele mesmo produzida, as questões levantadas acerca da natureza e da função das manifestações artísticas revelam a dificuldade em classificar sem comparar e de circunscrever o acto criativo e a fruição da arte a uma modalidade sensorial única. Atentando na diferenciação entre artes rítmicas e as restantes, perspectivada na *Poética*,

de Aristóteles, a partir das artes como formas de imitação, verificamos que, embora o critério assente na sucessão harmoniosa de divisões temporais (insinuando, assim, uma classificação fundamentada no tempo), a utilização do ritmo para distinguir as artes em geral também sugere não apenas o diálogo dos sentidos no humano, mas igualmente a incapacidade de categorizar expressões artísticas sem estabelecer interrelações:

Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siríngica; com o ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afectos e acções. (Aristóteles, 1986: 103).

Mais adiante, o intuito de esclarecer a função essencial da acção na tragédia leva o filósofo a reiterar o processo analógico entre duas formas específicas de arte – a poesia e a pintura – e o paralelismo volta a sugerir interpenetração entre ambas as expressões estéticas, implicando, igualmente, os sentidos do sujeito enquanto fruidor e enquanto criador: «Sem acção não poderia haver tragédia (...). As tragédias da maior parte dos modernos não têm caracteres e, em geral, há muitos poetas desta espécie. Também, entre pintores, assim é Zêuxis comparado com Polignoto (...). » (*Ibidem*, 111).

Com efeito, a Antiguidade legou para a posteridade uma série de conceitos-chave no âmbito da teoria e da crítica literárias, e se, na *Poética*, Aristóteles já utilizava o método comparativo e a categoria temporal para distinguir duas formas de expressão estética, *Ars poetica*, de Horácio, terá contribuído para instalar o cotejo entre poesia e pintura sob diferentes perspectivas, pois, durante o Renascimento, o famoso verso 361, «ut pictura poesis», tornou-se síntese reiterada para abordar a interacção destas artes. O distanciamento em relação à formulação horaciana iria despontar a partir do Iluminismo alemão, designadamente quando, em 1766, Gotthold Lessing publica *Laocoön: An Essay*

on the Limits of Painting and Poetry, onde enuncia a distinção entre a pintura e a poesia a partir da percepção sensorial e das categorias do espaço e do tempo, segundo o critério baseado na natureza específica de cada uma das artes (a pintura, uma arte de espaço; e a poesia, do tempo):

Although both subjects, being visible, are equally suitable for actual painting, there is still this essential difference between them: in one case the action is visible and progressive, its different parts occurring one after the other in a sequence of time, and in the other the action is visible and stationary, its different parts developing in co-existence in space. But if painting, by virtue of its symbols or means of imitation, which it can combine in space only, must renounce the element of time entirely, progressive actions, by the very fact that they are progressive, cannot be considered to belong among its subjects. (Lessing, 1962: 77).

Contudo, também aqui, conforme nota Mário Avelar, «(...) a aparente dicotomia exposta por Lessing configura, afinal, uma subtil interpenetração entre os dois conceitos – espaço e tempo, nas estratégias de representação das duas formas de expressão artística (...). » (Avelar, 2006: 92). *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* contribuiu, assim, para relançar o debate não só em torno das categorizações de espaço e de tempo ligadas às artes, mas também à volta de questões relacionadas com a actividade interpretativa e com a significação associadas ao signo e aos seus instrumentos. De acordo com Gérard Genette, Proust terá sido um dos primeiros a insurgir-se contra a tirania do ponto de vista diacrónico na literatura, instalada até então, e talvez seja graças aos efeitos de convergência e de retroacção introduzidos pelo escritor que a produção literária se tornou num vasto domínio de simultaneidade (Genette, 1966: 108), porque a estética subjacente a *À la recherche du temps perdu* matizou a categoria temporal com a dimensão histórica interiorizada e configurou um devir revelador da dimensão de acaso, em confronto com os propósitos e as certezas do sujeito no percurso de vida.

Na esteira destas reflexões e das crescentes incertezas acerca da condição humana na sua relação com um mundo físico cujas propriedades deixavam de ser estáveis, o relativismo espaço-temporal, que passou a envolver a cultura e o conhecimento em geral, teve implicações directas nos estudos literários e nas formas de categorizar o espaço na e da literatura. Na segunda metade do século XX, o modelo da linguística formulado por Ferdinand de Saussure, em *Cours de Linguistique Générale* (originalmente publicado em 1916), inaugurou uma nova fase de reflexão sobre a linguagem e a corrente estruturalista do pensamento tornou-se método largamente utilizado nos vários ramos do saber. A proposta de Saussure vai contemplar, de forma muito mais incisiva, o âmbito e as condições de produção do discurso (isto é, os elementos estruturalmente estáveis) do que as virtualidades no plano da história. Todavia, ao atribuir um carácter institucional ao signo, na sua dupla articulação (em que o significante é a única parte presente porque o significado só pode ser definido pela sua relação com os outros termos do sistema linguístico), e compreendendo que o sentido dos elementos isolados depende da sua integração num todo que lhes confere o seu específico estatuto de objectividade (e lhes define a função), o estruturalismo acabou por abrir caminho para a exploração de incidências operatórias que relegara para segundo plano, entre elas a categoria do espaço. Neste sentido, Gérard Genette, teórico que construiu o próprio percurso a partir do estruturalismo, trouxe uma nova luz à questão espacial, nos estudos literários. Constatando o valor crucial da categoria espacial na contemporaneidade – «(...) [A]ujourd’hui (...) une valorisation inverse, (...) dit à sa façon que l’homme “préfère” l’espace au temps (...). » (Genette, 1966: 107) – este investigador explica que o homem contemporâneo, ao projectar o pensamento no que o rodeia, construiu algum do seu fundamento e da sua estabilidade a partir de planos e símbolos tomados do espaço dos

geómetras. Assim sendo, a hospitalidade do espaço com estas características, que Genette designa como «espace-refuge» (*Ibidem*, 101), é, na perspectiva deste teórico, relativa e provisória, na medida em que a evolução do conhecimento foi engendrando a dispersão dos pontos de referência da geometria tradicional e inventando uma topologia desviante – espaço-tempo, espaço curvo, quarta dimensão – ou seja, toda uma visão não-euclidiana do universo que compõe o que Genette chama «espace-vertige» (*Ibidem*, 102), onde artistas ou escritores da actualidade vão construindo os seus labirintos. Neste sentido, o teórico francês defende que a ambiguidade do tema espacial, não comprometendo necessariamente a unidade do sujeito, talvez comprometa a sua autonomia, porquanto o espaço ambivalente está ligado, sem dúvida, a mais temas que parece não abordar. Ainda assim, Genette também faz notar que a questão da autonomia do sujeito não é verdadeiramente significativa porque as metáforas espaciais fazem parte de um discurso quase universal para nos referirmos a tudo e, por conseguinte, «(...) l'espace constitue la forme, puisqu'il fournit les termes mêmes de son langage (...). » (*Ibidem*, 103).

Entre os pensadores da segunda metade do século XX que, acrescentando esclarecimento à função dos signos na vida e no pensamento humanos, contribuíram para uma nova abordagem da categoria espacial na literatura, também se destaca a influência de Mikhail Mikhailovich Bakhtin, designadamente nas áreas da teoria e crítica literárias, bem como da sociolinguística. Considerando o dinamismo social e a multiplicidade do significado características intrínsecas de uma língua, o teórico russo veio afirmar que o dialogismo é tendência natural de todo o acto discursivo:

Dialogue is studied merely as a compositional form in the structuring of speech, but the internal dialogism of the word (...), the dialogism that penetrates its entire structure, all its semantic and expressive layers, is almost entirely ignored. But it is precisely this internal dialogism of the word,

which does not assume any external compositional forms of dialogue, that cannot be isolated as an independent act (...) that has such enormous power to shape style. (Bakhtin, 2002: 279).

(...)

Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life (...). The word in language is half someone else's. It becomes "one's own" only when the speaker populates it with his own intention, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention. (*Ibidem*, 293).

Nos múltiplos interesses cultivados por Bakhtin, contou-se a atenção especial prestada às teorias de Einstein das quais tomou de empréstimo terminologia para a análise literária, nomeadamente a noção de cronótopo (termo utilizado na teoria da relatividade), como instância formalmente constitutiva da literatura. No quadro conceptual bakhtiniano, o termo, exprimindo a inseparabilidade do espaço e do tempo, serve as dominantes espaço-temporais, bem como as imposições geográficas e de origem histórico-cultural projectadas sobre o texto literário e mediatizadas pelos códigos narratológicos específicos do campo literário:

We will give the name *chronotope* (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term [space-time] is employed in mathematics, and was introduced as part of Einstein's Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What accounts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space). We understand the chronotope as a formally constitutive category of literature; (...) space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope. (*Ibidem*, 84).

Se as incertezas decorrentes da polissemia e da inseparabilidade do espaço e do tempo contribuíram para acrescentar aos estudos literários uma matriz de variantes configuradora da obra literária como lugar singular de intersecções e de possibilidades de permutação, o pensamento pós-estruturalista, reduzindo o sujeito à subjectividade, veio desestabilizar ainda mais as pretensões essencialistas de uma concepção de espaço concluída e de uma identidade humana supostamente definida. Jacques Derrida, um dos

seus mentores, reagiu à abordagem estruturalista, dominada por relações binárias, consideradas limitativas, defendendo a ideia de que a linguagem não é criada a partir da experiência concreta do mundo, mas que ela cria o ser humano uma vez que existe um sistema complexo de códigos, símbolos e convenções que o precede e que determina o que o indivíduo pode fazer e pensar:

Henceforth, what is called the speaking subject is no longer the person himself, or the person alone, who speaks. The speaking subject discovers the irreducible secondarity, his origin that is always already eluded; for the origin is always already eluded on the basis of an organized field of speech in which the speaking subject vainly seeks a place that is always missing. (Derrida, 2004b: 223-224).

À rede de múltiplas e complexas relações que foi emergindo relativamente à conceptualização do espaço, ampla de conotações e de interdependências e sempre inconclusa, soma-se a relação directa da noção de espaço na e da literatura, não apenas com as circunstâncias socioculturais, mas também económicas e geopolíticas, abordada por Fredric Jameson num estudo pioneiro sobre a condição pós-moderna. Examinando os limites e a lógica subjacentes à cultura contemporânea a partir da menor relevância da manufactura de bens reais, na actualidade, e de uma maior ênfase nas questões do conhecimento e do intercâmbio de conhecimento através de meios que representam o real e o material (como a televisão e a internet) (Jameson, 1991: xix), Jameson veio defender que o pós-moderno se constitui expressão de uma estética resultante da dinâmica do capitalismo específico dos nossos tempos cuja estrutura económica difere das expressões do velho capitalismo do século XIX ou do capitalismo pós-industrial do princípio do século XX:

The new social formation in question no longer obeys the laws of classical capitalism, namely the primacy of industrial production and the omnipresence of class struggle. The Marxist tradition has therefore resisted them with vehemence, with the signal exception of the economist Ernest Mandel,

whose book *Late Capitalism* sets out not merely to anatomize the historical originality of this new society (...) but also to demonstrate that it is, if anything, a purer stage of capitalism than any of the moments that preceded it. (...) [E]very position on postmodernism in culture – whether apologia or stigmatization – is also at one and the same time, and necessarily, an implicitly or explicitly political stance on the nature of multinational capitalism today. (...) [I]t seems to me essential to grasp postmodernism not as a style but rather as a cultural dominant: a conception which allows for the presence and coexistence of a range of very different, yet subordinate features. (*Ibidem*: 3-4).

Na mesma linha de constatações defendidas por Augé e Appadurai quanto à supremacia espacial na actualidade, o investigador norte-americano vem afirmar que «(...) [n]o society, indeed, has ever been saturated with signs and messages like this one (...)» (Jameson, 1992a: 34) e que a cultura do simulacro, caracterizada pela generalização do valor de troca, invadiu o mundo em que vivemos (através da televisão, do cinema ou das novas estruturas arquitectónicas) de tal maneira que, a pouco e pouco, a lógica temporal foi substituída pela lógica espacial:

The new spatial logic of the simulacrum can now be expected to have a momentous effect on what used to be historical time. The past is hereby modified: what was once, in the historical novel (...) the organic genealogy of the bourgeois collective project (...) has meanwhile itself become a vast collection of images, a multitudinous photographic simulacrum. (Jameson, 1991: 18).

Para explicar o valor crucial da transição de uma lógica temporal para uma lógica espacial, Jameson caracteriza o tempo como sistema organizativo que, situando o indivíduo na sociedade de forma coesa, o norteava através da História. A espacialização do tempo, destruindo a noção de continuidade, fez o sujeito e as comunidades em que se move caminharem em direcção à esquizofrenia²², pois, perante uma identidade cada vez mais fragmentária e uma sociedade com o fim da historicidade à vista, os pontos de referência foram diminuindo e a esquizofrenia foi aumentando.

²² Jameson explica que se trata do conceito de esquizofrenia, preconizado por Lacan, ou seja, enquanto desordem linguística.

Segundo Jameson, a desestabilização dos sistemas sociais e geográficos globais da actualidade obriga a que o indivíduo contemporâneo enfrente cumulativamente as dificuldades de situar mental e cognitivamente a sua identidade individual e de aceder a uma identidade colectiva, social e geográfica. Na sociedade actual, os elos de significação têm cada vez menos relação uns com os outros (Jameson, 1991: 26), a noção de continuidade temporal ruiu e o tempo implode num presente perpétuo: «Time has become a perpetual present and thus spatial. Our relationship to the past is now a spatial one.» (Ap. Stephanson, 1988: 6). Jameson refere que a mutação mais recente da noção de espaço - o «hiperespaço» - se traduz, do ponto de vista do indivíduo, na incapacidade de este se localizar física e espacialmente no exterior dele próprio:

(...) [T]his latest mutation in space – postmodern hyperspace – has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world. It may now be suggested that this alarming disjunction point between the body and its built environment – which is to the initial bewilderment of the older modernism as the velocities of spacecraft to those of the automobile – can itself stand as the symbol and analogon of that even sharper dilemma which is the incapacity of our minds, at least at present, to map the great global multinational and decentred communication network in which we find ourselves caught as individual subjects. (Jameson, 1991: 44).

Perante este diagnóstico, a teoria jamesoniana atribui valor singular ao objecto cultural no sentido em que este se constitui *locus* onde o sujeito contemporâneo pode compreender a representação da sociedade, «(...) since social reality and the stereotypes of our experience of everyday social reality are the raw material with which the commercial film and television are inevitably forced to work (...).» (Jameson, 1992a: 38). Em *Public Opinion*, Walter Lippmann já constatava, em 1922, que a existência de uma realidade demasiado complexa para os seres humanos a apreenderem de forma directa os levava à construção de estereótipos, ou seja, de âncoras cognitivas,

fornecedoras de consistência e de previsibilidade, tranquilizadoras perante o acaso e a dinâmica de um mundo em constante mudança (Lippmann, 1947: 89-90). Hoje, António Damásio também evidencia esta necessidade de estabilidade relativa (2000: 163), considerando que a construção de estereótipos é vantajosa no sentido em que os dispositivos automatizados e estereotipados permitem tranquilizar as disparidades entre as exigências de um ambiente complexo e o grau com que os organismos conseguem corresponder a essas exigências (*Ibidem*, 344-345): podendo dispensar o exame consciente na execução de algumas tarefas, o ser humano fica liberto para investir noutras mais complexas (*Ibidem*, 341) e é esta disponibilidade que possibilita a cada sujeito estabelecer através da consciência – que serve para aumentar o alcance da mente (*Ibidem*, 344) – a ligação eficaz entre «(...) a maquinaria biológica da regulação da vida individual e a maquinaria biológica do pensamento. » (*Ibidem*, 345).

O valor atribuído por Jameson ao objecto cultural, como hipótese reguladora e norteadora do ser humano no mundo, encontra algum paralelo na reflexão de Genette, no sentido em que o espaço-vertigem genetteano, tomado pelos escritores para construir o enunciado literário, faz do objecto literário espaço-refúgio, com hospitalidade relativa e provisória, é certo, mas que permite encontrar estabilidade perante a dispersão cada vez mais acentuada de pontos de referência. Esta valorização do objecto cultural também vai ao encontro dos mais recentes avanços na área da neurologia desenvolvidos por António Damásio, designadamente no estabelecimento de relações entre conceitos estéticos e neurobiológicos. Jameson explica que o mundo actual tende a erradicar a diferença entre o real e o simulacro (Jameson, 1991: 18), impondo o ideal de consumidor, e que cada objecto cultural, contendo em si a própria concepção – «(...) our deepest fantasies about the nature of social life, both as we live it now, and as we feel it in our bones it ought to

be lived. » (Jameson, 1992a: 34) – pode funcionar como mapa cognitivo da colocação individual ou social, porque nele o sujeito encontra a possibilidade de aspirar a uma totalidade: no objecto cultural, o homem contemporâneo pode representar uma sociedade que tenta tratar as pessoas com a igualdade desejável do consumidor universal, mas que, simultaneamente, mantém fronteiras de classe, género e outras formas de discriminação (Jameson, 1992b: 2). António Damásio, coloca a arte ao mesmo nível (ou até acima) da ciência e da tecnologia²³, considerando-a «(...) a base provável da percepção do sublime, um estado neurofisiológico de grande coerência e harmonia (...)»²⁴, e salienta-lhe as potencialidades na resolução afectiva e intelectual de problemas de vivência, equacionando-a como meio de transformar os universos que nos rodeiam e também o nosso universo interior²⁵. Os exemplos veiculados por este investigador, provindo de vários tempos, expressões artísticas e nacionalidades (de Shakespeare a Beethoven, de Picasso a Hitchcock), evidenciam a importância da vivência da arte em geral (domínio detentor de uma linguagem universal de emoções, independente de nacionalidades), fazendo dos objectos culturais hipóteses que nos podem restituir à genuína dimensão humana.

²³ Trata-se de considerações de Damásio proferidas na Conferência «Cérebro, Corpo e Emoção» que teve lugar no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra, a 13 de Junho de 2005.

²⁴ Remetemo-nos ao artigo de Lília Marcos, «Damásio vê arte como “alternativa” para ser feliz», a partir da comunicação de Damásio na conferência «Cérebro, Corpo e Emoção», publicado no jornal Semanário de 17 de Junho de 2005. Cf: Marcos, 2005: <<http://www.semanario.pt/noticia.php?ID=2159>>.

²⁵ Remetemo-nos a declarações proferidas na conferência «Cérebro, Corpo e Emoção». que teve lugar no Centro Cultural Olga Cadaval, em Sintra, a 13 de Junho de 2005, recolhidas por nós.

As garantias fornecidas pelo neurologista acerca não só da existência de predisposições cerebrais em relação às emoções e aos sentimentos, mas também de emoções comuns e semelhantes em toda a face da Terra, implicam repensar os termos lógicos e existenciais da relação do ser humano com o real e, no plano específico da literatura, aquelas permitem atribuir à experiência literária a possibilidade de um encontro e lugar únicos. Damásio explica que a consciência, como fenómeno inteiramente privado e na primeira pessoa, ocorre no interior de um outro processo privado e na primeira pessoa, a que chamamos mente (Damásio, 2000: 32). Neste sentido, o acto solitário de quem lê ou escreve, fazendo com que o mundo que circunda o indivíduo se desvaneça para dar lugar ao universo emergente (da leitura ou da escrita) e possibilitando que esse sujeito se perpetue nele e/ou volte modificado ao outro mundo de onde, por algum tempo, se ausentou (cf. Cerdeira, 2003-2005: 63), apura a busca da consciência – da tal ocasião de personalidade de que fala o neurologista português (Damásio, 2000: 259). Perante a actual crise de confiança no real, o espaço veiculado pela obra literária concretiza aspectos da vida humana a partir dos quais o homem se significa e significa o mundo em que está inserido. Por outro lado, esta capacidade enunciativa do objecto literário acaba por abalar a estabilidade da representação convencional daquilo que se entende como lugar onde fora e dentro se encontram delimitados. Na esteira destas constatações, vale a pena determo-nos na reflexão de Foucault acerca da simples experiência de escrever, que, de acordo com este pensador, franqueia uma distância que não pertence nem ao mundo, nem ao inconsciente (Foucault, 2001a: 308); e da ideia do livro, como lugar comandado por aquilo que o filósofo francês designa como o jogo do aspecto, semelhante ao espelho, enquanto simulacro que oferece a presença das coisas e, simultaneamente, a distância delas:

Avant et ailleurs dans tout le livre, c'est un autre ordre qui règne: entre les différents épisodes (...), la distinction des temps et des modes (...) ne renvoie que très indirectement où sont mises en jeu ces catégories de l'achèvement, de l'inachèvement, de la continuité, de l'itération, de l'imminence, de la proximité, de l'éloignement, que les grammairiens désignent comme catégories de l'*aspect*. (...) ce qui instaure secrètement et détermine ce temps indéterminé, c'est donc un réseau plus spatial que temporel (...). Et si je m'arrête volontiers au mot d'*aspect* (...) c'est à la fois pour sa précision grammaticale et pour tout un noyau sémantique qui tourne autour de lui (la *species* du miroir et l'espèce de l'analogie; la diffraction du spectre; le dédoublement des spectres; l'*aspect* extérieur, qui n'est ni la chose même ni son pourtour certain; l'*aspect* qui se modifie avec la distance, l'*aspect* qui trompe souvent mais qui ne s'efface pas, etc.). (*Ibidem*, 310).

Se recordarmos a formulação foucaultiana do espelho – enquanto experiência mista de utopia (pois é um lugar sem lugar) e de heterotopia (na medida em que existe e tem uma espécie de efeito retroactivo) – esta noção permite considerar a fruição literária como experimentação, por parte de quem lê e/ou escreve, de um lugar simultaneamente utópico e heterotópico, experiência esta que vai ao encontro da análise de Jameson, da teoria de Damásio e também do conceito austeriano de objecto literário, como possibilidade de habitar a intimidade do outro e enquanto lugar único no mundo onde dois estranhos se podem encontrar de forma íntima²⁶. Este conjunto de constatações reitera, assim, a ideia de que a capacidade enunciativa da obra literária contraria a noção canónica de lugar, onde fora e dentro se encontram delimitados, porque o objecto literário é instância singular de intersecções e de possibilidades de permutação a partir do qual o homem se significa e atribui significado ao que o rodeia.

²⁶ A 2 de Maio de 2002, em entrevista ao *L'Express*, Paul Auster, comenta desta forma a relação estabelecida entre o leitor e o autor através da leitura: «Dans la vie, on fait rarement l'expérience de pénétrer le cerveau d'un autre. Seule la littérature offre cette possibilité : habiter l'esprit de gens qui ne sont pas nous. C'est pour ça que nous aimons lire. C'est pour ça que la lecture est si belle, si provocante, si humaine: parce qu'elle nous permet de partager avec les autres quelque chose d'intime. Un livre, c'est le seul lieu au monde où deux étrangers peuvent se rencontrer de façon intime. ».

Cf. Busnel, 2002:

<<http://livres.lexpress.fr/entretien.asp/idC=4284/idR=5/idTC=4/%5Cpremierespapes%5Cdefault.asp/idR=>>.

A reflexão teórica desenvolvida por Dominique Maingueneau acerca da condição singular do enunciado literário e do escritor na sociedade, designadamente na introdução do conceito de paratopia, contribui para esclarecer os contornos e os alicerces desta nova instância espacial, entre o lugar, a heterotopia e o não-lugar. De acordo com aquele professor de Linguística, toda a obra literária participa de três planos do que designa como «*espace littéraire*» (Maingueneau, 2004: 70)²⁷. O primeiro plano é o da rede de aparelhos²⁸, onde os indivíduos podem constituir-se escritores e/ou público, no sentido em que esses aparelhos, possuindo a ampla dimensão de reenvio para um sistema integrador de instâncias diversas (como a família, partidos políticos, os media, a escola, etc.) e sujeitando os indivíduos à ideologia dominante, reúnem práticas e discursos que asseguram a reprodução de relações sociais (*Ibidem*, 70-71). O segundo plano, o campo²⁹, possui o valor restrito de campo discursivo, solidário com o princípio da primazia do interdiscurso sobre o discurso, ou seja, lugar de confrontação entre posicionamentos estéticos que, num jogo de equilíbrio instável, investem, de modo específico, em géneros e idiomas. O terceiro plano é o arquivo³⁰, com o sentido próximo do termo «posicionamento», porque cada enunciado (revelando a marcação de determinada posição) é inseparável de uma memória e de instituições que lhe conferem autoridade (*Ibidem*, 71). Neste sentido, explica Maingueneau, a enunciação literária desestabiliza a representação que geralmente fazemos de um lugar, com um dentro e um fora, porquanto a existência social da literatura supõe a impossibilidade de ela se fechar sobre si própria, mas também implica a impossibilidade de se confundir com o que tradicionalmente

²⁷ Esta expressão e os três planos inerentes ao espaço literário encontram-se em itálico na obra.

²⁸ A tradução de «*réseau d'appareils*».

²⁹ A tradução de «*champ*».

³⁰ A tradução de «*archive*».

consideramos ser a sociedade. Não podendo verdadeiramente fechar-se num território, a literatura constitui-se, assim, paratopia definida pelo investigador nos seguintes termos:

La littérature, comme tout discours constituant, peut être mise en correspondance avec un réseau de lieux dans la société, mais elle ne peut s'enfermer véritablement dans aucun territoire. (...) L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais, (...) négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion. C'est ce que nous avons appelé (...) «paratopie» (...). (*Ibidem*, 72).

De acordo com Maingueneau, as modalidades da paratopia variam conforme as épocas e as sociedades. Porém, quando a produção literária é um assunto profundamente individual, a paratopia elabora-se na singularidade de um desvio biográfico porque, no modo de se inserir no espaço literário e na sociedade, o escritor constrói, de facto, as condições da própria criação e as obras são a autolegitimação do retiro solitário do seu criador (*Ibidem*, 72-73). Conforme nota este investigador, a paratopia, explorando os hiatos que não cessam de surgir na sociedade, caracteriza não apenas a condição da literatura, mas também a do criador:

La paratopie n'est telle qu'intégrée à un processus créateur. L'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son oeuvre à travers cette faille même. Ce n'est pas une sorte de centaure qui aurait une part de lui plongée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les étoiles, mais quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société. Sa paratopie joue en effet sur deux termes – l'espace littéraire et la société – et non sur la seule relation entre le créateur et la société. (*Ibidem*, 85).³¹

³¹ O destaque da expressão em itálico também aparece na obra citada.

O espaço discursivo da literatura consiste, assim, numa negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, negociação essa vinculada ao lugar problemático na estrutura social a que o escritor se encontra inevitavelmente condenado, constituindo-se localidade paradoxal e parasitária que vive da própria impossibilidade de se estabilizar.

1.3 Representações austerianas do espaço: viabilidades conceptuais

O breve estudo da problemática espacial realizado até aqui teve o propósito de encontrar o enquadramento teórico eficaz, em função do objectivo primeiro desta investigação: compreender, através de uma leitura detalhada, as representações do espaço na produção austeriana em prosa. Neste sentido, o caminho considerado mais profícuo consistiu em historiar o tratamento do espaço nos vários ramos do saber, em traços incontornavelmente largos, é certo, mas de forma a permitir a dilucidação de mecanismos conceptuais profícuos para a análise do *corpus* em apreço. Esclarecidos os pressupostos essenciais quanto às opções metodológicas adoptadas no domínio da selecção conceptual, cumpre agora enunciar o conjunto dos termos centrais que enlaçam a presente investigação, tomados da breve história do tratamento do espaço delineada.

À luz das reflexões de Fredric Jameson, que encaram o objecto cultural enquanto possibilidade norteadora do sujeito no mundo (Jameson, 1992a: 34), cada obra austeriana em estudo, podendo funcionar como mapa cognitivo da colocação individual ou social, porque nela o sujeito (escritor e leitor) encontra a possibilidade de aspirar a uma totalidade (*Ibidem*, 38), constitui-se *locus* para uma compreensão do real. Neste sentido, e tendo como premissa que cada elemento do *corpus* consubstancia, em maior ou menor grau, o nexa vida-livro da criação austeriana em apreço ao ponto de admitir a afirmação de que, em Auster, a vida se configura como epifenómeno da literatura (Segre, 1989: 51), partimos do princípio de que cada escrito analisado, reunindo em si a polaridade realidade/ficção de Paul Auster, se revela, cumulativamente, consequência de vivências e da carência de lugar de pertença na realidade. Procuraremos verificar esta hipótese com o

escrutínio do *corpus* e o termo «paratopia», proposto por Dominique Maingueneau, servirá para referir esta localidade paradoxal que é cada obra austeriana seleccionada. Trata-se, assim, de aferir até que ponto a produção literária em apreço concretiza níveis entrecruzados de acções e reacções, ajustamentos instáveis e identidades negociadas entre o biografismo e a ficção, isto é, entre Paul Auster – sujeito cuja identidade individual, de acordo com a formulação de Damásio adoptada para este trabalho, radica na estrutura familiar, nas amizades progressivamente estabelecidas e no rol de lugares que marcam experiências (Damásio, 2000: 258) – e a entidade responsável por cada escrito.

Em função da natureza do conjunto de obras em estudo, utilizaremos o conceito de «representação do espaço» de Henry Lefebvre, ligado às relações de produção, bem como à organização por elas imposta, para nos referirmos às múltiplas modalidades espaciais que a sociedade contemporânea articula e que as artes, entre elas a literatura, dimensionam. Elaborada a partir de uma prática social que implica um conjunto de signos, códigos específicos e conhecimentos, a noção de «representação do espaço» lefebvreana envolve a produção e a reprodução de lugares, pois cada membro de uma sociedade é dotado de uma competência e desempenho espaciais específicos, reguladores das suas acções enquanto elemento dessa sociedade (Lefebvre, 2000: 48-49).

As noções de «espaço», «lugar» e «não-lugar», cruciais para o presente estudo, serão usadas com base nas propostas de Marc Augé. A noção de «espaço», eminentemente mais abstracta, será aplicada de forma indiferente para nos remetermos a uma extensão, a uma distância entre dois objectos ou pontos, ou a uma grandeza temporal; a de «lugar» incluirá os percursos, os discursos e a linguagem que o caracteriza – identitário, relacional e histórico (Augé, 1992: 99-100); e a de «não-lugar» servirá para nos referirmos aos espaços constituídos em relação a certos fins circunstanciais

(transportes, comércio, trânsito) e à relação que os sujeitos estabelecem com esses espaços (*Ibidem*, 118-119). Implicando esta tríade de conceitos na noção de «colocação», usaremos este termo de acordo com a definição de «emplacement», sugerida por Foucault, uma vez que são as diferentes lógicas de colocação que concretizam lugares diferentes (Foucault, 2001b: 176-177), e também iremos usar o conceito de «heterotopia» foucaultiana nos moldes já abordados, isto é, como lugares de “contra-colocação”³² que estão fora de todos os lugares e das colocações que reflectem (Foucault, 2001b: 1575), segundo os princípios já oportunamente enunciados. Coadjuvantes a estas noções, encontraremos as de «deslocalização» e de «desterritorialização» que contribuem para acrescentar carga significativa à questão permanentemente inquietante da ausência de lugar de pertença. O termo «deslocalização», utilizado por Remy e Voye (2002: 73) e também por Foucault³³, servirá para referir a alteração de localização e/ou de perspectiva do sujeito, em função do movimento e da organização do espaço a partir de relações de vizinhança e de colocação; e «desterritorialização» será usado para enunciar a dinâmica cultural e também uma das forças fulcrais do mundo actual (e do universo austeriano), que quebra a relação entre espaço, estabilidade e reprodução cultural igualmente preconizadas por Appadurai (2005: 49).

³² Em *Dits et Écrits II, 1976-1988* (p. 1574), Michel Foucault utiliza a expressão «des sortes de contre-emplacements», para a qual não encontramos melhor tradução.

³³ O termo surge quer em *Dits et Écrits II, 1976-1988* (pp. 135-136), quer em *L'Herméneutique du Sujet: Cours au Collège de France. 1981-1982* (p. 238).

Para nos referirmos ao sistema de operações que integra diferentes dimensões, realidade produzida e, como tal, sem existência fora do comportamento humano, utilizaremos o termo «espacialização» definido por Raymond Ledrut (Ledrut, 1979: 122), implicando nele a relação entre a percepção, a concepção e a vivência espaciais de Lefebvre; e também vamos usar a noção de «espacialidade», tomada de empréstimo de Martin Heidegger, como determinação fundamental da presença fundada na temporalidade e constituída através do direccionamento e distanciamento (Heidegger, 2001: 418-419).

Da distinção dos dois tipos de modelo espacial propostos por Remy e Voye, determinados pela presença ou ausência de urbanização, servir-nos-emos da noção de «mobilidade», como componente funcional que, segundo estes autores, estrutura e articula os vários campos de actividade no modo de vida urbano. Na esteira deste termo, as noções de «etnopaisagem» (Appadurai, 2005: 33) e de «mediapaisagem» (*Ibidem*, 35-36), propostas por Appadurai, serão usadas, respectivamente, na relação estabelecida entre a abundância de deslocações de indivíduos no mundo e a descaracterização das paisagens tradicionalmente associadas à identidade de um grupo; e para referir os vastos e complexos repertórios de imagens e narrativas fornecidos pela distribuição e disseminação electrónica. Servir-nos-emos ainda da noção de «repatriação da diferença», igualmente perfilhada por Appadurai, que dará conta do processo ambíguo de atribuição de sentido identitário na vida do sujeito contemporâneo, aferido em instâncias que não são fixas e resultante de um conjunto flutuante de referências diversificadas (Appadurai, 1991: 307).

Subjacente aos conceitos enunciados, e no seguimento da orientação conceptual estabelecida para toda a investigação, encontra-se a noção de «dialogismo», proposta por

Bakhtin (Bakhtin, 2002: 426), que, valorizando o contexto no processo de comunicação discursiva e a interação do sujeito com o que o rodeia, fomenta novas possibilidades discursivas. Da teorização bakhtiniana, também usaremos o termo «cronótopo» para exprimir a confluência de factores histórico-culturais e geográficos, bem como o entrecruzar dos eixos espaço-tempo no discurso austeriano (*Ibidem*, 84).

Utilizaremos ainda a noção de «estereótipo», segundo a perspectiva de Walter Lippman: simplificando a percepção e a cognição, o «estereótipo» – como âncora cognitiva fornecedora de consistência e de previsibilidade tranquilizadoras perante o acaso e a dinâmica de um mundo em constante mudança (Lippmann, 1947: 89-90) – proporciona uma mundovisão resultante do preconceito e do hábito, mas também da limitação da capacidade humana em processar informação cada vez mais complexa do mundo contemporâneo.

2. Incidências e projecções do espaço na prosa inicial: *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure, The Invention of Solitude* e *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*

Mesmo antes de descoberto, o continente americano evocava já imagens edénicas ou demoníacas que desenhavam o *eros* e o *thanatos*³⁴ de quimeras europeias. Terra Prometida ou Terra Proibida, os propósitos iniciais que levaram os europeus à América estruturavam-se como epopeia e as ressonâncias destes mitos não podiam estar ausentes das obras dos escritores que viveram naquele espaço, até porque todos os discursos são interpretações do mundo, lembranças de ou respostas a outros discursos (cf. Allen, 2000: 23).

Sob a égide da natureza desconhecida, mãe ou madrasta, os escritores norte-americanos foram criando produção literária, encarando aquela positiva ou negativamente. Ralph Waldo Emerson redescobriu-lhe a beleza, Edgar Allan Poe e Herman Melville consideraram-na perigosa e, explorando o desamparo da realidade objectiva, abriram caminho à crise e à negação do sujeito na literatura contemporânea. Em Melville, a mente vai-se perdendo entre a abundância de sinais exteriores; em Poe, vai-se reconhecendo. A consequência é o terror e o desnorte do mundo endógeno.

³⁴ Como o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* (adoptado como referência expressiva para este estudo) não contempla este vocábulo, optámos aqui pela grafia proposta no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* com coordenação de José Pedro Machado. Cf. Machado, 1981: 464.

Walt Whitman, habitualmente reconhecido como centro do cânone norte-americano (ap. Bloom, 1994: 242-243), colocou-se no âmago do enunciado poético (intenção, aliás, denunciada, desde logo, no título mais divulgado – «Song of Myself»), acentuou a tendência para a despolarização e, dando conta da dimensão multifacetada do sujeito aglutinador de extremos – «Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes.)» (Whitman, 1983: 72) – celebrou-se como entidade inclusiva e microcosmo multicultural de referências, subvalorizando a coerência no sujeito. Em Whitman, o espaço, designadamente a cidade, adquire também um carácter plural. Instância dinâmica, resultante das interações entre indivíduos e as formações ocasionais em que essas interações se cristalizam, a cidade whitmaniana anima-se, reflectindo valores e atitudes dos que nela vivem, e constitui-se significado em progresso:

Thrive, cities – bring your fright, bring your shows, ample
And sufficient rivers,
Expand, being than which none else is more spiritual,
Keep your places, objects than which none else is more lasting. (*Ibidem*, 133).

Tratando-se de autores com personalidades distintas, com influências ligadas a perspectivas, teorias e aparelhos conceptuais próprios, e com produções literárias decorrentes das instâncias espaço-temporais óbvias que todos os condicionalismos às realidades das épocas subordinam, existem, contudo, aspectos recorrentes que consentem ligação entre escritores com a mesma nacionalidade: a importância e a influência que o espaço exerce e adquire como enquadramento onde a identidade se procura; e como construção perceptiva tributária das características das modalidades sensoriais e das

representações cognitivas que dele resultam ou que subentendem a análise das relações do sujeito com o seu nicho ecológico-cultural.

Por um lado, constata-se a consciencialização da dificuldade crescente em dar conta das necessidades inter e intrapessoais de coerência, de estabilidade e de síntese que assegurem uma permanente e harmoniosa construção de identidade. Por outro, verifica-se a acentuação progressiva da necessidade de reflectir sobre e de salientar a perda de nitidez do lugar, desvirtuado por um quotidiano cada vez mais dissolvente, bem como a pluralidade de perspectivas acumuladas no sujeito de enunciação.

Com efeito, ressaltando as circunstâncias e distâncias devidas, Paul Auster vai ao encontro de algumas noções evidenciadas no enunciado poético porventura mais divulgado de Whitman, quer relativamente ao espaço-cidade – « (...) the old knot of contrariety (...) » (*Ibidem*, 131) – quer do ponto de vista do sujeito multifacetado, portador de um cosmos de referências pessoal que se constitui até entidade aglutinadora de extremos. Ao articular a problemática da identidade em torno da ideia de fragmentação, Auster, que se define como «(...) a multiple being, and (...) embody[ing] a whole range of attitudes and responses to the world (...). » (Auster, 1997b: 304), estrutura-a reiteradamente no jogo entre pólos antitéticos talvez apenas compreensível à luz de uma perspectiva de complementaridade (ap. Chard-Hutchinson, 1995: 15), pois, se atentarmos, por exemplo, no arranjo formal de *The Invention of Solitude*, obra considerada seminal (ap. Duperray, 2003: 11), a organização em duas partes só aparentemente (do ponto de vista formal) é disjunta. Afinal, ela acaba por se constituir lugar privilegiado para o desígnio de uma auto-descoberta. Trata-se do espaço de reunião entre identidade e alteridade, entre o imaginado e o vivido e entre a paternidade e a filiação que não aconteceu durante a vida de Samuel Auster, o progenitor reiteradamente

designado como «An Invisible Man». O narrador enuncia, aliás, isso mesmo, quando reflecte sobre a cumplicidade entre os protagonistas do texto emblemático de Collodi: «In effect, Pinocchio and Gepetto are separated throughout the entire book. (...) [H]is task throughout the book is (...) to find himself, which means that this is a story of becoming rather than of birth). » (Auster, 1982: 132).

A ideia whitmaniana de sujeito inclusivo e multifacetado surge relacionada com a impossibilidade de aceder a todas essas facetas, designadamente em relatos de cariz biográfico:

When I read the book, the biography famous,
And is this then (said I) what the author calls a man's life?
And so will some one when I am dead and gone write my life?
(As if any man really knew aught of my life,
Why even I myself I often think know little or nothing of my real life,

Only a few hints, a few diffused faint clews and indirections
I seek for my own use to trace out here.) [Whitman, 1983: 6].

A perspectiva fornecida em *The Invention of Solitude* reitera a ideia de Jabès de que «(...) [t]otality is an idea (...) shown only through fragments (...). Totality is something we reconstitute for ourselves through all these fragments, because these fragments are what provides visibility. »³⁵. Reflectindo sobre o pai, a voz enunciativa coloca a ênfase no obstáculo insuperável de aceder ao universo interior de alguém na sua totalidade, uma vez que cada ser humano é constituído por uma rede infinita de singularidades: «At times I have the feeling that I am writing about three or four different men, each one distinct, each one a contradiction of all the others. Fragments. Or the anecdote as a form of knowledge.» (Auster, 1982: 61). Esta constatação aponta o caminho possível da presente análise: observar os fragmentos que acabam por se

constituir jogo de complementaridades. Trata-se, aliás, de uma ideia recorrente na ficção austeriana. Recordemo-nos, por exemplo, de Peter Aaron, em *Leviathan*, a personagem-escritor que acentua, igualmente, a impossibilidade de dar conta de todas as idiossincrasias individuais, a propósito do livro que se propõe produzir acerca da vida de outra personagem-escritor, Ben Sachs, quando toma conhecimento da morte do amigo: «These kinds of partial observations are subject to any number of errors and misreadings» (Auster, 1992: 33). De resto, Auster exprime claramente essa convicção em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, quando se refere às dificuldades com que se debateu no processo de escrita acerca do pai, em *The Invention of Solitude*: «I began to realize how problematical it is to presume to know anything about anyone else. » (Auster, 1997b: 276). Destas considerações sobressai igualmente a ênfase na propensão dialógica inerente, não só ao indivíduo, mas também a todo o acto discursivo, que vai ao encontro do dialogismo bakhtiniano, nomeadamente no que diz respeito à dinâmica da evolução da linguagem e à forma como ela é afectada e afecta a cultura que produz e utiliza:

Dialogism is the characteristic epistemological mode of a world dominated by heteroglossia. Everything means, is understood, as a part of a greater whole – there is a constant interaction between meanings, all of which have the potential of conditioning others. Which will affect the other, how it will do so and in what degree is what is actually settled at the moment of utterance. This dialogic imperative, mandated by the pre-existence of the language world relative to any of its current inhabitants, insures that there can be no actual monologue. (Bakhtin, 2002: 426).

³⁵ Esta constatação é salientada na conversa que Edmond Jabès mantém com Paul Auster, incluída na primeira parte (p. 162) de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*.

A proximidade ao ideário bakhtiniano também se revela na narração de um episódio decisivo na vida do teórico russo, em *The New York Trilogy*³⁶, e a convivência é confirmada por Paul Auster em entrevista a Larry McCaffery, incluída em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*: «(...) Bakhtin's strikes me as the most brilliant, the one that comes closest to understanding the complexity and the magic of the form. » (Auster, 1997b: 304).

Se a escrita austeriana integra uma tradição literária que se vem debatendo com o desvendar de um mundo endógeno misterioso, condicionador de uma leitura unívoca do universo circundante também cada vez mais desconcertante, a tentativa de traçar o percurso da produção literária de Paul Auster no quadro do estudo dos contornos espaciais embate igualmente no obstáculo intransponível de dar conta do sujeito na sua totalidade. Ciente da complexidade dos pressupostos, resta a esta abordagem tomar como orientação o respeito pelas notações temporais disponíveis. Elas implicam a procura possível da ordem espacial escondida nos fragmentos de episódios de vida e no tirocínio artístico de Paul Auster, nas reflexões e divagações a propósito de muitos deles e nos pedaços de impressões pessoais e de memórias seleccionados, antes de mais, pela mão porventura mais fidedigna e menos suspeita (ou talvez não...) – a do autor, designadamente através de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, *The Invention of Solitude* e *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, as obras que apresentam dados biográficos³⁷.

³⁶ «There is also M. M. Bakhtin, the Russian critic and literary philosopher. During the German invasion of Russia in World War II, he smoked the only copy of one of his manuscripts, a book-length study of German fiction that had taken him years to write. » (Auster, 1987b: 254-255). Em *Smoke*, Paul Benjamin também conta este episódio a Rashid. (Cf. Auster, 1995: 101-102).

³⁷ Não é raro encontrarmos estas obras classificadas como autobiográficas ou «non-fiction». Contudo, em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* (p. 276), Paul Auster afirma não concordar totalmente com esta classificação: «I don't think of it as an autobiography so much as a meditation about certain questions, using myself as the central character. ».

A concretização deste propósito envolve, ainda, a inevitabilidade de ponderar a adequação da classificação das fontes, através do cruzamento com outros documentos, a fim de se definirem graus de credibilidade e, por outro lado, também nos permite perceber até que ponto as isotopias temáticas e o processos compositivos esboçados na produção tida como autobiográfica se vão alterar, confirmar ou expandir posteriormente na ficção.

2.1 *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*

A problemática classificativa, no âmbito da natureza e dos limites da autobiografia, que iremos observar em *The Invention of Solitude*³⁸, parece não se colocar em relação a *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*.

Pacificamente considerada como narrativa autobiográfica³⁹, a obra com a referência cronológica de 1997 (Auster, 1997a: 125) obedece aos princípios que costumam reger este género narrativo. Do ponto de vista narratológico, a transposição de acontecimentos da vida do escritor desenvolve-se a partir da coincidência entre sujeito e objecto de enunciação, na primeira pessoa do singular, em relação de identidade com o sujeito do enunciado e com o autor empírico do relato. Sem equívocos nem ambiguidades quanto à centralidade do contador da história, a credibilidade da obra comprova-se, igualmente, através do cruzamento dos acontecimentos nela referidos com outras fontes. A perspectiva fundamental que subjaz à realidade narrada quanto ao percurso vivencial do escritor, desde a infância até à idade adulta, põe, contudo, acento não tanto em acontecimentos da vida pessoal, questão geralmente enfatizada em obras do género, mas na força coerciva da actividade literária.

³⁸ Esta problemática é, desde logo, enunciada pelo próprio Auster: «JM: 'Your first book was *The Invention of Solitude*, which was an autobiographical book.' PA: 'I don't think of it as an autobiography so much as a meditation about certain questions, using myself as the central character.'». (Auster, 1997b: 276).

³⁹ Em *The World that is the Book: Paul Auster's Fiction* (p. 2), Aliko Varvogli considera que «(...) Auster's autobiographical piece *Hand to Mouth* provides some insight into his interest in the relationship between world and word». Mais adiante (p. 7), este estudo considera *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* a obra onde «(...) the genesis of other works can be traced (...)». ».

Procede-se a uma hierarquização constante e preponderante de condutas e de integrações relativas à formação e ao amadurecimento de Paul Auster enquanto escritor, anunciada, de resto, logo na primeira página da obra em referência: «(...) [A]ll along, my only ambition had been to write (...). » (*Ibidem*: 3).

Neste Paul Auster autobiográfico permanece a ausência de laços estáveis com o mundo para além da criação literária: adversidades familiares, amigos e amores raramente se sobrepõem ao vínculo à escrita; não existe outra profissão duradoura, nem posse de bens terrenos; não são lançadas raízes em sítio algum, pois os lugares que ocupa são precários (como hóspede ou visita); e a arte de escrever não lhe proporcionou rendimentos durante muito tempo. O escritor vai revelando a vocação no nomadismo marginal da migração, mesmo enquanto permanece casado com a escritora Lydia Davis, habitando quartos e apartamentos alugados, sem investir duradouramente em qualquer empreendimento que não o relacione com a criação literária e a intransigente paixão pela palavra escrita, colocadas até, algumas vezes, acima da sobrevivência.

A ênfase na combinação entre motivações e circunstâncias que foram rodeando experiências vivenciais e o peso de desventuras familiares⁴⁰, convivências sociais e influências literárias (mas também das artes, em geral) aparecem como contributo para a construção da consciência autoral de Paul Auster, dando-nos conta dos estádios evolutivos da produção literária, desde a laboração nas tentativas de reconstrução contínua de esboços, no âmbito da poesia e da tradução, até ao abandono definitivo do

⁴⁰ Note-se, contudo, que uma das influências familiares mais importante, segundo o escritor, é referida não aqui mas em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* (p. 292), onde Paul Auster dá conta do estímulo para a escrita desencadeado pelo acaso de os tios terem ido viver para a Europa, deixando os livros à guarda de Samuel Auster e Queenie Bogat: «When I was five or six, my aunt and uncle went off to live in Italy and wound up staying there for twelve years. My uncle had an enormous library, and since we lived in a large house, he left his books with us for all the years he was gone. (...) Until then, our household had been largely devoid of books. (...) I realize that these boxes of books probably changed my life. Without them, I doubt I ever would have dreamed of becoming a writer. ».

texto poético e ao investimento no aperfeiçoamento compositivo aliado à opção pela ficção em prosa:

I went on writing poems, but new impulses and ideas started coming as well, and before long I found myself writing a play. That led to another play, which in turn led to another play, and when I returned to New York in the fall, I showed them to John. I didn't know what to make of what I had written. The pieces had surged up unexpectedly, and the results were quite different from anything I had done before. (Auster, 1997a: 101).

Sob o desígnio da necessidade imperiosa de escrever, o despojamento material acompanha esta narrativa onde biógrafo e biografado coincidem: «I didn't particularly want anything in the way of material goods, and the prospect of being poor didn't frighten me. » (*Ibidem*, 4). Desvelam-se ecos de experiências, vozes e histórias tributários de vivências biográficas que, fundindo o imaginário e o real austerianos, vêm depois povoar a ficção narrativa. Esta intenção é, de resto, patente na reflexão que o escritor desenvolve a propósito de *City of Glass* e consente que a alarguemos ao conjunto da produção literária: «I think it stemmed from a desire to implicate myself in the machinery of the book. I don't mean my autobiographical self, I mean my author self, that mysterious other who lives inside me and puts my name on the covers of books. » (Auster, 1997b: 308).

Com efeito, do ponto de vista da credibilidade, o pacto referencial que institui a representação do percurso vivencial de Paul Auster, enquanto escritor, é factualmente verificável, quando interseccionado com outros estudos e textos informativos, permitindo que a utilizemos como fonte fiável. A realidade narrada apresenta um conjunto de omissões óbvias (algumas delas passíveis de serem colmatadas através de outros

registos), mas seria impossível fazer caber uma vida num livro⁴¹ e a própria escrita é agente de erosão porque resume a existência a determinado conjunto de acontecimentos. Por outro lado, ao revelar uma lógica sequencial cronologicamente estruturada a partir da analepse, com transposição de vivências e racionalização de experiências para a escrita, o documento sugere que o consideremos como obra de cariz autobiográfico.

A segunda parte inclui, depois, três das quatro composições dramáticas de um único acto, escritas⁴² entre 1976 e 1977⁴³ – «Laurel and Hardy Go to Heaven», «Blackouts» e «Hide and Seek» – agrupadas no primeiro dos três apêndices que completam a obra.

O segundo apêndice é constituído pela descrição e ilustração de «Action Baseball», um jogo de cartas inventado na pré-adolescência pelo escritor⁴⁴, cujos direitos de autor Paul Auster tentou vender⁴⁵, em 1977 (ap. Cortanze, 1995c: 28), por altura de crise financeira aguda. Aparentemente, do ponto de vista da produção literária, a inclusão de «Action Baseball» afigura-se dissonante. Contudo, ela acaba por servir para indiciar um dos vectores temáticos suplementares que sustentam e delimitam a caracterização de muitas das personagens na ficção⁴⁶: reiteradamente, elas experimentam o respectivo conflito pessoal como se fosse único, lançando a totalidade da existência em determinada

⁴¹ Em *Je est un Autre: L'Autobiographie, de la Littérature aux Médias* (p. 78), Philippe Lejeune refere que este tipo de escritos «(...) sont en général immensément lacunaires pour ce qui est de l'information. ».

⁴² Em *Paul Auster* (p. 115), Annick Duperray afirma que as três peças (e não as quatro enunciadas pelo escritor) teriam sido originalmente escritas em 1976; e, em *La Solitude du Labyrinthe: Essai et Entretiens* (p. 56), Paul Auster e Gérard de Cortanze afirmam que as composições são de 1978. Optámos pela informação fornecida pelo próprio escritor em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* (p. 301).

⁴³ «In 1976 and 1977, I wrote four one-act plays, wondering if this wouldn't be the proper medium for these new urges that were growing inside me. ». (Auster, 1997b: 301).

⁴⁴ «Back when I was ten or twelve, I had invented a game. Using an ordinary deck of fifty-two playing cards, I had sat down on my bed one afternoon and figured out a way to play baseball with them. ». (Auster, 1997a: 107).

⁴⁵ *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* (pp. 107-118) relata as peripécias que decorreram à volta da tentativa de rentabilização do jogo.

⁴⁶ A noção de jogo surge implícita em vários elementos da narrativa: lembremos que, em *The Music of Chance*, o bilhete de lotaria torna Flower e Stone milionários; o chão da casa que habitam é aos quadrados pretos e brancos; Nashe é adepto dos *Boston Red Sox* e Pozzi jogador profissional de *poker*; e em «Squeeze Play» (p. 235), George Chapman é o jogador profissional de basebol que o narrador-personagem considera *alterego* de si próprio: «I somehow thought of him as my alterego, as an imaginary part of myself that had been inoculated against failure. ».

opção, o que faz delas participantes de um jogo onde, apesar das regras, nada acontece conforme as expectativas. Na senda desta ideia, perpassa igualmente por toda a produção austeriana a noção de que comunicar é jogar e de que qualquer enunciado pode ser considerado como um lance na agonística desse jogo, conforme refere, de resto, o autor, no ensaio incluído em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, acerca do narrador-protagonista de *Hunger*, de Knut Hamsun:

This is the paradox, the game of circular logic that is played out through the pages of the book. (...) To give up starving would not mean victory, it would simply mean that the game was over. He wants to survive, but only on his own terms: survival that will bring him face to face with death. (...) And the longer he goes on with his fast, the more death intrudes itself upon his life. He approaches death, creeps toward the edge of the abyss, and once there, clings to it, unable to move either forward or backward. (...) [H]e must therefore stay alive, but only to the extent that it keeps him on the point of death. (Auster, 1997b: 12-13).

Do último apêndice consta «Squeeze Play», narrativa de cunho policial, escrita entre Junho e Agosto de 1977⁴⁷, também consequência de apuros económicos, que o escritor assina sob o aparente pseudónimo (correspondente aos nomes próprios) de Paul Benjamin. O critério que subjaz à escolha e organização destes trabalhos reunidos em anexo não tem carácter editorial mas é da responsabilidade do autor. Ao longo de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, o narrador vai remetendo o leitor para os apêndices respectivos, à medida que se vão revelando as circunstâncias que levaram às criações assinaladas⁴⁸.

⁴⁷ «One night not long after that, as I lay in bed battling against insomnia, a new idea occurred to me. (...) and by the time I drifted off to sleep, I had worked out the bare-bones plot of a mystery novel. (...) I started in early June, and by the end of August I had completed a manuscript of just over three hundred pages. ». (Auster, 1997a: 119-121).

⁴⁸ Ao longo de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, o narrador vai remetendo o leitor para os respectivos apêndices, à medida que relata os acontecimentos. Consultem-se as páginas 105, 110 e 121 da obra.

Esta opção, além de mostrar a coincidência entre escritor, autor e narrador (cumprindo, assim, um dos requisitos tradicionais das narrativas autobiográficas), admite a ilação de que o suplemento serve a necessidade de ilustrar com provas as condições que rodearam alguma da produção literária inicial de Paul Auster, designadamente a que se insere no domínio da prosa ficcionalizada, em conformidade com as afirmações veiculadas na narrativa autobiográfica que dá título à obra. Por outro lado, ela remete-nos, também, para o propósito de cooperação interpretativa com o leitor. Face aos acontecimentos relatados em *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, é-nos oferecida a possibilidade de os confrontar com a evidência literária constante do suplemento. Aliás, na entrevista que o escritor dá a Joseph Mallia, incluída em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, Paul Auster salienta a importância da relação interactiva entre obra e leitor, concebendo a produção literária como mensagem que contém em si a esperança de chegar a um receptor aberto que determine a existência dela:

I finally believe it's the reader who writes the book and not the writer. In my own case as a reader (and I've certainly read more books than I've written!), I find that I almost invariably appropriate scenes and situations from a book and graft them onto my own experiences – or vice versa. (Auster, 1997b: 282).

Conforme já foi referido, *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* não divide opiniões do ponto de vista da classificação. O factor dinamizador da obra é constituído pelas vicissitudes consequentes da opção de vida escolhida por Paul Auster – escrever – enunciadas, desde logo, no título e, se dúvidas houvesse em relação a este propósito, elas seriam dissipadas pelo próprio narrador quando salienta que «(...) [i]t was, as they say, a hand-to-mouth existence. » (Auster, 1997a: 68). Além do valor

documental, no âmbito dos dados biográficos do escritor, a resenha de escritos iniciáticos apresentada, ao revelar indícios modelares do que virão a ser as linhas temáticas e técnico-narrativas norteadoras da ficção posterior, faz também de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* guia de leitura para a restante produção porque desvela influências e desenha orientações que vemos expandidas nas outras criações.

As três composições dramáticas com cariz de exercício minimalista⁴⁹ incluídas no primeiro apêndice esboçam temáticas e estruturas compositivas que irão expandir-se de forma mais elaborada designadamente em *The Music of Chance*⁵⁰, relativamente a «Laurel and Hardy Go to Heaven»⁵¹; em «Ghosts», a segunda narrativa de *The New York Trilogy*, no que diz respeito a «Blackouts»; e «Hide and Seek» constitui-se espécie de embrião de *In The Country of Last Things* (ap. Auster e Cortanze, 1997: 56).

⁴⁹ Esta é a expressão usada pelo narrador, em *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*: «As far as I was concerned, they were hardly more than spare, minimalist exercises, an initial stab at something that might or might not turn out to be real.» (Auster, 1997a: 101).

⁵⁰ Em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, Auster explica que «(...) [a]s for the wall – those stones had been standing inside me for years. The play that I mentioned earlier, the one that was performed in the Seventies, was about two men building a wall. The whole play consists of them lugging stones around the stage, and by the end they're completely blocked off from the audience. I was never satisfied by it, but at the same time I couldn't get rid of the idea. It plagued me and haunted me for all those years. So this was my attempt to improve on what I had done with it the first time. Those are three elements of the novel that I was able to think about before I wrote it. The conscious material, so to speak. Everything else is shrouded in obscurity.» (Auster, 1997b: 325-326).

⁵¹ «Flower and Stone are eccentrics, latterday versions of Laurel and Hardy. And if there's one thing that distinguishes Laurel and Hardy, it's their infantilism, the way these grown men in their suits and ties can suddenly turn around and act like seven-year-old boys.» (Auster, 1997b: 333).

Do ponto de vista linguístico-expressivo, as repetições rítmicas e as variações sintácticas centradas em “motes” aparentemente lineares marcam um registo cerrado que configura estas composições dramáticas como espaços paradoxais, porque definem, simultaneamente, noções de possibilidade e impedimento, destacando a necessidade de determinar a ambiguidade de um mundo em que todos os valores podem ser subvertidos. Com efeito, o próprio escritor caracteriza os primeiros poemas como composições densas e fechadas e esta propensão ainda se manifesta na produção dramática:

I had started out by writing poems that resembled clenched fists; they were short and dense and obscure, as compact and hermetic as Delphic oracles. But by the mid-Seventies I could feel them taking on a new direction. The breath became somewhat more discursive. At times, a certain prose tonality began to creep in. In 1976 and 1977, I wrote four one-act plays, wondering if this wouldn't be the proper medium for these new urges that were growing inside me. (Auster, 1997b: 301).

Para atentar nas implicações da categoria espacial, fio condutor desta investigação, convém, por isso, determo-nos na estrutura semântico-compositiva que norteia a dramaturgia, que permita desvendar repercussões, continuidades e/ou desvios.

2.1.1 «Laurel and Hardy go to Heaven»

A produção dramática reunida no primeiro apêndice revela influências incontornáveis de Samuel Beckett, dramaturgo admirado desde sempre por Paul Auster⁵² que o acaso chegou a reunir por altura da publicação de uma das obras do escritor irlandês⁵³. Em *The Art of Hunger: A Chronicle of Early Failure*, o autor norte-americano dedica um ensaio a *Mercier and Camier* (que iremos observar com mais detalhe) onde compara os protagonistas beckettianos a Laurel e Hardy (embora não em relação a «Laurel and Hardy go to Heaven»). Aliás, a reflexão que faz acerca do enredo beckettiano identifica-se com um número significativo de ilações que podíamos tirar relativamente a «Laurel and Hardy go to Heaven»:

⁵² Em *The Art of Hunger: Essays, Preface, Interviews & The Red Notebook*, na entrevista de Joseph Mallia (p. 275), quando questionado acerca dos escritores modernos que, durante a juventude, mais o interessavam, Paul Auster responde: «Of prose writers, unquestionably Kafka and Beckett. They both had a tremendous hold over me. In the same sense, the influence of Beckett was so strong that I couldn't see my way beyond it (...).»; mais à frente (p. 279), o escritor sublinha igualmente a influência do dramaturgo, do ponto de vista estrutural, nas composições dramáticas que produziu: «In the same way that (...) Beckett used the standard *vaudeville* routine as the framework for *Waiting for Godot*, I tried to use certain genre conventions to get to another place, another place altogether.». No ensaio «From Cakes to Stones: A Note on Beckett's French», incluído em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* (pp. 83-89), o escritor desenvolve reflexão crítica acerca de *Mercier and Camier*, a primeira obra que Beckett escreveu em francês.

⁵³ Em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, Auster contextualiza o encontro nos seguintes termos: «We were talking about Beckett earlier, which reminds me of something that happened the first time I met him – back in 1972 or 1973. He told me that he had just finished a translation of *Mercier and Camier*, his first French novel, which had been written a good twenty-five years earlier. I had read the book in French and liked it very much. “A wonderful book,” I said. I was just a kid, after all, and I couldn't suppress my enthusiasm. And Beckett shook his head and said, “Oh no, no, not very good. In fact, I've cut out about twenty-five percent of the original. The English version is going to be a bit shorter than the French.” And I said, “Why would you do such a thing? It's a wonderful book, you shouldn't have taken anything out.” And then he went on talking about other things. Then, out of the blue, ten minutes later, he turns to me and says, “You really liked it, huh? You really thought it was good?” This was Samuel Beckett, remember, and not even he had any grasp of his work. Good or bad, meaningful or not – no writer ever knows, not even the best ones.». (Auster, 1997b: 326-331). Em entrevista à TSF-Rádio Jornal, fornecida a 28 de Abril de 2005, e que incluímos em anexo a este trabalho, Paul Auster reiterou a admiração pela obra de Beckett, dando conta da excelente impressão com que ficou quando teve oportunidade de o conhecer, na altura em que o dramaturgo irlandês pensava reescrever *Mercier et Camier*.

Like Flaubert's Bouvard and Pécuchet, like Laurel and Hardy, like the other "pseudo couples" in Beckett's work, they are not so much separate characters as two elements of a tandem reality, and neither one could exist without the other. The purpose of their journey is never stated, nor is their destination ever made clear. (...) For the book is not about what Mercier and Camier do; it is about what they are. (Auster, 1997b: 83-84).

A ideia beckettiana de que «(...) all theatre is waiting (...)» (ap. Knowlson, 1997: 380), claramente concretizada na dramaturgia do escritor quando pensamos em *Waiting for Godot* ou *Endgame*, encontra ressonâncias inequívocas em «Laurel and Hardy go to Heaven». Em *Waiting for Godot*, a frustração da espera de alguém, cuja presença nunca se concretiza, e a tentativa de a contornar são os elementos-chave para preservar a tensão dramática. Estragon e Vladimir, dois vagabundos à beira de uma estrada deserta, aguardam em vão Godot, que não se sabe ao certo quem é, e matam o tempo abordando o vazio da vida através de um humor amargo, certo e sombrio. Em *Endgame*, subjazem ecos do drama de Sófocles (ap. Knowlson, 1997: 56), logo na primeira pergunta retórica enunciada por Hamm – «Can there be misery – (*he yawns*) – loftier than mine? » (Beckett, 1958: 12) – aludindo à aceitação do sofrimento, sem ilusões, conforme revelam mais tarde as palavras de Hamm: «Use your head, can't you, use your head, you're on earth, there's no cure for that! » (*Ibidem*, 37). As semelhanças com «Laurel and Hardy go to Heaven» são evidentes. Aqui, colocando em causa a própria identidade, as duas personagens vão construindo um muro no palco (que no final impede os espectadores de ver os protagonistas) sem conseguirem descobrir o significado da função que lhes foi atribuída, cumprindo uma tarefa desprovida de razão, num cenário minimalista e redundante que delimita o horizonte espacial e de expectativa relativamente ao percurso da acção. A chave do enredo, que se desenrola como um jogo de xadrez, lento mas inexoravelmente em curso, é idêntica: reside na espera por alguém ou alguma coisa que

possa mudar o rumo dos acontecimentos, embora o resultado não se concretize naquilo que as personagens pensavam ou desejavam que fosse; a sintaxe corrobora o enredo – repetitiva, caracteriza-se por conversas sem objectivo aparente, de palavras como materiais de uma construção semelhante ao muro, e há longos silêncios que apontam para um subtexto raramente articulado nos diálogos⁵⁴.

Contudo, para além das semelhanças temáticas e compositivas evidentes, assumidas pelo próprio autor relativamente às composições beckettianas, já se vislumbra o cunho austeriano. Por um lado, a experiência de vida de Paul Auster parece servir de fonte para a caracterização das personagens (esta questão é, de resto, abordada em *The Invention of Solitude*, nomeadamente quando o narrador afirma que «(...) [i]n a work of fiction, one assumes there is a conscious mind behind the words on the page. In the presence of happenings in the so-called real world, one assumes nothing.» (Auster, 1982: 146). Atentando no leque diversificado de personalidades que vão sendo referidas em *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, podemos verificar que o retrato que o autor desenha de Casey e Teddy, duas figuras invulgares com quem o narrador se cruzou, durante a juventude, enquanto trabalhava no Commodore Hotel, em Catskills, revela ressonâncias evidentes na construção dos protagonistas Laurel e Hardy:

None of this would be worth mentioning if not for Casey and Teddy, the two indoor maintenance men I worked with that summer. Casey and Teddy had been palling around together for more than ten years, and by now they were a pair, an indissoluble team, a dialectical unit. Everything they did, they did in tandem, travelling from place to place and job to job as if they were one. They were chums for life, two peas in a pod, buddies. Not gay, not the least bit interested in each other sexually – but buddies. Casey and Teddy were classic American drifters, latter-day hoboes who seemed to have stepped forth from the pages of a Steinbeck novel, and yet they were so funny together, so full of wisecracks’ and drunkenness and good cheer, that their company was irresistible. At times they made me think of some forgotten comedy duo, a couple of clowns from the days of vaudeville and silent films. The spirit of Laurel and Hardy had survived in them, but

⁵⁴Os diálogos inconsequentes intervalados por mutismos que subentendem significados não enunciados, dominam *Waiting for Godot*; e, em *Endgame*, designadamente no discurso de Clov enganando Hamm, o cego, permanece a insinuação de um subtexto que nunca é enunciado.

these two weren't bound by the constraints of show business. They were part of the real world, and they performed their act on the stage of life. Casey was the straight man. Teddy was the card. Casey was thin, Teddy was round. Casey was white, Teddy was black. On their days off they would tramp into town together, drink themselves silly, and then return for their chow mein dinner sporting identical haircuts or dressed in identical shirts. (Auster, 1997a: 26-27).

Por outro lado, a tendência para o cruzamento interdisciplinar está bem patente em «Laurel and Hardy go to Heaven», assim como a colocação dos protagonistas num espaço transitório logo no título: o predicado de sentido pleno –«go» – enuncia a passagem do lugar onde as personagens se encontram (e que não sabemos claramente qual é) para outro; e «heaven» sugere a ideia de heterotopia aliada à de morte anunciada, questão, de resto, discutida pelos protagonistas:

LAUREL: Has it ever occurred to you that we're already dead?

HARDY: (*Slow take.*) Dead? In what sense dead? (*Pause.*) Dead right? Dead wrong? Dead tired?

LAUREL: No, I mean dead. Really dead. (...) How do we know what happens after death? Maybe this is it. (*Ibidem*, 153).

Este elemento paratextual remete-nos, desde o primeiro contacto com a obra, para a sétima arte (área pela qual o escritor norte-americano sempre demonstrou particular interesse), através dos nomes das personagens que reconhecemos associados ao cinema, e convoca também, de imediato, o jogo de espelhos da representação com base noutra representação em área diversa. O *pastiche* parte das duas figuras fisionomicamente contrastivas que se tornaram famosas na época do cinema mudo, caracterizadas pelo desempenho subordinado ao cómico burlesco e ao cómico de situação. Contudo, instala-as numa composição dramática dominada pelo caos interior dos interlocutores a que se opõe a uma rotina organizada exteriormente, transformando-os em participantes sem saída, que acabam por ser reflexo do mundo contemporâneo onde o trágico não suprime o cómico.

A categoria temporal também adquire importância na comparação. Quando, em «From Cakes to Stones: A note on Beckett's French», Paul Auster reflecte sobre a estrutura temporal de *Mercier and Camier*, que progride no vazio, e de *Waiting for Godot*, que se desenrola à volta da ausência de Godot, o escritor salienta a relação directa entre as noções de tempo e de ocasião, nas obras de Beckett:

This notion of time, of course, is directly related to the notion of timing, and it seems no accident that *Mercier and Camier* immediately precedes *Waiting for Godot* in Beckett's oeuvre. In some sense, it can be seen as a warm-up for the play. (...) But whereas *Waiting for Godot* is sustained by the implicit drama of Godot's absence that commands the scene as powerfully as any presence – *Mercier and Camier* progresses in a void. (Auster, 1997b: 85-86).

Ressalvando o facto de *Mercier and Camier* não fazer parte do género dramático, havendo, por isso, um maior desenvolvimento de episódios que dilatam ou retardam a acção, a deambulação pelos arredores da cidade, com paragens em lugares públicos, por parte das duas personagens, coadjuvada por uma estrutura sintáctica de pausas, hiatos e súbitas mudanças de tema nas conversas, atribuem à obra uma cadência tensa que privilegia a noção de irreversibilidade da passagem do tempo. Em *Waiting for Godot*, o tempo dramático, mais curto e condensado, como é característica de género a que pertence, sustenta-se fundamentalmente no drama implícito da espera contínua pela personagem que não chega, conforme sublinha Paul Auster, no ensaio dedicado a *Mercier and Camier*. Organizada em duas noites consecutivas, do ponto de vista da linearidade cronológica, a composição dramática beckettiana apresenta uma sintaxe repetitiva entretecida num presente que ora se afunda no momento, ora se projecta num futuro vazio:

ESTRAGON: Let's go.
VLADIMIR: We can't.

ESTRAGON: Why not?

VLADIMIR: We're waiting for Godot

ESTRAGON: (despairingly). Ah! (Beckett, 1966: 6, 59, 63, 70, 76-77, 85).

Em «Laurel and Hardy go to Heaven», Paul Auster também opta por manter esta ênfase na temporalidade esquiva, mas desvia-se da estrutura temporal beckettiana, no plano dos indicadores cronológicos, mostrando um dia completo; e, ao contrário da penumbra que permanece em *Mercier and Camier*, dominada pela chuva irlandesa, e da escuridão das duas noites em *Waiting for Godot*, em «Laurel and Hardy go to Heaven», a luz desempenha um papel de destaque, ao reforçar o carácter cíclico e fugidio do tempo: «*The light grows in intensity during the first half of the play, reaching a noon of brilliance at the midpoint, and then diminishes gradually into darkness by the end.* » (Auster, 1997a: 129). Em simultâneo, e intimamente ligada à dimensão temporal, Paul Auster atribui importância diferente à categoria espacial e esta tendência, explorada na criação posterior, designadamente em *The Music of Chance*, já aparece, embora de forma ainda ténue, em «Hide and Seek», através da catalogação toponímica contrastiva com a claustrofobia cénica. Tal propensão insinua-se primeiro, e mais uma vez, no título – «Laurel and Hardy go to Heaven» – constituído também pelos nomes dos protagonistas, à semelhança de *Mercier and Camier*, mas a que acrescenta o predicado intransitivo, no presente, e a concretização do lugar de chegada de cariz utópico, não desvendando, contudo, a heterotopia onde os protagonistas se encontram – e nem a didascália, nem o desenvolvimento do enredo esclarecem esta dúvida. Depois, no espaço cénico, vamos dando conta da erosão do tempo através do espaço circunscrito que, reduzindo-se gradualmente, à medida que o muro é construído, vai diminuindo, por sua vez, a área de locomoção das duas personagens, sempre restringida a um conjunto de movimentos rotineiros. Aqui, há já lugar para outro traço distintivo austeriano que o escritor irá levar

mais longe na ficção posterior: a tendência dos protagonistas para a evasão, entre a deambulação e o confinamento, com a invenção de nichos heterotópicos individuais que levam ao distanciamento da realidade física⁵⁵.

A partir das características habitualmente associadas ao par cinematográfico, Auster criou um diálogo em que os interlocutores, medindo identidades e reflectindo sobre quem são e quem aparentam ser, colocam em causa a própria existência, face a um tempo cíclico irreversível, salientado, de resto, pela didascália e expressamente enunciado por Hardy: «You're going around in circles (...). » (Auster, 1997a: 156); e que se traduz igualmente na repetição de jogos das palavras e dos gestos das personagens:

HARDY: (*Recovering. Touching Laurel's face.*) Is it You?
LAUREL: Yes, yes. (*Pause.*) I think so. (*Doubtful, touching his face.*) Is it me?
HARDY: Yes. Of course it's you.
LAUREL: And you? Are you you?
HARDY: Yes. Of course I'm me. (*Pause.*) I'm me, and you're you.
LAUREL: It looks like we're both here, then, doesn't it? (*Ibidem*, 129-130).

A comunicação fechada, circunscrita à alternância, desenrola-se à volta de uma rotina de movimentos, restringida à incumbência da construção bizarra. O intercâmbio verbal restrito destaca também o sentimento de ansiedade, alternado com o de indiferença da parte dos interlocutores relativamente ao domínio e gestão do tempo, bem como em relação ao cumprimento do dever.

Esta reiterada focalização na pluridimensão do tempo é gizada na falta de sincronia com o horário pré-definido, nas tentativas de adaptação às regras temporais estabelecidas, bem como no incumprimento delas por parte das personagens, nos seus diversos ritmos, e vai patenteando o desnorte da condição dos interlocutores:

⁵⁵ Lembremo-nos de Marco Fogg e de Effing, em *Moon Palace*; de Anna Blume, em *In the Country of Last Things*; de Sachs, em *Leviathan*; de Quinn, em *The New York Trilogy*; de Sidney Orr, em *Oracle Night*; de Zimmer, em *The Book of Illusions*; ou de Willy, em *Timbuktu*.

LAUREL: What time is it?
HARDY: It's late. (*Consults watch*). We're behind schedule.
LAUREL: No more farting around, huh?
HARDY: That's one way of putting it. (*Ibidem*, 143).

Tácita ou explicitamente, Laurel e Hardy vão reconhecendo a incapacidade de acompanhar a medida temporal estipulada, através de referências reiteradas à assincronia entre as marcações temporais do presente e o incumprimento da tarefa, sempre em atraso, do ponto de vista da velocidade (no desajustamento durativo entre o tempo de que necessitam e o tempo de que dispõem). Esta noção de temporalidade esquiva é coadjuvada pela didascália repetitiva evidente, sobretudo, em relação às pausas, que conferem um carácter elíptico ao registo discursivo e à acção:

LAUREL: Do you know what time it is?
HARDY: It's late. (*Stops, consults watch*.) It's getting later.
(*Continues walking toward heap*.) (*Ibidem*, 130).

O desnorte verifica-se até quanto à localização temporal no presente imediato que só é resolvida após a consulta do livro que orienta as personagens:

LAUREL: Do you remember what day it is?
HARDY: (*Removing a large black book from his satchel*.) No. But it's all here in the book. We don't have to worry about remembering (*Starts flipping through the pages of the book*.)
LAUREL: Well?
HARDY: (*Still turning pages*.) Well what?
LAUREL: Have you found it?
HARDY: (*Still turning pages. Impatiently*.) Found what?
LAUREL: The day. Have you found the day?
HARDY: I'd find it a lot faster if you stopped interrupting me. (*Turns pages, muttering to himself*.) One thousand ... nine hundred ... (*Stops*.) Ah. Here we are. (*Reads actual date: _____, 19 ____*). (*Ibidem*, 131).

À ideia de resignação, manifestada, de resto, explicitamente, por Hardy – «(...) [i]t wouldn't make no difference (...)» (*Ibidem*, 131) – e por Laurel – «Nothing matters.»

(*Ibidem*, 132) – junta-se um cenário despojado que acentua a impressão de cativo, com expressão visual no encarceramento provocado pela construção do muro, consubstanciando a ausência de horizontes da condição humana. Imprecisão, hesitação e instabilidade são características da atmosfera que envolve a acção na qual a vacuidade discursiva corresponde ao vazio mental dos protagonistas. A dependência comunicativa e funcional, num presente insatisfatório (que as personagens tentam preencher com gestos e palavras, à procura de equilíbrio), vai estruturando o enredo em espiral, através de uma circularidade em que tudo se repete indefinidamente, na existência vazia e num microcosmo absurdo e sem sentido. Foca-se, pois, principalmente o paradoxo do humano e cada elemento da composição influencia essa mensagem, deflagrando a relação dos protagonistas e das acções concomitantes em roteiros absurdos que expõem a incoerência e a ignorância das personagens, num contexto expressivo entre o trágico e o cómico de linguagem e de situação.

Ao contrário da escolha (lúcida ou não) do próprio destino ou da revolta, como saídas para o dilema da condição humana, que podemos entrever, pelo menos no início, em *The Music of Chance*, a emergência do *nonsense*, do humor amargo e do oxímoro evidenciam em «Laurel and Hardy go to Heaven» a impotência dos actos humanos. Aqui assentam os pilares de *The Music of Chance* em que Nashe e Pozzi se tornam prisioneiros de dois milionários, com a incumbência de construir uma parede cuja finalidade lhes é desconhecida. Seguro de si próprio, Jack Pozzi descreve-se, assim, no início desta narrativa: «I'm my own boss. I call my own shots. » (Auster, 1992: 32). Por sua vez, a opção de Jim Nashe de dar um novo rumo à vida instala igualmente no leitor a ideia de que está perante uma personagem complexa, com autonomia e personalidade vincada, cujos obstinados sussurros interiores exortam a incorrer no risco do imponderável:

«Nashe did not have any definite plan. (...) Little by little, he had fallen in love with his new life of freedom and irresponsibility, and once that happened, there were no longer any reasons to stop.» (*Ibidem*, 11). Ao contrário, o perfil de Bill Flower e Willie Stone (o par de milionários que Jack Pozzi e Jim Nashe pretendem vencer num jogo de póquer) traçado pelas palavras de Pozzi, desenha personagens com características físicas e atitudes mentais semelhantes a Laurel e Hardy:

“I mean, they’re ignoramuses, those two. You sit down with them, and it’s like playing with Laurel and Hardy.” “Laurel and Hardy?” “That’s what I call them, Laurel and Hardy. One’s fat and the other’s thin, just like old Stan and Ollie. They’re genuine peabrains, my friend, a pair of born chumps.” (*Ibidem*, 30).

Esta descrição inicial contribui para instalar o estereótipo das figuras cinematográficas na mente do leitor, sugestão, aliás, assinalada pelo narrador onisciente relativamente a Nashe: «All the talk about Laurel and Hardy had planted a suggestion of Hollywood in his mind (...).» (*Ibidem*, 69). Porém, a expectativa criada não é atendida e cada episódio vem desafiar este raciocínio causal, uma vez que, apesar de Paul Auster afirmar que «Flower and Stone are eccentrics, latterday versions of Laurel and Hardy» (Auster, 1997b: 333), de facto, as personagens que passam a parecer-se com Stan e Ollie são afinal Pozzi e Nashe, sempre na expectativa de mudança, e aqui fazem claramente lembrar *Waiting for Godot*⁵⁶, ambicionando aceder à liberdade, consecutivamente ludibriados e mantidos em cativeiro para a concretização do projecto megalómano dos carcereiros.

⁵⁶ O paralelo é imediato no que diz respeito à expectativa continuamente gorada de libertação, quando conhecemos o nome do jogador profissional de póquer, Pozzi, que associamos logo a Pozzo, e o par Flower / Stone, sempre associados um ao outro, também nos remete para o jogo especular entre Vladimir e Estragon, de *Waiting for Godot*.

Embora a questão da liberdade⁵⁷ pareça ser o verdadeiro assunto das duas obras⁵⁸, a evolução do grau de complexidade em *The Music of Chance*, relativamente a «Laurel and Hardy go to Heaven», é notória. Primeiro, no âmbito das opções de vida das duas personagens principais que, desde o início, deixam de ser indiferentes às razões que subjazem à rotina que os aprisiona – «This is America, Nashe. The home of goddamn free, remember? We can all do what we want. » (Auster, 1992: 16) – tentando viver o *American Dream* e a vertigem do imponderável: «It was a dizzying prospect – to imagine all that freedom, to understand how little it mattered what choice he made. He could go anywhere he wanted, he could do anything he felt like doing (...). » (*Ibidem*, 6). Depois, porque essas opções, fruto da interacção das inquietações interiores com o mundo exterior das dependências, embora sugiram igualmente a opressão e, porventura, a auto-destruição⁵⁹, ao implicarem a novidade (para Nashe e Pozzi) das forças incontroláveis, demasiado tentadoras e potencialmente destruidoras a que as personagens se entregam, causticam as vidas antigas.

Apesar de não desaparecerem nas novas vidas, elas tomam contornos diversos, porque transformam as personagens em sujeitos que se conhecem melhor a eles próprios e sabem aquilo de que são capazes (Herzogenrath, 1999: 211). Este parece ser um dos desígnios nucleares dos protagonistas austerianos, mesmo que tal signifique encontrar o genuíno sentido da finitude.

⁵⁷ Repare-se que, conforme salienta Bernd Herzogenrath, em *An Art of Desire: Reading Paul Auster* (p. 163), em *The Music of Chance* (p. 6), o narrador refere-se à autoestrada como “freeway”.

⁵⁸ Em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* (p. 294), Paul Auster refere que esse é um dos temas de *The Music of Chance*: «The very day I finished writing *The Music of Chance* – which is a book about walls and slavery and freedom – the Berlin Wall came down. ».

⁵⁹ A descrição feita por Nashe de Pozzi leva-nos a concluir que o jovem está morto: «I am looking at Pozzi. For the man’s limbs were oddly tangled and inert, and from the way his head was cocked to one side (twisted at an almost impossible angle, as if the head were about to separate itself from the body), Nashe felt certain that he was dead. » (Auster, 1992:171).

2.1.2 «Blackouts»

Igualmente na linha do Teatro do Absurdo, «Blackouts» assenta num enquadramento rítmico cadenciado e circular, idêntico ao de «Laurel and Hardy go to Heaven», desta feita gerado através da rede de interdependência entre três personagens – tecida pelo registo discursivo fortemente repetitivo – circunscrito, todavia, apenas a duas delas – e pela didascália conivente. Esta redundância constitui-se mecanismo nuclear da coerência dramática ao contribuir, de forma decisiva, para reforçar as isotopias temáticas dominantes, assentes na vacuidade da condição humana, uma vez que a peça é construída de forma elíptica.

A produtividade semântica da obra desenvolve-se com base no triângulo composto pelo entrecruzar das vozes de Black, Green e Blue. No início, o leitor nada sabe acerca do passado delas e só desvenda uma parte da vida familiar de Blue depois de a personagem marcar presença em palco. A acção centra-se primeiro na nomeação das funções a desempenhar no momento por parte de Green, sob a supervisão de Black, bem como na demora de Blue e, posteriormente, no relato dos acontecimentos que decorreram da incumbência levada a cabo por Blue que, entretanto, comparece:

(...) [T]o watch this man and write down what [he] (...) saw. It was so simple, it never made any sense. (...) I followed him. I watched what he did. Then I'd write my report every Sunday night. (...) I'd mail it to the post box number on Monday morning. (Auster, 1997a: 175-176).

Black estabelece os limites dialógicos do registo discursivo, manifestando, por isso, maior grau de autonomia. A ausência e a espera reiteradamente nomeadas de Blue, deixando entrever presença posterior, constituem, numa primeira fase, o acontecimento

central para o desenrolar do enredo que concretiza, depois, o relato da investigação. Green é o elemento subsidiário na produção dialógica, personagem complementar na dinâmica da acção: contribui para salientar a espera; e serve, na fase que antecede a entrada em cena de Blue, de intermediário provisório para o diálogo entre Black e Blue, reproduzindo indirectamente as falas dos outros dois elementos, ao mesmo tempo que prolonga a temática da escrita, fornecida pelo cenário, procedendo depois ao registo escrito do que se passa. Esta tarefa contribui para indiciar a condição paratópica do criador e da obra através de um conceito de autoria configurado não exclusivamente pelo autor, mas como intertexto resultante do contínuo entretecer de outras vozes, ou seja, de um diálogo, mesmo que silencioso (como é o caso, uma vez que Green não fala), com a alteridade. Quer do ponto de vista dos processos de construção textual, quer no quadro dos conteúdos significativos, a composição dramática instaura uma ambiência de expectativa semelhante a *Waiting for Godot*, mas introduz um conjunto de novas incidências. Ao contrário de Godot, cuja presença nunca se concretiza, Paul Auster coloca Blue em cena e o ritmo circular do discurso admite um certo paralelo estilístico com as odes pindáricas, na medida em que a estrutura e o encadeamento discursivos de cada interlocutor, coadjuvados pela ausência e depois presença de Blue, definem uma organização com oscilações rítmicas equivalentes às que caracterizam aquelas composições⁶⁰.

⁶⁰ No ensaio «Flaubert e o seu destino exemplar», incluído nas *Obras Completas: 1923-1949* (p. 272), Jorge Luis Borges refere-se a Píndaro como « (...) o poeta sacerdotal, que comparou as suas odes a caminhos pavimentados, a uma maré, a talhas de ouro e de marfim e a edifícios, e que sentia e encarnava a dignidade da profissão das letras. ».

À semelhança deste tipo de composições, «Blackouts» revela profundidade implícita de juízos éticos (no âmbito da profissão das letras), simetria formal quanto à estruturação consonântica, do ponto de vista do intrincamento morfo-sintáctico, e também simetria estética imediata, designadamente no plano cromático: os nomes e a roupa das personagens encontram-se harmoniosamente relacionados através do redobro metonímico fornecido pelo vestuário que cada uma delas enverga, de acordo com a cor do nome atribuído: «*Green wears a green suit. Black wears a black suit. Blue wears a blue suit.* » (Auster, 1997a: 167). Esta hipótese de equivalência compositiva também parece ser sugerida nas falas das personagens, estruturadas num vaivém sequencial gerado pela intervenção sempre bipolar (apesar de, a partir da chegada de Blue, se concretizarem três presenças em palco), desencadeadora da evolução da intriga, focalizada em Black que, no plano do funcionamento comunicacional, orienta o desenvolvimento dos dois pares de diálogos, sendo o único elemento comum aos dois. Esta personagem é, por isso, determinante para o estabelecimento de intercâmbio verbal com as outras, restringindo o âmbito da réplica dialógica, uma vez que Green e Blue não comunicam oralmente entre eles. Do ponto de vista da recepção, esta opção técnico-discursiva acaba por se constituir estratégia distintiva, uma vez que este interlocutor, ao induzir e controlar as redes de intervenção que atravessam a composição, introduz relações de hierarquia e de dependência entre os três.

Por outro lado, e à luz destas considerações, verifica-se que a organização sintáctico-semântica do discurso dos participantes admite também o estabelecimento de correlação relativamente à ordem que apresenta cada um dos componentes da ode pindárica: a estrofe e a antístrofe, primeira e segunda partes da composição, com organização comum, adequam-se às prestações de Black e Green, uma vez que estes se

encontram sempre em cena, instaurando e identificando as oportunidades dos conteúdos significativos que se irão desenrolar ao longo da acção. O epodo, que nos coros do teatro grego se cantava imediatamente após a estrofe e a antístrofe, com um ritmo diferente, harmoniza-se com o desempenho de Blue, o elemento novo da composição, insinuado no início da peça, e que, ao surgir em cena, renova a dicotomia estabelecida entre Black e Green, que passa a desenvolver-se entre Black e Blue, ao mesmo tempo que introduz como novo assunto a investigação levada a cabo por Blue. Acrescente-se que, se pensarmos que Píndaro via na situação de disputa pela vitória um caso exemplar para o estudo da situação existencial do humano, elaborando-a como situação hermenêutica, e, se tivermos em conta o enaltecimento pindárico da criação literária, verificamos que esta opção formal vai igualmente ao encontro do valor singular conferido à profissão das letras que Paul Auster manifesta quer na narrativa autobiográfica que dá título à obra, quer na produção literária em geral.

A utilização do estímulo cromático como estratégia caracterizadora insinuada na atribuição singular de nomes de cores às personagens – Green, Black and Blue – como uma das maneiras de as distinguirmos, destaca a influência da impressão visual na construção ontogénica das personagens. Esta tendência, retomada de forma mais elaborada na ficção posterior⁶¹, adquire destaque específico em *The New York Trilogy* e em *Leviathan*. Na primeira narrativa da trilogia, à razão fornecida pelo narrador quanto ao facto de Quinn ser grande apreciador de caminhadas – «(...) [M]ore than anything else, however, what he liked to do was walk (...). » (Auster, 1987b: 3) – subjaz a ideia da locomoção como oportunidade de observação, que impede o protagonista de pensar: «(...) [B]y reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think (...). »

⁶¹ A opção pela realização cinematográfica aponta, de resto, claramente, esta tendência.

(*Ibidem*, 4). Em «Ghosts», narrativa que o escritor assume ter surgido na sequência de «Blackouts», a onomástica cromática contribui para adensar o labirinto das identidades das personagens: Brown ensina Blue a dar os primeiros passos nas lides de detective privado e White contrata Blue para vigiar um homem que dá pelo nome de Black⁶². Em *Leviathan*, Maria Turner, a personagem que desencadeia as grandes alterações comportamentais em Sachs, dedica-se ao que o narrador designa como «compulsive projects» (Auster, 1992: 68) – um deles consiste em alimentar-se segundo uma dieta cromática, comendo diariamente apenas alimentos de determinada cor (*Ibidem*, 67); e outro é o de se fazer vigiar e observar:

In one work, she hired a private detective to follow her around the city. (...) [W]hen he handed in his report at the end of the week and she studied the photographs of herself and read the exhaustive chronologies of her movements, she felt as if she had become a stranger, as if she had been turned into an imaginary being. (*Ibidem*, 69-70).

Sabendo que tradicionalmente a cor é carregada de alusões psicológicas e morais, a coadjuvância cromática remete-nos igualmente para a deriva do humano sugerida pela comunicação visual⁶³. O *puzzle* no domínio do conceito de identidade parece insinuar, igualmente, as componentes do sistema psíquico do indivíduo implícitas na tríade cromática constituída pelos nomes das personagens de «Blackouts»: Blue é o operador cognitivo, elemento dinâmico do triângulo; Black constitui-se prolongamento, no plano psicológico, das regulações cognitivas, colocando questões relativas ao equilíbrio entre assimilação e acomodação de Blue; e Green aparece como o elemento cooperante que, no processo do registo escrito de todas as ocorrências, as ordena. Na senda desta ideia, vale a

⁶² No plano da recepção, a explicação fornecida dificulta a determinação da diferença identitária: «Brown taught him the ropes, and when Brown grew old, Blue took over. (...) White wants Blue to follow a man named Black and keep an eye on him for as long as necessary.» (Auster, 1987b:135).

⁶³ No prefácio a *Histoire des Couleurs* (p. 10), Louis Marin salienta que «(...) [L]e discours des couleurs est un discours désespéré.».

pena recordarmos a reflexão de Paul Auster em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, acerca do protagonista de *Hunger*. Ela acrescenta informação no âmbito da noção fragmentária de identidade, insinuando as razões que subjazem à rejeição do nome próprio, por parte de Blue – «Don't ever call me that! Don't ever call me that again, do you hear! » (Auster, 1997a: 170) (depois de Green o chamar 'Charlie'); e contribui igualmente para explicar a função cromática dos nomes e dos disfarces enquanto reflexo da desconexão entre as personagens e o mundo que «Blackouts» induz e «Ghosts» explora largamente:

He loses everything – even himself. Reach the bottom of a Godless hell, and identity disappears. It is no accident that Hamsun's hero has no name: as time goes on, he is truly shorn of his self. What names he chooses to give himself are all inventions, summoned forth on the spur of the moment. He cannot say who he is because he does not know. His name is a lie, and with this lie the reality of his world vanishes. (...) The connection between self and world has been broken. (Auster, 1997b: 14-15).

Tal como acontece em «Laurel and Hardy go to Heaven», soma-se o contributo crucial da categoria temporal para a eficácia semântica de «Blackouts». O carácter distintivo baseado no fluxo do tempo serve para diferenciarmos os participantes: um deles destaca-se dos outros pela idade – Green tem setenta anos e Black e Blue têm quarenta. A personagem Green, com perfil menos vincado, é aquela a quem foram atribuídas funções mais bem definidas, logo no início da acção: o ancião constitui-se mediador do discurso, com a incumbência de registar tudo o que é oralmente transmitido, até o silêncio, e não pode falar a não ser que tal lhe seja solicitado. A coincidência de idades entre Black e Blue (quarenta anos), ao estabelecer elo temporal entre as duas personagens na mesma faixa etária, adquire valor semântico significativo, se considerarmos que o número simboliza espera, preparação, teste, punição (Chevalier e Gheerbrant, 1996: 401). Além disso, ela imprime realce suplementar à ausência de Blue –

par etário de Black – notada, desde o início, pelas marcações cénicas e sublinhada pelas duas personagens que se encontram em palco, reiterando a iminência da vinda até esta se concretizar.

Com efeito, do ponto de vista do protagonismo dos interlocutores, se é certo que existe clara distinção de Black – além de comandar o diálogo com Green, no que diz respeito à dinâmica discursiva e na coacção das acções a desempenhar, também faz as despesas da conversa que mantém depois com Blue –, o evento nuclear, que garante o desenrolar da acção e que reforça a importância da categoria temporal é constituído primeiro pela ausência e depois pela presença de Blue, alterando o rumo temático dos diálogos. Estes deixam de se circunscrever às circunstâncias do momento (a temática da escrita e das funções de Green) e do futuro próximo (a chegada de Blue) para passarem a centrar-se no passado (o relato da investigação levada a cabo por Blue): *ego* e *superego* confrontam-se na memória.

O tempo dramático surge também intimamente ligado à categoria do espaço. Em «Laurel and Hardy go to Heaven», a iluminação, além de enfatizar a comunicação visual, é igualmente um dos recursos que atribui circularidade à acção: a escuridão inicial dá lugar à luminosidade progressiva⁶⁴; depois, a luz desaparece bruscamente, durante dez segundos, para voltar de forma abrupta, seguida de batimento à porta que antecede a entrada de Blue⁶⁵; e o procedimento repete-se quase no final da peça⁶⁶, que acaba com o apagamento igualmente brusco⁶⁷. Esta estratégia, aliada ao cenário minimalista e às posições fixas que Green, Black e Blue ocupam junto às secretárias (só Green está em pé,

⁶⁴ «(Darkness. (...) Lights gradually come on.)». (Auster, 1997a: 167).

⁶⁵ «(Lights out. Ten seconds. Lights on. (...) A knock on the door. (...) Blue is standing in the doorway.)». (Ibidem, 171).

⁶⁶ «(Lights out. Ten seconds. Lights on) ». (Ibidem, 188).

⁶⁷ «(Pause. Five minutes. Lights out.)». (Ibidem, 188).

no princípio, mas depois também se mantém sentado), ao longo da composição, insinua a noção de clausura já transmitida em «Laurel and Hardy go to Heaven»⁶⁸.

Nesta teia multitemporal, associada a um espaço fechado conivente, sobressai o jogo de palavras entre os interlocutores, que faz emergir um subtexto latente indiciador da identidade fragmentária das personagens: «GREEN: You're out of your mind. / BLACK: Not out, in. If anything, I'm too much in my mind. » (Auster, 1997a: 169). A relação semântica que este trocadilho estabelece com o título (cujo significado aponta para a noção de perda de consciência temporária e para a ideia de ocultamento) é coadjuvada pela interdependência expressiva que se estabelece entre os três participantes, remetendo-nos, mais uma vez, para a hipótese de paralelismo com a teoria do aparelho psíquico, pois subjaz a ideia de que as três personagens parecem ser, afinal, componentes do mesmo sujeito: Blue adquire as funções de *ego* – o agente que governa as relações do sujeito com o mundo e que resolve os conflitos entre tendências e interdições – revelando preocupações espaço-temporais; e enquanto Green admite paralelo com o *id* – a parte mais antiga do aparelho psíquico do indivíduo, caracterizada pela desorganização e pela ignorância da realidade, dos princípios lógicos e das categorias fundamentais do pensamento – donde decorre a necessidade de proceder ao registo escrito e de ser orientado, Black, o *super ego*, age sobre Green, dirigindo-lhe a conduta, e sobre Blue, questionando sistematicamente as acções, as motivações e as conveniências sociais desta personagem (ap. Doron e Parot, 2001: 265, 395 e 725).

⁶⁸ A indiferença dos protagonistas revela-se em frases quase idênticas – apenas o tempo verbal difere: Laurel afirma «It makes no difference. » (p. 135); e Blue declara: «It made no difference to me. » (p. 177).

Além da solicitação visual veiculada pelo cromatismo da onomástica e do vestuário, a eficácia expressiva também resulta da predominância dos processos de co-referência do tipo anafórico e homonímico, bem como do apelo reiterado ao sentido auditivo: o discurso repetitivo proferido pelas personagens encontra-se pejado de trocadilhos de palavras, salientados, logo no início da composição, por Black, incomodado com o ruído que Green produz ao afiar os lápis, «The pencils are too loud. » – e depois por Green – «They are ... mute. » (Auster, 1997a: 168). Soma-se a utilização dos predicados favoritos de Paul Auster – «seem» e «feel»⁶⁹ – enunciadores dos jogos de aparência e de sentimentos, e a didascália persuasiva, que marca a presença do autor na composição e convida o leitor a descobrir o jogo teatral. A sincronia entre os sentidos e a forma da composição estabelece-se, assim, na forte correlação entre o discurso dos interlocutores, a figuração cénica e os processos gestuais.

Acresce que a semântica da acção da peça se encontra apoiada na temática e no ambiente de escrita, com a definição das funções de Green, dos componentes que a constituem, assim como do cenário: «*An old-fashioned office, cluttered with papers, filing cabinets, etc.*» (*Ibidem*, 167). Este tópico, que irá predicar quase todas as acções dos narradores-personagens e das representações espaciais da produção austeriana posterior, é já abordado, ainda que superficialmente, em «Laurel and Hardy go to Heaven», através da referência reiterada ao livro (aqui, com função organizativa), de autor desconhecido, que fornece instruções para a conduta das personagens e para a construção do muro, encontrando o expoente máximo em *Oracle Night*, onde alguns eventos se tornam realidade depois de as personagens os terem lido.

⁶⁹ Esta incidência verbal verifica-se, sobretudo, nas páginas seguintes: 170, 172, 175, 177, 179, 181-183 e 184.

Em «Blackouts», esta condição paratópica das personagens passa a ter uma presença mais forte, consubstanciada em Green, o escrivão que vai registando tudo o que acontece, e nos relatórios elaborados por Blue sobre a investigação levada a cabo. A interacção verbal vai progredindo em torno das questões existenciais relativas à identidade das personagens, através de um discurso repetitivo que sistematiza as obsessões delas:

BLACK: Who are you?
GREEN: (*Hesitates.*) Green. As Previously. (*Pause.*) Executor of the aforementioned.
(*Pause.*)
BLACK: Who am I? (*Green stares at him apprehensively. Pause. More forcefully.*) Who am I?
GREEN: Black.
BLACK: Since when?
GREEN: Since ... the beginning.
BLACK: And so it will be-
GREEN: To the end. To the very end. (*Ibidem*,168-169).

À semelhança de «Laurel and Hardy go to Heaven», esta questão aparece imbuída de incertezas, em «Blackouts»:

BLUE: (*Pause.*) I'm not sure.
BLACK: (*Angry.*) Not sure? (*Pause.*) There's no middle ground, my friend. It's either life or death. There's nothing in between.
BLUE: I couldn't tell. He was still breathing when I left, but I didn't think he'd last much longer. He seemed to be bleeding inside, and he was unconscious.
BLACK: (*Enraged.*) And now? What is he now? Alive or dead?
BLUE: (*Hesitates.*) Alive.
BLACK: (*Shouting*) Are you sure?
BLUE: (*Hesitates.*) Dead.
BLACK: (*Beside himself.*) Are you sure? No. I'm not sure. I'm not sure of anything. (*Ibidem*, 185-186).

O enigma gizado em torno das identidades das personagens nunca é desvendado, conforme afirma Blue, acerca do indivíduo que investigou:

Never in so many words. Of course not. Nothing said was ever what was meant. That was the point. (*Pause.*) It was a matter of understanding him in advance ... of reading between the lines. (*Pause.*) Eventually I caught on. (*Ibidem*, 183).

A intrincada rede de identidades lacunares configurada em «Blackouts» adensa-se em *The New York Trilogy*, designadamente em «Ghosts», narrativa que surge na sequência da peça em referência. Contudo, ao contrário do que podíamos supor, aqui não encontramos respostas para as questões colocadas na composição dramática. Pelo contrário, às interrogações subjacentes acrescentam-se outras que contribuem para agudizar a fragmentação, do ponto de vista da identidade. As relações de analogia entre «Blackouts» e «Ghosts» são evidentes e à segunda narrativa da trilogia soma-se um grau de complexidade acrescido. No plano das ambiguidades do signo linguístico, as implicações entre as duas criações literárias são incontornáveis, mormente quando recordamos o episódio do desmaio de Blue, em «Ghosts» – «He takes one more step into the room and then **blacks out**⁷⁰, collapsing to the floor like a dead man. » (Auster, 1987b: 188). A opção verbal remete de imediato para o título da composição dramática – «Blackouts» – bem como para o nome de uma das personagens, e, além disso, verificamos que o Black e o Blue de «Ghosts», repetindo o diálogo de Black e Blue em «Blackouts», sugerem implicações relativas ao conflito interior de Black: «You're out of your mind. No, Blue. If anything, I'm in my mind, too much in my mind. » (*Ibidem*, 193). Afinal, na senda destas coincidências, «Ghosts» acaba por admitir a possibilidade de o leitor se encontrar na presença da actividade mental de Blue, em «Blackouts», designadamente quando se dá a perda de consciência física do sujeito, sugestão esta corroborada, de resto, pelo campo semântico do título da segunda narrativa da trilogia.

⁷⁰ O destaque a negrito é da minha responsabilidade.

A ampliação da complexidade relativamente ao cromatismo onomástico contribui igualmente para o adensamento da teia identitária: do passado, sabemos que Blue trabalhou para Brown e que este envelheceu; do presente tomamos conhecimento de que Blue substituiu Brown e também de que Blue foi incumbido por White de vigiar Black por tempo indeterminado.

Logo de início de *The New York Trilogy*, a utilização de cores opostas para designar o vigiado (Black) e aquele que quer que Black seja investigado (White) aponta para uma polaridade focalizadora do dualismo de forças, retomando o tema do duplo e a perspectiva bifocal na caracterização das duas personagens. Contudo, a dinâmica da narrativa encontra-se centrada em Blue, a sombra vigilante de Black. Esta inter-relação é, de resto, alimentada pelo próprio narrador onisciente quando refere que Blue e Black se encontram na mesma faixa etária – «Blue estimates Black's age to be the same as his (...) somewhere in his late twenties or early thirties (...).» (*Ibidem*, 139) – coincidência que já existia entre Black e Blue, de «Blackouts»; e ao distinguir a reflexão de Blue sobre a aparência dissimulada de White: «The black beard, for example, and the overly bushy eyebrows. And then there is the skin, which seems inordinantly white, as though covered with powder.» (*Ibidem*, 135). A ligação recíproca é, igualmente, mantida através de uma série de índices premonitórios que surgem pela voz do próprio narrador⁷¹; também subjaz aos jogos de palavras e de localização espacial coincidentes com as duas cores opostas – «Black orders a Black and White on the rocks, (...). For the sake of symmetry Blue orders the same drink.» (*Ibidem*, 179); e encontramos-la na conjectura acerca dos significados etimológicos da palavra *speculatus* – «To speculate, from the

⁷¹ O narrador refere que «Blue confesses to himself for the first time that he is developing a certain fondness for Black (...).» (p. 151); e, quando Blue vigia as caixas postais da estação de correios, a fim de desvendar o mistério por detrás de White, e surge o mascarado (p. 167), a voz enunciativa afirma que «Blue senses in this first moment that the man behind the mask is White (...).».

Latin *speculatus*, meaning mirror or looking glass. For in spying out at Black across the street, it is as though Blue were looking into a mirror, and instead of merely watching another, he finds that he is also watching himself. » (*Ibidem*, 144).

Neste sentido, e tomando em consideração o raciocínio de Manlio Brusatin acerca da cor – «(...) liée tant à la lumière qu'à l'obscurité, en général au noir et au blanc (...)» (1986: 115) – verificamos que, em «Ghosts», o jogo da dualidade do ser, introduzido pela incumbência de White quanto à vigilância de Black, além de sustentar a temática do duplo, já patente em «Blackouts», confirma a lógica do autor italiano. Afinal, quer nesta composição dramática, quer na segunda narrativa de *The New York Trilogy*, «(...) le semblable et son contraire engendrant des synthèses interprétatives (...)» (*Ibidem*, 22). Ao completar o triângulo e servindo de ligação entre os opostos – «From the very start he [Blue] has been the man in the middle (...)» (Auster, 1987b: 168) – Blue acaba por se tornar, ele próprio, na imagem especular de Black: as duas grandes áreas cromáticas dividem-se em luz (White) e sombra (Black), existindo uma terceira (Blue), que diz respeito à passagem de uma para outra e aos meios atravessados pela luz que cedem à sombra⁷². A resposta que Blue, disfarçado de Jimmy Rose, o mendigo, dá a Black, depois de este comentar a parecença daquele com Walt Whitman, consubstancia a prevalência desta temática na narrativa: «Every man has his double somewhere.» (*Ibidem*, 172).

Se, no plano das representações do espaço, em «Blackouts», o jogo especular já se insinua nos lugares ocupados por Black e Blue no palco – «*Stage left, at smaller angle facing out: Black's desk and chair. There is a third chair on the other side of Black's desk.*» (Auster, 1997a: 167) –, o jogo do aspecto desenvolvido entre investigador e

⁷² Segundo Manlio Brusatin, *Histoire des Couleurs* (pp. 103-104), « (...) les deux grands partis en matière de couleur se divisaient entre lumière et ombre, (...); un troisième parti, ou plutôt une troisième composante, s'intéressait aux condition de passage de l'une à l'autre et aux milieux traversés par la lumière, qui cèdent à l'ombre tout en conservant une matérialité colorique aux objets offerts à nos sens. ».

investigado projecta-se, em «Ghosts», de forma mais explícita, nas localizações espaciais: Black vai ocupar o apartamento diametralmente oposto ao de Blue – «(...) [O]n the third floor of a four-storey brownstone. (...) Black – 3rd floor. (...) Black sitting at a table in his room across the street. » (Auster, 1987b: 137); e, quando se dá o primeiro frente a frente, Blue senta-se no lugar diametralmente oposto a Black – «Black has no objection and gestures with an indifferent shrug of the shoulders for Blue to take the chair opposite. » (*Ibidem*, 178). Mas, aqui, a fragmentação do ponto de vista da identidade vai ainda mais longe: o espectro cromático deixa de se cingir apenas às personagens para se alargar ao local onde se situa o apartamento alugado por White para Blue habitar – **Orange Street** (*Ibidem*, 136); e aos objectos – «Blue takes a small **grey** satchel down from the shelf (...) » (*Ibidem*) e «Black is writing in a notebook with a **red** fountain pen (...) » (*Ibidem*, 137). Na senda deste conjunto de factores configurativos de uma identidade cada vez mais fraccionada, o efeito cromaticamente difractivo aumenta de forma significativa quando aparecem outras personagens também com nomes de cores: Blue recorda-se da investigação que designa como “the **Redman** Affair” (*Ibidem*, 139); lembra-se do “**Gray** Case” (*Ibidem*) relativo a um indivíduo com amnésia, **Gray**, desaparecido durante mais de um ano e que depois é encontrado sob o nome de **Green**; evoca a história de **Gold**, magistrado encarregado da autópsia de um garoto assassinado, que se recusou sempre a aceitar a impunidade do criminoso nunca descoberto; e dá conta da ida ao bar cujo *bartender* chamado **Red** era parecido com **Green** (que antes fora **Gray**), para ver **Violet**, a prostituta com quem costuma encontrar-se. À complexa teia cromático-especular, com óbvias repercussões na construção ontogénica cada vez mais fragmentária das personagens, juntam-se ainda o disfarce utilizado por Blue para encetar conversa com Black, apresentando-se como Jimmy **Rose** (*Ibidem*, 171); e a descrição

colorida da paisagem observada pelo investigador no parque, desenvolvida com base em cores coincidentes com o nome de algumas das personagens que foram habitando a narrativa: « (...) [H]e is struck by the sharp clarity of the colours around him: the **green** grass, the **brown** dirt, the **white** ball, the **blue** sky above (...). » (*Ibidem*, 159)⁷³.

Ao leque difuso de tonalidades acrescentam-se informações que relacionam Blue e Black com Paul Auster, implicando também o autor no enredo. Em «Ghosts», a localização temporal do início da investigação coincide com a data de nascimento de Paul Auster⁷⁴; a localização macroespacial coloca as personagens em Brooklyn Heights – «The address is unimportant. But let's say Brooklyn Heights, for the sake of argument. » (*Ibidem*, 136) – lugar onde o escritor ainda reside; e a localização referencial para um dos disfarces de Blue, é Kenosha, Wisconsin, cidade onde viveu a família de Samuel Auster (Auster, 1987b: 33), o pai do escritor. A diluição de fronteiras entre autor, escritor e jogo narrativo é tendência manifestamente austeriana e as ressonâncias de um número significativo de episódios da vida do escritor não se limitam aos elementos espaço-temporais referidos. Esta propensão para expor a condição paratópica do criador e da criação insinua-se, de forma mais subtil, na utilização de adjectivação que remete para o apelido do escritor, para caracterizar um espaço com presença regular na obra austeriana, o quarto do também escritor, Black: «(...) [t]he room is much as he imagined it would be, though perhaps even more **austere**. » (*Ibidem*, 184)⁷⁵; e parece remeter também para os sentimentos desencadeados por determinadas circunstâncias da vida do autor, designadamente aqueles que se relacionam com o tema da separação. Já em «Blackouts», as revelações acerca da vida afectiva de Blue admitiam algum paralelo com

⁷³ O destaque dos vocábulos a negrito é meu.

⁷⁴ «It is 3 February 1947. ». (Auster, 1987b: 136).

⁷⁵ O destaque a negrito é meu.

a vida pessoal de Paul Auster – «My wife walked out on me. (*Pause*) I admit it. (*Pause. Without emotion*) I was a terrible husband. A terrible father. » (Auster, 1997a: 178). Em «Ghosts», o detective Blue descobre que Mrs. Blue encontrou outra relação e a ênfase na dor sentida por Blue recorda-nos o sofrimento descrito pelo narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* resultante do divórcio (*Ibidem*, 122-123). *The Invention of Solitude* refere a mágoa sentida por A. após a ruptura com a mulher e a separação do filho: «(January 1979), A.'s marriage collapsed (...) to be separated from his son. The thought of it was intolerable to him. » (Auster, 1982: 101). A presença do autor, constantemente pressentida na criação austeriana, não deixa margem para dúvidas, na primeira narrativa da trilogia, quando Quinn, ao receber um telefonema de alguém que procura Paul Auster, finge ser Paul Auster: « 'Is this Paul Auster?' asked the voice. 'I would like to speak to Mr Paul Auster.' » (Auster, 1987b: 7); e, ao terceiro telefonema de alguém que procura «(...) '[a]lways the same man. Auster. The one who calls himself Paul Auster.' », Quinn responde: « 'This is Auster speaking.' ». Mais tarde, o discurso directo coloca Paul Auster em conversa com Quinn, juntamente com Siri (nome da actual mulher do escritor) e com Daniel (nome do filho do escritor e de Lydia Davis). Se, conforme afirma Michel Foucault, o nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser no discurso (2001a: 826), no caso em apreço a forma como o autor se implica na narrativa indicia a rejeição da diferença ontológica entre ele e as entidades representadas na diegese, desvanecendo as fronteiras entre a ficcionalidade e a realidade que insinua uma concepção da narrativa como lugar singular onde tudo pode acontecer. A esta relação directa de mútua autenticação, soma-se, mais uma vez, o apego à actividade literária, temática transversal à obra austeriana. Em «Ghosts», Black escreve, Blue observa-o a escrever e Blue escreve; Black lê *Walden*, Blue observa-o a ler e Blue

adquire o livro e começa a lê-lo. Ironicamente (ou talvez não), parece implícito, quando o narrador dá conta da dificuldade sentida por Blue em redigir o relatório semanal acerca das actividades de Black que este constrangimento é partilhado com o próprio autor porque, conforme afirma Blue, a tentação de escrever acerca daquilo que se passou consigo próprio é demasiado forte: «This isn't the story of my life, after all, he says. I'm supposed to be writing about him, not myself. » (Auster, 1987b: 147). Esta questão serve igualmente de aditamento para essa noção recorrente da diluição da tradicional diferença ontológica entre autor e universo diegético representado, urdida na implicação do autor nas obras, nos desdobramentos reiterados das personagens noutras personagens, e através do envolvimento, na diegese, de vozes, obras e personagens de épocas e áreas diversas: Walt Whitman (*Ibidem*, 173), Henry David Thoreau e respectivas criações, Kirk Douglas (*Ibidem*, 160) ou James Stewart, várias películas e protagonistas delas (*Ibidem*, 162). Conforme iremos observar com detalhe, no universo da ficção austeriana, o propósito da existência dos sujeitos que o habitam vai sendo construído através de uma rede infinita de tonalidades continuamente entrelaçadas e renovadas onde biografismo e ficção se encontram, entrecruzam e combinam.

2.1.3 «Hide and Seek»

No plano formal, «Hide and Seek» revela igualmente e de forma quase imediata um registo discursivo fortemente repetitivo. Também na linha do Teatro do Absurdo, esta composição dramática curta assenta num enquadramento rítmico circular gerado através da rede de conexões de interdependência entre os elementos constitutivos. O número escasso de personagens é coadjuvado pela ausência de caracterização física, grau de parentesco ou qualquer outro tipo de relação além do diálogo. A consequente consonância rítmica na alternância dialógica dos interlocutores dificulta o protagonismo de um deles e o arranjo morfo-sintáctico complexo, baseado no trocadilho e na aliteração, encontra-se fortemente subordinado a esse intercâmbio comunicativo intercalado, corroborado pela didascália que repercute a propensão para a reprodução reiterada de gestos, ritmos e movimentos cénicos, por parte dos dois interlocutores. Do ponto de vista semântico, o núcleo de isotopias temáticas é, igualmente, redundante. «Hide and Seek» afigura-se a mais elaborada das três composições e aquela que oferece o conjunto de características mais marcante quanto à produção literária austeriana posterior, merecendo, por isso, que nos detenhamos nela com mais detalhe.

A progressão da acção centrada em torno das duas personagens exigidas para o desenvolvimento de diálogo⁷⁶ que se distinguem primordialmente em função do género – «MAN/WOMAN» –, além de implicar o estabelecimento de intercâmbio discursivo restringido à alternância, dificulta a existência de rupturas temáticas entre os actos de

⁷⁶ Esta alternância estrutura as três composições. Só quase a meio de «Hide and Seek» descobrimos, pela voz da personagem feminina, o nome próprio do elemento masculino («Jimmy»), escassas vezes repetido ao longo da composição, como que apelando a uma intimidade que nunca se chega a concretizar. (Auster, 1997a: 193, 195, 196 e 199).

enunciação dos interlocutores. Esta opção técnico-discursiva vai, mais uma vez, e à semelhança do que se constata nas composições dramáticas anteriores, ao encontro do dialogismo bakhtiniano. Do ponto de vista da recepção, ao efeito de anonimato explicitamente pretendido na ausência de utilização dos nomes e de caracterização física das personagens, bem como na indiferenciação quanto ao tipo de registo semântico-formal, junta-se a constatação de que cada um dos participantes tem o seu discurso condicionado à interacção verbal que vai estabelecendo com o outro, numa clara valorização do contexto, pois é do encontro com o enunciado alheio que o processo dialógico progride. No desenrolar do diálogo, sobressai igualmente a dinâmica anafórica desenvolvida através da construção de combinações morfo-sintácticas. Não raras vezes, o registo incoativo de uma das personagens parece constituir-se epígrafe a partir da qual se produz interacção verbal que evolui através de variantes subtis de jogos de palavras, que podem ser de natureza fónica, como a aliteração, ou semântica, como a homonímia. Surgem vocábulos da mesma família projectados em classes diferentes e localizados na cadeia sintáctica de forma contígua, gerando um efeito de musicalidade intencionalmente eufónico. Além do resultado sonoro alcançado, esta estratégia coloca em evidência a possibilidade de obter uma pluralidade de sentidos da mesma palavra consoante a posição que ela ocupa na oração e de acordo com a classe morfológica a que pertenceu e passa a pertencer – de que é exemplo emblemático a fala de Woman depois de intrincadas conjecturas que tece com Man acerca do vocábulo “blue” que serviu para dar nome a uma das personagens de «Blackouts»: «A blue bluer than the blue that is blue. The bluest of blues, a blue so blue it is beyond blue. A blissful, beautiful blue. » (Auster, 1997a: 197). As frases iniciadas num ritmo regular vão-se atropelando progressivamente, degenerando por vezes na onomatopeia com efeito de aliteração – «Clickety-clack.

Clikety-clack» (*Ibidem*, 197). Outras vezes, verifica-se o acrescento de elementos sintácticos novos ao “mote” centrado em determinado significante, introduzido por um dos interlocutores, que se concretiza no efeito semântico de significado diverso, criado a partir da interacção verbal equívoca quanto ao sentido de uma palavra:

WOMAN: Do you **see**?

MAN: (*Confused*) **See**? Yes. Of course I can **see** (*Peers out into the distance.*) I **see** people.

WOMAN: No, not that kind of **seeing**. I mean **see**. You know, with your mind.

MAN: With my mind? (*Pause.*) Yes. I **see** what you mean. **See** with my mind ... in the same way my mind can be cold. (*Smiles. Pause.*) **See** what with my mind?

(...)

MAN: Yes. But you **see** it only because you've already **seen** it.

WOMAN: (*Thinks. Long pause.*) Yes, I **see** what you mean. (*Ibidem*, 191-194).⁷⁷.

A repetição quase regular de certos termos, associada à elipse, ao jogo de palavras ou à pausa salienta a atambia, a apatia e a resignação, ilustrando a iniludível caminhada do sujeito para a destruição. Aqui, a noção de jogo surge como vector implícito na comunicação entre os protagonistas. A didascália, também repetitiva, é cúmplice da modulação rítmica subjacente à composição dramática. Este texto secundário vai contribuindo, igualmente, para conferir pendor circular à peça quando prossegue o carácter repetitivo nos movimentos das personagens, com alterações quantitativas relativamente aos compassos por elas executados, e na progressiva evolução rítmica circular e de movimentos dos protagonistas que deixa de ser sequencial para passar a ser simultânea e voltar a ser sequencial:

(*Woman shuts curtain. Pause, two beats. Man shuts curtain. Pause. Eight beats. Man opens curtain.*.)

(...)

(*Woman shuts curtain. Pause, two beats. Man shuts curtain. Pause. Eight beats. Man opens curtain. Pause, one beat. Woman opens curtain.*.)

(...)

⁷⁷ O destaque a negrito, da minha autoria, destaca a constatação.

(Pause. Five beats. Letting the idea sink in. They slowly close their curtains I n unison. Pause. Eight beats. They open their curtains quickly in unison.).
(...)
(Pause. Four beats. Man shuts curtain. Pause. Four beats. Woman is about to speak, then says nothing. She shuts curtain. Long pause. Darkness.) (Auster, 1997a: 190 e 193).

A constância quanto ao percurso de sentido é revelada pela reiteração sintagmática de isotopias temáticas idênticas, contíguas ou equivalentes que, através da teia de conexões que geram e estabelecem entre elas, facultam um plano homogéneo (porque é, acima de tudo, redundante) de leitura: uma existência vazia e sem sentido dominada pela rotina, pela memória, pelo tempo, pela morte e pelo espaço em que as palavras se constituem, elas próprias, materias de construção de um outro espaço produzido pelo registo discursivo.

A rotina surge inscrita nas acções (fornecidas pela didascália) e na comunicação verbal entre os interlocutores, salientada pelas repetições constantes, de que é exemplo o excerto seguinte:

MAN: I'm glad we agree.
WOMAN: *(Attention beginning to wander.)* I'm glad you're glad.
MAN: I'm glad you're glad I'm glad.
WOMAN: I'm glad you're glad I'm glad you're glad. » (*Ibidem*, 193).

A memória, que descobrimos, por vezes, comum às duas personagens, parece, por um lado, constituir-se igualmente forma de sublinhar a permanência de ligações semânticas radicadas em experiências anteriores – «But you see it only because you've already seen it (...). » (*Ibidem*, 194); e, por outro, aparece ligada à categoria sémica do tempo, nos seus diversos ritmos, sempre na iminência de se esgotar, sublinhando o fluxo irreversível da experiência humana:

MAN: Do you remember the last time?
WOMAN: Which time was that?
MAN: The time we sang the song and danced the dance.
(...)
WOMAN: (*Smiling to herself.*) Do you remember Boston?
MAN: Yes. I remember Boston and I remember Kansas City.
WOMAN: Do you remember Chicago?
MAN: Yes. I remember Chicago and I remember San Francisco.
WOMAN: Do you remember Spokane?
MAN: Yes. I remember Spokane and I remember Atlanta.
WOMAN: Do you remember Minneapolis?
MAN: Yes. I remember Minneapolis and I remember New York. (Auster, 1997a: 195-196).

Deste jogo de interdependências sobressai a indiferença dos participantes – «It makes no difference to me. (...) [I]t doesn't really matter.» (*Ibidem*, 190 e 206) – muitas vezes introduzida pelos predicados austerianos «feel» e «seem», que nos reconduzem à incerteza recíproca acerca daquilo que o próprio e o outro sentem, dizem ou ouviram dizer:

WOMAN: And how do you feel?
MAN: (*Thinks.*) Lonely. (*Pause.*) Unloved. (*Pause.*) Lonely and unloved.
WOMAN: That's not what I mean. I want to know if you're still cold.
MAN: Cold? (*Stops, touches his arms, his face, thinks.*) It's funny. I actually feel quite warm now. (*Ibidem*, 191).

A temática da morte é uma constante da obra. Evocada, desde logo, visualmente, através dos componentes físicos do cenário – as caixas onde se encontram os participantes, pela sua configuração paradoxal⁷⁸ e pela localização privilegiada, no meio do palco, remetem-nos para a imagem do caixão e para a centralidade do tema – ela insinua-se também a partir das falas das personagens, como ocorrência possível de um tempo sempre na iminência de se esgotar:

⁷⁸ Curiosamente, as indicações fornecidas pela didascália, logo no início, indiciam o estabelecimento de comunicação através de um canal que privilegia a expressão oral e impede o contacto físico – «*The boxes are approximately the size and shape of telephone booths (...).*» (Auster, 1997a: 189) – mas, de facto, chegamos ao fim da peça com a sensação de que dessa interacção verbal raramente resulta uma empatia comunicacional mútua.

MAN: It all has to end some time.

WOMAN: Which means ... it can end at any moment.

MAN: (*Sighs.*) Most likely. (*Pause.*) It probably means it will end at any moment. (Auster, 1997a: 208).

As representações espaciais a que temos acesso estabelecem articulações com as incidências semânticas referidas, configurando o espaço como categoria igualmente oximórica, quando, ao espaço de representação, se opõe o espaço invocado pelas personagens. As marcações cénicas escassas, constituídas por componentes físicos minimalistas definem eixos espaciais extremamente circunscritos relativamente aos interlocutores, reduzidos à ocupação de lugares isolados que implicam privação sensorial e locomoção limitada: «*Bare stage. Two rectangular boxes made of wood, standing upright, ten feet apart, stage center. Man occupies stage right box; Woman occupies stage left box.* ». (*Ibidem*, 189). Esta condição espacial restritiva é coadjuvada pelo diálogo descritivo que as personagens desenvolvem quanto ao local onde se encontram, pela repetição consecutiva de vocábulos ou expressões – como «wall», «boxed in», «boxes», «the boxes are our bodies, and our bodies inside them are our souls?», «these enclosures», «hole in the ground» (*Ibidem*, 201-203) – e na iluminação densa e incisiva relativamente aos interlocutores que, do ponto de vista semântico, nos remetem para um espaço de cariz permanentemente claustrofóbico. Ao espaço de representação opõe-se o que os protagonistas invocam, com representação mediatizada pela *performance* linguística, através da catalogação toponímica, introdutora da temática da errância. Esta inventariação de lugares visitados pelas personagens, num passado aparentemente distante, projecta a erosão do tempo e descobre a centralidade do espaço diferencial onde as personagens, de facto, se encontram, resultante da composição de diferentes lugares e

na interdependência entre conhecimento, consciência e prática social⁷⁹. A ênfase numa lógica narrativa fundamentada no *nonsense*, expondo o paradoxo, a indiferença e as dúvidas dos protagonistas quanto ao presente e ao devir projecta-se, assim, nas acções e nas palavras de cada uma delas e sobressai no conjunto da obra. Os signos acústicos aliam-se à coreografia das personagens que os desenvolvem, aos ritmos que vão executando e às interacções verbais baseadas num núcleo restrito de motivos temáticos com variantes evolutivas circulares. Estes vectores são coadjuvados pela coordenação rítmica com as informações fornecidas pela didascália relativa aos signos visuais, desde os focos de luz que projectam iluminação densa centrada em cada uma das protagonistas até às marcações do cenário e adereços escassos de um espaço cénico minimalista; e vinculam «Hide and Seek» a uma mensagem centrada na ideia de permanente fracasso ontológico da condição humana, do sujeito em perpétua solidão na iminência da morte: «...We are all alone, walled off from each other in darkness ... (*waxing eloquent*) ... in the darkness of an unappeasable solitude? ». (Auster, 1997a: 203).

⁷⁹ Em *La Production de l'Espace* (p. 64), Lefebvre explica que «(...) l'espace abstrait contient des contradictions spécifiques; ces *contradictions de l'espace* (...). De sorte que l'espace abstrait, malgré sa négativité (ou plutôt en raison de cette négativité) engendre un nouvel espace, qui portera le nom *d'espace différentiel*. Pourquoi? Parce que l'espace abstrait tend vers l'homogénéité, qu'il réduit les différences (particularités) existantes, et que l'espace nouveau ne peut naître (se produire) qu'en accentuant les différences. ».

2.1.4 «Squeeze Play»

A primeira parte de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* descreve o desenrolar da história de vida do narrador até ao período crítico – «In my [Paul Auster's] late twenties and early thirties (...). » (Auster, 1997a: 3) – em que às angústias do insucesso criativo e a todos os problemas financeiros e de sobrevivência daí resultantes se juntou a experiência afectiva problemática que culminou no divórcio da primeira mulher. A explicação da relação conflituosa com o dinheiro – «(...) flawed, enigmatic, full of contradictory impulses (...)» (*Ibidem*) – e o relato das dificuldades que a voz enunciativa foi vencendo desenham a figura do jovem criador solitário que, teimosamente, recusa a estruturação da existência a partir da adopção de uma vida profissional dupla, opção diferente da de outros escritores cujas actividades paralelas lhes permitiam viver com desafogo, sem, no entanto, poderem dedicar-se completamente à actividade literária:

Most writers lead double lives. They earn good money at legitimate professions and carve out time for their writing as best they can. (...) William Carlos Williams and Louis-Ferdinand Céline were doctors. Wallace Stevens worked for an insurance company. T.S. Eliot was a banker, then a publisher. (...) My problem was that I had no interest in leading a double life. (*Ibidem*, 4-5).

Contudo, «Squeeze Play», narrativa ficcional de cunho policial que constitui o último apêndice de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, foi redigida com o intuito exclusivo de colmatar a falta de dinheiro por que o narrador passava, na altura: «My sole ambition for the novel was to turn it into cash and pay off as many bills as I could. » (*Ibidem*, 121). Num curto espaço de tempo – «I started in early June, and by the end of August I had completed a manuscript of just over three hundred pages (...). » (*Ibidem*) – o narrador-escritor conjecturou a ideia de partida:

One night not long after that, as I lay in bed battling against insomnia, a new idea occurred to me. (...) I had been reading a lot of detective novels that year, mostly of the hard-boiled American school (...). (...) I had developed an admiration for some of the practitioners of the genre. The best ones were humble, no-nonsense writers who not only had more to say about American life than most so-called serious writers, but often seemed to write smarter, crisper sentences as well. One of the conventional plot gimmicks of these stories was the apparent suicide that turns out to have been a murder. (...) I thought: why not reverse the trick and stand it on its head? Why not have a story in which an apparent murder turns out to be a suicide? (...) [B]y the time I drifted off to sleep, I had worked out the bare-bones plot of a mystery novel. (*Ibidem*, 119-121).

A voz enunciativa de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* explica que a estrutura compositiva aplicada na produção de «Squeeze Play» (só publicada quatro anos após a concepção) foi apreendida com a leitura intensa de livros policiais e aproveita para refutar a colocação do romance policial num patamar inferior da pirâmide classificatória do literário. Este posicionamento vai ao encontro da atitude austeriana desvinculada de categorizações, preconizada nos ensaios e prefácios de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* e concretizada na criação. Na verdade, Auster reconhece algum precedente das histórias policiais na própria produção, designadamente em relação a «City of Glass»: «Of course I used certain elements of detective fiction. Quinn, after all, writes detective novels, and takes on the identity of someone he thinks is a detective. » (Auster, 1997b: 278-279). Além disso, se atentarmos nas propostas e perspectivas iniciais dos enredos austerianos, fornecidas pelos respectivos narradores, verificamos que elas se consubstanciam no acto de investigar. No caso específico de «City of Glass», o leitor assíduo de policiais irá, certamente, estabelecer correlação do nome do investigador com o de vários detectives criados por conceituados autores do género. A designação remete-nos para *The Mysterious Mr Quin*, de Agatha Christie; para o detective chamado Quinn, concebido por Leopold Horace Ognall sob o pseudónimo de Harry Carmichael; e talvez o leitor também encontre ressonâncias com o conhecido pseudónimo dos dois primos-escritores de Brooklyn (Frederic Dunnay e Manfred

Bennington Lee), coincidente com o apelido atribuído à perspicaz personagem-detective que criaram – Ellery Queen – sobretudo se pensarmos no jogo de espelhos, proporcionado em *The Siamese Twin Mystery*, entre o par de investigadores (Ellery Queen e o pai, Richard Queen, inspector da policia de Nova Iorque), os gémeos siameses que são investigados e o conjunto de deduções a partir de um jogo de cartas. Todavia, conforme também explica Auster, a apropriação dos modelos compositivos tradicionalmente associados aos policiais é manipulada numa escala de *puzzle* existencial:

But I felt I was using those elements for such different ends, for things that had so little to do with detective stories, and I was somewhat disappointed by the emphasis that was put on them. (...) So the detective really is a very compelling figure, a figure we all understand. He's the seeker after truth, the problem-solver, the one who tries to figure things out. But what if, in the course of trying to figure it out, you just unveil more mysteries? I suppose maybe that's what happens in the books. » (Auster, 1997b: 278-280).

Os contornos nucleares do enredo de «Squeeze Play» enquadram-se nos princípios que norteiam os enredos dos policiais e, talvez mera coincidência, o perfil de Max Klein parece plasmado de Glenn Bowman, a personagem-detective emblemática de Hartley Howard (o outro pseudónimo do famoso autor canadiano de livros policiais, Leopold Horace Ognall). Tal como Bowman, o investigador criado por Auster é licenciado em Direito, pertenceu ao Ministério Público, abandonou o cargo para passar a trabalhar por conta própria (Auster, 1997a: 235), a desilusão afectiva leva-o a manter uma existência solitária, envolve-se com a mulher do morto (em quase todos os romances de Hartley Howard, Bowman também acaba por se envolver com uma mulher que ou é a assassina ou engana o detective) e o desembaraço verbal bem como o humor cáustico do detective causam-lhe reiterados problemas com os poderes instituídos.

Apesar de reunir as características consensuais das histórias policiais, «Squeeze Play» insinua a tendência austeriana para explorar pontos vulneráveis da problemática da

identidade no dialogismo do sujeito com o mundo. Colocando-nos num universo sem certezas nem garantias de redenção (ao invés das narrativas policiais mais comuns), Auster fornece uma perspectiva da acção modelada enquanto jogo entre ser e parecer que deixa entrever alguma manipulação do autor no plano das convenções inerentes ao género policial. A utilização do nome de uma jogada (de basebol e de brídege) para título, evocando, de imediato, no leitor, esta noção de jogo, torna-se tanto mais significativa quando percebemos que o lance nomeado no título (que consiste em exercer pressão sobre o adversário a fim de atingir pontos⁸⁰) coincide com a atitude de Klein ao longo da investigação e com o percurso de vida e o perfil de George Chapman, traçados pelo narrador-investigador. Os olhos do contador da história começam por nos fornecer a imagem de sucesso do jogador de basebol:

Five years earlier, George Chapman had done everything a baseball player can possibly do in one season. He batted for a .348 average, hit forty-four home runs, knocked in one hundred thirty-seven runs, and was given the Gold Glove at third base. The New York Americans won it all that year. The division title, the pennant, and the World Series. And when it was over, Chapman was named the Most Valuable Player in the league. (...) Chapman himself was almost too perfect a hero. He was big and handsome, he always talked openly to reporters, and he never turned down a kid for an autograph. What was more, he had gone to Dartmouth as a history major, had a beautiful and sophisticated wife, and actually did things other than play baseball. This wasn't the kind of guy you'd look for to turn up in a deodorant commercial. When Chapman appeared on television, it was to do a plug for the Metropolitan Museum of Art or to solicit donations for refugee children. That winter after Chapman's great season, he and his wife made the covers of all the magazines, and the American people learned what books the Chapmans read and what operas they went to, how Mrs. Chapman prepared *poulet chasseur*, and when they were planning to have children. He was twenty-eight years old at the time, and she I was twenty-five. They had become everyone's favorite couple. (Auster, 1997a: 234-235).

⁸⁰ Cf. s.a., 2001, «Official Info» in *Official Site of Major League Baseball*: <http://mlb.mlb.com/mlb/official_info/official_rules/definition_terms_2.jsp>.

Apesar de as sequelas consequentes de um desastre de automóvel obrigarem Chapman a abandonar a prática desportiva, a decisão de transladar a experiência acumulada para livro – *Standing on My Own* – volta a colocá-lo na ribalta das celebridades norte-americanas e a dedicação aos direitos dos deficientes motores associada à dimensão mediática projectada nas participações em audições no Congresso e em programas de televisão possibilitam-lhe a candidatura a um lugar no Senado (Auster, 1997a: 236-237). Porém, se no domínio das aparências Chapman continua a parecer um homem de sucesso, a investigação impressiva e as conjecturas do narrador-personagem vão contrapondo o reverso do retrato triunfante. Esta estratégia compositiva é, de resto, evocada por Klein enquanto procede à pesquisa de dados sobre o ex-jogador de basebol:

Looking at a microfilm gives you an eerie feeling. Everything is reversed. Instead of black on white, the words are white on black, and it makes you think of an X ray, as if you were looking into the insides of time, as if somehow the past was a secret dimension of the world that couldn't be recovered unless you lured it out with tricks and mirrors. It's a little like discovering a fossil. The fern leaf has disintegrated millions of years ago, and yet its image is sitting in your hand. It's somehow both there and not there at the same time, lost forever and yet found. (*Ibidem*, 248-249).

Acresce que, à medida que o investigador tenta aprofundar conhecimentos sobre o investigado, de tanto conviver com as projecções de Chapman, Klein vai-lhes ganhando apego, o jogo especular entre ambos acentua-se e as fronteiras identitárias vão-se atenuando:

Following Chapman during his great season, I somehow thought of him as my alter ego, as an imaginary part of myself that had been inoculated against failure. We were the same age, the same size, and had been through the same Ivy League education. The only difference was anatomical: he had the world at his feet and the world had me by the balls. » (*Ibidem*, 235).

No plano das representações espaciais, a propensão austeriana para se implicar na diegese também já se insinua nos territórios escolhidos para o narrador-personagem de

«Squeeze Play» se movimentar, coincidentes com localidades vivenciadas pelo autor. Klein dá conta da intenção de viajar até Paris (*Ibidem*, 233), cidade onde Paul Auster chegou a residir, e no relato do percurso até à casa de Bruno Pignato apresenta apreciações do detective acerca da paisagem citadina de New Jersey, espaço vivido (também pelo escritor norte-americano) na infância. Por outro lado, a reflexão que envolve a descrição do território realça o valor atribuído à urbe, enquanto representação da essência da civilização, que reconhecemos na criação posterior:

I had grown up in New Jersey and was familiar with the terrain. After you get out of the tunnel, you take one of those highways that have given New Jersey its reputation as the armpit of the Western world. Although there are no more pigs in Secaucus, there is enough industrial stench along the way to make you think you've travelled through a time warp back into nineteenth-century England. Thick white smoke charges out of giant factory chimneys, polluting the grotesque landscape of swamps and abandoned brick warehouses. You see hundreds of seagulls circling hills of garbage and the rusted hulks of a thousand burned-out cars. In a low mood, it's enough to make you want to live as a hermit in the Maine woods, feeding off wild berries and the roots of trees. But people are wrong to say this is a preview of the end of civilization. It is the essence of civilization. The exact price we pay for being what we are and wanting what we want. Like most of the towns and small cities around Newark, Irvingville was a down-at-the-heels working-class community. Its better days were behind it, and even those had been nothing to rave about. (...) Seventeenth Street was a neighbourhood of two-family houses, bravely trying to keep a smile on its face as it went under. Most of the houses were covered with gravely maroon or green tar shingles, and many of them had flower boxes in the windows, filled with bright red geraniums. Old people sat on the porches and gazed out at the kids swarming over the sidewalks below, shouting and screaming at their games. The Pignato house was no better or worse than any of the other houses on the street. I walked up the rickety steps, saw their name on the black tin mailbox beside the left-hand door, and knocked. » (*Ibidem*, 280-281).

O local de residência de Klein é Nova Iorque, cidade assídua na criação austeriana, onde também confluem circunstâncias familiares e socioculturais relativas ao autor, e a inquietação transmitida pelo narrador-personagem acerca da densidade humana inscrita no ambiente labiríntico da metrópole acentua a incerteza das polivalências de deslocação e novidade na urbe de existências múltiplas: «If you're not careful, you can get lost in the labyrinth of other people's lives and never find a way out. But those are the risks. Once you get involved with human beings, there are no straight roads anymore. »

(*Ibidem*, 257). À escala microcós mica, a descrição de Klein do escritório sombrio e despojado – «(...) on the third floor of an ancient West Broadway building two blocks south of the Chambers Street subway station. » (*Ibidem*, 245) – detém-se na reprodução do quadro de Brueghel para tranfigurar a expressão pictórica à medida do macroespaço nova-iorquino em que o investigador se movimenta. *Tower of Babel* é encarada como encenação da *hybris* humana no desnorte do caos urbano. Se, no plano da relação com os outros elementos diegéticos, a correlação acaba por admitir implicações com a aparência de triunfo que envolve a vida do investigado, gradativamente, esta é posta em causa, à medida que a investigação avança. Enquanto estratégia de enunciação, o dialogismo do sujeito fruidor com a representação artística projecta uma posição estética quanto à função da arte na existência – a grandeza de proporcionar uma aferição da efemeridade humana – que irá repercutir-se na criação austeriana posterior:

I returned the paintings to Dennis and tacked up a big color reproduction of Brueghel's *Tower of Babel*, which was being given away by my neighbourhood bookstore uptown with every purchase of two or more books. Within a couple of months I had accumulated nine of the prints, and all of them had wound up hanging on my walls. It struck me as an admirable solution to my decorating problems. I found the painting an inexhaustible source of pleasure, and now I could look at it from any angle in the office – sitting, standing, or lying down on the couch. On slow days I spent a lot of time studying it. The picture shows the nearly finished tower reaching up toward the sky, and scores of tiny workers and animals toiling away at the construction, diligently laboring over the most colossal monument to human presumption ever built. The painting never failed to make me think of New York, and it helped to remind me how our sweat and agony will always come to nothing in the end. It was my way of keeping things in perspective. » (*Ibidem*, 245-246).



Pieter Brueghel, 1563, *Tower of Babel*⁸¹

Inegavelmente inscrita no género policial, a narrativa revela, deste modo, algumas tendências compositivas que irão ser exploradas e apuradas na produção literária publicada mais tarde: a preferência por figuras solitárias e inconventionais; a opção por espaços urbanos com contraponto em nichos espaciais despojados; o pendor intrusivo do narrador que preenche os hiatos do seu conhecimento com hipóteses intuídas; e a dramatização da circularidade da narrativa pautada pelo perspectivismo especular da existência.

Por outro lado, directa e/ou indirectamente, a criação posterior apresenta um núcleo de estratégias discursivas que perspectivam uma posição estética desvalorizadora de géneros consagrados em detrimento de outros. Quer a referência, em várias obras, a alguns escritores afamados na área do policial, quer o carácter indagador que envolve as personagens e os enredos austerianos revelam que Auster tirou partido do arsenal de recursos expressivos que a história policial utiliza.

⁸¹ Cf. Pioch, 2002:<www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bruegel/>.

Em «City of Glass», a subtil alusão ao autor norte-americano reconhecido como o inventor do género policial intui-se no nome do autor dos romances policiais escritos por Quinn, coincidente com o título «William Wilson», de Edgar Allan Poe, e com a designação do narrador-personagem, na obra do século XIX: «To be precise, we know that he wrote mystery novels. These books were written under the name of William Wilson. » (Auster, 1987b: 3). Na narrativa de Poe, a reverberação entre personagens também é fornecida pelo narrador-personagem através do próprio nome – segundo esta voz enunciativa, é fictício mas não está muito afastado do verdadeiro «(...) a fictitious title not very dissimilar to the real (...)» (Poe, 1994: 101) – e projecta-se no homónimo rival, quando o contador da história faz notar que aquele, nem sequer familiar em grau afastado, se o fosse, teria sido irmão gémeo:

Wilson was not, in a most remote degree, connected with my family. But assuredly if we *had* been brothers we must have been twins; for, after leaving Dr Bransby's, I casually learned that my namesake was born on the nineteenth of January, 1813 – and this is a somewhat remarkable coincidence; for the day is precisely that of my own nativity. (*Ibidem*, 102).

Por outro lado, se tivermos em conta a concisão de espaço, tempo e personagens caracterizadores do desenrolar dos enredos de Poe, bem como o modelo de resolução dos intrincados mistérios do afamado detective Dupin (que consiste em procurar colocar-se na mente do criminoso, apoiando-se não na razão mas na intuição e na emoção), verificamos que estes elementos fazem parte do conjunto de instrumentos essenciais que servem as investigações levadas a cabo pelos protagonistas austerianos, mencionados, de resto, logo na primeira história de *The New York Trilogy*:

And yet, what is it that Dupin says in Poe? 'An identification of the reasoner's intellect with that of his opponent.' But here it would apply to Stillman senior. Which is probably even worse. As for Virginia, I am in a quandary. Not just the kiss, which might be explained by any number of

reasons; not what Peter said about her, which is unimportant. Her marriage? Perhaps. The complete incongruity of it. Could it be that she's in it for the money? Or somehow working in collaboration with Stillman? That would change everything. But, at the same time, it makes no sense. For why would she have hired me? To have a witness to her apparent good intentions? Perhaps. But that seems too complicated. And yet: why do I feel she is not to be trusted? (Auster, 1987b: 40).

O narrador de «City of Glass» retoma o paralelismo com Poe na altura do terceiro encontro com Stilman Senior:

The third meeting took place later that same day. The afternoon was well advanced: the light like gauze on the bricks and leaves, the shadows lengthening. Once again, Stillman retreated to Riverside Park, this time to the edge of it, coming to rest on a knobby outcrop at 84th Street known as Mount Tom. On this same spot, in the summers of 1843 and 1844; Edgar Allan Poe had spent many long hours gazing out at the Hudson. Quinn knew this because he had made it his business to know such things. As it turned out, he had often sat there himself. He felt little fear now about doing what he had to do. He circled the rock two or three times, but failed to get Stillman's attention. Then he sat down next to the old man and said hello. Incredibly, Stillman did not recognize him. This was the third time Quinn had presented himself, and each time it was as though Quinn had been someone else. He could not decide whether this was a good sign or bad. If Stillman was pretending, he was an actor like no other in the world. For each time Quinn had appeared, he had done it by surprise. And yet Stillman had not even blinked. On the other hand, if Stillman really did not recognize him, what did this mean? Was it possible for anyone to be so impervious to the things he saw? The old man asked him who he was. 'My name is Peter Stillman,' said Quinn. 'That's my name,' answered Stillman. 'I'm Peter Stillman.' 'I'm the other Peter Stillman,' said Quinn. 'Oh. You mean my son. Yes, that's possible. You look just like rum. Of course, Peter is blond and you are dark. Not Henry Dark, but dark of hair. But people change, don't they? One minute we're one thing, and then another another.' (*Ibidem*, 83-84).

Reeditando a temática do duplo, «The Locked Room» volta a evocar o modelo de Poe:

In retrospect, I find it natural that Fanshawe should have become a writer. The severity of his inwardness almost seemed to demand it. Even in grammar school he was composing little stories, and I doubt there was ever a time after the age of ten or eleven when he did not think of himself as a writer. In the beginning, of course, it didn't seem to mean much. Poe and Stevenson were his models, and what came out of it was the usual "boyish claptrap. 'One night, in the year of our Lord seventeen hundred and fifty-one, I was walking through a murderous blizzard toward the house of my ancestors, when I chanced upon a spectre-like figure in the snow.' That kind of thing, filled with overblown phrases and extravagant turns of plot. In the sixth grade, I remember, Fanshawe wrote a short detective novel of about fifty pages, which the teacher let him read to the class in ten-minute instalments each day at the end of school. We were all proud of Fanshawe and surprised by the dramatic way he read, acting out the parts of each of the characters. The story escapes me now, but I recall that it was the confused identities of two sets of twins. » (*Ibidem*, 213-214).

O enredo e, de forma mais condensada, a descrição do peso atribuído por Fanshawe à caixa secreta projectam nexos de significação implicitamente radicados em «The Premature Burial»:

Fanshawe's parents had bought some new appliance, a television perhaps, and for several months Fanshawe kept the cardboard box in his room. He had always been generous in sharing his toys, but this box was off limits to me, and he never let me go in it. It was his secret place, he told me (...). But if another person ever entered his box, then its magic would be lost for good.(...) Nothing interested me so much as what was happening to Fanshawe inside the box, and I would spend those minutes desperately trying to imagine the adventures he was having. But I never learned what they were, since it was also against the rules for Fanshawe to talk about them after he climbed out. Something similar was happening now in that open grave in the snow. Fanshawe was alone down there, thinking his thoughts, living through those moments by himself, and though I was present, the event was sealed off from me, as though I was not really there at all. I understood that this was Fanshawe's way of imagining his father's death. (Auster, 1987b: 219-221).

No final de «The Locked Room», a transcrição dos escritos de Fanshawe, remetendo-nos explicitamente para «The Pit and the Pendulum», também admite correlação com a reflexão do narrador de «The Premature Burial» acerca da natureza ambivalente das fronteiras entre morte e vida – «The boundaries which divide Life from Death are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and where the other begins?» (Poe, 1999: 178) – quando, na última história da trilogia, o narrador relata a experiência de Peter Freuchen, no Ártico, para dar conta da claustrofobia angustiante do enterro prematuro:

It is surely a frightening thing, to imagine breathing yourself into a coffin of ice, and to my mind considerably more compelling than, say, *The Pit and the Pendulum* by Poe. For in this case it is the man himself who is the agent of his own destruction, and further, the instrument of that destruction is the very thing he needs to keep himself alive. (Auster, 1987b: 255).

Em *Timbuktu*, o lugar onde Willy deixa de dar sinais de vida coincide com a residência de Poe, em Baltimore, Maryland:

“Two-oh-three North Amity Street,” he recited. “Residence of Edgar Allan Poe, eighteen-thirty-two to eighteen-thirty-five. Open to the public April to December, Wednesday through Saturday, noon to three forty-five PM.” (...) This Poe fella was my grandpa, the great forebear and daddy of all us Yankee scribes. Without him there wouldn’t have been no me, no them, no nobody. We’ve wound up in Poe-land, and if you say it quick enough, that’s the same country my own dead ma was born in. An angel’s led us to this spot, and I aim to sit here awhile and pay my respects. Seem’ as how I can’t take another step anyway, I’d be much obliged if you joined me, Mr. Bones. That’s right, take a seat beside me while I rest my pins. Never mind the rain. It’s just a few drops is all, and it don’t mean us no harm.” (...) He could never be certain exactly how he knew it, but as he watched Willy lower himself to the sidewalk and lean his back against the wall, he knew that he would never get up again. (Auster, 1999: 46-47).

O apreço pelos romances policiais também se repercute pela voz de algumas personagens da ficção mais recente. Em *The Book of Illusions*, Dashiell Hammett aparece incluído num conjunto de grandes nomes da literatura:

Rimbaud, Dashiell Hammett, Laura Riding, J. D. Salinger, and others – poets and novelists of uncommon brilliance who, for one reason or another, had stopped. When Helen and the boys were killed, I had been planning to write a new book about Stendhal. It wasn’t that I had anything against the movies, but they had never been very important to me, and not once in more than fifteen years of teaching and writing had I felt the urge to talk about them. » (Auster, 2002: 13-14).

Em *Oracle Night*, as obras de Hammett constituem-se modelo para a produção literária de Sidney:

(...) [T]he comment that stuck most vividly in my mind – and which came back to me now as I sat at my desk with the blue notebook open in front of me – was a small digression he’d made concerning an anecdote in one of Dashiell Hammett’s books. “There’s a novel in this somewhere,” John had said. “I’m too old to want to think about it myself, but a young punk like you could really fly with it, turn it into something good. It’s a terrific premise. All you need is a story to go with it.” He was referring to the Flitcraft episode in the seventh chapter of *The Maltese Falcon*, the curious parable that Sam Spade tells Brigid O’Shaughnessy about the man who walks away from his life and disappears. Flitcraft is a thoroughly conventional fellow – a husband, a father, a successful businessman, a person without a thing to complain about. One afternoon as he’s walking to lunch, a beam falls from a construction site on the tenth floor of a building and nearly lands on his head. Another inch or two, and Flitcraft would have been crushed, but the beam misses him, and except for a little chip of sidewalk that flies up and hits him in the face, he walks away unhurt. Still, the close call rattles him, and he can’t push the incident from his mind. As Hammett puts it: “He felt like somebody had taken the lid off life and let him look at the works.” Flitcraft realizes that the world isn’t the sane and orderly place he thought it was, that he’s had it all wrong from the beginning and never understood the first thing about it. » (Auster, 2004: 10-12).

(...)

I saw my Flitcraft as a man named Nick Bowen. He’s in his mid-thirties, works as an editor at a large New York publishing house, and is married to a woman named Eva. Following the example

of Hammett's prototype, he is necessarily good at his job, admired by his colleagues, financially secure, happy in his marriage, and so on. Or so it would appear to a casual observer, but as my version of the story begins, trouble has been stirring in Bowen for some time. (*Ibidem*: 13-14).

A revelação no corpo da narrativa das convenções e modelos usados na construção dela, bem como da forma como são manipulados, aliada a um tom aproximado ao confessional, adoptado pelos narradores, acaba, assim, por enfatizar a manipulação austeriana e, sobretudo, a condição paratópica do seu autor cuja auto-referencialidade se faz na proliferação de cópias, duplicações e intrincados paradoxos de simulação e semelhanças entre o mundo vivenciado e os mundos possíveis.

2.2 *The Invention of Solitude*

A categorização de *The Invention of Solitude* não é pacífica. O título acentua, desde logo, matizes das relações de sentido que aludem à problemática da privação social ligada ao acto criativo (Chard-Hutchinson, 1995: 15) e que não se coadunam com o género autobiográfico. Atentando nos traços distintivos que costumam definir a autobiografia – «Récit rétrospectif en prose, qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité» (Lejeune, 1975: 14) – constatamos que a relação de identidade inequívoca entre o sujeito de enunciação, o sujeito do enunciado e o autor empírico do relato só parcialmente se ajusta a *The Invention of Solitude*. Organizada em duas partes – «Portrait of an Invisible Man» e «The Book of Memory» – escritas com o intervalo de cerca de um ano⁸², a obra, que surge na sequência da morte do pai de Paul Auster e da encruzilhada de sentimentos decorrentes do desaparecimento físico da figura paternal, decorre da necessidade catártica de proceder a um registo material desencadeado pelo desaparecimento do familiar que o narrador sempre sentiu ausente: «It was never possible for him to be where he was. For as long as he lived, he was somewhere else, between here and there. But never really here. And never really there. » (Auster, 1982, 19). Repetidamente, o narrador refere-se ao pai como «absent»⁸³ e «invisible»⁸⁴, chegando a declarar que se tratava de alguém que parecia não ocupar espaço: «He did not seem to be a man occupying space, but rather a block of impenetrable space in the form of a man

⁸² De acordo com Auster, «(...) [t]he book is divided into two sections, which were written separately, with a gap of about a year between the two. » (Auster, 1997b: 276).

⁸³ «Even before his death he was absent, and long ago the people closest to him had learned to accept this absence, to treat it as the fundamental quality of his being? » (Auster, 1982: 6).

⁸⁴ «In the deepest, most unalterable sense, he was an invisible man. Invisible to others, and most likely invisible to himself as well. » (Auster, 1982: 7).

(...). » (Auster, 1982: 7). Podemos inferir que a narrativa parece advir da urgência em criar um outro lugar – o livro – onde a relação entre pai e filho passa a ser “visível”, uma vez que, apesar da resistência dolorosa à escrita, o autor parece usar o registo no papel das reflexões e memórias mais reconditas que retém como forma de materializar a existência do progenitor:

When I first started, I thought it would come spontaneously, in a trance-like out pouring. So great was my need to write that I thought the story would be written by itself. But the words have come slowly so far. Even on my best days I have not been able to write more than a page or two. I seem to be afflicted, cursed by some failure of mind to concentrate on what I am doing. (...) There has been a wound, and I realize now that it is very deep. Instead of healing me as I thought it would, the act of writing has kept this wound open. (...) I must penetrate this image of darkness, that I must enter the absolute darkness of earth. (*Ibidem*, 32-33).

A primeira parte da obra começa por reflectir sobre a subitaneidade da morte de Samuel Auster, por oposição ao eventual falecimento na sequência de doença prolongada, e apresenta-se ao leitor na forma de reconstituição factual da ascendência, a partir da descoberta do assassinato do avô paterno, fundamentada na revelação de testemunhos e de documentos de apoio como provas de autenticidade⁸⁵.

⁸⁵ Na primeira parte da obra, Paul Auster inclui a carta que um familiar lhe envia a dar conta da descoberta do mistério da morte do avô paterno (pp. 34-35); uma fotografia enigmática que evidencia o desaparecimento da imagem do avô, intencionalmente suprimida (p. 4); notícias e comentários datados (pp. 37-51) que apareceram no *Kenosha Evening News* (p. 35) [jornal local que, na época, foi acompanhando os acontecimentos ocorridos à volta do assassinato de Harry], bem como a progressão das audiências em tribunal e algumas das reacções dos familiares e da população local.

Procurando também dar conta do percurso de vida, do carácter e dos momentos mais guardados na memória do narrador acerca do pai, o sujeito enunciador utiliza uma abordagem mais próxima, imediatamente revelada pela, porventura, mais eficaz das pessoas gramaticais – a primeira pessoa do singular (ap. Borges, 1989a: 403). Porém, aqui (e também na segunda parte) a posição do narrador é ambígua. Se é certo que a probabilidade de se tratar de uma obra com cariz autobiográfico aliada à utilização da primeira pessoa do singular apontariam para uma narrativa orientada por um narrador autodiegético, essa expectativa é gorada pois a fuga ao princípio narratológico da diegese centrada no relato das experiências da voz enunciativa, ocupando o rumo dos acontecimentos com a focalização em familiares (pai e avós), faz com que funcionalmente se trate, afinal, de um narrador homodiegético: embora sejam veiculadas informações advindas da própria experiência do narrador, designadamente em relação ao período em que coabita com a família, elas não o colocam no papel de protagonista, mas de entidade que constrói o relato numa atitude de subalternidade, valorizando os termos em que se configura a imagem do pai e dos avós a partir do critério de observação genericamente testemunhal e exterior. Perante um trabalho de arqueologia familiar, este narrador de estatuto híbrido vai transformando em reflexão sobre a ausência daquele que designa como protagonista – a figura paternal – o que ocorreu depois (de forma mais contida, na primeira parte) e antes da morte. Parece tratar-se da tentativa de registo não só dos efeitos do falecimento de Samuel Auster no sujeito enunciador e das vivências retidas e achadas acerca do passado do pai, mas também dos traços mais vincados de personalidade e das repercussões contraditórias dela. Esta combinação na mesma entidade de características que, em termos narratológicos, se excluem mutuamente, indicia, pelo menos em relação a «Portrait of an Invisible Man», uma estratégia

discursiva que ultrapassa o âmbito da biografia e faz já parte de um processo criativo. Também o subtítulo desta parte é, de resto, significativamente paradoxal. «Portrait», o primeiro constituinte deste elemento paratextual, remete-nos para a representação, através de desenho, pintura, gravura ou fotografia, de um ser real, num claro apelo ao sentido da visão; mas o adjetivo «invisible», contrariando a noção fornecida pelo substantivo, distingue a qualidade que menos se lhe poderia associar e em nenhuma ocasião temos sequer acesso à descrição física, circunscrita a referências quanto à diferença no tipo de vestuário usado por Samuel Auster durante o casamento e depois do divórcio (Auster, 1982: 55-56). Conferindo, mais uma vez, ênfase à aproximação de sentidos antagónicos, o oxímoro faz do registo escrito repositório onde é possível diluir as fronteiras entre o observável e a mente, esse outro lugar onde tudo pode voltar a acontecer. A sintaxe do subtítulo carrega a ilusão perpetrada pela complementaridade entre aquilo a que é permitido aceder através dos sentidos, com particular ênfase na visão, e tudo aquilo que o olhar não abrange. Nesta primeira parte, o leitor toma conhecimento da acentuação da experiência vivencial detida sobretudo não pelo autor-narrador mas através da transcrição selectiva de episódios que jogam com o singular e o plural, quando o relacionam com Samuel Auster, o pai, e em alguns segmentos discursivos, designadamente na descrição dos acontecimentos relativos ao assassinato de Harry Auster pela mulher, Anna Auster. Os protagonistas passam então a ser os avós paternos, isto é, a narrativa passa a focalizar-se na descoberta dos antepassados.

Além do descentramento relativamente à suposta voz autobiográfica dominar a primeira parte da obra, importa igualmente notar o pressuposto de que os factos e os acontecimentos seleccionados preterem e/ou apenas afloram determinados períodos cronológicos, bem como a relação com determinados familiares: repare-se na escassa

informação que recebemos acerca da mãe e na quase ausência de referência à relação do narrador com a irmã pois na primeira parte, centrada na genealogia paternal, só conhecemos as reacções dos pais à instabilidade emocional de Janet Auster⁸⁶ durante a infância (*Ibidem*, 24-27). Sabendo, por outro lado, que não existe testemunho que não implique, pela sua própria natureza, a possibilidade de simulacro, de subjectividade ou de dissimulação⁸⁷, a permeabilidade entre ficção e realidade é, além disso, assumida pelo autor-narrador, às vezes também personagem. Estas constatações perturbam a dimensão biográfica e autobiográfica do discurso, bem como o estatuto do narrador, e contribuem igualmente para problematizar a questão do estatuto da obra porque lhe atribuem um cariz de ficção que a própria voz enunciativa salienta: «It is not that his death has been made any less real, but now, each time I want to see it, each time I want to touch its reality, I must engage in an act of imagination. » (Auster, 1982: 66). Lejeune sustenta que «(...) [p]resque tous les livres de biographie et de témoignage commencent par une préface ou une déclaration d'intention ou de méthode. » (Lejeune, 1980: 73). De facto, nesta primeira parte, a declaração de intenção proferida pelo narrador é, claramente, a de escrever sobre o pai, propósito que aponta não para um resultado autobiográfico, mas para uma biografia baseada no testemunho, constituído pela verdade parcial do filho: «Even before we packed our bags and set out on the three hour drive to New Jersey, I knew that I would have to write about my father. » (Auster, 1982: 6).

⁸⁶ A obra não menciona o nome próprio da irmã. Achámo-lo na cronologia fornecida no nº 338 de *Magazine Littéraire* (p. 27).

⁸⁷ Esta possibilidade é, de resto, insinuada pelo próprio narrador à medida que vai comentando as notícias e testemunhos acerca da assassinação do avô, acentuando a subjectividade patente designadamente nos artigos de jornais.

Contudo, as reflexões que vão sendo introduzidas e os efeitos das acções paternas sobre o filho subtraem a exclusividade classificativa. Quanto ao método, a explicação fornecida acrescenta um carácter errante ao narrador: «I had no plan, had no precise idea of what this meant. I cannot even remember making a decision about it. It was simply there, a certainty, an obligation that began to impose itself on me the moment I was given the news. » (*Ibidem*). Porém, verificamos que essa ausência de organização é só aparente uma vez que existe clara manipulação do tempo e da estrutura compositiva da narrativa.

Na segunda parte, «The Book of Memory» explora estados de memória, num movimento inverso ao da primeira parte: da memória para o exterior e não do exterior para a lembrança. Aqui, evocam-se igualmente fragmentos de vida trazidos pela recordação como pontos de partida para uma meditação sobre a morte, mas sob uma aparente perspectiva de maior distanciamento. A estrutura formal fragmentária – «The Book of Memory» está parcialmente organizado em sequências – permite ao leitor apreender os parágrafos como se fossem pontos de vista, durante a rotação de um filme («Book 1», «Book 2», (...), «Book 13»). Embora, no plano do registo escrito, se apresente em episódios sucessivos, num certo sentido tudo o que se passa parece ser simultâneo, uma vez que a sequência não assenta na lógica da cronologia («Book One» remete-nos para 1979, mas «Book Three» refere-se a 1965 e «Book Five» retoma novamente o ano de 1979): «Everything, therefore, is present in his mind at once, as if each element were reflecting the light of all the others, and at the same time emitting its own unique and unquenchable radiance. » (Auster, 1982: 139). Paul Auster confirma esta intenção de simultaneidade em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*: «The central question in the second part was memory. So in some sense everything that happens in it is simultaneous. But writing is sequential, it unfolds over

time. So my greatest problem was in trying to put things in the correct order. » (Auster, 1997b: 277).

Sob a égide da finitude, a segunda parte remete-nos também para *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, designadamente para «The Book of the Dead», ensaio onde Paul Auster reflecte sobre a obra de Edmond Jabès pois, conforme afirma Aliko Varvogli, «(...) [t]he same words could be used to describe Auster's own "Book of Memory" (...). » (Varvogli, 2001: 12). Com efeito, à semelhança do que Auster afirma em relação a *The Book of Questions*, de Jabès, também a segunda parte de *The Invention of Solitude* se revela «a mosaic of fragments, aphorisms, (...) and commentaries that endlessly move around the central question of the book: how to speak what cannot be spoken. » (Auster, 1997b: 107). «The Book of Memory» parece querer constituir-se como o “incomparável” outro lugar: «(...) a place where the past and the present meet and dissolve into each other. (...) From the very beginning, when the reader encounters the writer at the threshold of the book, we know that we are entering a space unlike any other. ». (*Ibidem*, 111-112).

Do ponto de vista da recepção, o leitor mais familiarizado com os dados biográficos do escritor (conhecidos através de outras publicações, designadamente entrevistas e críticas literárias e cinematográficas da imprensa escrita e de estudos ensaísticos sobre a obra austeriana) pode entender que o narrador, do género masculino, na terceira pessoa do singular⁸⁸, se refere a episódios de um período da existência do autor (e Paul Auster assume, de resto, em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces,*

⁸⁸ Também encontramos o narrador na primeira pessoa do plural, se bem que em escassas páginas (cf. Auster, 1982:121-122).

Interviews & The Red Notebook, que se trata de um conjunto de acontecimentos e de reflexões assente em fases do seu percurso vivencial⁸⁹).

Todavia, a opção técnico-narrativa perfilhada, ao funcionar como jogo de espelhos, não só consente dúvidas no leitor inadvertido (e a função de escritor adquire valor no acto comunicativo que instaura com o leitor) como admite leituras equívocas quanto ao enunciador. Esta estratégia também problematiza o conceito de identidade porque admite o paradoxo de conferir ao sujeito de enunciação, “A.”, as características mais acentuadamente censuradas, na primeira parte da obra, à personalidade do pai: a atitude de Samuel Auster de se referir a si próprio na terceira pessoa – «(...) [he] talked about himself only obliquely – in the third person, as if about an acquaintance of his (...).» (Auster, 1982: 16) – bem como a invisibilidade e a ausência do pai admitem paralelismo entre o “I”, da primeira parte da obra, que passa, na segunda, a “He”. Aqui, as aparências voltam a iludir o leitor: o narrador é simuladamente heterodiegético, pois relata acontecimentos aos quais não é estranho e integra como personagem ou protagonista o universo diegético em questão, embora utilize a terceira pessoa do singular e revele a intenção de se situar num nível extradiegético pela decisão do anonimato e pela manipulação explícita do tempo e da estrutura compositiva do discurso. A distância deste narrador que optou pelo anonimato – «(...) [h]e decides to refer to himself as A. (...).» (*Ibidem*, 75) (sendo certo que a inicial maiúscula admite também correspondência não com o nome próprio mas com o apelido) – explora temática e estruturalmente os registos da sua própria memória. Contudo, este «A.» que só podemos concluir ser Paul Auster através do contexto e da relação com dados adquiridos noutras fontes, parecendo evocar

⁸⁹ «The second part grew out of the first and was a response to it. (...) In order to write about myself, I had to treat myself as though I were someone else. (...) In the process of writing or thinking about yourself, you actually become someone else (...).» (Auster, 1997b: 276-277).

em si mesmo, através da vogal maiúscula, a ascendência paternal – vai retomar a reflexão sobre as ligações familiares. Desta vez, a ênfase é colocada nas preocupações com o filho, particularmente na doença grave de Daniel Auster, comparando a própria angústia paternal à de Mallarmé, perante a perda de Anatole, e referindo a importância das decisões a tomar após o divórcio com base no bem-estar de Daniel. Embora de forma mais breve do que em relação à família do lado paterno, a segunda parte da obra inclui, depois, informações acerca do avô materno (*Ibidem*, 102-118): os últimos dias que precederam a morte dele, o relato de episódios que ilustram traços de personalidade e a analepse que reconstitui as origens e o percurso de vida deste familiar, ou como afirma o narrador: «Memory, therefore, not simply as the resurrection of one’s private past, but an immersion in the past of others, which is to say: history – which one both participates in and is witness to, is a part of and apart from. » (*Ibidem*, 139).

O narrador-observador, num exercício de contemplação afastado da experiência do instante, vai também, e quase simultaneamente, fixando episódios da vida de vozes solitárias, escritores, pensadores, figuras bíblicas e personagens emblemáticas da literatura e das artes (Duperray, 2003: 43), bem como impressões ligadas a lugares visitados (com focalização significativa nos quartos habitados por essas personalidades) com os quais vai estabelecendo paralelismos e consonâncias. Alicerçadas na memória, estas comparações e ilações, em que família e entidades de épocas e áreas diversas (a “hetero-família” adoptada pelo narrador) são implicadas na própria escrita, desenham-se num jogo de espelhos e de universos paralelos que, muitas vezes, levam o leitor a ter dificuldades no reconhecimento das diferentes vozes convocadas, tal é a projecção que o narrador faz dos outros nele ou do que o sujeito de enunciação designa como ocorrências paralelas: «[p]arallel text» (Auster, 1982: 79); «(...) a similar thought in one of Flaubert’s

letters to Louise Colet (August 1846) and was struck by the parallel (...). » (*Ibidem*, 87); «parallel births» (*Ibidem*, 92). Paul Auster confessa, de resto, este propósito no processo compositivo:

I think in that second part of *The Invention of Solitude*, “The Book of Memory”, the reason I quote so liberally from other writers is because I wanted it to be a collective work. This is the hoard of voices which inhabits my skull. These are the voices that I live with and I wanted them to come out and share the work with me. (Varvogli, 2001: 11).

A esta arquitectura minimalista – no sentido atribuído pelo próprio autor: «Minimal art is an art of control, aiming art at the rigorous ordering of visual information (...)» (Auster, 1997b: 190) – juntam-se meditações especulativas e comentários sobre o acaso que configuram uma identidade lacunar, num espaço que lhe é conivente, e convocam um conjunto de temáticas e de técnicas narrativas habitualmente conotadas com o pós-modernismo: a desfamiliarização, a reflexão, a ironia e os jogos metalinguísticos – em suma, um universo no qual tudo é duplo⁹⁰.

Conforme sugere o subtítulo, a segunda parte dedicada à memória serve igualmente o propósito de celebrar as possibilidades proporcionadas pela fruição e pela fluência desse outro lugar onde repousa a experiência da entidade enunciativa: o rectângulo de papel branco e o quarto (lugares recorrentes na escrita austeriana) são espaços delimitados com funções mnemónicas⁹¹ e de recriação.

⁹⁰ Conforme explica o narrador de *The Invention of Solitude*, «(...) [t]he modern nothingness. Interlude on the force of parallel lives. » (Auster, 1982: 109).

⁹¹ Esta função é declarada pelo próprio narrador quando pretende explicar as relações que se estabelecem entre os lugares e as imagens que remetem para outros lugares e também para outras imagens: «Places and images as catalysts for remembering other places and images: things, events, the buried artefacts of one’s own life. Mnemotechnics. » (*Ibidem*, 76).

Na folha, A. regista a memória dos momentos – «He lays out a piece of blank paper on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. » (Auster, 1982: 75). O quarto, sempre de dimensões ínfimas, é microcosmo de possibilidades – «(...) the infinite possibilities of a limited space. (...) For there was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. » (*Ibidem*: 89).

O oxímoro faz com que a memória (simultaneamente continente e conteúdo) adquira aqui valor osmótico incontornável para a configuração da pluralidade do sujeito: «(...) [M]emory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits. As in the image “a man alone in his room.”» (*Ibidem*, 88). Em ambas as partes, o narrador faz questão de salientar que a lembrança nem sempre é voluntária ou solicitada de maneira consciente. Ela surge, não raramente, como reaparição aleatória do passado, por vezes dolorosa, outras vezes irónica – «Memory in both senses of the word: as a catalyst for remembering his own life and as an artificial structure for ordering the historical past» (*Ibidem*, 116) – e parece ser entendida como o lugar privilegiado para dar conta da presença do ausente e da ausência presente:

Memory as a place, as a building, as a sequence of columns, cornices, porticoes. The body inside the mind, as if we were moving around in there, going from one place to the next, and the sound of our footsteps as we walk, moving from one place to the next. (...). Memory: the space in which a thing happens for the second time. (*Ibidem*, 82-83).

O enaltecimento da memória e a centralidade quanto ao percurso de vida do narrador-personagem alargam-se, assim, na segunda parte, ao valor da palavra. A voz enunciativa vai equacionando não só a problemática do sujeito mas também a sua relação com o mundo e com a escrita. A passagem da primeira para a terceira pessoa do

singular parece constituir-se recusa do gesto autobiográfico, assim como do conceito de sujeito enunciador unívoco, que a procura de anonimato, coadjuvada pela inicial «A.», também corrobora. Esta mudança desloca igualmente a atenção do leitor para a relação entre as categorias de autor e de narrador, no âmbito de um espaço preciso – a escrita. O narrador discorre sobre a forma como a produção escrita é elaborada, os estádios evolutivos e as experiências que funcionam como fontes posteriormente organizadas e ficcionalizadas em texto literário e que se interseccionam também com outros textos e actos criativos. Aqui, alicerça-se o fluxo narrativo no pormenor minuciosamente observado, no encadeamento de histórias e narrativas derivativas – «(...) reality was a Chinese box, an infinite series of containers within containers. » (Auster, 1982: 117) – e na introdução de vozes e situações aparentemente secundárias, cuja matriz de referência admite paralelo com as narrativas tradicionais orientais⁹². Esta proliferação de elementos não é gratuita. Pelo contrário, ela surge estreitamente articulada, como forma de compreender uma identidade construída no substrato de motivações, comportamentos e espaços físicos (a cidade, a casa, o quarto), instância aglutinadora em que o corpo é hipótese de legibilidade do ser secreto que a escrita translada.

A segunda parte de *The Invention of Solitude* reflecte sobre o acto de escrever no que diz respeito aos seus limites e também quanto às suas eventuais repercussões do ponto de vista da recepção.

⁹² Aliás, Paul Auster utiliza a história do rei Shehriyar e de Shehrazad para sustentar a ideia do adiamento da morte na existência. (Auster, 1982: 149-154).

De facto, se o acto de escrever nunca consegue concretizar o ritmo do pensamento – «(...) [t]he pen will never be able to move fast enough to write down every word discovered in the space of memory (...). » (*Ibidem*, 139) – e se qualquer esclarecimento possível só transparece na produção narrativa e só ganha sentido dando-a a conhecer através da publicação, esta hipótese acarreta duas consequências importantes: cria uma relação, fundamentalmente ética, entre quem tem voz e quem não a tem; e produz efeitos em quem a lê. A escrita parece ser, então, consolação possível para uma existência inevitavelmente vazia de identidade, no quadro da tradição conceptual, e também um perigoso jogo de ilusões.

Ao longo desta peregrinação, o narrador-personagem vai constatando que o entendimento da própria condição reside somente na leitura/interpretação de um percurso fragmentado até esse fim inteligível pelos outros através da escrita: a explicação da identidade passa por contar as histórias que façam compreender os meandros do percurso traçado, consentindo, assim, a rejeição de uma acepção exclusivamente autobiográfica da obra.

Neste sentido, *The Invention of Solitude* assenta em princípios incómodos no plano da categorização, porque, ao fugir a constricções de ordem teórico-metodológica, de âmbito narratológico, e não se deixando espartilhar por distinções conceituais e terminológicas, faz com que a classificação da obra como mera autobiografia se afigure definitivamente redutora. Este escrito desvelador proporciona explicações para interrogações acerca de alguns aspectos da vida, decorre de uma necessidade confessional aliada a um exercício de autoconhecimento e desenha orientações da criação literária de Paul Auster sem estabelecer o pacto autobiográfico lejeuniano assente na declaração explícita de identidade entre autor, narrador e personagem. Por outro lado, o narrador,

quer na primeira, quer na terceira pessoa do singular, é conceptualmente ambíguo e funcionalmente parcial: não cumpre preceitos padronizados, narra, reúne informações e desenvolve reflexões sobre várias vozes e ocorrências passadas, mas fá-lo, quase sempre, de forma impressiva, com duplicidades e ironias, às vezes subtis, outras nem tanto. Orientador dos movimentos da diegese, ele dirige flutuações, derivas e progressões do plano do discurso e acumula imersões e emersões no carisma e idiosincrasias das entidades que refere. A lógica subjacente à obra não é a da autobiografia pois o narrador-manipulador diz muito mais acerca dos dados biográficos das entidades que convoca do que sobre os dele. O crivo seleccionador de factos, decorrente da impressão pessoal acerca das realidades vividas, envolve omissões que imprimem descontinuidades e desequilíbrio entre relatos, fazendo com que uns adquiram mais peso do que outros. Aqui, o tempo cronológico é preterido em favor das deambulações do tempo subjectivo cujo ponto de ancoragem é a memória; e as opções nos planos formal, estrutural e elocutório fazem já parte do processo criativo. As estratégias discursivas demonstram um claro investimento na recriação literária dimensionado em técnicas compositivas que ultrapassam largamente a mera voz autobiográfica e se constituem embrião da ficção posterior, coadjuvadas pela utilização reiterada dos verbos austrianos «seem» e «feel»⁹³ e pela expressão comparativa e especulativa «as if» (e o uso destes recursos alarga-se ao conjunto das obras tidas como referência relativamente à vida do escritor e também à ficção).

⁹³ A preferência por estes verbos estende-se à ficção: é rara a página em que um dos predicados não aparece, pelo menos, uma vez.

Com efeito, subscrevendo as afirmações de Annick Duperray (2003: 9), da transição entre a primeira e a segunda partes da obra sobressai a rejeição do “eu biográfico” linear e unívoco; e podemos acrescentar que espelha igualmente a profunda tensão existente no esforço de colocar na escrita o sujeito aglutinador que acumula uma multiplicidade de influências e de escalas de observação dos outros e de si próprio – «(...) la tension entre l’impossible unité et l’intolérable division (...). » (Lejeune, 1975: 38).

Conforme iremos observar, a tendência, patente em *The Invention of Solitude*, para um processo compositivo que consiste em desdobrar múltiplos enredos (a partir de equívocos e de equilíbrios precários entre escritor, narrador e personagem) perpetua-se na ficção: quer no diálogo que se estabelece entre as obras do escritor – Paul Auster refere que *City of Glass*, por exemplo, é resposta directa a *The Invention of Solitude*, principalmente à segunda parte⁹⁴; quer através da aglutinação de figuras autorais. Servem, aqui, os exemplos, porventura, mais inequívocos: em «City of Glass», a confusão de identidades leva Quinn, escritor, a representar o papel de um detective chamado “Paul Auster”, surgindo depois esta ‘personagem’, nas últimas páginas, afinal, como escritor; em *Leviathan*, as iniciais do nome do narrador-personagem-escritor, Peter Aaron, coincidem com as de Paul Auster; o nome do protagonista-escritor, Benjamin Sachs, coincide, em parte, com o de Paul Benjamin Auster e também com o do escritor-personagem de *Smoke*, Paul Benjamin; e Trause, apelido do escritor-personagem de *Oracle Night*, é anagrama de “Auster”.

⁹⁴ O autor afirma que, «(...) [i]n some sense, *City of Glass* was a direct response to *The Invention of Solitude*, particularly the second part, the section called “The Book of Memory” (...). » (Auster, 1997b: 307).

Presente-se a perspectiva do contador de histórias em cada frase de *The Invention of Solitude* e esta tendência estruturante é explorada na ficção, nos pontos de vista das personagens e na reversibilidade entre a narrativa na primeira pessoa e na terceira do singular. A título de exemplo, lembremo-nos que, em *The New York Trilogy*, «City of Glass» é escrita na terceira pessoa do singular e, no final, o narrador anuncia-se na primeira pessoa do singular; em *Ghosts*, a presença subliminar do narrador nunca se assume como “I”, mas dirige-se ao leitor como “we”; e que, em *The Locked Room*, a narrativa intimista na primeira pessoa do singular tenta paradoxalmente compreender uma outra, com alguns segmentos discursivos escritos na terceira pessoa do singular.

Conforme afirma Façois Gavillon, a presença constante da figura do narrador-personagem-escritor, que na maior parte da produção literária (de Fanshawe a Hector Mann) se reconstrói a partir de uma entidade ausente, atribui à ficção austeriana cariz biográfico, na medida em que o observador se confunde estranhamente com o observado (cf. Gavillon, 2000: 16). Na senda destas constatações, *The Invention of Solitude* adquire cariz de documento-charneira: com forte cunho especulativo, a obra valoriza o percurso criativo do escritor em detrimento da apresentação de dados relativos ao percurso exclusivamente pessoal. Subscrevendo a ilação de Annick Duperray, *The Invention of Solitude* é obra seminal e, por isso mesmo, híbrida «(...) à mi-chemin entre le récit autobiographique et l’esquisse d’un art poétique (...). » (Duperray, 2003: 11).

Neste ponto da análise, convém ainda referir que as *nuances* classificativas recenseadas noutros estudos austerianos também não contribuem para o esclarecimento da categorização da obra. Na introdução a *Beyond the Red Notebook*, Dennis Barone considera que «Auster is creating art in *The Invention of Solitude*, not writing autobiography (...). » (Barone, 1996: 14); em *La Solitude du Labyrinthe*, Gérard de

Cortanze refere-a como «(...) une méditation sur le père (...) écrit par nécessité (...). » (Auster e Cortanze, 1997: 40). Os escritos sobre a obra austeriana reunidos em *L'œuvre de Paul Auster* retomam o problema, quanto à classificação da primeira obra de Auster escrita em prosa: Martine Chard-Hutchinson dá conta de que «(...) la perméabilité entre la fiction et le réel perturbe la dimension tant biographique qu'autobiographique du récit (...). » (Chard-Hutchinson, 1995: 18); Françoise Sammarcelli destaca o estatuto incerto desta produção – «Le premier livre de prose publié par Paul Auster (...) pose plusieurs problèmes. Il s'agit en effet d'un texte au statut incertain – est-ce un roman ou une autobiographie (...). » (Sammarcelli, 1995: 24); William Dow afirma que «(...) *l'Invention* ne suit pas la structure traditionnelle du journal intime, qui consiste à montrer l'évolution du sujet (...). » (Dow, 1995 : 43); e Sophie Chambon conclui que o leitor «(...) n'obtient jamais le vrai visage de celui qui écrit (...). » (Chambon, 1995: 52). Em *Paul Auster: Gravité et Légèreté de l'Écriture*, François Gavillon considera *The Invention of Solitude* «(...) un texte autobiographique qui a la particularité de metre en question la possibilité d'une écriture parfaitement autobiographique (...). » (Gavillon, 2000: 29); e *The World that is the Book*, de Alikei Varvogli, considera-a «(...) largely autobiographical (...). » (Varvogli, 2001: 9).

Também à luz destas observações, *The Invention of Solitude* adquire valor incontornável como lugar onde encontramos marcas e orientações que permitem descortinar um fio condutor das relações entre os lugares vividos e referidos pelo autor e aqueles que surgem na obra; e vislumbrar o grau de importância que as representações espaciais adquirem na produção literária austeriana pois, como afirma Brukner, «(...) [q]ui veut le comprendre doit partir de là et tous ses autres livres ramènent à celui-ci. » (1999: 285). É o livro-charneira do percurso do escritor, marcando a mudança na

trajectória da produção literária até então desenvolvida – a poesia, as traduções e os ensaios críticos dão lugar à prosa (pelo menos com o seu nome). Paradigma da dupla condição da obra literária para Maurice Blanchot, *The Invention of Solitude* constitui-se simultaneamente círculo protector, porque permite que o escritor se exile das dificuldades do mundo exterior (esta é, aliás, experiência recorrente para os protagonistas da ficção austeriana, pois quase todos percorrem o ritual do isolamento), e também instância que expõe perigosamente o autor à pressão que exige que ele escreva⁹⁵. Do ponto de vista de Paul Auster, esta obra exigiu riscos pessoais, no sentido em que parece tê-la escrito não apenas com o propósito de reagir à sobrecarga emocional provocada pela morte súbita do pai, através da rememoração, mas igualmente como imperativo para orientar a própria vida e tomar lugar no mundo, até do ponto de vista financeiro, porquanto é através da morte do progenitor que recebe a herança que lhe proporciona desafogo económico, permitindo-lhe o exercício da actividade de escritor. Também esse sentimento de necessidade é reiteradamente comunicado ao leitor: a obra como artefacto literário constitui-se estratégia para superar a dor da morte do pai e, ao mesmo tempo, meio para sobreviver ao risco de escrever sobre um familiar tão próximo. Tal implica, desde logo, uma exposição delicada e por isso mesmo selectiva da intimidade – «A. has both a good memory and a bad memory. He has lost much, but he has also retained much (...). » (Auster, 1982: 139) – e a projecção quase obrigatoriamente subjectiva de uma vivência contígua que envolve afectos, muitas vezes contraditórios, na tentativa de mostrar o remoto e o aparentemente perdido. Nesta demanda da identidade assente na memória de

⁹⁵ De acordo com Maurice Blanchot, em *L'Espace Littéraire* (p. 57), «(...) [l]'oeuvre est le cercle pur où, tandis qu'il lécrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protégé. (...) C'est en effet l'un des risques de l'activité artistique: s'exiler des difficultés du temps et du travail dans le temps (...). Mais cette vue n'exprime qu'un côté de la situation. L'autre côté, c'est que l'artiste qui s'offre aux risques de l'expérience qui est la sienne, ne se sent pas libre du monde, mais privé du monde, non pas maître de soi, mais absent de soi (...). ».

um quotidiano em permanente transformação, *The Invention of Solitude* vai traçando um caminho impressionante percorrido pelo filho através do roteiro selectivo que o próprio vai desenhando acerca da vida do pai, de alguns familiares e de um conjunto de entidades que se constituem família adoptiva, em trajectórias que, num certo momento, se cruzaram.

Gérard de Cortanze colocou ao escritor a questão da classificação da obra da seguinte forma:

Il est souvent question, dans votre oeuvre, du rapport entre roman et biographie. Dans *Moon Palace*, Effing veut rédiger sa notice nécrologique. Peter Aaron (*Léviathan*) porte vos initiales. Benjamin Sachs (*Léviathan*) a écrit un roman (*Luna*) refusé par seize éditeurs –ce qui fut le cas pour *Cité de Verre*, etc. Peut-on parler de quelqu'un d'autre que de cet homme invisible qui est soi et raconter ainsi l'histoire des gens qui l'entourent? (Cortanze, 1995a: 20).

A resposta de Paul Auster confirma a questão essencial que esteve na origem do desejo de escrever romances – a cartografia da interioridade através da tentativa de penetração nos recônditos meandros da mente – e essa parece ser também a problemática explorada em *The Invention of Solitude*. Conforme afirma Motoyuki Shibata, «(...) [h]e [Paul Auster] tries, in other words, to probe himself first through the other, then as the other. Either way (...), he is both in and outside himself. » (1996: 186). Tomando de empréstimo as ilações de Lejeune relativamente a Gide⁹⁶, o conjunto de vários textos autobiográficos do mesmo autor desenha uma imagem mais completa, mais variada e talvez mais autêntica do sujeito que se procura.

⁹⁶ «Cette lecture suppose d'abord, nous avons vu, la connaissance d'un contexte très large: l'ensemble des autres textes de Gide (...). » (Lejeune, 1975: 195).

Na verdade, a primeira parte de *The Invention of Solitude* acaba por adquirir o cariz de acto de contrição assumido pelo narrador – «I realize now that I must have been a bad son. Or if not precisely bad, then at least a disappointment, a source of confusion and sadness. » (Auster, 1982: 60) – aliado à tentativa eminentemente literária e algumas vezes ficcionada de retratar a subjectividade invisível do biografado.

2.3 *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*

Com a publicação de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, Paul Auster correu os riscos inerentes a quem expõe trabalhos que alguns (e até o próprio) consideram menores. Porventura para ilustrar fases de aprendizagem pelas quais teve que passar e talvez também para justificar os efeitos das cedências ao mundo da sobrevivência económica, o narrador vai desvendando os conflitos interiores mantidos quando se viu obrigado a trabalhar noutras áreas, que não a da criação literária, a fim de garantir a própria subsistência e a da família:

Three months after the flop of the play, my son was born. Watching Daniel come into the world was a moment of supreme happiness for me, an event of such magnitude that even as I broke down and wept at the sight of his small body and held him in my arms for the first time, I understood that the world had changed, that I had passed from one state of being into another. Fatherhood was the dividing line, the great wall that stood between youth and adulthood, and I was on the other side now forever. I was glad to be there. Emotionally, spiritually, and even physically, there was nowhere else I wanted to be (...). Financially, however, I wasn't the least bit prepared for anything. (...) Lydia and I had left New York by then, moving to a house about two hours up the Hudson, and it was there that the hard times finally hit. The storm lasted for eighteen months. (...) Moving out of the city was the first step in a long series of miscalculations. We figured we could live on less money in the country, but the plain fact was that we couldn't. (...) By the end of 1977, I was feeling trapped, desperate to find a solution. I had spent my whole life avoiding the subject of money, and now, suddenly, I could think of nothing else. (...): how to reconcile the needs of the body with the needs of the soul. The terms of the equation were still the same: time on the one hand, money on the other. I had gambled on being able to manage both, but after years of trying to feed first one mouth, then two mouths, and then three mouths, I had finally lost. It wasn't difficult to understand why. I put too much of myself into working for time and not enough into working for money, and the result was that now I didn't have either one. (Auster, 1997a: 105-106).

Todavia, a ficção incluída nos apêndices de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, associada aos aspectos da vida mundana a que o escritor sempre tentara esgueirar-se, prova que, afinal, os obstáculos à prossecução de uma actividade literária

exclusivamente virada para a criação⁹⁷ acabaram por constituir proposições em germe para a depuração do próprio processo criativo.

The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook reúne outros resultados da cedência às necessidades económicas e ao trabalho por conta de outrem. Também aqui, embora sem ligação directa ao contexto vivencial em que foram produzidos, os trabalhos apresentados, articulando ideias sobre a escrita, a literatura e a arte em geral, constituem-se manancial oportuno para a verificação de que, ao fim e ao cabo, o terreno das dificuldades se revelou extremamente fértil para a própria arte de escrever. De acordo com a nomeação ordenada no título, a obra agrupa vinte ensaios, oito prefácios, quatro entrevistas a Paul Auster e dois conjuntos de narrativas – «The Red Notebook» e «Why Write?» – constituídas por pequenos episódios de ou relacionados com a vida de Paul Auster.

⁹⁷ «My problem was that I had no interest in leading a double life. It's not that I wasn't willing to work, but the idea of punching a clock at some nine-to-five job left me cold, utterly devoid of enthusiasm (...). » (Auster, 1997a: 3).

2.3.1 Ensaaios

O âmbito temporal que delimita a ensaística austeriana incluída em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* centra-se em autores nascidos a partir da segunda metade do século dezanove (de 1859 a 1894) até à década de quarenta do século vinte. Excepcionalmente, um ensaio contempla um escritor do século dezasseis, Sir Walter Raleigh, e outro reflecte sobre a *fatwa* lançada contra Salman Rushdie, autor dos nossos dias. A selecção incide, assim, sobretudo, em criadores e obras que herdaram as crises ideológicas, éticas, culturais e sociopolíticas dos dois conflitos mundiais e as lições do *nouveau roman*. Ligada à oportunidade das publicações em que Auster colaborava, a escolha, esteve, quase sempre, subordinada ao crivo estético do ensaísta:

I never accepted assignments or did pieces to order. I only wrote about writers who interested me, and in nearly every case I was the one who suggested the article to the editor – not the other way around. I looked on those pieces as an opportunity to articulate some of my ideas about writing and literature, to map out some kind of aesthetic position. (...) All in all, I feel it was a useful apprenticeship. I wasn't writing fiction, but I was writing prose, and the experience of working on those articles proved to me that I was gradually learning how to express myself. (Auster, 1997b: 300-301).

A organização dos ensaios obedece à ordem temporal segundo a qual foram produzidos (no final de cada análise encontra-se o ano em que cada ensaio foi escrito), entre 1970 e 1993, com o pico de fertilidade na década de setenta, particularmente em 1975 (cinco ensaios) e 1976 (cinco ensaios). A exegese desenvolve-se maioritariamente no âmbito do texto poético e o período de maior produção coincide com a crise financeira aguda e com a fase de transição entre a poesia e a prosa ficcional austeriana, relatadas pelo narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*:

Between March 1975, when I stopped working for *Ex libris*, and June 1977, when my son was born, I came out with two more books of poetry, wrote several one-act plays, published fifteen or twenty critical pieces, and translated half a dozen books with my wife, Lydia Davis. (Auster, 1997a: 97).

A ensaística revela a tendência para um certo cosmopolitismo polifónico, característica encontrada na produção sobre o percurso vivencial de Auster que se estenderá igualmente à ficção. Embora, dos vinte escritos, sete digam respeito a autores também norte-americanos ou que vieram a adquirir esta nacionalidade (Laura Riding, Charles Reznikoff, Louis Wolfson, John Ashbery, George Oppen, Carl Rakosi e William Bronk), o ecletismo da análise abrange criadores com origens diversas, oriundos de países do continente europeu, da Ásia e da África. Dois dos ensaios centram-se em obras de escritores nascidos no Egipto – Edmond Jabès e Giuseppe Ungaretti; e os restantes são dedicados a produções do norueguês Knut Hamsun, do checo Franz Kafka, do francês Georges Perec, do inglês Sir Walter Raleigh, do irlandês Samuel Beckett, do romeno Paul Celan e do indiano-britânico Salman Rushdie.

No plano dos conteúdos, cada ensaio revela-se, muitas vezes, metáfora de fases da vida e de preocupações literárias que avassalaram o Auster da época em que o escreveu. Com base em dados biográficos dos autores em apreço, o ensaísta reflecte sobre métodos e estratégias depurados pela exegese das respectivas obras, permitindo que o leitor se aperceba de princípios orientadores que nortearão o processo criativo austeriano. A mão que escreve a partir do escrutínio do discurso alheio, embora presa à actualidade circunstancial da publicação analisada, lança ao leitor as próprias convicções porquanto vai expondo molduras formais e preocupações temáticas que irão reger o substrato da criação pessoal. Entre elas, uma das mais fecundas para a presente investigação consubstancia-se na alusão recorrente à interpenetração do mundo físico, principalmente

focalizado na paisagem e na vida urbanas, com o universo interior de cada um dos autores – designadamente na tentativa que cada um deles faz, segundo Auster, de tornar perceptível a essência remanescente no universo endógeno, através da palavra escrita, à luz de uma conceptualização do objecto literário como genuíno lugar do criador.

O *corpus* ensaístico reunido na primeira parte do livro conjuga, assim, uma representação do papel do intelectual, na análise de produção artística diversa, e uma aproximação crítica ao seu próprio projecto literário, num tom que advém sempre do ponto de vista existencial: a demanda do tesouro oculto que é o acto criativo. Permanece o valor atribuído à relação de cumplicidade entre obras analisadas, autores e Paul Auster, patente logo no primeiro ensaio dedicado a *Hunger*, de Knut Hamsun:

Something new is happening here, some new thought about the nature of art is being proposed in *Hunger*. It is first of all an art that is indistinguishable from the life of the artist who makes it. That is not to say an art of autobiographical excess, but rather, an art that is the direct expression of the effort to express itself. In other words, an art of hunger: an art of need, of necessity, of desire. (Auster, 1997b: 18).

Esta propensão também se alarga à ficção. Aqui, raras são as vezes em que não é fornecida uma perspectiva analéptica sobre a matriz identitária do protagonista ficcional através do respectivo posicionamento espaço-temporal (local e data de nascimento) e de um resumo do percurso e estilo de vida. A informação é geralmente proferida num tom de insignificância pelo narrador onisciente, muitas vezes também protagonista, como se, no quadro do que realmente interessa (o drama existencial do sujeito), de informações secundárias se tratasse. Contudo, esses dados, aparentemente banais, não deixam ainda assim de ser fornecidos ao leitor de forma progressivamente pormenorizada, logo a seguir. Basta recordarmo-nos do modo trivial como, por exemplo, em «City of Glass», Quinn é apresentado ao leitor: «As for Quinn, there is little that need retain us. Who he

was, where he came from, and what he did are of no great importance (...). » (Auster, 1987b: 3). Imediatamente, o narrador começa, de forma gradativa, a entrar em traços distintivos que fazem do protagonista elemento destacável no universo diegético: «(...) for example, that he is thirty-five years old. We know that he had once been married, had once been a father, and that both his wife and son were now dead. We also know that he wrote books (...). » (*Ibidem*, 3). A minúcia que caracteriza a identidade da personagem principal vai-se apurando à medida que o contador da história passa a designar o género literário a que Quinn se dedica, o pseudónimo utilizado, o ritmo da produção escrita e o local onde habita. O mesmo se passa relativamente a Fogg, em *Moon Palace*. O narrador-protagonista começa o relato analéptico na primeira pessoa do singular – «It was the summer that men first walked on the moon. I was very young back then (...). » (Auster, 1989: 1); fornece a localização espaço-temporal da narrativa – «I came to New York in the fall of 1965 (...). » (*Ibidem*, 1); e elabora uma síntese do percurso de vida que situa, à partida, o leitor face à personagem central da diegese. Afinal, conforme afirma o próprio autor, em «White Spaces», tudo interessa na construção literária e esta é também a estratégia discursiva que já serve a prosa ensaística: «It comes down to this: that everything should count, that everything should be part of it, even the things I do not or cannot understand. » (Auster, 1990b: 87).

Nos vinte ensaios, Paul Auster preocupa-se em dissecar as possibilidades do processo criativo activadas pelos escritores seleccionados, através de uma estratégia de análise que adopta, sobretudo, três directrizes: o percurso vivencial e espacial do autor em apreço, directamente ligado ao processo criativo; a análise textual, centrada em excertos das composições examinadas; e, no plano macroestrutural, o conjunto de vectores ideológicos mais significativos, apoiados nas observações anteriores, que

também remetem, muitas vezes, para outras obras do mesmo e/ou de outros autores e pensadores.

Fase a ser reiteradamente superada através do salto para o mundo, a condição de exílio inerente ao criador emerge mesmo quando Auster não utiliza de forma explícita o argumento do exílio territorial para tirar ilações acerca das vidas, obras e processos criativos dos escritores seleccionados. A todos eles subjaz a tensão entre a clausura e a errância espaciais que também encontramos projectada na relação da imobilidade do corpo escrito da obra (materialmente preservada) com a experimentação de novas formas de dizer. Neste sentido, não se afigura inocente a inclusão de seis autores que, tal como Paul Auster, têm ascendência judaica (Franz Kafka, Louis Wolfson, Charles Reznikoff, Paul Celan, Edmond Jabès e Georges Perec). Inferir desta incidência algum vínculo electivo de afinidade na diáspora será, porventura, excessivo porque o elemento judaico, servindo para caracterizar alguns dos criadores analisados e muitos protagonistas da ficção, não se constitui tema central da produção austeriana. O próprio escritor salienta: «(...) [J]e n'éprouve aucune urgence à écrire sur le judaïsme (...). » (ap. Cortanze, 1995a: 22). Todavia, se bem que a questão judaica não se imponha como ética, religião, cultura ou fenómeno existencial (porquanto será talvez tudo isso, simultaneamente), o exílio espacial mantém-se, até hoje, condição directa ou indirectamente associada ao judaísmo; e não podem deixar de ser significativas as pontes que o ensaísta vai estabelecendo entre o percurso vivencial/espacial desses seis autores (com ascendência judaica expressamente nomeada) e as obras analisadas. Quanto à própria ficção, Paul Auster admite a existência de resíduos referenciais judaicos: «Ce n'est pas ma source principale, plutôt un élément parmi d'autres (...). » (Cortanze, 1995a: 22).

Acresce que, como iremos verificar, designadamente no ensaio dedicado a Reznikoff, Auster enuncia o exílio espacial como território fértil para o processo criativo⁹⁸ e essa atribuição de valor ganha ainda maior sustentação quando constatamos que, de facto, não são apenas os escritores com ascendência judaica aqueles que experimentaram, durante mais ou menos tempo, viver noutra pátria, que não a de origem. Nenhum dos vinte autores analisados nos ensaios permaneceu sempre no mesmo lugar. Knut Hamsun nasceu e cresceu na Noruega, mas residiu, durante algum tempo (de 1882 a 1884 e de 1886 a 1888), nos Estados Unidos⁹⁹. A norte-americana Laura Riding optou por Inglaterra e Espanha, entre 1926 e 1939¹⁰⁰. Cinco viveram em França: Samuel Beckett, de nacionalidade irlandesa, com obra analisada em «From Cakes to Stones»; Paul Celan, romeno, com trabalho examinado em «The Poetry of Exile»; John Ashbery, norte-americano¹⁰¹, com poesia observada em «Ideas and Things»; Edmond Jabès, nascido no Egipto, a quem Auster dedica o ensaio «Book of the Dead» e que entrevista em «Providence»; e George Oppen, norte-americano¹⁰², estudado em «Private I, Public eye».

⁹⁸ No ensaio dedicado a Reznikoff (p. 44), Paul Auster refere que «(...) Reznikoff occupies the unstable middle ground between two worlds (...). Nevertheless, and no doubt precisely because of this ambiguity, it is an extremely fertile ground (...)».

⁹⁹ Cf. s.a., 2003, «Biografia» in *Spectro Editora*: <<http://www.spectroeditora.com.br/autores/hamsun/biografia.php>>.

¹⁰⁰ Cf. s.a., s.d., «Laura Riding» in *Online Poetry Classroom*:

<<http://www.onlinepoetryclassroom.org/poets/poets.cfm?prmID=942>>.

¹⁰¹ John Ashbery estudou em França entre 1955 e 1958, ano em que regressou aos Estados Unidos.

Cf. s.a., 1997, «15. Poetry of Liberation» in *American Passages: A Literary Survey*:

<<http://www.learner.org/amerpass/unit15/authors-1.html>>.

¹⁰² George Oppen vai para França em 1929 e volta aos Estados Unidos em 1932.

Cf. Kronick, s.d.: <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/oppen/life.htm>.

Quanto a Sir Walter Raleigh, além das viagens históricas ao Novo Mundo, o explorador e poeta inglês, enaltecido em «The Death of Sir Walter Raleigh» e reiteradamente evocado na ficção austeriana, também realizou missões navais e militares em França e na Irlanda. Giuseppe Ungaretti, objecto de análise em «Innocence and Memory», nasceu no Egipto, estudou em França, foi para Itália e combateu pelo exército deste país na Primeira Guerra Mundial¹⁰³. Carl Rakosi, a quem Auster dedica «Resurrection», nasceu em Berlim, viveu na Hungria, emigrou (em 1910) para os Estados Unidos, estabelecendo-se em Kenosha, Wisconsin¹⁰⁴, e chegou a residir, durante algum tempo, na Austrália¹⁰⁵. William Bronk, com obra analisada em «Native Son», serviu o exército durante a Segunda Guerra Mundial e as experiências obtidas nas viagens pela Europa e America Central e do Sul (Machu Pichu, Andes e Amazónia) são frequentemente evocadas nos seus trabalhos¹⁰⁶. Relativamente a Georges Perec, analisado em «The Bartlebooth Follies», a nacionalidade francesa tem origem na emigração dos pais (judeus polacos) para Paris, nos anos vinte¹⁰⁷; e Salman Rushdie, objecto de «A Prayer for Salman Rushdie», nasceu em Mumbai, Índia, estudou em Inglaterra e viveu, até 1964, no Paquistão¹⁰⁸.

¹⁰³ Cf. Machado, 2005: <<http://www.algumapoesia.com.br/oesia2/oesianet143.htm>>.

¹⁰⁴ Trata-se da localidade onde, curiosamente, os avós paternos de Paul Auster também residiram.

¹⁰⁵ Cf. Dickiso, s.d.: <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/rakosi/online_interview.htm>.

¹⁰⁶ Cf. s.a., 2006, «William Bronk Biography» in *Famous Poets and Poems.com*: <http://famouspoetsandpoems.com/poets/william_bronk/biography>.

¹⁰⁷ Cf. s.a, s.d., «George Perec's 'negative' Autobiography» in *Towson University*: <<http://pages.towson.edu/baker/negative.htm>>.

¹⁰⁸ Cf. s.a., s.d., «Salman Rushdie biography» in *British Council Arts: Contemporary writers*: <<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth87>>.

De ensaio para ensaio, a problemática da experiência e/ou da necessidade de expatriação espacial ganha peso significativo na formulação austeriana do processo criativo e esta noção mantém-se também reiteradamente associada (em maior ou menor grau, em função do percurso literário de cada escritor e do enfoque da análise) ao que podemos designar como exílio formal¹⁰⁹, quer na descoberta de novas formas de dizer na língua de origem, quer utilizando outra que não a materna. Franz Kafka, de nacionalidade checa, escreveu em alemão; Louis Wolfson, norte-americano, redigiu *Le Schizo et les Langues* em francês; o irlandês Samuel Beckett também chegou a optar pela expressão em língua francesa; Paul Celan, romeno, escreveu em alemão, mesmo quando passou a viver em França¹¹⁰; e a produção literária do egípcio Edmond Jabès concretizou-se em francês.

No domínio compositivo, o escritor em formação observa a relação entre a função intencional (estabelecida por cada um dos autores, como meio de suscitar a dimensão expressiva das obras) e o resultado modelado no princípio da expressividade verbal minimalista que dê conta da essência semântica. Para contextualizar as circunstâncias, sempre adversas, no domínio da identidade, que delimitam os actos criativos observados, os ensaios austerianos colocam autor e obra em plano de igualdade (de importância) e de cumplicidade.

¹⁰⁹ Tomámos de empréstimo a expressão utilizada por Maria Alexandra Lopes em «Samuel Beckett: Sombras e Sonhos na Modernidade», in: *Modernidade e Cruzamento de Saberes: Figuras da Modernidade* (p. 108).

¹¹⁰ Cf. Dirda, 1995: <<http://mason.gmu.edu/~lsmithg/celan.html>>.

A estreita ligação de Auster com os autores abordados também se verifica no elogio ao descomprometimento com convenções narratológicas, designadamente no que se refere à fuga à retórica canónica e a quadros interpretativos estereotipados, bem como na promoção da polifonia, característica modeladora da criação artística, conforme dá conta Tim Woods, em *Beyond the Red Notebook*:

In Auster's focus on Francis Ponge (*The Invention of Solitude* 137-138), Edmund Jabes (*Art of Hunger* 99-106), Louis Wolfson (*Art of Hunger* 82-94), he is clearly fascinated by their common interest in the complexities of reference, of the relationship between word and thing and the manner in which they handle words "as if they had the density of objects, a substantiality that enables them to become a part of the world." (Woods, 1996: 118).

Explorando um conjunto de proposições consideradas fundamentais no processo criativo dos autores seleccionados, a reflexão austeriana vai instaurando, de ensaio para ensaio, os alicerces de uma posição estética quanto à génese e à função do espaço artístico que irá ser preconizada pelas principais personagens das narrativas ficcionais.

2.3.1.1 «It is a wall. And the wall is death.»¹¹¹

Knut Hamsun, Laura Riding, Sir Walter Raleigh e Salman Rushdie

No primeiro ensaio, cujo título coincide (provavelmente não por acaso) com a primeira parte do da colectânea, a análise austeriana formula a teoria do processo criativo a dois níveis: como mensagem revelável, em primeira fase, através dos sentidos do corpo desnutrido do protagonista hamsuniano, entre a errância e o confinamento; e, depois, como tentativa de exprimir, na escrita, a essência do conflito entre as necessidades do corpo e as urgências da criação. Trata-se, afinal, de abordar o risco inerente ao acto criativo – «(...) to be willing to give your life (...)» (Auster, 1997b: 20) – a partir da exploração individual do espaço-cidade, descrito como labirinto de fome onde o narrador-protagonista-escritor de *Hunger* vagueia. Arte e vida do criador parecem indistintas.

No início de «The Art of Hunger», a frase curta redigida no presente, o artigo indefinido e a ênfase na ausência de nome, casa ou emprego estáveis da personagem principal de *Hunger*, cujo único propósito é escrever, insinuam a ideia de que, afinal, Paul Auster está a falar do protagonista e também de si próprio pois a perspectiva da criação literária expressa relativamente à obra de Knut Hamsun – «Hunger: or a portrait of the artist as a young man (...)» (Auster, 1997b: 17) – coincide com aquela que é fornecida pelo título *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* e pelo jovem narrador: «Art was holy, and to follow its call meant making any sacrifice that was demanded of you (...)» (Auster, 1997a: 46). Como tivemos oportunidade de observar, *The Invention of Solitude* também vai ao encontro desta posição estética: o autor converteu em livro a

¹¹¹ (Auster: 1990b: 62).

dor e o vazio provocados pelo luto da morte inesperada de Samuel Auster e pela memória da relação com o pai, durante a vida; o narrador usa a carga significativa do verbo “hunger” na forma contínua para descrever a carência afectiva permanentemente sentida em relação ao progenitor: «You do not stop hungering for your father’s love even after you are grown up (...). » (Auster, 1982: 19).

Em *Hunger*, a experiência solitária da fome e a ausência de afecto dão direcção e propósito à exploração do criador. Em «The Art of Hunger», Auster escreveu sobre aquilo que iria experimentar¹¹² – «(...) a young man take[s] off for Paris and spend[s] four years there leading a hand to mouth existence. » (Auster, 1992b: 60) – porquanto, conforme nota Tim Woods, o intrigante fascínio de viver no limiar da resistência física e emocional de *Hunger* também se reconhece no processo criativo austeriano:

Auster is particularly intrigued by the experience of living at the edge of one’s physical and emotional endurance, of ridding oneself of the weight of the body, freeing the mind from its corporeal shell, and the concomitant experience of a transcendent mental activity. He argues that in Hamsun’s book, “[h]istorical time is obliterated in favour of inner duration. With only an arbitrary beginning and an arbitrary ending, the novel faithfully records all the vagaries of the narrator’s mind, following each thought from its mysterious inception through all its meanderings, until it dissipates and the next thought begins. What happens is allowed to happen” (*Art of Hunger* 10). [Woods, 1996: 119].

O primeiro ensaio revela-se assim epigráfico relativamente aos restantes, pois, avalizando os intuitos semântico-formais da necessidade e da experimentação que alimentam o processo criativo, abre caminho às preocupações dominantes da ensaística austeriana.

¹¹² Na entrevista à TSF-Rádio Jornal, em anexo a este trabalho (p. 472), Paul Auster refere que «The Art of Hunger» ou, pelo menos, uma versão do escrito, terá sido redigida no último ano em que o escritor frequentou a Universidade de Columbia: « (...) [T]he first thing that I wrote when I was a young person was a master’s thesis at Columbia University and the title was “The Art of Hunger”. ».

A força perlocutória da palavra «hunger», que consubstancia a dedicação do protagonista de *Hunger* à actividade literária (cf. Hamsun, 1998: 38), é recuperada no primeiro dos dois ensaios dedicados a Laura Riding, para enunciar a estética subjacente à criação da poetisa: «(...) the hunger for utopia (...)» (Auster, 1997b: 22). Do processo compositivo de Riding, «Itinerary» destaca a ausência de ornamento vocabular, no sentido em que a autora mede a acuidade de cada palavra a fim de tentar achar o caminho da comunicação genuína. Na apologia da economia verbal ridingiana – «(...) stripped of ornament, reduced to their bare essentials (...)» (*Ibidem*, 66) – também reeditada em «Truth, Beauty, Silence» (o sétimo ensaio da colectânea e o segundo sobre Riding), Paul Auster reconhece o enorme esforço artístico de quem ambicionou concretizar uma essência expressiva despojada de incidências físicas, consideradas acessórias pela autora. Na esteira destas considerações, a valoração do registo poético minimalista de Riding encontra relação semântica consonante com a fome auto-imposta pelo criador ao corpo, patente em *Hunger*: quer o protagonista de Hamsun, quer Riding procuraram fechar-se a “adiposidades” que tolhessem o alcance da essência almejada.

Todavia, o afastamento do mundo material imbrica numa rede de implicações físicas e sócio-afectivas com consequências nefastas para o próprio fenómeno criativo. Em primeira análise, no caso do protagonista de *Hunger*, sabemos que, além de o corpo ficar impedido de experimentar a modalidade sensorial do gosto¹¹³, também deixa de constituir base energética e de cumprir as funções necessárias à vitalidade do organismo. Depois, a falta de nutrição acaba por privar o protagonista-criador do acto social inerente

¹¹³ Em *The Invention of Solitude* (p. 28), a inacessibilidade sentida pelo narrador em relação ao pai também passa pelo facto de Samuel Auster não saborear a comida (da mesma maneira que também não o fazia com a vida: «(...) [A]lways merely consuming the food, never savoring it.»; e mais adiante (p. 154), a entidade enunciativa coloca no mesmo patamar de importância o carácter vital das histórias e da comida para as crianças, afirmando que ambas são necessidades que se manifestam da mesma forma: «A child's need for stories is as fundamental as his need for food, and it manifests itself in the same way hunger does.».

à ingestão alimentar, também intimamente ligada à auto-definição (ap. Featherstone, 1991: 314). Como unidade de comportamento (no fluxo contínuo de condutas), a sociabilidade no acto de comer envolve formas de interacção e de comunicação interindividuais que, no quadro funcional do ser humano, servem o estabelecimento de processos de individuação. A recusa alimentar do protagonista hamsuniano acaba por ter o resultado perverso de obstruir a relação do criador com o mundo exterior. A progressiva desnutrição do corpo do artista, alternadamente errante e confinado, projecta-se na também cada vez maior inanidade linguística: «He peers into the darkness hunger has created for him and what he finds is a void of language. » (Auster, 1997b: 15). Segundo o ensaísta, o narrador-protagonista de Hamsun fecha-se ao mundo através da barreira imposta pelo jejum; e o bloqueio da ligação entre criador e fonte da criação (o universo exterior), impedindo progressivamente a prossecução da actividade literária, levou ao vazio criativo¹¹⁴: «It takes courage, and not many of us would be willing to risk everything for nothing. (...) Hamsun's character systematically unburdens himself of every belief in every system, and in the end, he arrives at nothing. » (Auster, 1997b: 20).

O texto poético ridingiano, fundado num registo tendencialmente holofrásico de processos mentais arredados da dimensão física do mundo, adquire o cariz de pura demanda metafísica. A intenção de exprimir em cada composição a totalidade de uma experiência reduzida à sua essência gora-se porque o ponto de partida – a utopia conceptual preconizada por Riding, de uma linguagem despojada de propriedades físicas (isto é, das imperfeições sensoriais que lhe dão sentido) – impede que o mundo penetre a

¹¹⁴ *Hunger* (*Sult*, em norueguês), a primeira obra de Hamsun, obteve sucesso imediato junto da crítica. Contudo, se a estética inovadora do protagonista de *Hunger* acabou por se esgotar, o mesmo não se pode afirmar em relação ao autor. Além de poesia e composições dramáticas, Knut Hamsun continuou a publicar (*Mysteries*, *Pan* e *Victoria* são romances que se seguiram a *Hunger*) e *The Growth of the Soil* (1917) levou, em 1920, à atribuição do Prémio Nobel ao escritor. O autor morreu na miséria, em 1952, vítima das suas simpatias pelo regime nazi, durante a ocupação da Noruega.

criação: o próprio poema, fechado sobre si próprio, contraria as intenções nomeadas pela poetisa.

De acordo com a análise de Auster, as restrições que caracterizam os processos criativos traçados pelo protagonista de *Hunger* e pelos poemas de Riding, rompendo com o mundo das interdependências e das imperfeições, esgotam o alfofre da criação. Se, em *Hunger*, a personagem principal «arrives at nothing. » (*Ibidem*, 20), na poesia de Riding acontece o silêncio, que «Itinerary» enuncia através da imagem do muro intransponível (imane em *The Music of Chance*), criado pela própria poetisa: «The poem. And nevertheless: the poem. It is the power to burrow through walls. And nevertheless: it is what can become a wall (...). » (*Ibidem*, 21). «Truth, Beauty, Silence» surge no seguimento da publicação, em 1973, da obra que reuniu trabalhos de Riding, constituída por uma selecção de poemas e *The Telling*. Na primeira parte, o prefácio com a perspectiva autoral acerca do texto poético, nos planos ético e metodológico, contextualiza a recolha. Na segunda parte, a autora abandona o registo poético para exprimir, em prosa, princípios teóricos quanto aos procedimentos a ter em conta na produção de poesia. Neste segundo ensaio dedicado a Riding, Auster recupera a imagem do muro para reafirmar a razão do silêncio criativo da autora¹¹⁵, entre 1938 e 1973, já evocada em «Itinerary»: «(...) [T]he demands of art (...) always outweigh the demands of truth. » (Auster, 1997b: 74).

Nos dois ensaios sobre Laura Riding, a imagem do muro dá conta da inibição criativa atingida pela poetisa e o final do primeiro aponta a solução para superar essa

¹¹⁵ Em *The Book of Illusions* (pp. 13-14), Zimmer refere-se à publicação de *Voices in The War Zone* e *The Road to Abyssinia*, obras no âmbito da crítica literária, explicando que a primeira consistiu num estudo sobre política e literatura, incidindo na relação das actividades pró-fascistas, durante a Segunda Grande Guerra, de Hamsun, Céline e Pound com as respectivas criações; a segunda foi uma meditação sobre o silêncio de escritores como Rimbaud, Dashiell Hammett, Laura Riding e J.D. Salinger, entre outros, que por uma razão ou outra tinham desistido de escrever.

barreira: «(...) [I]t is in this end that we must look for a new beginning and through her wall that we must pass. » (*Ibidem*, 22). O escrito sobre Sir Walter Raleigh recupera a carga significativa do vocábulo «wall» não para caracterizar as dificuldades encontradas por Raleigh enquanto criador mas para salientar o mérito de Raleigh como exemplo do humano predisposto à possibilidade e à dinâmica de uma existência que enfrenta corajosamente a barreira do sentido da finitude.

Característica da produção literária austeriana, a ênfase na intensidade emocional assente num discurso especulativo também enlaça «The Death of Sir Walter Raleigh», sobre o percurso existencial do conhecido poeta britânico. Na primeira frase – «The Tower is stone and the solitude of stone (...) » (*Ibidem*, 75) – ressoam ecos dos sentimentos de Hölderlin, presumidos pelo narrador de *The Invention of Solitude* quando reflecte sobre o isolamento vivido pelo poeta alemão no quarto da torre de Tübingen onde residiu até morrer: «(...) [F]or thirty-six years, fully half his life, he lived alone in the tower built for him by Zimmer (...). » (Auster, 1982: 98-100). O tom especulativo do discurso também coincide nos dois escritos de Auster: repetidamente nomeado no ensaio – «(...) [A]ll this is speculation. (...) All this, therefore, is speculation (...). » (Auster, 1997b: 75 e 80) –, em *The Invention of Solitude*, a entidade enunciativa anuncia o teor de conjectura inerente ao que pode ser dito sobre a vida de Hölderlin no quarto da torre – «(...) there has been renewed speculation about Holderlin's life in that room (...). » (Auster, 1982: 99) – e incorre, ela própria, na especulação: «He has no difficulty in accepting Hölderlin's presence in the room. He would even go so far as to say that Hölderlin could not have survived anywhere else (...). » (*Ibidem*, 100). Mas se em *The Invention of Solitude* a especulação configura os muros da torre de Tübingen como refúgio para a sobrevivência do criador, em «The Death of Sir Walter Raleigh», o muro é a

densidão convergente do percurso vivencial de Raleigh no plano de uma concepção da existência que coloca no centro as situações de sofrimento extremo como possibilidades de o ser humano se relacionar genuinamente com a vida. Não existindo recurso ou estratégia para evitar o muro, epítome do sentido de finitude reiteradamente avistado ao longo da vida pelo protagonista do ensaio, importa esgotar incógnitas, despertar interrogações e ousar como Raleigh (e Hölderlin) ousou até perante a maior das provações – o assassinato do filho. A superação do muro (referenciação deíctica da morte, pela entrega à vida na sua plenitude) serve para o ensaísta especular acerca das razões que moveram a existência de Raleigh, como se fossem suas, e acaba por delinear uma das características humanas porventura mais intensamente exploradas no percurso das figuras ficcionais com maior relevo em *Auster* – de Quinn a Fanshawe, de Walt a Sachs, de Anna Blume a Mr Bones, de Nashe a Fogg, de Zimmer a Orr: «(...) [T]he art of living as the art of death (...). » (*Auster*, 1997b: 81).

Em «The Death of Sir Walter Raleigh», o muro, referenciação para o sentido da finitude, e a reflexão acerca da vida de Raleigh, enquanto vítima da intriga política, já equacionam os efeitos do cerceamento da liberdade física e intelectual no ser humano. No ensaio sobre Salman Rushdie, o muro imposto ao escritor é a *fatwa* – «I wonder how many of us could do what he has done with our backs against the same wall. » (*Ibidem*, 177) – e a liberdade afirma-se como condição inalienável para o exercício da actividade literária: «To write a work of fiction, one must be free to say what one has to say. I have exercised that freedom with every word I have written – and so has Salman Rushdie. » (*Ibidem*).

No plano pessoal, sabemos que a história de Rushdie contempla vivências espaço-culturais diversas que começam na Índia, passam por Inglaterra (onde estudou), e

também, durante algum tempo, pelo Paquistão (onde chegou a trabalhar). A *fatwa* lançada ao escritor que viveu em mundos geográfica e culturalmente diferentes surge em consequência de um resultado literário, *The Satanic Verses* (1988), influenciado, muito provavelmente, por estas vivências diversificadas. Contudo, Auster aborda o degrado infligido ao autor pelo fanatismo religioso não tanto em função das potencialidades do exílio no processo criativo mas principalmente enquanto situação inerente ao solitário ofício de todo o escritor que ouse questionar o *status quo*, uma vez que a teocracia radical iraniana¹¹⁶ impôs a Rushdie a expatriação do exercício pleno da própria vida. É certo que passaram, entretanto, quase oito anos desde que a *fatwa* iraniana foi retirada mas, perante as crescentes manifestações de intolerância ideológica da sociedade contemporânea, este ensaio de 1993 revela-se, catorze anos depois, inquietantemente oportuno desde logo porque traz à memória casos idênticos mais recentes – como os do jornalista nigeriano Isioma Daniel; do realizador holandês Theo Van Gogh¹¹⁷; ou, ainda, a polémica acerca dos cartunes dinamarqueses, para citar apenas alguns. Onde, no plano da recepção, «A Prayer for Salman Rushdie» leva também o leitor a tomar o peso à sedimentação dos valores defendidos pelo progresso do conhecimento na sociedade ocidental em que vivemos, aparentemente aberta à diversidade e ao acolhimento mas que, afinal, se vai fechando, excluindo e segregando. Por outro lado, o ensaio denuncia a inexistência, no mundo, de recantos tranquilos sem agressões à liberdade de pensamento pois nem mesmo a estranha forma de vida dos escritores, fechados na redoma de um quarto, lhes circunscreve as repercussões do real à luta com a colocação de palavras numa página.

¹¹⁶ Cf. Leroi-Ponant, 2006: <<http://diplo.uol.com.br/2006-12,a1459>"<http://diplo.uol.com.br/2006-12,a1459>>.

¹¹⁷ Isioma Daniel foi condenado à morte, em 2002, por ter escrito sobre o profeta Maomé e a Miss Mundo; e Theo Van Gogh assassinado, em 2004, em consequência do filme *Submission*, sobre a violência de que são vítimas as mulheres muçulmanas.

Acresce que a reflexão austeriana sobre o caso de Rushdie, abordando os efeitos do objecto cultural perante os dogmas que a sociedade vai impondo, traz à liça a questão do livre exercício de cidadania porque, sem a possibilidade de questionar, o escritor fica impedido de se tornar consciência social crítica, consubstanciada no exercício de direitos tão fundamentais como são os de participar e colaborar na transformação da sociedade.

Auster elogia a coragem de Rushdie não sucumbir ao muro e de continuar a responder aos imperativos da vocação literária: «(...) [T]he man's life is in ruins, and yet he has continued to do the thing he was born to do. Shunted from one safe-house to another, cut off from his son, surrounded by security police, he has continued to go to his desk every day and write. » (Auster, 1997b: 177). Contudo, mais do que um elogio, «A Prayer for Salman Rushdie» é afinal, cumulativamente, a constatação de que nem com o avanço dos saberes e o progresso das novas tecnologias da informação o humano pode tomar a liberdade como dado adquirido; e é, em simultâneo, a enunciação de um alerta a favor da liberdade de expressão, não só para Salman Rushdie: «I pray for this man every morning, but deep down, I know that I am also praying for myself. His life is in danger because he wrote a book. Writing books is my business as well (...) I could be in his shoes. » (*Ibidem*, 176).

Diagnosticando dinâmicas e barreiras que podem cristalizar a prossecução da criação, os escritos austerianos observados até aqui vão enunciando uma conceptualização do processo criativo em que o exílio é condição inerente aos autores escrutinados e a criação o meio encontrado para dar conta dessa situação singular; e estas noções perfilham-se a dois níveis – espacial e formal – implícita ou explicitamente entrecruzados.

Verificámos que, em função do processo criativo do protagonista desnutrido de *Hunger*, o primeiro ensaio aborda, logo no início, a ambivalência do lugar ocupado pelo criador no mundo – o intervalo instável entre confinamento e errância. Por outro lado, Auster enuncia a necessidade fundamental de todo o criador interagir com o real e evidencia o bloqueio que irá esgotar a criatividade: a recusa de abertura ao exterior, concretizada no jejum auto-imposto, consubstancia-se no vazio linguístico. O segundo ensaio da colectânea utiliza a imagem espacial do muro para aludir à expatriação linguística que caracteriza a poética riddingiana subjugada ao rigor ascético das palavras, em detrimento da percepção sensorial que as molda. Em ambos os escritos permanece a questão da perpetuação da chama criativa e, segundo o ensaísta, o ânimo literário só não sufoca quando o escritor, além de derrubar a norma vigente, mantém uma contínua libertação face às próprias convenções, em função da centelha extraliterária que alimenta a arte de criar. Na reflexão sobre a situação existencial de Raleigh (oitavo ensaio), Auster destaca a ousadia de transpor abismos mesmo quando as hipóteses são reduzidas e as expectativas nulas; e «A Prayer for Salman Rushdie» (vigésimo ensaio), valorizando a coragem de Rushdie de não se vergar ao muro da *fatwa* imposto pelo islão, considera a liberdade de expressão factor crucial para o acto criativo.

2.3.1.2 «Je suis dans le livre. Le livre est mon univers, mon pays, mon toit et mon énigme.»¹¹⁸

Franz Kafka, Paul Celan, Edmond Jabès e Giuseppe Ungaretti

No que diz respeito a Franz Kafka, o primeiro dos dois ensaios dedicados ao escritor de Praga presta atenção central ao permanente oxímoro espacial vivido pelo criador: «He wanders toward the promised land. That is to say: he moves from one place to another, and dreams continually of stopping. And because this desire to stop is what haunts him, is what counts most for him, he does not stop. He wanders.» (Auster, 1997b: 22).

Expressamente nomeado no título, Kafka impõe-se não apenas como sujeito virtual, em função do qual o ensaio é construído (a propósito do quinquagésimo aniversário da morte do escritor checo), mas principalmente como criador modelar para a fundamentação conceptual austeriana sobre o genuíno lugar do escritor no mundo. Aqui, a situação de expatiação espacial é temática nuclear e, embora «Pages for Kafka on the fiftieth anniversary of his death» não se sirva da opção pela criação literária em língua alemã do escritor checo com ascendência judaica para analisar a obra kafkiana, a condição de exílio ganha ainda mais consistência e dimensão se o leitor acrescentar à argumentação do ensaísta o peso destes factores.

¹¹⁸ (Jabès, 1963: 36).

Em relação à opção pela expressão literária em alemão, poderá seguramente afirmar-se que ela terá surgido porque, durante a época de vida de Kafka (1883-1924), Praga conheceu o desmembramento do império austro-húngaro, as dificuldades da Primeira Guerra Mundial, bem como as conseqüentes influências germânicas – o escritor de nacionalidade checa aprendeu alemão como primeira língua. Quanto à ascendência judaica, também é certo, como notou Borges, que Kafka era judeu, mas a palavra «judeu» não figura na sua obra (Borges, 1989b: 459) e a alienação kafkiana não se nutre exclusivamente do judaísmo. Todavia, é igualmente verdade que o escritor de Praga era fluente em checo e que algum ascendente iídiche se manteve, quanto mais não seja no relacionamento com a família. A opção pela expressão literária noutra língua, aliada aos enredos e ao sentido de estranheza espacial de protagonistas solitários, sem lugar de pertença, acossados por uma engrenagem invencível, sugere ressonâncias, senão de cada um destes factores em sentido restrito, pelo menos de forte condição de exílio vivida entre influências checas, judaicas e alemãs. Em *Amerika*, as desventuras erráticas de Karl Rossmann sucedem-se depois de o jovem de Praga desembarcar em território norte-americano. Em *Das Schloss*, o estrangeiro K. pretende entrar no sistema social representado pela vila e pelo castelo, mas quanto mais quer fazer parte do sistema, mais isolado fica. *Hungerkünstler* tece reflexões explícitas acerca da insustentável condição paratópica do artista, sem lugar certo no universo social; e se, em «The Art of Hunger», Auster já utiliza esta obra de Kafka para dar conta da natureza do jejum (do artista) como exposição de um desespero privado, «Kafka's Letters» (segundo ensaio dedicado a Kafka) alude à questão do criador sem lugar definido na sociedade, quando o ensaísta afirma que a imagem pública de Kafka coincide com a de Gregor Samsa, de *Die*

Verwandlung, o protagonista que vê o corpo transformado numa espécie monstruosa de insecto.

Insinuando a parábola subjacente às narrativas kafkianas (e austerianas), «Pages for Kafka on the fiftieth anniversary of his death» evoca o genuíno espaço habitado pelo criador: a solidão do inexorável dualismo errância/confinamento inerente à actividade literária. Esta ideia é recuperada no segundo ensaio dedicado ao escritor de Praga – «Kafka's Letters» (décimo-sexto da colectânea) – nomeadamente no que diz respeito ao conflito entre as exigências da vida socioafectiva e as da actividade literária. Criação e vida do escritor voltam a (con)fundir-se: «He wrote, not for recognition, but because his very life depended on it. As he expressed in his diary: "Writing is a form of prayer." » (Auster, 1997b: 135). As afinidades com Paul Auster repetem-se nas ligações directas ou indirectas entre acontecimentos, nomadismos da infância e da idade adulta, relacionamentos afectivos e posicionamentos estéticos. No caso de Kafka, muitas destas interpretações têm origem nos diários e cartas que se constituíram, além de documentos biográficos, partes importantes de seu legado artístico. Quanto ao autor norte-americano, as muitas entrevistas que vai dando e as obras *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, *The Invention of Solitude* e *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* evidenciam fortes analogias entre biografismo e ficção. Soma-se a tensão familiar vivida entre Hermann e Franz Kafka (designadamente na falta de apoio do pai à actividade literária do filho), muito semelhante à que o narrador de *The Invention of Solitude* descreve em relação a Samuel Auster.

Na ficção austeriana, Kafka marca presença em *The Book of Illusions*:

As far as I know, Hector is the first artist to make his work with the conscious, premeditated intention of destroying it. There's Kafka, of course, who told Max Brod to burn his manuscripts,

but when it came to the decisive moment, Brod couldn't go through with it. But Frieda will. There's no question about that. The day after Hector dies, she'll take his films into the garden and burn them all – every print, every negative, every frame he ever shot. That's guaranteed. And you and I will be the only witnesses. How many films are we talking about? Fourteen. Eleven features of ninety minutes or more, and three others that run under an hour. » (Auster, 2002: 208).

«The Poetry of Exile» reedita a funcionalidade crucial do exílio no processo criativo e na existência de Paul Celan, desta feita nos planos espacial e formal. A flutuação territorial caracteriza um percurso de vida pautado pela instabilidade, pelo sofrimento e pela deslocalização, insinuados, desde logo, a partir do local onde Celan veio ao mundo e viveu a infância. Celan nasceu em Czernovitz, cidade multilíngue que fez parte do império dos Habsburgo e depois da Roménia, chegando a ser anexada à Alemanha e à União Soviética. As vicissitudes inerentes à Segunda Grande Guerra acompanharam a existência do poeta, marcada pela deportação dos pais para um campo de concentração (de onde não voltaram), pela própria sobrevivência aos campos da morte e pelo estigma inerente à perseguição dos judeus. O multiculturalismo e o nomadismo mantêm-se, mesmo após o conflito mundial: primeiro, Celan viveu em Bucareste (onde foi tradutor de russo para romeno) e depois em Viena (entre 1947 e 1948), até se estabelecer permanentemente em Paris (foi leitor de alemão na École Normale Supérieure)¹¹⁹. A criação projecta cumulativamente a vivência do desassossego espacial e as sequelas resultantes de traumas nunca ultrapassados, bem como o conflito linguístico do poeta judeu (com línguas materna romena e de exílio francesa) que só conseguia escrever na única língua que o impedia de sarar a memória – o alemão. A renúncia ao acto criativo seria, porventura, maneira de obviar este angustiante jogo de forças, mas a hipótese nunca se colocou porque, explicou o poeta, «(...) [t]here's nothing in the world

¹¹⁹ Cf. s.a., s.d., «Paul Celan: The Limits of Language» in *Mag Events*: <<http://www2.ucsc.edu/mags/html/events/celan.html>>.

for which a poet will give up writing, not even when he is a Jew and the language of his poems is German. » (Ap. Felstiner, 1995: 56).

À semelhança das razões subjacentes ao projecto de Louis Wolfson, patentes no ensaio que iremos observar, também Celan tentou encontrar uma expressão redentora com a qual conseguisse sobreviver. O escrutínio austeriano, descrevendo a rede intrincada de densidades semânticas, trocadilhos interlinguísticos, neologismos insólitos e referências pessoais oblíquas da criação celaniana, destaca a tensão formal de uma poesia «(...) that continually threatens to overwhelm the limits of what can be spoken (...). » (Auster, 1997b: 91). Irremediavelmente aprisionado na língua que consubstanciava a perda afectiva e os traumas irreparáveis, Celan procurou na criação poética orientação para a vida; e cada composição é um modo de tomar o próprio lugar no mundo.

O ensaísta compara o desenraizamento, a perda e a necessidade de pertença, encontradas na vida e na obra de Celan, à existência e à atitude criativa de Van Gogh, no sentido em que ambos entrelaçaram o real com a percepção dele: se para o pintor holandês a única forma de anunciar a realidade era o esforço simultâneo de penetrar nela, a poesia de Celan testemunha um real tecido com o percebido em que as palavras, adquirindo a densidade das coisas, ultrapassam o mero reflexo especular do mundo.

«The Poetry of Exile» incide sobretudo em dois poemas de Celan: “Todesfugue”, a composição mais conhecida que, na opinião do ensaísta, não sendo a melhor, é, contudo, uma das mais explícitas quanto à angústia privada do criador; e “Largo” que faz parte dos últimos poemas de Celan, revelando a tendência acentuada para a desolação que o acompanhou na última década de vida. O poeta foi refinando o estilo elíptico com neologismos e vocabulário progressivamente mais reducionista, a tal ponto que, explica

Auster, cada poema desta derradeira fase revela um criador cada vez mais profundamente afundado no isolamento.

Retomando a formulação do processo criativo a partir da necessidade do criador de encontrar o próprio lugar no mundo, em «The Poetry of Exile» Auster reitera, assim, a ideia da escrita como meio para essa descoberta, salientando que, em Celan, a noção central de possibilidade (pois Celan tenta medir a esfera do que é dado pela realidade possível) envolve os versos preocupados com a precisão de nomear, sem transfigurar. Idiossincrática, difícil, densa e obscura, de acordo com o autor do ensaio, é impossível tirar da poética celaniana o sentido pleno de uma escrita informada pela memória obsessiva acerca da morte dos pais e das próprias experiências durante a guerra. O sentimento de perseguição, com repetidos colapsos que nunca o abandonaram, tê-lo-á levado eventualmente ao suicídio, em 1970; e a deslocalização espacial repetidamente vivida bem como a deslocalização da tormenta linguística em que se inscreve a memória do sofrimento fazem da poética de Celan paratopia onde passado e presente se diluem e se encontram.

Quanto a *The Book of Questions*, de Edmond Jabès, segundo Derrida, a obra mantém-se no estado vago de um não-lugar: «*Le livre des questions* resolutely keeps itself on the vague state, in the non-place, between city and desert, for in either the root is equally rejected or sterilized. » (Derrida, 2004b: 84). Esta evocação singular do livro, como palimpsesto espacial onde se reinscreve o jogo ambíguo da identidade e da relação (Augé, 1992: 101), admite paralelo com o ensaio de Auster dedicado a esta obra de Jabès, designadamente quando o ensaísta afirma que, nela, o escritor egípcio trata o livro «(...) as if it were a physical place (...). » (Auster, 1997b: 111). Elaborada em 1976, a análise de *The Book of Questions* patente em «Book of the Dead» sintetiza o conjunto de

elementos-chave desta produção literária e «Providence» (incluída na parte correspondente aos ensaios de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, apesar de ser uma entrevista dada a Auster dois anos mais tarde) confirma-o, acrescentando pormenores às linhas orientadoras jabèsianas, pela voz do próprio autor. De facto, para o escritor egípcio, o livro é o seu genuíno lugar de pertença – «The book has become my true place ... practically my only place. » (*Ibidem*, 149) – e esta novidade conceptual remete-nos, de imediato, para a condição paratópica do objecto literário também evidenciada pelo ensaísta relativamente a *The Book of Questions*: «(...) [T]he past and the present meet and dissolve into each other (...) ancient rabbis can converse with a contemporary writer, (...) images of stunning beauty can stand aside descriptions of the greatest devastation (...) the visionary and the commonplace can coexist on the same page. » (*Ibidem*, 111-112).

De acordo com Auster, o exílio espacial alicerçado na condição judaica molda o processo criativo de *The Book of Questions* nos planos formal e semântico. No primeiro, a combinação de géneros diversos dificilmente admite categorização, fazendo da obra uma nova e misteriosa forma literária; e, no domínio dos conteúdos, o tema central – «(...) [H]ow to speak what cannot be spoken (...). » (*Ibidem*, 107) – trata o Holocausto judeu e a própria literatura como sendo a mesma questão. Para consubstanciar as razões subjacentes à conceptualização de Jabès do livro como *alma parens*, Auster elabora uma síntese do percurso de vida do escritor egípcio com ênfase nas circunstâncias que o forçaram a trocar o país natal por França e o levaram a deixar de poder encarar o judaísmo apenas como contigência cultural. Nascido no Cairo, em 1912, e criado no seio da comunidade francófona daquela cidade, Jabès publicou os primeiros livros de poesia nos anos quarenta e cinquenta. O exílio forçado para Paris, em 1956 (por altura da crise

do Suez), fez com que experimentasse, pela primeira vez, o estigma da condição judaica e motivou a afirmação de laços com a história e com o pensamento iídiche, principalmente através do estudo dos escritos e dos comentários rabínicos da Diáspora. Embora, do ponto de vista linguístico, a familiaridade com a língua francesa tenha levado Jabès a considerá-la língua materna – «It was inevitable because French is my language, the language of my books. » (Auster, 1997b: 149) – o escritor do Cairo nunca conseguiu estabelecer o mesmo tipo de vínculo com o país onde passou a viver: «(...) [I]t would be impossible for me to say that France is my country (...). I feel a little lost living in in Paris (...). It is not my landscape, not my place, my true place. In a sense, I am now living out the historical Jewish condition. » (*Ibidem*, 149). De acordo com as palavras do autor, *The Book of Questions* resultou da reiterada procura do lugar de pertença: «It was as if the book would be something in which I could at last find myself, in which I would find my universe (...). » (*Ibidem*, 150). Com efeito, segundo Auster, é a partir do exílio forçado que, em Jabès, o livro passou a tomar o peso e a importância de pátria e, neste sentido, «Book of the Dead» também evidencia a fertilidade do exílio espacial no processo criativo. Acresce que, em «Providence», o autor de *The Book of Questions*, além de reafirmar a importância da expatriação para a própria criação – «(...) I don't think I would have written *The Book of Questions* if I had remained in Egypt. It took this break in my life (...) to enter my writing in the way it does (...) as a result of my having to leave this country because I was a Jew. » (*Ibidem*, 146) –, alarga-lhe o âmbito quando defende que todo o escritor experimenta, de alguma maneira, a condição judaica porque todo o criador vive numa espécie de exílio:

I feel that every writer in some way experiences the Jewish condition, because every writer, every creator, lives in a kind of exile. And for the Jew himself, the Jew living out the Jewish condition,

the book has become not only the place where he can most easily find himself, but also the place where he finds his truth. (*Ibidem*, 149).

O livro que se constitui a pátria de Jabès não faz qualquer referência a cenários geográficos: «(...) [T]here is no place, the book isn't situated anywhere, since there are all these characters who come from various times. » (*Ibidem*, 153). Conforme refere Auster, a história, centrada na separação de dois jovens amantes – Sarah e Yukel (Yukel, segundo Auster, é o *alter ego* de Jabès) – durante as deportações nazis, nunca é explicitamente contada e não se assemelha, de forma alguma, a uma narrativa tradicional. Trata-se principalmente de uma história aludida, comentada, submetida a intervenções de rabis imaginários que se intrometem nos diálogos e que interpretam o texto, na maior parte das vezes, para se referirem à problemática da escrita de um livro e da natureza da palavra. Do ponto de vista da recepção, o leitor testemunha o processo de escrita com as subtilezas, hesitações e dificuldades que lhe são inerentes, até no plano visual, porquanto o corpo do texto, espelhando-as, nunca permite que o leitor se habitue a uma mancha gráfica contínua. Jabès explica que a disposição tipográfica singular (uma das questões com impacto mais imediato no leitor), com distribuição sintáctica de passagens longas e curtas, por vezes em itálico, se encontra directamente associada ao papel fundamental do ritmo no enunciado literário. Trata-se, segundo Jabès, de permitir que as palavras e o próprio escritor respirem porque, para o autor de *The Book of Questions*, a criação é experiência – «It has to do with experience (...). » (*Ibidem*, 165) – e também necessidade física idêntica à função vital de respirar. Esta ligação íntima com o corpo adquire ainda mais peso quando Jabès acrescenta que sofre de asma, porque transforma o livro em dispositivo transdutor do corpo do autor: «By giving breath to my words I often have the feeling that I am helping myself breathe. (...) I do believe that a writer works with his

body. You live with your body, and the book is above all the book of your body. »
(*Ibidem*, 154).

A questão do nexa corpo-escrita, também evidenciada noutros ensaios (sobretudo em «The Art of Hunger»), marca igualmente forte presença no âmbito das representações espaciais austerianas. «White Spaces», texto que, de acordo com o escritor norte-americano, foi redigido depois da crise criativa (a que se seguiu a posterior viragem formal, da poesia para a prosa¹²⁰), já traduz de forma explícita esta ligação essencial:

To think of motion not merely as a function of the body but as an extension of the mind. In the same way, to think of speech not as an extension of the mind but as a function of the body. (...) I remain in the room in which I am writing this. I put one foot in front of the other. I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, as if for each word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, even if I get nowhere, even if I end up in the same place I started. It is a journey through space, as if into many cities and out of them, as if cross deserts, as if to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real.(Auster, 1990b: 82-85).

Na ficção, são várias as personagens que reafirmam esta ligação. Em *Moon Palace*, a obesidade faz com que Solomon Barber transforme o objecto literário em espaço-refúgio – «(...) a place where he could keep himself hidden (...)» (Auster, 1989: 240) – perante o desconforto provocado pela hipertrofia em relação ao padrão físico socialmente aceitável:

The world was an obstacle course of staring eyes and pointing fingers, and he was an ambulatory freak show (...). Books gave him the chance to float, to suspend his being in his mind, and as long as he paid complete attention to them, he could delude himself into thinking that he had been cut free, that the ropes that tied him to his grotesque moorings had been snapped. (*Ibidem*).

¹²⁰ Trata-se do escrito incluído em *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, compilado entre 1978 e 1979.

Em *Leviathan*, o exercício da actividade da escrita acerca de Ben Sachs, no lugar onde este costumava escrever (em Vermont), é, para Peter Aaron, tentativa de encontro físico com o escritor desaparecido:

I mention these things because that is where I am now – sitting at a green table in the middle of the largest room, holding a pen in my hand (...) I can almost delude myself into thinking that he's still here. It's as if his words were still hanging in the air around me, as if I could still reach out my hand and touch him. » (Auster, 1992: 10).

Estendendo-se (com subtilezas de intensidade) a quase toda a produção austeriana, a íntima conexão corpo-escrita é particularmente incisiva nas obras mais recentes, designadamente em *The Book of Illusions* e *Oracle Night*. Em *The Book of Illusions*, Zimmer explica que a própria pele «(...) had become a palimpsest of fleeting sensations, and each layer bore the imprint of who I was. » (Auster, 2002: 227); e Sidney Orr, de *Oracle Night*, descreve transformações operadas no corpo em consequência da ligação quase osmótica com a personagem principal da ficção que está a redigir:

At certain moments during those days, I felt as if my body had become transparent, a porous membrane through which all the invisible forces of the world could pass – a nexus of airborne electrical charges transmitted by the thoughts and feelings of others. I suspect that condition was what led to the birth of Lemuel Flagg, the blind hero of *Oracle Night*, a man so sensitive to the vibrations around him that he knew what was going to happen before the events themselves took place. I didn't know, but every thought that entered my head was pointing me in that direction. Stillborn babies, concentration camp atrocities, presidential assassinations, disappearing spouses, impossible journeys back and forth through time. The future was already inside me, and I was preparing myself for the disasters that were about to come. (Auster, 2004: 189-190).

Acresce que, se, em *Jabès*, o processo de construção literária surge no seio da própria narrativa como instância dinamizadora da escrita, na produção austeriana a temática dos procedimentos da criação parece ter vindo a tomar cada vez mais conta do enunciado literário. As obras mais recentes, no âmbito do *corpus* seleccionado – *The Book of Illusions* e *Oracle Night* – são, outra vez, as produções que porventura facultam

ao leitor descrições mais detalhadas dos recursos técnico-literários utilizados pelas personagens-escritores para produzirem as respectivas obras. Em *The Book of Illusions*, o escritor-protagonista enuncia com pormenor as várias fases da recolha de dados relativa ao livro sobre Hector Mann; e a fragmentação desenhada no corpo do texto de *Oracle Night*, designadamente pela introdução de notas de rodapé, admite alguma afinidade formal com Jabès, do ponto de vista da recepção. No plano da história, *Oracle Night* reedita o lema austriano «The world is in my head, my body is in the world (...)»¹²¹, quando Sidney Orr explica como o apartamento de John Trause passou a fazer parte da obra que a personagem principal se encontra a escrever e como essa transladação espacial diluiu a polaridade lugar real/lugar ficcional:

I had stolen John's apartment for my story in the blue notebook, and when we got to Barrow Street and he opened the door to let us in, I had the strange, not altogether unpleasant feeling that I was entering an imaginary space, walking into a room that wasn't there. I had visited Trause's apartment countless times in the past, but now that I had spent several hours thinking about it in my own apartment in Brooklyn, peopling it with the invented characters of my story, it seemed to belong as much to the world of fiction as to the world of solid objects and flesh-and-blood human beings. Unexpectedly, this feeling didn't go away. If anything, it grew stronger as the night went on, and by the time the Chinese food arrived at eight-thirty, I was already beginning to settle into what I would have to call (for want of a better term) a state of double consciousness. I was both a part of what was going on around me and cut off from it, drifting freely in my mind as I imagined myself sitting at my desk in Brooklyn, writing about this place in the blue notebook, and sitting in a chair on the top floor of a Manhattan duplex, firmly anchored in my body, listening to what John and Grace were saying to each other and even adding some remarks of my own. It's not unusual for a person to be so preoccupied as to appear absent – but the point was that I wasn't absent. I was there, fully engaged in what was happening, and at the same time I wasn't there – for the there wasn't an authentic there anymore. It was an illusory place that existed in my head, and that's where I was as well. In both places at the same time. In the apartment and in the story. In the story in the apartment that I was still writing in my head. » (Auster, 2004: 25-26).

¹²¹ Na entrevista dada a Paulo Alves Guerra, da TSF- Rádio Jornal, aquando da estada em Lisboa, em Abril de 2005 (cf. Anexo a este trabalho, p. 472), Paul Auster voltou a este lema já enunciado na *Magazine Littéraire* de Dezembro de 1995 e reiteradamente evocado nas intervenções públicas.

Mas as afinidades entre Auster e Jabès não se cingem ao processo criativo pois também a atitude perante a escrita coincide, no sentido em que ambos preferem permanecer desligados de organizações sociais e de movimentos colectivos. O narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* dá conta da incapacidade para integrar actividades em grupo: «I found myself temperamentally unfit for group activities. My loner instincts were far too ingrained, and I could never quite bring myself to climb aboard the great ship *Solidarity*. » (Auster, 1997a: 34). Jabès defende a ideia da escrita como acto solitário que implica correr riscos individuais:

I have always refused to join any kind of group. From the very beginning I felt that the risks a writer takes must be taken alone. The idea of sharing these risks is upsetting to me. Something very important is taken away from you then, and as far as I'm concerned, if there is no risk, there is no writing. (Auster, 1997b: 145).

Não menos conivente é ainda a posição reticente relativamente às categorizações teóricas da literatura. Para Jabès, «(...) [t]his is the reason for all my reticence concerning literary theory. I discuss many theoretical questions (...) but I never begin with theory *a priori*. Literature for me is a real adventure (...). » (Ap. Auster, 1997b: 163); e Auster afirma que «(...) [l]es critiques adorent les catégories. Et dès que l'un d'entre eux écrit quelque chose, les autres se contentent de le répéter. Cela n'a aucun sens. » (Auster e Cortanze, 1997: 89-90). A escrita funciona para ambos como movimento no paradoxo de direcções opostas: de acordo com o escritor egípcio, «(...) we work with our bodies, our breathing, our rhythm, and (...) writing in some sense mimes all this. Writing works in two directions. It is both an expansion and a contraction (...). » (Ap. Auster, 1997b: 155); e Auster afirma que «(...) it does shuttle between two extremes: confinement and vagabondage. » (*Ibidem*, 327).

Em «Innocence and Memory», o percurso de vida do poeta volta a servir a análise do ensaísta, desta feita, para assinalar que a importância de Giuseppe Ungaretti se mede não apenas pela própria obra mas também pelo efeito que obteve na história da literatura italiana. Longo registo de confrontações com a morte, conforme nota Auster, os versos de Giuseppe Ungaretti expõem a capacidade de guardar a memória do poeta exilado. Os eixos condutores da viagem evolutiva do artista são o exílio e a memória e, segundo Auster, o valor profícuo deles no processo criativo ungarettiano advém do facto de o poeta só ter conhecido a Itália aos vinte e quatro anos, ou seja, muito depois de ter achado o caminho literário, porque o encontro tardio com as raízes o libertou de muitos dos constrangimentos inerentes a uma educação italiana pura. Para Auster, Ungaretti é um híbrido cultural, os elementos do passado heterogéneo encontram-se continuamente misturados nos seus trabalhos e o poema que mais concisamente exprime esta hibridez é «I fiumi» (1916). Onde, o exílio espacial em relação a Itália, que caracteriza a vida do poeta, foi fundamental para a criação ungarettiana.

Sem precedente, os poemas curtos e fragmentados do primeiro livro – *Il Porto Sepolto* (1916) – anunciaram, segundo o ensaísta, uma quebra definitiva com as convenções dos fins do século dezanove que ainda dominavam a poesia italiana. As terríveis realidades da guerra exigiam um novo tipo de expressão e, para Ungaretti, que na altura acabava a sua aprendizagem poética, a frente de batalha constituiu-se campo de treino que lhe ensinou a futilidade de qualquer compromisso. O rompimento com o passado foi assim uma maneira de criar a tradição própria, pelo que, para Auster, em Ungaretti o tempo existe não tanto como duração mas mais como acumulação de momentos discretos que podem ser revividos na proximidade do presente.

A necessidade de inventar a própria tradição poderá ser atribuída às invulgares circunstâncias da vida inicial do poeta porque, de acordo com Auster, a preocupação crucial da poesia de Ungaretti consiste na procura de uma auto-definição que lhe permita descobrir a essência de si próprio, para lá do tempo. Nascido em Alexandria, no Egipto, em 1888, de progenitores italianos, e orfão de pai aos dois anos, Giuseppe Ungaretti viveu naquele país até 1912, altura em que foi estudar para Paris. Aqui, segundo Auster, tem lugar o primeiro e verdadeiro encontro com a Europa (um ano antes da guerra) quando conheceu Picasso, Braque, De Chirico, Max Jacob e ficou amigo íntimo de Apollinaire. Um ano depois de ir para Itália (em 1915), foi convocado para combater na Primeira Guerra Mundial e o primeiro livro – *Il Porto Sepolto* – escrito durante o conflito, incide sobre as experiências nas trincheiras. No pós-guerra, Ungaretti aderiu ao fascismo embora seja óbvia a contradição, de resto, nunca esclarecida, entre o ideário fascista e a poesia ungarettiana flagrantemente contra o conflito mundial. Em 1936, viajou para o Brasil, onde deu aulas de literatura na Universidade de S. Paulo e, durante a estada, terá sofrido o maior dos desgostos: a morte prematura do filho, Antonietto. Relacionando as angústias pessoais com as do mundo, o poeta que em parte alguma se sentia em casa¹²² utilizou a memória para reflectir sobre a finitude da condição humana, encarando a arte como meio para escapar ao impasse da morte. A análise austeriana refere que todo o trabalho do poeta pode ser encarado como um esforço constante de autorenovação sem destruir o passado; e o título que, segundo o ensaísta, consubstancia as duas aspirações contraditórias embutidas na poesia ungarettiana é *Innocence and Memory*. Homem de contradições, a obsessão de Ungaretti com a morte não deriva, ainda assim, de autocomiseração mórbida nem procura a alteridade mundana. Trata-se de uma

¹²² Cf. Cunha, 2003: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1235>>.

vontade quase selvagem de viver que faz dos seus poemas tensão entre poderes irreconciliáveis – as forças da permanência e da impermanência – a partir da mortalidade humana, em que o sentido da vida é experimentado na reiterada confrontação com a morte.

Autor de uma poesia enxuta, de acordo com Auster, Ungaretti levou ao extremo a ideia de despojar os versos de toda a previsibilidade e esta concisão potencia a emoção contida nos microversos da fase inicial, onde as imagens poéticas são desenhadas exclusivamente a partir do mundo natural, mas nenhuma palavra é usada de ânimo leve. Todavia, se a força dos primeiros versos de Ungaretti vem precisamente desta restrição, tendo por fonte o silêncio, nos poemas dos derradeiros anos, o culminar da imagem da Terra Prometida sublinha o remanescente e permanente exílio do poeta. De acordo com Auster, no último trabalho, que começa na segunda maior colectânea, *Sentimento del Tempo* (1919-35), a distância entre o presente e o passado aumentou, tornando-se abismo quase intransponível, quer pelo acto da vontade, quer pelo acto de oração; e a conversão de Ungaretti ao catolicismo, em finais dos anos vinte, compreende-se à luz desta consciencialização. Para o ensaísta, «La Pietà» é o expoente máximo do apuro do sentimento de si porque, reflectindo a natureza particular da angústia ungarettiana se mostra também um dos trabalhos mais despojados.

Segundo Auster, a ideia de que só experimentando situações-limite é possível encontrar a genuína dimensão do humano (já enunciada, particularmente em relação a Sir Walter Raleigh) prevalece na poética de Giuseppe Ungaretti; e esta constatação remete-nos, desde logo, para a tensão da vida à beira do abismo que permanece na caracterização de cada protagonista austeriano – «(...) [A]n urge to test himself, to take risks, to haunt the edges of things. » (Auster, 1987b: 215) – pois é quando o paradoxo da

existência está em jogo que as personagens mais se revelam. Trata-se, afinal, e mais uma vez, da insatisfação de permanecer em terreno seguro que as conduz ao exílio e as incita para a beira do abismo. Se em Ungaretti os tormentos formais e a memória exigem que o poeta progrida enquanto homem, em Auster a lembrança é muitas vezes reflexão catártica sobre as idiosincrasias da própria existência (designadamente em *The Invention of Solitude*), pois a ameaça da própria extinção serve para as principais vozes enfrentarem, de forma perseverante, o naufrágio sem fim.

2.3.1.3 Nas margens da linguagem

Louis Wolfson, Samuel Beckett, Hugo Ball e Georges Perec

Explícita e/ou implicitamente deduzido nos ensaios anteriores, o valor do exílio formal no desenvolvimento e na concretização do processo criativo consolida-se no escrito dedicado a Louis Wolfson e a *Le Schizo et Les Langues*. «New York Babel» toma de empréstimo a perspectiva funcional da obra literária evocada no prefácio de George Bataille a *Le Bleu du Ciel*¹²³ para formular os princípios que permitem aferir, do ponto de vista conceptual e no plano da recepção, o contributo da obra literária na compreensão do mundo: deve contrariar os padrões literários que prevalecem na altura em que é escrita e potenciar mudança na percepção humana. Neste sentido, o ensaio redigido no ano em que Paul Auster regressou a Nova Iorque (depois de ter vivido três ano e meio em Paris¹²⁴) preocupa-se principalmente em dar conta da natureza e da importância do exílio formal (vivido num passado, então, recente, pelo próprio Auster) em Wolfson, porque, explica o ensaísta, *Le Schizo et Les Langues* não ultrapassa apenas as fronteiras da literatura: «(...) [I]t's place, properly speaking, is in the margins of language itself. » (Auster, 1997b: 27).

A obra escrita em francês por um norte-americano decorre da necessidade referencial do autor. Wolfson é esquizofrénico e passa os dias a estudar línguas: francês, alemão, russo e hebraico.

¹²³ O ensaísta enuncia a distinção de Bataille entre livros que são escritos em função da experimentação e aqueles que nascem da necessidade.

¹²⁴ «For better or for worse, by the time I returned to New York in July 1974, the idea of not writing was inconceivable to me. ». (Auster, 1997a: 68).

A doença manifesta-se na aversão à língua inglesa (com relação directa à aversão pela mãe) e o método engendrado para lidar com esta intolerância consistiu em transformar palavras e frases (da língua materna) em combinações fonéticas de letras, sílabas e palavras estrangeiras, criando novas entidades linguísticas semelhantes à língua de partida nos planos do significado e da sonoridade. Além do mérito na descrição detalhada deste processo de transformação, a verdadeira substância da obra encontra-se, afirma Auster, no relato da situação humana. Para provar que existe, Wolfson refere-se a si próprio na terceira pessoa e a expressão em língua francesa tem idêntica função: colocar-se numa posição exterior ao universo vivido (como indivíduo e como falante). O distanciamento formal associado ao apurado escrutínio visual também fornecem uma perspectiva detalhada do quotidiano da comunidade judaica mais desfavorecida economicamente (que rodeia o autor), transmitindo, ao mesmo tempo, noção rigorosa do que é viver e vaguear pelas ruas de Nova Iorque.

A constante ameaça da língua inglesa imbrica igualmente na sua função abastecedora, porquanto o projecto de conversão linguística tem contraponto no comportamento paroxístico de Wolfson para e com a alimentação – entre a violenta repugnância e terríveis orgias de voracidade, sujeitas a posterior auto-recriminação. Auster considera ser este o ponto onde o pesadelo privado de Wolfson se relaciona com um conjunto de questões universais sobre a língua, designadamente (e mais uma vez) na ligação fundamental entre falar e comer. Através do excesso da experiência relatada, o leitor reconhece não apenas a importância da boca para servir a vida mas igualmente a transferência dessa função para a linguagem que cria e define o ser humano.

O ensaísta interpreta o medo de comer e a culpa sentida depois de ter ingerido alimentos como reconhecimento da traição ao projecto estabelecido, que consiste em

descobrir uma língua com a qual Wolfson possa viver. À semelhança dos ensaios anteriores, também aqui se reitera o desejo quase brutal de pureza do criador no ascetismo premente de experimentar o excesso, fazendo do texto escrito ícone de sobrevivência e simultaneamente tentativa de estabelecer uma ordem no mundo, bem como necessidade de reconhecimento dessa auto-invenção, por parte dos outros, através da publicação em livro. Para Auster, *Le Schizo et les Langues* revela a esperança de que um dia o autor consiga reconciliar-se com a língua materna – o mesmo é dizer que se trata de um gesto através do qual desponta a possibilidade de encontrar uma intercomunicação do autor com o mundo. A expatriação formal surge como necessidade de experimentar fronteiras do dizer que, desfamiliarizando o sujeito do quotidiano linguístico, lhe permitam encontrar a emancipação da própria voz. O livro desempenha a tarefa simultânea de gerir estas exigências paradoxais: o desejo de divulgação do projecto linguístico privado. Por um lado, o desígnio de Wolfson assemelha-se ao do ensaísta, no sentido em que também o próprio Auster intenta, na análise dos trabalhos de outros autores, descortinar as linhas orientadoras da própria criação. Por outro lado, a preocupação com a arbitrariedade do signo linguístico, designadamente na relação imotivada entre significante e significado, é recorrente no registo discursivo que caracteriza várias personagens ficcionais austerianas, entre as quais se destaca, pela intensa semelhança, a teoria do Professor Stillman, em «City of Glass». Preocupado com a ausência de ligação entre as coisas e o nome delas – «(...) our words no longer correspond to the world (...). » (Auster, 1987b: 77) – a personagem investigada por Quinn desenvolve um projecto idêntico ao de Wolfson: «(...) I am in the process of inventing a new language (...). » (*Ibidem*, 76). A inquietação de Stillman Senior imbrica noutra que consiste na necessidade de restituir verdade mítica à linguagem. Enquanto académico,

Stillman publica a obra *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World*, centrada nos mitos do Paraíso e de Babel, para defender a criação de uma linguagem universal (*Ibidem*, 45-49). Depois, resolve submeter o filho à experiência do silêncio, do isolamento e da escuridão, durante nove anos (*Ibidem*, 26-27). As teorias do professor e as ilações tiradas na análise austriana à obra de Wolfson convergem:

Speech is a strangeness, an anomaly, a biologically secondary function of the mouth, and the myths about language are often linked to the idea of food. Adam is granted the power of naming the creatures of Paradise and is later expelled for having eaten of the Tree of Knowledge. (...) Wolfson's fear of eating, the guilt he feels over his escapades of self-indulgence, are an acknowledgement of his betrayal of the task he has set for himself: that of discovering a language he can live with. (Auster, 1997b: 33).

Acresce que o problema linguístico enunciado por Wolfson acaba por expor a necessidade de uma transgressão libertadora. A demanda do autor de *Le Schizo et les Langues*, trazendo à memória o entendimento de Roland Barthes sobre o sentido gregário e assertivo da língua – «(...) la langue (...) est tout simplement: fasciste (...). » (Barthes, 1989: 14) – subentende uma concepção dela (do ponto de vista social bastante oportuna, perante a actual tendência hegemónica do inglês no mundo) como instrumento de domínio (no caso de Wolfson, também o inglês) e meio de manipulação identitária (em Wolfson, por parte da mãe).

«From Cakes to Stones: A note on Beckett's French» retoma o teor do exílio linguístico como terreno fértil no desenvolvimento do processo criativo. A análise do primeiro romance de Samuel Beckett escrito em francês e posteriormente traduzido para inglês pelo próprio autor não se desenvolve em função da acção da obra porque, explica Auster, «(...) the book is not about what Mercier and Camier do; it is about what they are. Nothing happens. » (Auster, 1997b: 84). Ela serve, sobretudo, para revelar a importância crucial da fase de estrangeirização formal na evolução da escrita beckettiana porquanto,

segundo o ensaísta, a opção pela produção literária em francês manifesta a escolha de um caminho expressivo mais difícil. Tal como Auster, a ida de Beckett para Paris, na juventude, parece subentender a busca de liberdade intelectual no epicentro cultural da Europa. Porém, ao escritor irlandês não bastou o afastamento da terra natal: em *Mercier et Camier*, Beckett privou-se da comunicação automatizada (o inglês), enveredando voluntariamente pela produção literária na língua do país que passou a habitar; e a decisão de renunciar à língua materna já revela a atitude arrojada de o escritor se colocar em situação de desconforto comunicativo. Neste sentido, a expatriação linguística evidencia a intenção de descobrir e arriscar novas formas de expressão, reflectindo aquilo que Auster considera ser a palavra-chave para caracterizar a escrita beckettiana: «dispossession» (*Ibidem*, 87). Todavia, conforme nota o ensaísta, em *Mercier et Camier* assiste-se não apenas ao despojamento em relação ao sistema de signos mais familiar mas igualmente à privação de posses por parte das próprias personagens, em permanente deambulação física; e, no âmbito da comunicação entre Mercier e Camier, à progressiva rarefacção das palavras, subjugadas ao ritmo sincopado de frases travadas, pausas, hiatos e mudanças bruscas nos temas dos diálogos que preparam o terreno para o apuramento registado em *Waiting for Godot*: «In some sense, it can be seen as a warm-up for the play.» (*Ibidem*, 85).

A frequente dissonância entre o registo discursivo entrecortado e as deambulações do movimento corporal dos protagonistas de *Mercier et Camier*, comparada, por Auster, com o metrónomo – «(...) [A] silent metronome is beating out the rhythms of Mercier and Camier's perambulations (...).» (*Ibidem*, 85) – faz com que a obra transmita um efeito único de acuidade rítmica enunciador do conflito latente entre o sujeito e a língua. Auster não refere a forte inclinação para o desporto e o gosto pela música por parte de Beckett

mas é admissível que estes interesses possam ter contribuído para apurar a cadência discursiva singular do escritor irlandês. O conhecido apego à actividade desportiva (ténis, críquete, xadrez, cartas) foi acompanhando o percurso vivencial do dramaturgo: «Samuel Beckett was good at games (...). He was naturally atheletic and excelled at games (...). » (Ap. Knowlson, 2006: 22). A música também marcou de perto a vida do escritor irlandês mesmo quando passou a viver em Paris (o dramaturgo era assíduo frequentador das salas de concertos). Teve lições de piano, durante largos anos; o irmão ouvia e tocava jazz; Franz e Samuel chegaram a formar duetos instrumentais, juntando-se muitas vezes com o tio Gerald a cantar para a família (*Ibidem*, 15-28); e Sheila Page, uma das primas, refere que «(...) he [Samuel Beckett] was very musical. » (*Ibidem*, 18). Acresce que, conforme explica Auster, o escritor irlandês foi um dos melhores leitores da poesia e da filosofia de Dante e parece ter apreendido com eficácia o discurso medido pelo ritmo das caminhadas humanas. Na perspectiva do ensaísta, «(...) Beckett, the master of the comma, (...) » (Auster, 1997b: 84) consegue conjugar a variedade do movimento acumulado pelas personagens (mesmo quando elas não saem do mesmo sítio) com uma hipersensibilidade auditiva única relativamente aos vocábulos e às idiossincrasias da sintaxe (ap. Knowlson, 2006: 360-361) – a vitalidade rítmica de *Mercier et Camier* deve-se em muito à viagem beckettiana da descoberta linguística.

Conhecido como o escritor da questão sem resposta ou do problema sem solução, Beckett esmera ainda mais a aporia em *Mercier and Camier*, a tradução em inglês. A partir da obra e da análise de Auster percebemos que a experiência do exílio linguístico se revela descentramento positivo porque, no processo posterior de conversão à língua materna, a preocupação beckettiana com a depuração discursiva reduziu o escrito ao essencial: «(...) [I]n this English translation Beckett has cut out nearly a fifth of the

original text. (...) Everything has been pared down to a minimum; not a syllable is out of place. » (Auster, 1997b: 87). A tradução para inglês, que Auster designa como «(...) a “repatriation” of the book into English (...). » (*Ibidem*, 88), acaba por resultar num reforço do sentido autoral porque o processo de repatriação da diferença recompõe, no contexto linguístico e sociocultural da língua materna, a auto-referência actualizada e renovada do criador.

Beckett chegou a comparar o seu método de escrita com o de James Joyce e a grande diferença enunciada vai ao encontro da análise austeriana:

He [James Joyce] was always adding to it; (...) I realized that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, subtracting rather than adding. (...) I take away all the accidentals because I want to come down to the bedrock of the essentials (...). (Ap. Knowlson, 2006: 47).

A renúncia à posse, quer no domínio criativo (ao incorrer no risco de experimentar outra língua sem olhar à preservação do crédito literário já consagrado) e na atitude do criador (que abandona a segurança das expectativas sedimentadas na produção literária em inglês), quer na conduta dos protagonistas beckettianos, no plano da rarefacção expressiva e no plano espacial (Mercier e Camier caminham durante toda a obra), é enaltecida por Auster. A grande influência exercida pela obra beckettiana na criação austeriana é reconhecida e salientada pelo escritor norte-americano, este traço distintivo também se encontra nas obras que dão conta do percurso vivencial de Paul Auster e o comportamento despojado perpetua-se igualmente nas escolhas dos protagonistas ficcionais deste autor. Acresce que, em *The Invention of Solitude*, o narrador chega a tomar de empréstimo as palavras de uma personagem beckettiana para reafirmar os riscos do hábito: «“Habit,” as one of Beckett’s characters says, “is a great

deadener.” And if the mind was unable to respond to the physical evidence, what will it do when confronted with the emotional evidence? » (Auster, 1982: 7-10). Em *Oracle Night*, uma nota de rodapé dá conta do apreço de Grace pela obra de Van Velde, esclarece que se trata do pintor favorito de Samuel Beckett e as razões subjacentes ao apreço são consonantes com a perspectiva fornecida pelo Auster-ensaísta:

Grace had been a student at the Rhode Island School of Design, off on a junior-year-abroad program in Paris. Trause was the one who had written to her about Van Velde, whom he had met once or twice in the fifties and who was known, he said, to be Samuel Beckett’s favourite artist. (He included Beckett’s dialogue with Georges Duthuit about Van Velde in his letter. *My case is that Van Velde is ... the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world.*) Van Velde’s paintings were rare and expensive, but his graphic works from the sixties and early seventies were quite affordable at the time, and Grace had bought the piece in instalments with her own money, skimping on food and other necessities in order to stay within the allowance sent each month by her father. The lithograph was an important part of her youth, an emblem of her growing passion for art as well as a sign of independence – a bridge between the last days of her girlhood and her first days as an adult – and it meant more to her than any other object she owned. » (Auster, 2004: 154).

O estereótipo do reencontro do criador na alteridade, da língua e do país estranho, não se aplica totalmente nem a Beckett nem a Auster, na medida em que na opção pelo exílio espacial, em Paris, se cumpriu apenas mais uma etapa na construção de uma identidade literária feita de influências. Todavia, a expatriação espacial (e linguística, no caso de alguma criação de Beckett) acabou por se constituir fonte de rejuvenescimento da própria língua, no sentido em que, tentando fugir a trilhos previsíveis, o criador retirou do exílio energia, conhecimentos e distanciamento para reverter, à sua medida, a sua condição.

Em «Dada Bones», a problemática da expatriação espacial e formal volta a ser equacionada. O título do ensaio sugere uma abordagem do Dadaísmo do ponto de vista da essência estruturante e o primeiro parágrafo confirma a moldura fornecida pelo elemento paratextual. Equacionando as etapas consideradas mais significativas do

movimento de Zurique, o ensaísta detém-se no período que considera mais autêntico: a fase inicial de ideais humanísticos que reafirmavam a dignidade individual numa época de padronização mecanizada. Nesta perspectiva, para Auster, Dada revela-se fonte inspiradora e exemplo que ajuda a compreender a contemporaneidade artística, designadamente no âmbito da relação entre arte e sociedade e a arte como acção.

O movimento foi fundado, em 1916, por jovens franceses e alemães exilados na Suíça que, se tivessem permanecido nos respectivos países, muito provavelmente acabariam convocados para o serviço militar durante a Primeira Grande Guerra; e traduziu a instabilidade sociocultural provocada pela eclosão desse conflito à escala mundial. A vida de Hugo Ball, um dos jovens que, em tempo de guerra, decidiram abandonar a Alemanha para viver na Suíça, consubstancia, segundo Auster, a essência das paixões e das contradições da sociedade europeia de então e constitui-se exemplo do ideário que importa reter acerca do Dadaísmo. O ensaio passa, por isso, a centrar-se no contributo do fundador do cabaret Voltaire da Spiegelgasse, considerado figura-chave na instauração do movimento e também o seu primeiro dissidente.

Partindo da obra *Fight out of Time*¹²⁵, constituída por passagens extraídas dos diários de Ball, editadas pela mão desta testemunha participante, Auster elogia a tentativa de fundamentar a própria existência numa verdade única e absoluta, de acordo com um conjunto de atitudes e interesses extraordinariamente consistentes.

¹²⁵ Na língua original, trata-se de *Flucht aus der Zeit*, de Hugo Ball, obra constituída por excertos dos diários redigidos enquanto fazia parte do movimento. Em *Leviathan*, Sachs conta que o artigo sobre os diários de Hugo Ball escrito por Peter Aaron lhe aguçou o interesse pelo trabalho do escritor-narrador-personagem: «To begin with, I ran across your piece on Hugo Ball's diaries. An excellent little article, I thought, deft and nicely argued, an admirable response to the issues at stake. I didn't agree with all your points, but you made your case well, and I respected the seriousness of your position. (...) Then, three or four days after that, a magazine arrived in the mail, and the first thing I opened to was a story with your name on it. 'The Secret Alphabet,' the one about the student who keeps finding messages written on the walls of buildings. I loved it. I loved it so much that I read it three times. Who is this Peter Aaron? I wondered, and where has he been hiding himself? When Kathy what's-her-name called to tell me that Palmer had bagged out of the reading, I suggested that she get in touch with you.» (Auster, 1992: 15-16).

Para Ball, a arte não era um caminho para o afastamento dos problemas do mundo mas um modo de resolver directamente esses problemas e quer o exagero, quer o excesso faziam parte da catarse necessária.

À ênfase, dos pontos de vista espacial e sociocultural, no exílio protagonizado pelo primeiro dissidente de Dada, o ensaísta soma o desejo manifestado por Ball de encontrar uma língua primitiva, pré-babélica, formada por sequências sonoras¹²⁶, intentado nas *performances* declamativas: os poemas sem palavras, divulgados no cabaret Voltaire. A atenção de Auster volta assim a incidir na necessidade de restituir virtude mítica à linguagem, através da recuperação de um discurso anterior à queda do Homem; e a retirada de Ball do panorama artístico é, para Auster, fruto da exaustão, da confiança exacerbada e do desencanto que aquele depositara no movimento.

A obra e a vida de um dos escritores que terá explorado de maneira porventura mais inusitada as potencialidades da face imediata do signo linguístico constitui-se tema de análise em «The Bartlebooth Follies». À margem de um padrão narrativo mimético, a escrita de Georges Perec desafia a tradicional função do significante, instigando o leitor à descoberta de novas hipóteses de percepção no plano do tecido linguístico, com incontornáveis repercussões no domínio dos significados. Na primeira parte do ensaio, Auster dá conta da destreza e da fluidez singulares da criação de Perec a partir de uma atitude enunciativa que perscruta limites e possibilidades da linguagem, com base em jogos lexicais e sintáctico-semânticos, bem como através de sinuosos encadeamentos discursivos, plenos de insinuações engenhosas e referências oblíquas a outras obras, autores, personagens e áreas diversas, capazes de interpelar até o leitor mais erudito. Acresce que, conforme nota o ensaísta, Perec modela a panóplia de construções e de

¹²⁶ Cf. Tosin, s.d.: <www.unopec.com.br/revistaintellectus/_Arquivos/Jan_Jul_04/PDF/Artigo_Giuliano.pdf>.

alusões enigmáticas num forte acento humorístico, tanto mais surpreendente se tivermos em linha de conta a história pessoal marcadamente trágica: filho de judeus polacos emigrados para França nos anos vinte, Perec perdeu o pai durante a invasão alemã de 1940 e a mãe faleceu três anos mais tarde, num campo de concentração (ap. Magné, 2002: 23-25).

No que diz respeito ao percurso literário, Auster salienta a precocidade da carreira e do sucesso de Perec, com publicações nas revistas *NRF* e *Les Lettres Nouvelles*, aos dezanove anos, e o primeiro romance, *Les Choses*, de 1965, distinguido com o prémio Renadot. Daí até à morte, Perec publicou aproximadamente um livro por ano e, além do trabalho literário, produzia, semanalmente, difíceis jogos de palavras cruzadas para a revista *Le Point*. Nos últimos quinze anos de vida, foi membro activo da Oulipo, sociedade fundada pelos matemáticos Raymond Queneau (também escritor) e François le Lionnais (engenheiro químico de formação), que propunha a exploração do potencial criativo da linguagem através de um vasto leque de operações formais bizarras¹²⁷. Entre os numerosos métodos de escrita sugeridos pela Oulipo ficaram conhecidos os lipogramas, os acrósticos, os palíndromas, as permutas, os anagramas e o método S-7 (a reescrita de poemas famosos substituindo cada palavra pela sétima que a segue, no dicionário). O trabalho *La Disparition* (1969) terá muito provavelmente granjeado a Perec a fama de especialista do lipograma, uma vez que, nas mais de duzentas páginas, a letra “e” nunca é utilizada (Ap. Magné, 2002: 13) e porque a este romance se seguiu (em 1972) o respectivo contraponto monovocal, *Les Revenentes*¹²⁸ (Ap. Magné, 2002: 14).

¹²⁷ Cf. Tavares, 1999: <<http://www.themodernword.com/scriptorium/perec.html>>.

A segunda parte do ensaio, centrada em *Life: A User's Manual*¹²⁹, destaca a técnica macroestrutural do autor que, inter-relacionando a literatura com jogos e artes visuais, conseguiu criar, literalmente, um vasto *puzzle* de histórias heteróclitas¹³⁰, continuamente interligadas, que tão depressa parecem superficiais como revelam densa penetração psicológica. Entre elas, a análise do ensaísta incide sobre a que, pelas características da personagem central e do respectivo projecto louco e fútil, poderá, segundo Auster, ser considerada como emblemática da obra. O protagonista é Percival Bartlebooth, um dos habitantes do imóvel parisiense onde decorrem as restantes histórias, e a descrição do projecto bizarro deste excêntrico milionário inglês de cinquenta anos inscreve-se na interligação não menos estranha entre as muitas fases do empreendimento.

Primeiro, a personagem, sem vocação especial para as artes plásticas, resolve dedicar-se à pintura de aguarelas, inspirando-se em quinhentos portos visitados durante vinte anos; depois, envia-as a um especialista para que este proceda à transformação delas em *puzzles*; realiza-se, de seguida, a respectiva arrumação, em caixas de madeira, com posterior ordenação cronológica, após o regresso de Bartlebooth a Paris; nesta altura, as aguarelas são reconstruídas através de um processo químico que torna invisíveis as linhas de junção dos *puzzles*; isto feito, reenviam-se para o lugar onde cada uma foi produzida vinte anos antes; e, finalmente, os artefactos são imersos numa solução detergente que elimina todos os traços da pintura, deixando a tela em branco. No meio deste complexo processo, o plano de Bartlebooth não corre de acordo com as expectativas porque os

¹²⁸ Aqui, só a vogal “e” é usada. Cf. Magné, 2002: 19.

¹²⁹ Trata-se da tradução para inglês de *La Vie mode d'emploi*, de 1978 (Ap. Magné: 2002: 21-25), que, pelo ensaio, se depreende ter sido publicada em 1987, ano em que Auster produziu o escrito sobre Perec.

¹³⁰ Além das referências à pintura, *La Vie mode d'emploi* inclui desde imagens de peças de *puzzles* (Magné, 2002: 655), passando pela reprodução da página do título da Sinfonia nº 70, de Haydn, publicada em 1782 por William Forster (*Ibidem*, 782), até cópias de um problema de palavras cruzadas (da enfermeira de Madame Moreau) [*Ibidem*, 790], e de uma inscrição em árabe (*Ibidem*, 886).

puzzles, elaborados de forma demasiado complicada, não permitem que a personagem viva o suficiente para conseguir acabá-los (Magné, 2002: 642-1364). De acordo com Auster, a bizarra saga de Bartlebooth e muitos outros episódios de *Life: A User's Manual* podem ser lidos como uma parábola sobre os esforços vãos do humano para impor uma ordem arbitrária ao mundo, pois, uma e outra vez, as personagens de Perec, defraudadas nos seus desígnios, encontram sempre, na respectiva condição, a inevitabilidade de falhar. Auster consubstancia estas ilações no plano da história mas, se atentarmos no processo criativo de Perec, verificamos que elas não se circunscrevem ao domínio dos conteúdos de *Life: A User's Manual*. Com efeito, nesta como noutras obras, o ponto de partida do escritor é o de se emancipar do tradicional padrão organizador da representação no literário. Contudo, as condições da criação, estabelecidas *a priori*, acabam por levá-lo a incorrer igualmente no cumprimento de determinado requisito formal. É certo que se trata de normas incomuns (inventadas e/ou escolhidas do manacial da Oulipo pelo autor e impostas a si por si próprio – uma vez que as operações que obrigam a verve criativa de Perec são auto-estipuladas) mas a respectiva aplicação, não deixa ainda assim de vincular a narrativa a determinada sistematização teórica, mesmo quando esta é a achada pelo autor. Neste sentido, a criação de Perec e a análise austeriana acabam por colocar a ênfase na necessidade de delinear, em cada ofício humano, princípios norteadores, até perante um resultado que nunca coincide com o previsto, encontrando aqui ecos evidentes da inelutável condição de defectibilidade inerente ao ser humano – enunciada na conhecida formulação beckettiana «No matter. Try again. Fail again. Fail better (...). » (Beckett, 1996: 6), sobretudo quando também constatamos que o registo discursivo das personagens reiteradamente defraudadas de Perec surge, conforme

assinala Auster, revestido de um tom desprezencioso, moldado numa enorme capacidade que o autor revela de se rir de si próprio.

As afinidades de Auster com Perec remetem-nos para a lógica do processo criativo enunciada logo no primeiro ensaio da colectânea, no sentido em que a noção de comunicar é sinónima de jogar: «This is the paradox, the game of circular logic that is played out through the pages of the book (...). » (Auster, 1997b: 12). Por outro lado, no jogo da existência ficcional austeriana, quase invariavelmente, as personagens investem em projectos monomaniacos, uns mais bizarros que outros, para descobrirem que uma miríade de acasos acaba, afinal, por contrariar sempre qualquer hipótese de plano: desde a investigação levada a cabo por Quinn, em «City of Glass», passando pelos empreendimentos de Flower e Stone – do modelismo de uma «cidade do mundo» à construção do muro – em *The Music of Chance* ou pelos projectos singulares de Maria Turner (em *Leviathan*), sem esquecer as construções lilliputianas de Ferdinand e a colecção de chapéus de Boris Stepanovitch (em *In the Country of Last Things*), ou as várias tentativas insólitas de Hector Mann e David Zimmer reorganizarem a vida (em *The Book of Illusions*), para referir apenas alguns. Somam-se os jogos onomásticos austerianos que, além de servirem como suporte propiciador de equívocos e ironias, transformam a identidade em *puzzles* especulares, com intensas repercussões na ontogénese cada vez mais fragmentária das personagens. Lembremo-nos, por exemplo, da rede cromático-especular da onomástica que encontramos em «Ghosts», cujo leque difuso de tonalidades se vai alargando ao espaço; das formas mais ou menos oblíquas e irónicas, também já referidas, como Auster se implica na narrativa, irrompendo inesperadamente pela história de «City of Glass» ou insinuando a presença sob a forma de anagrama, em *Oracle Night* (no apelido Trause da personagem-escritor). Soma-se a

tendência para entrecruzar referências a pontos de vista, personalidades, áreas, obras e criadores diversos que também faz parte do conjunto de atitudes organizativas do discurso austeriano. Já houve oportunidade para dar conta desta característica, designadamente nas composições dramáticas, com o exemplo mais evidente (porque presente logo no título) em «Laurel and Hardy go to Heaven»; e esta propensão alarga-se aos trabalhos posteriores, conforme iremos, de resto, observar no capítulo seguinte do presente trabalho. Esta tendência dialógica, servindo a confrontação de perspectivas e de valorações insusceptíveis de serem apreendidas de forma linear, faz de cada obra concerto de vozes disseminadas que, além de propiciar interacção discursiva no seio da narrativa, interpela reiteradamente as convicções do leitor. Por outro lado, ela também expõe, do ponto de vista da criação, a vontade austeriana de construir a própria tradição.

Diferindo nos métodos de aplicação, tal como nos resultados, as abordagens também diversas de Wolfson, Beckett, Ball e Perec revelam, contudo, alguns pontos focais comuns, no âmbito da problemática da língua enquanto instrumento formal de comunicação artística. Afinal, a alteridade constitui-se campo de experimentação que permite agilizar o pensamento e a demanda consiste em tentar descobrir novas formas de o dizer que superem a insatisfação da percepção automatizada do real. Ao projecto de uma nova língua (de Wolfson), bem como ao despojamento verbal reduzido ao essencial (de Beckett), aos poemas sem palavras (de Ball) e às extrapolações formais (de Perec) subjaz a condição babélica do humano que impõe ao criador a situação de exílio perante um mundo de solipsismo. Por outro lado, em cada processo criativo permanece a suspeita em relação às palavras, à história e aos espectros que elas carregam, bem como a tentativa (não raras vezes imbuída de ironia) de encontrar uma expressão redentora em que o literário consiga emular o instante genesíaco de a palavra ser o que diz.

2.3.1.4 *Esse est percipii*, os poetas Objectivistas e William Bronk

Charles Reznikoff, George Oppen e Carl Rakosi

Em entrevista a Joseph Malia, Auster revela grande interesse pelo trabalho dos objectivistas americanos, principalmente pela poesia de George Oppen, de quem veio a tornar-se amigo (Auster, 1997b: 275). Não admira, por isso, que três dos autores que, nos anos trinta, ficaram associados ao grupo dos poetas Objectivistas de Nova Iorque – Charles Reznikoff, George Oppen e Carl Rakosi – recebam atenção na ensaística austeriana. Influenciada, entre outros, por Ezra Pound e William Carlos Williams, a lógica imanente à dinâmica poética do Objectivismo consistia em produzir o poema em função da percepção directa do quotidiano. A designação, que teve origem no termo utilizado por Louis Zukofsky (mentor do grupo) em dois ensaios para a revista *Poetry* (“Program Objectivist” e “Sincerity and Objectification”), prevaleceu apesar de Zukofsky e Oppen insistirem que o Objectivismo não era um movimento mas a convicção partilhada de que todo o poeta deve ser fiel ao mundo dos factos¹³¹.

Dedicado à obra de Charles Reznikoff, «The Decisive Moment» volta a servir-se da semântica da palavra «hunger» para caracterizar a criação do poeta: «(...) [T]he product (...) of “hunger silence, and sweat” (...). » (Auster, 1997b: 46). Aqui, a carga significativa do vocábulo assenta na ideia de redução ao termo mais simples e mais preciso. A expressão que envolve o vocábulo sintetiza o processo criativo de Reznikoff e o ensaio enaltece a habilidade da colocação do criador. Reznikoff foi estudante de

¹³¹ Cf. Kronick, s.d.: <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/oppen/life.htm>.

jornalismo na universidade do Missouri e abandonou o curso para regressar a Nova Iorque e frequentar (entre 1912 e 1915) a New York University's Law School¹³². A partir de então, os conhecimentos jurídicos influenciaram permanentemente a concepção pessoal da função do escritor, como testemunha imparcial da vida e da condição humanas. De acordo com Auster, no seu trabalho Reznikoff preenche o hiato entre as coisas e o nome delas (objectivo que Wolfson e o professor Stillman também pretendiam alcançar), apagando-se num anonimato observador do comportamento humano que não sucumbe à tentação de julgar; revela a perspectiva humana continuamente reduzida ao momento, porque «(...) only the narrow present is alive (...)» (Auster, 1997b: 46); e, finalmente, tem a aptidão de conseguir escolher o detalhe exacto desse momento que dirá tudo e que, por isso mesmo, permitirá que não seja preciso dizer mais.

Ao contrário da apreciação austeriana sobre os trabalhos de Knut Hamsun e de Laura Riding, esgotados neles próprios, o ensaísta enaltece, em cada poema de Reznikoff, o movimento para o exterior que, graças ao mérito da percepção visual do poeta – «(...) a poet of the eye (...)» (*Ibidem*, 35) – liga observador e observado de forma a captar o genuíno sentido de estranheza e de transitoriedade da vida citadina. Reportando-se às teorias empiristas de Berkeley, Auster afirma que Reznikoff aderiu, como nenhum outro poeta norte-americano, ao princípio de que *esse est percipii* e reforça os argumentos que, do seu ponto de vista, comprovam a teoria berkeleyana no processo criativo do poeta, através do paralelismo estabelecido entre a poética de Reznikoff e a descrição da apreensão do mundo em estado nascente realizada por Merleau-Ponty, em *Phénoménologie de la Perception* (*Ibidem*, 37).

¹³² Cf. Kronick, s.d.: <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/open/life.htm>.

No plano da problemática espacial, poeta e obra aparecem intimamente vinculados à condição paratópica de expatriação associada aos judeus que vivem nos Estados Unidos da América: «(...) [A]s a Jew, as the son of immigrant Jews in America, whatever idea of community he had was always ethnic rather than national. » (*Ibidem*, 42). Trata-se, todavia, de uma situação singular pois, conforme explica o ensaísta, o poeta viveu um duplo exílio: «(...) [N]ot only has he been exiled, he has been exiled twice – as a Jew, and from Judaism as well. » (*Ibidem*). Judeu, filho de judeus russos imigrados nos Estados Unidos, de facto o anti-semitismo a que foi, por vezes, votado revela-se na criação – enquanto viveu em Brooklyn, Reznikoff chegou a descrever aquele distrito como o lugar onde «(...) the hatred for Israel smoldered. »¹³³.

Nos dois ensaios dedicados a Kafka, vimos que a produção literária do escritor checo é encarada por Auster como o verdadeiro lugar do escritor e como maneira de medir a percepção do exílio espacial inerente ao criador, sem enfatizar o papel do elemento judaico na escrita do escritor checo; e, no que diz respeito a Jabès, o ensaísta considera que a expatriação espacial, estribada na condição judaica, moldou a criação do autor egípcio.

Relativamente a Reznikoff, Auster afirma que o poeta que ocupa o espaço entre as coisas e as respectivas designações se vê cumulativamente colocado no intervalo instável entre dois mundos – a América e o judaísmo (de um país experimentado no presente e de um judaísmo do passado, só indirectamente recuperado) – sem ter nunca a possibilidade de reclamar qualquer dos dois: «Neither fully assimilated nor fully unassimilated. » (Auster, 1997b: 44).

¹³³ Cf. s.a., s.d., «The Register of Charles Reznikoff Papers» in *Mandeville Special Collections Library – Geisel Library*: <<http://orpheus.ucsd.edu/speccoll/testing/html/mss0009d.html>>.

Todavia, é precisamente a ambiguidade e a precariedade da situação de Reznikoff que lhe proporcionam uma noção de solidão e um exílio singularmente profícuos no campo criativo: «Reznikoff occupies the unstable middle ground between two worlds and is never able to claim either one of his own. Nevertheless, and no doubt precisely because of this ambiguity, it is an extremely fertile ground (...). » (*Ibidem*, 44). Também aqui criação e criador são inseparáveis – «Reznikoff’s poems are what Reznikoff is (...). » (*Ibidem*, 44) – e, em cada poema, a nomeação do momento observado leva a uma contínua reinvenção formal, perpetuando simultaneamente a renovação de uma condição espacial singular: « (...) [T]he condition of being nowhere. » (*Ibidem*, 44).

George Oppen, outro autor conotado com o grupo dos Poetas Objectivistas de Nova Iorque, merece a atenção de Auster em «Public I, Private Eye». Da produção oppeniana, o *spot* publicitário ao frigorífico da General Electric, divulgado de forma ampla nos anos vinte, terá muito provavelmente contribuído para que “The Prudery of Frigidaire” se tornasse o poema mais conhecido do autor¹³⁴, apesar de a sintaxe disjuntiva da pequena composição retirar os vocábulos do registo familiar deslocando-os para um campo de estranheza que ultrapassa em larga medida o popular anúncio ao electrodoméstico.

A deslocação sintáctica é, de resto, uma das características mais marcantes da poesia oppeniana, imediatamente evidente no título da primeira obra, *Discrete Series* (que inclui o poema supracitado): embora tomada da matemática, a designação transferida para o campo literário desafia a geometria cartesiana nomeando o que se encontra fora dos domínios abstractos dela.

¹³⁴ Cf. s.a., s.d., «The Register of Charles Reznikoff Papers» in *Mandeville Special Collections library – Geisel Library*: <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/oppen/life.htm>.

O décimo terceiro ensaio também destaca a construção frásica singular de Oppen considerando-o um poeta ilusoriamente simples. Apesar de Oppen manter sempre o mesmo *locus* – «(...) the natural world (...)» (Auster, 1997b: 116) – e de partir do acto primeiro de ver, a percepção dos objectos nas composições oppenianas não se reduz a um acto físico. De acordo com o ensaísta, em Oppen ver implica igualmente o compromisso interno de aceder ao que não pode ser conhecido e, neste sentido, o que emerge da poética oppeniana é sobretudo uma voz humana a falar para fora do abismo da solidão. Donde, o objectivo «(...) has never been to make pronouncements about the world, but, quite simply, to discover it.» (*Ibidem*, 118) e a demanda consiste em encontrar a base para um novo tipo de linguagem – «(...) this “substantial language / Of clarity, and of respect” (...).» (*Ibidem*) – em que cada palavra usada foi primeiro ganha e absorvida através da experiência. Ao contrário da maior parte dos ensaios, «Private I, Public Eye» não tece comentários acerca do percurso vivencial de Oppen, desenvolvendo-se principalmente em torno de questões ligadas ao processo criativo de um autor que não escreveu durante décadas. O ensaísta não menciona que Oppen, como Auster, também experimentou a necessidade de viver em França (entre 1929 e 1933), nem que, enquanto permaneceu na Europa, lutou com dificuldades financeiras (principalmente devido ao insucesso da *To Publishers*, a editora que tentou criar) até regressar aos Estados Unidos. A hipótese de a evidente estrutura frásica disjuntiva de Oppen consubstanciar uma eventual projecção da expatriação espacial associada à ascendência judaica de George Oppenheimer¹³⁵ não é sequer aventada.

¹³⁵ A família abreviaria o apelido para Oppen. Cf. Kronick, s.d.: <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/oppen/life.htm>.

A partir dos comentários de Auster, só aferimos atribuição de valor ao itinerário vivencial/espacial percorrido pelo poeta em função da obra, sobretudo porque a ênfase austeriana se centra nos procedimentos criativos fundados na solidão da experiência individual com o mundo, a partir de um apurado escrutínio visual.

Do ponto de vista formal, o ensaísta encontra em Oppen a força perlocutória advinda da experiência das palavras em estreita conexão com quem já as viveu e alicerçada numa estrutura frásica que as molda no sentido do aleatório e do empírico. É nesta perspectiva que podemos entrever afinidades com Auster, nomeadamente aquelas que se prendem com a importância da experiência do isolamento e da função central da visão. Embora a sintaxe austeriana não assente numa construção essencialmente disjuntiva, o carácter especulativo e o acaso que envolvem um registo discursivo marcado pela percepção visual, pela expressão comparativa «as if» e pelos verbos «seem» e «feel» também franqueiam ao leitor o discernimento reiterado da solidão do acto criativo. De acordo com o ensaísta, na poética de Oppen o processamento visual é o primeiro factor corpóreo desencadeador da aquisição física da realidade, estimulação física necessária para o poeta experimentar a realidade antes de a transformar em palavra.

Em *The Invention of Solitude*, o leitor reconhece idêntica valorização da captação visual, no sentido em que, segundo o narrador, esta deve preceder a experiência vivencial para poder ser convertida em palavra escrita: «(...) [N]o word can be written without first been seen, and before it finds its way to the page it must have been part of the body, a physical presence that one has lived with (...). » (Auster, 1982: 138). Dedicando ampla reflexão à pintura, *Moon Palace* também destaca a importância da visão no acto criativo e Fogg menciona expressamente o valor deste sentido, enquanto capacidade imediata de apreender a realidade, sublinhando a redutibilidade da percepção visual não vivenciada:

I spent a good deal of time just watching people (...). I understood that I had already spent too much time of my life living through words, and if this time was going to have any meaning for me, I would have to live in it as fully as possible, shunning everything but the here and now, the tangible, the vast sensorium pressing down on my skin. (Auster, 1989: 63).

Em *The Book of Illusions*, a declaração de princípios enunciada pelo narrador acerca da própria percepção do mundo remete incontornavelmente o leitor para a formulação berkeleyana *esse est percipii*:

If I never saw the moon, then the moon was never there. I'm not suggesting that I didn't take the trouble. I kept my eyes open, I tried to absorb everything that was happening around me, but no doubt there was much that I missed as well. Like it or not, I can only write about what I saw and heard – not about what I didn't. This is not an admission of failure so much as a declaration of methodology, a statement of principles. If I never saw the moon, then the moon was never there. (Auster, 2002: 221).

Vislumbram-se igualmente veios de empatia e/ou influência de Oppen em Auster no plano da inter-relação de uma escrita dedicada à investigação de um conjunto de questões centrais em que cada trabalho sai reforçado pela presença dos outros, característica esta enunciada, de resto, pelo próprio Auster: «(...) [A]ll the books that I've written are the story of my obsessions, the things that really haunt me (...). (...) [D]eep in the core of it, there's something that I think links all the works together. »¹³⁶. Repare-se ainda que, na análise austeriana à obra de Oppen, a condição germinal do acto criativo se encontra intimamente ligada ao solitário exílio do artista e à descoberta de novas formas de sentir e de dizer que lhe permitam construir uma identidade, noção esta que reedita a ideia austeriana de uma escrita alicerçada na experiência individual e na necessidade de isolamento.

¹³⁶ Trata-se de declarações proferidas por Paul Auster, na entrevista realizada por Paulo Alves Guerra para a *TSF – Rádio Jornal*, anexa a este trabalho (Cf. p. 469).

Na senda destas observações, «Private I, Public Eye» acaba assim por voltar a trazer à liça a atitude de rejeição do criador face aos padrões normativos vigentes, coincidente com a de outros ensaios porquanto, como explica Auster, «Oppen's work begins at a point beyond the certainty of absolutes, beyond any pre-arranged or inherited system of values (...). » (Auster, 1997b: 115-116).

Dos poetas Objectivistas de Nova Iorque incluídos na ensaística austeriana, «Resurrection» contempla a análise da obra e do percurso de vida de Carl Rakosi que, segundo Auster, se constitui «(...) probably the most personal of all the poets once associated with the Objectivists (...). » (*Ibidem*, 1997b: 133). O ensaísta recupera, aqui, a importância do percurso vivencial na caracterização da criação de Rakosi cuja estranha história de vida mostra como poucas, segundo Auster, até que ponto o poeta é prisioneiro da própria vocação.

Do ponto de vista da recepção, o ensaio sublinha o papel do acaso na prossecução da carreira literária do poeta nascido na Europa Central, em 1903, e emigrado para os Estados Unidos, aos seis anos de idade, que começou a escrever aos vinte e parecia destinado a ser um homem de letras. Os acontecimentos decorrentes da Grande Depressão trouxeram imperativos de sobrevivência que levaram Rakosi a envolver-se cada vez mais em actividades sociais e cada vez menos na escrita, até a abandonar completamente. Nos anos sessenta, o acaso fez-lhe chegar uma carta de Andrew Crozier, jovem poeta inglês apaixonado pela obra de Rakosi e que planeava compilar os seus poemas – a reacção à missiva (que levou muitos meses a chegar) foi tão profunda que fez com que Rakosi interrompesse o silêncio poético de vinte e cinco anos.

O tom especulativo que caracteriza a produção austeriana volta a matizar o processo compositivo de «Resurrection», designadamente quando o ensaísta tece

considerações acerca das emoções experimentadas por Rakosi no momento em que reencontrou a escrita (experiência que Auster também vivenciou depois de ter estado dois anos sem conseguir escrever); e a imagem recorrente do muro reaparece para consubstanciar a barreira erguida entre o poeta e a escrita, durante um quarto de século, que a carta de Crozier conseguiu abater: «The sense of finding himself again – or better, of tearing down the wall that stood between him and his past (...). » (Auster, 1997b: 131).

De acordo com o ensaísta, no plano dos conteúdos os primeiros poemas de Rakosi, compactos e incisivos, já revelavam um grau de força, de realização e de centralidade no mundo físico invulgares em escritores jovens. Na segunda fase, após a longa pausa, os três livros publicados – *Amulet*, *Ere-Voice* e *Ex Cranium, Night* – estão marcados pelo interesse em questões estéticas, bem como por aspectos teóricos da escrita, e a palavra que melhor descreve o regresso à poesia é «joy» (*Ibidem*). Destacando o permanente engenho dialógico, não apenas com o mundo físico, mas também com as vivências dos outros seres humanos, o ensaísta aponta como principal preocupação do poeta, no plano dos significados, «(...) “the raw data” of the world (...). » (*Ibidem*), e salienta a vitalidade súbita e inesperada do deslumbramento honesto com o real, concretizada, do ponto de vista formal, através do uso reiterado do ponto de exclamação, um dos instrumentos favoritos de Rakosi. Segundo Auster, no cômputo global, a lição a reter da poética rakosiniana consiste (mais uma vez) na renovada ligação com o mundo exterior, no sentido em que a única poesia que vale a pena ser escrita é a que permanece fiel à realidade.

William Bronk

Em «Native Son», William Bronk constitui-se arquétipo do poeta negligenciado pelos compatriotas. Insurgindo-se contra a desatenção da nação norte-americana para com os criadores que não sucumbem a modas literárias passageiras, Auster considera que subjacentes à conduta indiferente dos americanos se encontram, desde logo, factores ligados à dimensão do país. Segundo o ensaísta, a América é demasiado vasta e caótica para conseguir promover um escrutínio literário que possibilite a valorização da qualidade poética, quase sempre a cargo de pequenas editoras cujos reduzidos meios de divulgação só permitem chegar a um público muito restrito. A outra razão para esta atitude provém do ascendente da tradição poética da nação, de Walt Whitman a Charles Reznikoff, que, historicamente, fundou os alicerces de divulgação da poesia e dos poetas nacionais na auto-publicação e em publicações marginais, como foram os casos de Pound, Williams e Olson (no início, em relação aos dois primeiros).

Às justificações macroscópicas, Auster soma as que se prendem com as características da poética e da personalidade de Bronk, bem como da editora que publica os trabalhos. Por um lado, a natureza difícil e exigente da poesia, contrariando a tendência do consumo rápido, é suficientemente severa para assustar até os leitores mais bem intencionados; por outro, a natureza intensamente privada de Bronk não o leva a aderir ao círculo mediático, nem a empenhar-se na promoção do seu trabalho. Além disso, a projecção restrita da Elizabeth Press, editora responsável pela divulgação de quase todos trabalhos de Bronk, também não facilita a acessibilidade porque as obras surgem no mercado em quantidade reduzida e a elegância na apresentação encarece-as.

No plano temático, Auster destaca as posições extremas – entre a mais amarga ironia e um lirismo gentil – e o carácter implacavelmente solipsista da poética aparentemente simples de Bronk, centrada num conjunto restrito de interesses essenciais: o hiato entre o mundo concebido pelo sujeito e o que ele percebe e vive; a força do desejo; a agonia das relações humanas; e a percepção da natureza. Segundo o ensaísta, alguns leitores encontram uma visão demasiado desabrigada da existência na abordagem bronkiana do humano despojado e sem esperança. Todavia, para Auster, este despojamento, comparável ao de Samuel Beckett (que Auster considera «(...) Bronk's closest spiritual brother among contemporary writers (...)» [Auster, 1997b: 141]), acaba por ser mais saudável do que deprimente porque, tal como o dramaturgo irlandês, o descomprometimento de Bronk em relação aos motivos que o perseguem, obrigando o leitor a observar-se sem artifícios, faz com que este se aproxime da própria essência. No cômputo geral, o ensaísta considera que, do ponto de vista da recepção, se reconhece, por um lado, seguimento do pendor solitário e intimista, característico de uma certa tradição americana, iniciada por Thoreau e Emily Dickinson, mas também actualidade, no tratamento de realidades familiares ao leitor. Por outro lado, nos mais de quatrocentos poemas publicados, o acentuado cunho questionante, mesmo contendo indubitavelmente muitas falhas e excessos, faz dos versos de Bronk eloquente provocação a todas as suposições humanas. Os termos em que Auster coloca esta premissa crucial da poética de Bronk, já evocados no escrutínio ao trabalho de Perec, reiteram a expressão da lógica falaciosa que envolve a existência humana de atribuir coerência ao mundo, pela necessidade de previsibilidades tranquilizadoras. Neste contexto e na perspectiva do ensaísta, um dos méritos das criações de Bronk e de Perec parece residir no facto de elas se constituírem lugar de consagração do ser, em transformação contínua, no arriscado e

reiterado desafio de descobrir a inexistência de uma ordem ou verdade inerente a um mundo também em constante mudança, pois ambas as análises encontram na criação literária a capacidade enunciativa de restituir ao leitor (e também ao autor) a genuína essência da dimensão humana: «(...) [B]y compelling us to stare ourselves in the face, he [Bronk] brings us closer to what we are (...). » (*Ibidem*, 141); em Perec, «(...) as a parable (of sorts) about the efforts of the human mind to impose an arbitrary order on the world (...). » (*Ibidem*, 175). Embora indissociável de motivações e influências histórico-culturais diversas, quer a condição que emana de um real, na sua essência, incontável, quer a concepção do objecto literário como hipótese norteadora do indivíduo que caracterizam a génese da poética de William Bronk também fazem parte das proposições fundamentais da criação austeriana, conforme tivemos oportunidade de verificar na análise de «The Bartlebooth Follies», quando observámos os veios de empatia entre o trabalho de Perec e o de Auster.

2.3.1.5 Para além de *ut pictura poesis*

John Ashbery

Figura proeminente no panorama da poesia norte-americana, John Ashbery teve como primeira ambição ser pintor¹³⁷. Entre os onze e os quinze anos, chegou a ter aulas no Art Museum, de Rochester¹³⁸ – «I started taking painting classes and looked at books about surrealism (...). »¹³⁹ – e, nos anos cinquenta, designadamente no poema “The Painter”, o poeta experimentou adoptar técnicas da pintura abstracta (de Willem de Kooning e de Jackson Pollock¹⁴⁰).

Em «Ideas and Things», Paul Auster não é explícito quanto à influência das artes visuais nos trabalhos de Ashbery. Contudo, a evocação de alguma reminiscência dos simbolistas franceses (do final do século XIX) nos versos do poeta – designadamente da perturbação dos sentidos transmitida pela obra de Rimbaud e que Mallarmé conseguiu sintetizar quando afirmou « (...) paint, not the thing, but the effect that it produces (...). » (Auster, 1997b: 105) – acaba por insinuar que, nesta perspectiva, também para o ensaísta o dialogismo entre poesia e pintura não é alheio à criação ashberiana. Segundo Auster, a grande diferença entre os impressionistas e o poeta norte-americano consiste na centralidade do quotidiano que aqueles tentaram evitar e que Ashbery procurou através de uma linguagem reveladora da dificuldade em conhecer o real porque, nos seus versos, a realidade mostra-se esquiva e nada é o que parece ser.

¹³⁷ Cf. s.a., 2003, «John Ashbery (1927-) » in *Books and Writers*: <<http://kirjasto.sci.fi/ashber.htm>>.

¹³⁸ Cf. s.a., 2003, «John Ashbery (1927-) » in *Books and Writers*: <<http://kirjasto.sci.fi/ashber.htm>>.

¹³⁹ Cf. Correia, 2000: <<http://www.arlindo-correia.com/011200.html>>.

¹⁴⁰ Cf. s.a., 2003, «John Ashbery (1927-) » in *Books and Writers*: <<http://www.kirjasto.sci.fi/asber.htm>>.

Do ponto de vista do leitor, o ascendente da pintura na poética de Ashbery é óbvio em trabalhos como *The Double Dream of Spring* (título coincidente com o de um quadro de Giorgio De Chirico¹⁴¹), *Self-portrait in a Convex Mirror* (réplica de Ashbery ao auto-retrato de Francesco Parmigianino), *The Tennis Court Oath* (em referência à criação de Jacques Louis David sobre um momento da Revolução Francesa), ou, mais recentemente, no poema “Caravaggio and His Followers”, incluído em *Your Name Here*¹⁴². No entanto, os versos ultrapassam largamente o cotejo com a pintura, revelando o vasto lastro de interesses do poeta, designadamente no plano musical, área em que, de acordo com Leon Botstein (maestro e reitor do Bard College, onde Ashbery deu aulas desde 1990), Ashbery possui conhecimentos extraordinariamente extensos¹⁴³. O próprio poeta atribui inportância significativa à estética musical nos seguintes termos: «What I like about music is its ability to be convincing, to carry an argument through successfully to the finish, though the terms of the argument remain unknown quantities. I would like to do this in poetry. »¹⁴⁴. Conjugando intrincada profusão dialógica de interesses e experiências, as composições de Ashbery não franqueiam a respectiva fruição ao leitor desprevenido e se, conforme nota o ensaísta, a crítica literária encara o trabalho do poeta como obscuro e abstracto é porque a inquietante habilidade ashberiana de observar não apenas o mundo do percepcionado, mas igualmente a própria problemática da percepção, faz de cada enunciado poético moldura de referências com difícil circunscrição.

¹⁴¹ Cf. Kane, 2003: <<http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=163>>.

¹⁴² Cf. Kane, 2003: <<http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=163>>.

¹⁴³ Cf. Correia, 2000: <<http://www.arlindo-correia.com/011200.html>>.

¹⁴⁴ Cf. s.a., 2004. «Index of Ashbery stated Influences and Interests: Music» in *Ashbery Resource*: <http://www.flowchartfoundation.org/arc/home/ashbery_influences_interests/pop4.music/>.

A tendência para articular relações entre expressões artísticas de épocas, autores e movimentos artísticos diversos e para indagar e explorar a percepção humana através delas também se reconhece em Auster. *The Music of Chance* será porventura o exemplo mais evidente das múltiplas possibilidades que a estética musical, inscrita nos planos da história e do discurso, fornece para o redimensionamento do protagonista (Jim Nashe) ao longo da narrativa¹⁴⁵. Quanto à pintura, recordemos que ela marca presença no escritório do detective de «Squeeze Play» através da reprodução de *Tower of Babel* e é fonte de prazer inesgotável para Max Klein (Auster, 1997a: 245-246), com incidências semânticas colocadas nos seguintes termos:

The picture shows the nearly finished tower reaching up toward the sky, and scores of tiny workers and animals toiling away at the construction, diligently laboring over the most colossal monument to human presumption ever built. The painting never failed to make me think of New York, and it helped to remind me how our sweat and agony will always come to nothing in the end. It was my way of keeping things in perspective. ». (*Ibidem*, 245-246).

Por outro lado, a carga significativa relativa a Babel é reincidente noutras obras austerianas, designadamente em «City of Glass», a que já nos referimos no âmbito do ensaio dedicado a Wolfson, e em *The Invention of Solitude*, quando o narrador fantasia sobre a hipótese de conter em si próprio uma miríade de línguas:

He imagines an immense Babel inside him. There is a text, and it translates itself into an infinite number of languages. Sentences spill out of him at the speed of thought, and each word comes from a different language. A thousand tongues that clamor inside him at once, the din of it echoing through a maze of rooms, corridors, and stairways, hundreds of stories high. » (Auster, 1982: 136).

Adjuvante aos atributos modais das personagens, a pintura adquire relevância em *The Invention of Solitude*, nomeadamente através das evocações de trabalhos de Vermeer,

¹⁴⁵ Daremos conta da importância da estética musical em *The Music of Chance* no capítulo seguinte.

Van Gogh, Rembrandt (*Ibidem*, 140-141) e Maurice Benis (*Ibidem*, 144), constituindo leque de estímulos que vão permitindo ao narrador descobrir uma cartografia renovada da compreensão do mundo e de si próprio. Em *Moon Palace*, Julian Barber foi pintor e as extensas reflexões sobre pintura – de Cole (*Ibidem*, 108) a Moran (*Ibidem*, 149 e 184) e a Turner (Auster, 1989: 253), com particular ênfase para Blakelock (*Ibidem*, 146-150) – transmitem a concepção do objecto artístico como modalidade insuprível de exploração de possibilidades da existência e de entendimento do real; em *Oracle Night*, a litografia de Van Velde, adquirida por Grace na juventude, « (...) was an important part of her youth, an emblem of her growing passion for art as well as a sign of independence (...) and it meant more to her than any other object she owned (...). » (Auster, 2004: 154); e, em *The Book of illusions*, o ofício e o nome da mulher de Hector Mann, a pintora Frieda (Auster, 2002: 204), associado ao lugar para onde o casal se retira, Tierra del Sueño, em Albuquerque, New Mexico, evocam incontornavelmente no leitor a personalidade e a obra singulares da conhecida pintora mexicana Frida Kahlo (1907-1954).

No domínio do desenvolvimento do processo criativo, à semelhança das razões subjacentes à ida de Paul Auster para Paris, também John Ashbery se deixou levar pela aventura literária de viver na capital francesa¹⁴⁶ (onde permaneceu dez anos); e a ideia de concretizar distanciamento em relação ao território familiar, presente quer nos escritos austerianos de cunho vivencial, quer na ficção, constituiu-se, em Ashbery, estímulo para a actividade literária do poeta: « (...) [B]eing in Paris and writing about art was very stimulating in its own way. I always liked the idea of being a foreigner and indeed in America I have often felt like a foreigner. »¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Cf. Correia, 2000: <<http://www.arlindo-correia.com/011200.html>>.

¹⁴⁷ Cf. Correia, 2000: <<http://www.arlindo-correia.com/011200.html>>.

De acordo com o ensaísta, a idade (na altura em que Auster publicou o ensaio, 1975, Ashbery tinha cinquenta anos) fez de Ashbery um poeta nostálgico, no sentido em que, lamentando a falta de uma visão unificada do mundo actual, passou a desenvolver composições consideradas por Auster como elegias saudosistas a essa ausência unificadora. Nesta fase, Ashbery substituiu o senso comum pelo privado e «Ideas and Things», tal como na maioria dos ensaios, critica esta forma essencialmente passiva de lidar com a realidade.

2.3.2 Prefácios

Funcionalmente associada às relações entre sistemas de comunicação com códigos linguísticos diferentes, a actividade da tradução, enquanto contributo fundamental para o cruzamento e a disseminação de mundovisões, bem como de saberes entre povos e culturas, coloca o tradutor no lugar problemático de descobrir combinações eficazes entre pólos de convenções. Transcendendo critérios meramente linguísticos e exigindo consciência aguda das culturas e línguas de partida e de chegada, a produção translatória solicita à entidade tradutora uma atitude de recriação, na formulação de soluções que proporcionem a conservação das características do original no texto traduzido. Por outro lado, a natureza instável e complexa do território de transferência em que o tradutor se move confere a esta voz uma condição próxima da invisibilidade constatável até no protagonismo prevaemente do autor, no original e também na tradução. Estas especificidades do acto de traduzir, intimamente ligadas ao estatuto híbrido – entre a recriação e a invisibilidade – assumido pelo sujeito que traduz, parecem ter constituído terreno apropriado para o jovem Auster, esquivo e excessivamente sensível à presença dos outros, desenvolver progressivos processos de individuação enquanto ser humano e também como escritor.

Sabemos que, na infância e durante a juventude, o então aspirante a poeta era avesso a interacções pessoais em contexto relacional directo:

En classe, puis à l'université, je n'osais rien dire. J'étais là, je participais intérieurement. Je ne répondais que lorsque le professeur me le demandait et bredouillais alors une réponse en bégayant ! Toute cette période fut, pour moi, très difficile à vivre...je me sentais toujours exclu... (Auster e Cortanze, 1997: 88).

Os factores que impulsionaram o início da actividade da tradução, quando frequentava a universidade de Columbia, não decorreram de imperativo vocacional, necessidades económicas ou tarefas impostas no âmbito das actividades curriculares, nem da vontade pessoal de divulgação de determinado autor ou obra. Das declarações proferidas pelo escritor a este respeito é lícito inferir que, no final da fase de reestruturação afectiva e intelectual da personalidade, Auster enfrentou a encruzilhada da timidez e do ritmo pessoal de aprendizagem lento – que o inibiam de penetrar no desconhecido pelo caminho das relações interpessoais – com o fascínio pela alteridade, designadamente pela estranheza da língua e da literatura francesas. A disponibilidade e as possibilidades heurísticas do texto literário aliadas à tradução, enquanto método estritamente pessoal para superar a distância do significante, dispensando a necessidade da interacção verbal directa que então o afligia, fizeram da poética francesa meio privilegiado para alcançar a almejada intimidade comunicativa com a estranheza cultural que tanto o seduzia:

[I began doing translations] (...) when I was nineteen or twenty years old, as an undergraduate at Columbia. They gave us various poems to read in French class (...) and I found them terribly exciting, even if I didn't understand them. The foreignness was daunting to me (...) and it was only by trying to put them into English that I began to penetrate them. (...) I suppose you could say that I started doing translations because I was such a slow learner. I couldn't imagine a linguistic reality other than English, and I was driven by a need to appropriate these works, to make them part of my own world. (Auster, 1997b: 271).

Na verdade, Paul Auster reconhece que os primeiros passos na tradução serviram o debate individual em torno das questões ligadas à resolução de problemas de vivência mas a progressiva familiaridade com os constrangimentos e as potencialidades inerentes à língua materna e aos textos literários franceses também se revelou de extrema utilidade para a formação como escritor. O convívio cada vez mais íntimo com as palavras e os

modos de as organizar foi clarificando gradativamente o seu caminho literário e, mais tarde, a produção translatória proporcionar-lhe-ia sobrevivência económica, durante um período alargado, bem como contactos e conhecimentos editoriais que facilitaram a divulgação da criação própria.

Não surpreende, por isso, que seis dos oito prefácios incluídos em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* estejam directamente ligados a produções translatórias realizadas pelo escritor (e o destaque dado num deles à função crucial da tradução na evolução linguístico-literária anglo-americana) nem admira que os restantes apresentem obras de dois pintores que fizeram do acto criativo lugar de auto-tradução da própria relação com o mundo. De facto, por um lado, e conforme nota Maingueneau, mesmo quando uma obra literária parece usar a mais coloquial das linguagens, a perene existência de uma confrontação implícita com a alteridade linguística, ligada a determinado posicionamento no campo literário, impede que a utilização da língua na literatura seja neutral (Maingueneau, 2004: 145). Por outro, o entendimento do enunciado austeriano acaba por se encontrar imbuído da noção de traduzir no sentido em que o autor converte em discurso vivências, percepções e conhecimentos tecidos nas virtualidades expressivas oferecidas pela representação da palavra em suporte escrito pois, como sublinha aquele autor, «(...) s'écrire (...) c'est toujours se traduire: éditeur de son autotraduction. » (Ap. Caré, 1995: 37).

À semelhança da ensaística, nesta segunda parte, os prefácios também se encontram organizados cronologicamente (entre 1971 e 1997), em função da ordem pela qual foram produzidos: os primeiros quatro datam do início dos anos setenta, os três seguintes são de 1981 (um) e 1982 (dois) e o último coincide com o ano da publicação de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*. Todavia, de

acordo com Gérard de Cortanze, até 1997 vieram a público pelo menos quinze trabalhos traduzidos por Auster (Auster e Cortanze, 1997: 172-173). A ausência de prefácio na colectânea em apreço não permite esclarecer, de forma inequívoca, o critério subjacente à selecção dos oito nela incluídos e nenhuma das obras do *corpus* austeriano em estudo fornece explicação precisa sobre a escolha. Até ao ano supracitado, o narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* conta que realizou mais de quinze produções translatórias: um discurso de Jean Genet (Auster, 1997a: 46), livros e catálogos sobre arte (*Ibidem*, 69), escritos vários de Sartre e Foucault encomendados por Josette Lazar (*Ibidem*), material sobre e de Giacometti (*Ibidem*, 73), o guião de um filme (*Ibidem*, 79-82) e mais de uma dúzia de livros traduzidos em parceria com a ex-mulher, Lydia Davis (*Ibidem*, 96). Nesta perspectiva, além da hipótese de não ter havido reedição de outros prefácios porventura redigidos, também se colocaram as possibilidades de (à semelhança da ausência de nota de apresentação em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*) a selecção reunida se dever ao facto de as outras produções translatórias realizadas por Auster carecerem de prefácio ou terem sido apresentadas por outras entidades. Como os estudos austerianos recenseados não contemplam informação explícita acerca dos princípios que nortearam a opção pela inclusão de uns em detrimento de outros, mesmo não fazendo parte do conjunto de obras em estudo a eventualidade de outros prefácios realizados por Auster (enquanto tradutor, no âmbito do lapso temporal a que se reporta a colectânea austeriana em apreço) poderem contribuir para a dilucidação da presente análise sugeriu pesquisa nesse sentido. Contudo, devido à indisponibilidade editorial na altura propícia, a conseqüente impossibilidade de consultar a maior parte destas fontes em tempo útil só viabilizou acesso às notas de apresentação que constam da colectânea e a prefácios posteriores a 1997. Estes

constrangimentos não permitiram ajuizar, de forma conclusiva, acerca das razões subjacentes à selecção apresentada. Ainda assim, e de acordo com a metodologia adoptada para a presente investigação, o cruzamento da informação fornecida nos prefácios incluídos na colectânea com outros trabalhos austerianos em estudo e com outras fontes admite a forte probabilidade de (tal como os ensaios) a selecção daqueles ter sido realizada por Auster em função da empatia com as obras traduzidas enquanto actos de descoberta que contribuíram, de forma mais incisiva, para a própria formação como indivíduo e escritor. Esta é igualmente a ideia que ressalta de declarações de Auster proferidas em entrevista concedida a Stephen Rodefer:

My first translations years ago of modern French poets were real acts of discovery, labors of love. Then I went through a long period when I earned my living by doing translations. That was a completely different matter. I had nothing to do with choosing the texts. The publishers would tell me that they needed a translation of such and such book, and I would do it. It was very draining work and had nothing to do with literature or my own writing. History books, anthropology books, art books. You grind out so many pages a day, and it puts bread on the table. Eventually, I stopped doing it to save my sanity. (Auster, 1997b: 272-273).

2.3.2.1 No âmbito da poesia: Jacques Dupin, André du Bouchet, Stéphane Mallarmé e «Twentieth-Century French Poetry»

No âmbito da poesia, são conhecidas as publicações das traduções relativas a trabalhos de Jacques Dupin (*Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin* e *Selected Poems of Jacques Dupin*¹⁴⁸), André du Bouchet (*The Uninhabited: Selected Poems of André du Bouchet*) e Stéphane Mallarmé (*A Tomb for Anatole*), bem como a selecção e organização da antologia bilingue *Twentieth-Century French Poetry*.

A explicação da presença dos prefácios das traduções de trabalhos de Dupin e du Bouchet em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* parece estar ligada, desde logo, à convivência de princípios descoberta a partir dos fortes laços de amizade com os dois poetas franceses¹⁴⁹ e decorrente da prestimosa ajuda prestada por eles enquanto Auster viveu em França. A entidade enunciativa de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* conta que foram vários os trabalhos de conversão conseguidos graças à intervenção de Jacques Dupin; e a generosidade do poeta chegou ao ponto de ceder gratuitamente um quarto, na Rue du Louvre (ap. Auster e Cortanze, 1997: 158), durante o segundo ano da estada do narrador em Paris (1969), num período de aperto financeiro agudo:

I was lucky enough to have some allies, and at one time or another they all moved small mountains on my behalf. Jacques Dupin, for example, a poet whose work I had been translating

¹⁴⁸ *La Solitude du Labyrinthe: Essai et Entretiens* (p. 173) refere que, em *Selected Poems of Jacques Dupin*, Auster acumulou a responsabilidade da selecção de poemas.

¹⁴⁹ Cf. s.a., 2000. «Paul Auster» in *Theatre on Line.com*: <http://www.theatreonline.com/guide/detail_artiste.asp?i_Region=0&i_Artiste=9708&i_Genre=&i_Genre=&i_Qualite=2>.

for several years, turned out to be director of publications at the Galerie Maeght, one of the leading art galleries in Europe. Among the painters and sculptors shown there were Miró, Giacometti, Chagall, and Calder, to mention just a few. Through Jacques's intervention, I was hired to translate several art books and catalogues, and by my second year in Paris, when my funds were perilously close to bottoming out, he saved the situation by giving me a room to live in – free of charge. These acts of kindness were essential, and I can't imagine how I would have survived without them. (Auster, 1997a: 69).

O episódio narrado por Yves Bonnefoy, em *04.03: Mélanges pour Jacques Dupin*¹⁵⁰, acerca do primeiro encontro com Dupin, em casa de André du Bouchet, evoca igualmente os laços de amizade entre os dois poetas traduzidos e prefaciados por Auster. No escrito «Histoire d'une amitié ou comment Jacques Dupin a changé ma vie», incluído na obra mencionada (dedicada ao poeta francês), Auster conta que o primeiro contacto com Dupin aconteceu através dos poemas acolhidos numa pequena antologia de poesia contemporânea francesa, adquirida aos vinte anos, na livraria da Universidade de Columbia (Auster, 2007: 178). No Verão de 1967, o escritor norte-americano foi para Paris e começou a conversão para inglês dos versos da obra dupiniana *Gravir*, «(...) [p]eut-être pour mieux les comprendre. Peut-être par pur plaisir (...). » (*Ibidem*, 177). Por sugestão de um amigo, o tradutor enviou o trabalho para uma pequena editora da Califórnia que o aceitou, embora nunca chegasse a publicá-lo devido a falência. A hipótese de publicação da versão inglesa de *Gravir* levou Auster a escrever a Dupin e a correspondência entre ambos passou a ser regular. O encontro pessoal deu-se em 1971, quando o autor nova-iorquino voltou a França para permanecer no país durante um período alargado. Na primeira visita, o poeta propôs que jantassem e, depois de regressarem ao apartamento de Dupin, ficaram pela noite fora a beber, a fumar e a falar de Deus, de literatura, de pintura e de política. Mais tarde, Jacques Dupin convidou

¹⁵⁰ Esta obra de Francis Cohen e Nicolas Pesquès, publicada por ocasião do octagésimo aniversário de Dupin, reúne textos, testemunhos e produções pictóricas que homenageiam o poeta. O contributo de Yves Bonnefoy – «Jacques Dupin» – inclui, na página 13, o episódio que a seguir referimos.

Auster para uma exposição de desenhos de Michaux e, na recepção que se seguiu, o escritor norte-americano foi apresentado a André du Bouchet (como amigo muito próximo de Dupin). De acordo com Auster, a longa amizade estabelecida, a partir de então, com du Bouchet aconteceu graças a Jacques Dupin e, segundo o escritor norte-americano, «(...) [p]ratiquement tout ce qui m'arrive d'heureux ou de chanceux pendant mes années en France est lié d'une façon ou d'une autre à Jacques. » (Auster, 2007: 178-179). O narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* também explica que a hipótese de realizar a tradução em inglês de uma antologia de poesia vietnamita lhe chegou às mãos através de du Bouchet e que o contacto estabelecido levou, mais tarde, à realização da tradução da nova Constituição da República Democrática do Vietname:

A good example would be my little adventure among the North Vietnamese in Paris, which began with an innocent phone call from Mary McCarthy to my friend André du Bouchet. She asked him if he knew of anyone who could translate poetry from French into English, and when he gave her my name, she called and invited me to her apartment to discuss the project. It was early 1973, and the war in Vietnam was still dragging on. Mary McCarthy had been writing about the war for several years, and I had read most of her articles, which I found to be among the best pieces of journalism published at the time. In the course of her work, she had come in contact with many Vietnamese from both the northern and southern halves of the country. One of them, a professor of literature, was putting together an anthology of Vietnamese poetry, and she had offered to help arrange for an English-language version to be published in America. (...) Mary McCarthy called to tell me that there had been an emergency (...) the project had been put on hold. (...) Several days went by, and then, out of the blue, I received a telephone call (...). The job turned out to be a translation of the new North Vietnamese constitution. (Auster, 1997a: 70-71).

No que diz respeito ao prefácio à tradução de *A Tomb for Anatole*, a entrevista de 1985 concedida a Stephen Rodefer esclarece que, a partir de 1980, Paul Auster tentou limitar a actividade translatória a escritos que verdadeiramente lhe interessassem e entre eles nomeia a conversão, para inglês, das notas de Mallarmé sobre a enfermidade de

Anatole¹⁵¹. A obra editada por Jean-Pierre Richard foi oferecida a Auster por Claude Royet-Journoud e, segundo o autor norte-americano, a impressão que permaneceu da leitura foi intensa: «(...) [J]e me retrouvais en face d'une étrange littérature, "crue", pleine de passion, chargé d'une violente intensité. Cette énergie, si puissante, m'a véritablement changé. Voilà la raison pour laquelle j'ai voulu traduire ce livre. » (Cortanze, 2004: 165). A segunda parte de *The Invention of Solitude* inclui alguns fragmentos da tradução de *Pour un Tombeau d'Anatole*¹⁵² e esclarece as circunstâncias em que o trabalho decorreu – as razões enunciadas para a respectiva prossecução vão ao encontro das declarações fornecidas na entrevista. O narrador de *The Invention of Solitude* explica que, em 1974, «A.» realizou traduções provisórias de cerca de trinta a quarenta das notas para um poema de Mallarmé que nunca veio a ser escrito, redigidas em 1879 (enquanto o poeta permanecia à cabeceira do filho moribundo) e descobertas no final dos anos cinquenta do século XX. A entidade enunciadora conta que, entretanto, «A.» colocou o trabalho de lado e só começou as versões finais em Dezembro de 1979 (exactamente cem anos depois de Mallarmé ter produzido essas notas sobre a morte da criança), quando regressou de Paris e foi viver para o quarto na Varick Street. Algum tempo depois, a *Paris Review* publicou a tradução destes fragmentos e a leitura da respectiva nota de apresentação levou «A.» a retomar a tradução inacabada. (Auster, 1982: 106-110).

¹⁵¹ Em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* (p. 273), além do prefácio a *A Tomb for Anatole*, Auster refere as traduções das notas de Joubert (*The Notebooks of Joseph Joubert*), de *Chronicle of the Guayaki Indians* e o prefácio à tradução da obra de Philippe Petit.

¹⁵² Estes fragmentos ocupam quatro páginas (pp.110-113) de *The Invention of Solitude*.

Segundo este narrador, mais do que um exercício literário a conversão para inglês de *Pour un Tombeau d'Anatole* foi maneira de obviar o pânico que invadiu «A.» perante a doença do filho e a possibilidade de morte. O paralelismo estabelecido pela entidade enunciativa da angústia vivida pelo poeta (durante a enfermidade e a morte de Anatole) com o episódio dramático experimentado por «A.» (aquando da súbita pneumonia com complicações asmáticas do filho) faz da obra traduzida cartilha que permitiu a «A.» alcançar a genuína dimensão da paternidade na própria existência (*Ibidem*, 106-113):

(...) [T]he boy's life meant more to him than his own; if dying were necessary to save his son, he would be willing to die and it was therefore only in that moment of fear that he had become, once and for all, the father of his son. Translating those forty or so fragments by Mallarmé was perhaps an insignificant thing, but in his own mind it had become the equivalent of offering a prayer of thanks for the life of his son. A prayer to what? To nothing perhaps. To his sense of life. To the modern nothingness. (*Ibidem*, 109-110).

No plano da recepção, reconhece-se que quer a rememoração dos escritos de Mallarmé através da tradução – patente em «Mallarmé's Son» e em *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* – quer a apresentação dos processos criativos e das posições estéticas de Dupin e du Bouchet – traçada por Auster nos prefácios – estão intimamente ligadas a fases marcantes da vida do escritor norte-americano e encontram correlação com linhas orientadoras que lhe regem a produção literária. Estas constatações também tornam fortemente plausível a ideia de o critério para a selecção dos prefácios incluídos em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, no âmbito da literatura, ter sido estabelecido em função do valor de cada trabalho traduzido enquanto *locus* que potenciou a resolução de problemas de vivência e que contribuiu, cumulativamente, para a formação do autor norte-americano.

Por outro lado, a opção pelo exílio espacial na capital francesa do escritor avesso a manifestações gregárias e a categorizações estanques revelou-se experiência de onde

Auster retirou conhecimentos e distanciamento do país natal para descobrir o alcance da própria condição literária. Neste sentido, as notas de apresentação das traduções de Dupin e du Bouchet não permitem vincular Auster, de forma restrita, à dinâmica literária vivenciada enquanto residiu em Paris. Porém, ao sintetizarem princípios inerentes aos processos criativos enunciados e às posições estéticas tomadas na ensaística que se reconhecem na criação pessoal, acabam por mostrar que Auster não ficou indiferente nem à conjuntura literária da época vivida na capital francesa, nem aos valores, ao debate e à participação de Dupin e du Bouchet naquela dinâmica. A este respeito, fará sentido recordar que Jacques Dupin e André du Bouchet – ao lado de Yves Bonnefoy, Gaëtan Picon, Luis René des Forêts, Philippe Jaccottet e Lorand Gaspar, a que se juntariam Paul Celan e Michel Leiris¹⁵³ – fundaram a *L'Ephémère* (1966-1973), revista que, segundo Dupin, reuniu amigos que partilhavam «(...) un refus certain des feux d'artifice du surréalisme et toute littérature politiquement engagée. »¹⁵⁴. A explicação para o título, fornecida numa das edições quadrianuais da *L'Ephémère* de 1968, apresentou o principal propósito da publicação:

Il va de soi, pour ceux qui font *L'Ephémère*, que le titre de la revue n'a rien à voir avec le problème de sa plus ou moins longue carrière, mais fait allusion à une certaine expérience du réel que la poésie à la fois assume et consume, et qui est, de ce fait, essentiellement instable, fugitive.¹⁵⁵

Em conformidade com estas declarações encontra-se a atitude heteróclita do grupo de criadores ligados à revista, para quem não chegava dar conta de um real em mudança permanente através da vinculação exclusiva a determinada expressão estética. A

¹⁵³ Cf. Langier, s.d.: <http://www.lmda.net/din2/n_par.php?Idpa=MAT03569>.

¹⁵⁴ Cf. V. H., s.d.: <http://pretexte.club.fr/revue/entretiens_fr/entretiens/jacques-dupin.htm>).

¹⁵⁵ Trata-se da edição de 28 de Fevereiro de 1968. Cf. Maulpoix, 1999: <<http://www.maulpoix.net/Habiter1950.html>>.

dinâmica da aventura pela instabilidade do efêmero que Auster teve pelo menos oportunidade de observar de perto, suscitava o interesse por outras artes, além daquela em que trabalhavam e manifestou-se, de resto, nas colaborações com pintores e escultores alimentadas por vários dos poetas associados à publicação. De acordo com o escritor norte-americano, a amizade com Dupin tornou-o leitor assíduo da *L'Éphémère*; o interesse pelos conteúdos da revista revelado pelo prefaciador de *Chronicle of the Guayaki Indians*¹⁵⁶ indicia proximidade ao ideário que a envolvia; e, por via do relacionamento com o amigo que dirigia as publicações da galeria Maeght (e também com du Bouchet e Riopelle, artistas ligados à galeria), bem como através dos trabalhos de conversão que foi conseguindo obter através dele, o estreito convívio com o dialogismo entre artes e criadores da época terá surtido algum efeito na própria criação¹⁵⁷:

I was lucky enough to have some allies, and at one time or another they all moved small mountains on my behalf. Jacques Dupin, for example, a poet whose work I had been translating for several years, turned out to be director of publications at the Galerie Maeght, one of the leading art galleries in Europe. Among the painters and sculptors shown there were Miró, Giacometti, Chagall, and Calder, to mention just a few. Through Jacques's intervention, I was hired to translate several art books and catalogues (...). (Auster, 1997a: 69).

Embora à margem da nota de apresentação à tradução do trabalho do poeta, é ainda de notar a conhecida cooperação de Dupin com Giacometti, Miró e Riopelle que, trazendo à memória as traduções realizadas pelo jovem Auster de obras sobre estes

¹⁵⁶ No prefácio a *Chronicle of the Guayaki Indians*, incluído em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* (p. 261), Auster explica que a amizade com Dupin o tornou leitor fiel da revista literária e que, graças a esta publicação, conheceu o trabalho de Pierre Clastres, designadamente através do ensaio do antropólogo subordinado ao título «De l'Un sans le Multiple».

¹⁵⁷ Conforme já foi referido, Auster também desenvolveu esta cooperação entre artes, designadamente em *Moon Palace*, a partir da colaboração de David Reed.

artistas plásticos¹⁵⁸, não permite que ignoremos a existência de pontos focais comuns aos trabalhos do escritor norte-americano e a estes criadores.

Basta pensarmos nas figuras alongadas, fragéis e fortuitas de Giacometti que insinuam um desejo de esculpir o limite do visível para captar a essência do efémero, na visão despojada de preconceitos estéticos da obra de Miró ou nas criações de Riopelle que, emancipando-se do padrão tradicional da representação pictórica, foram concebidas, como explica Auster, «(...) in a way that sabotages the idea of a preordained result (...). » (Auster, 1997b: 190). No plano da recepção, esta síntese de incidências imediatas revela concerto com pontos de vista considerados essenciais nos processos criativos escrutinados por Auster, nos ensaios. Por outro lado, os prefácios são quase coetâneos com alguma ensaística¹⁵⁹, as notas de apresentação das traduções de Dupin e du Bouchet, assim como as restantes seis reunidas na colectânea revelam-se actos de depuração de procedimentos e abordagens escrutinados na ensaística e a posição estética do prefaciador articulada nelas vai ao encontro do núcleo das grandes preocupações patentes na criação austeriana.

O primeiro dos três prefácios, no âmbito da poesia, incluídos em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*¹⁶⁰ destaca a nudez da escrita de Dupin: despojada, rigorosa e concisa, sem o fardo do ornamento e da facilidade. Estas

¹⁵⁸ Em *Paul Auster: The Definitive Website*, encontra-se a transcrição do relato, feito por Auster, sobre as condições em que decorreram trabalhos de tradução realizados pelo escritor norte-americano de escritos sobre Giacometti e Miró. cf. Pilkington, 2000: <<http://www.paulauster.co.uk/2004news.htm>>

¹⁵⁹ O prefácio à tradução da obra de Dupin é de 1971, isto é, o ano seguinte ao do ensaio sobre *Hunger* e Hamsun (1970); o ano da nota de apresentação da versão inglesa da obra de du Bouchet coincide com o do primeiro ensaio sobre Riding; o prefácio à pintura de Reed foi redigido no mesmo ano em que Auster escreveu «Dada Bones», «Truth, Beauty, Silence», «The Death of Sir Walter Raleigh », «From Cakes to Stones», «The Poetry of Exile» e «Ideas and Things»; e o ano da nota de apresentação do trabalho de Riopelle (1976) é o mesmo de «The Book of the Dead», «Innocence and memory» e «Resurrection». Quanto a «Twentieth-Century French Poetry», o prefácio apresenta o ano de 1981, ou seja, três anos após «Providence» (1978). «Mallarmé's Son» e «On the High Wire» surgem em 1982, cinco anos antes de «The Bartlebooth Follies», e o prefácio à tradução de *Chronicle of the Guayaki Indians* aparece quatro anos após «A Prayer for Salman Rushdie».

¹⁶⁰ *Fits and Starts: Selected Poems of Jacques Dupin* é a obra que reúne um conjunto de composições do poeta francês convertidas para inglês por Paul Auster e, de acordo com Gérard de Cortanze, em *La Solitude du Labyrinthe: Essai et Entretiens* (p. 158), Auster começou a realizar traduções dos poemas de Dupin em 1970.

características são salientadas na ensaística, sobretudo em relação aos trabalhos de Hamsun, Riding, Beckett, Ungaretti e Bronk. A capacidade de enunciação da incerteza – já valorizada em Jabès, Beckett, Ungaretti, Perec e Bronk – é sublinhada em função da austeridade do solitário criador errante, cuja atitude consiste na escolha do caminho mais difícil e na supressão de qualquer vantagem, considerações estas que remetem de imediato o leitor para a exegese austeriana dos trabalhos de Celan, Bronk, Hamsun, Kafka e Jabès.

Quanto ao prefácio a *The Unhabited: Selected Poems of André du Bouchet* (Auster e Cortanze, 1997: 172), Auster encara cada poema de du Bouchet como acto de sobrevivência, pleno de incertezas, silêncio e resistência, atribuindo importância fundamental à noção de deslocalização – «To read du Bouchet is to undergo a process of dislocation (...).» (Auster, 1997b: 185) – ideias reiteradamente destacadas nos ensaios, sobretudo no que diz respeito a Hamsun, Celan, Jabès e Kafka. À importância na criação da alteração de localização e de perspectiva, em função do movimento e do lugar ocupado pelo criador, subjaz o valor atribuído ao corpo no processo criativo de du Bouchet: «A body in space. And the poem, as self-evident as this body. In space: that is to say, this void, this nowhere between sky and earth, rediscovered with each step that is taken.» (Auster, 1997b: 186). Estas referências aos efeitos da deslocalização e aonexo corpo-escrita, amplamente abordados nos ensaios, reeditam a fertilidade da situação paratópica do escritor (subjacente a toda a ensaística e à ficção austeriana) que, na exploração dos contínuos hiatos surgidos na sociedade, faz do enunciado literário paradoxal localidade de pertença: «To be in the poem, from this moment on, is to be nowhere.» (*Ibidem*, 185-186).

Relativamente a «Mallarmé's Son», no plano compositivo as linhas orientadoras do prefácio são idênticas às dos ensaios. Na primeira parte, Auster procede a uma síntese das circunstâncias da vida familiar do poeta que levaram à redacção da obra inacabada. O filho Anatole nasceu a 16 de Julho de 1871, quando Mallarmé tinha vinte e nove anos, em altura de grande crise financeira – com a família em vias de se mudar de Avignon para o número 29 da Rue de Moscou, em Paris – situação que só foi ultrapassada no final de Novembro, quando Mallarmé começou a dar aulas no Lycée Fontanes. Auster refere a gravidez extremamente difícil da mãe de Anatole e as flutuações na saúde da criança até à Primavera de 1879, sete meses depois do oitavo aniversário. Nesta altura, Anatole adoeceu gravemente: o reumatismo atacou primeiro os pés e os joelhos; depois, quando os sintomas pareciam ter desaparecido, evoluiu para os tornozelos, pulsos e ombros; e a situação complicou-se ainda mais quando a esta enfermidade se juntou o diagnóstico do coração demasiado grande. Aos dezassete anos, Mallarmé tinha sofrido de dores reumáticas com febres altas e dores de cabeça violentas, problemas que permaneceriam crónicos; e, sentindo que a fraqueza hereditária tinha dado mau sangue à criança, o pai considerava-se responsável pelo sofrimento do filho.

A segunda parte do prefácio descreve as condições que envolveram a publicação da versão original, em francês, fundamenta a credibilidade da preparação da obra, enuncia o objectivo da vinda dela a público e dá conta da posição estética inerente a *Pour un Tombeau d'Anatole* e a todos os escritos de Mallarmé. Auster explica que os duzentos e dois fragmentos pertencentes à Senhora E. Bonniot (a herdeira de Mallarmé) foram entregues a Jean-Pierre Richard que os decifrou e editou num volume publicado em 1961, escrupulosamente trabalhado, sem a introdução de quaisquer acrescentos ou alterações, e que o prefácio de Richard apresenta um longo estudo das notas. Dissemelhante dos

poemas acabados de Mallarmé, de acordo com Auster, a versão impressa teve o propósito de reproduzir, de forma tão próxima quanto possível, a intenção original do poeta e, enquanto matéria-prima do processo de criação, os fragmentos têm uma qualidade surpreendente de espontaneidade. Contudo, segundo o tradutor, é impossível categorizar a obra pois ela não se enquadra em qualquer forma literária preexistente. Por um lado, carrega a força de poesia mas, permanecendo fiel aos atropelos do pensamento, não corresponde às exigências da arte; por outro, é impossível encarar o trabalho como mero apêndice académico à colecção de escritos de Mallarmé mas também não o podemos ler como obra de arte. No domínio formal, trata-se de notas para um longo poema em quatro partes que Mallarmé projectou e depois abandonou; e, no plano dos conteúdos, Auster considera que os fragmentos com temas muito específicos requerem poucos comentários: sentindo-se responsável pela doença que levou Anatole à morte, por não ter dado ao filho um corpo suficientemente forte para resistir aos percalços da vida, Mallarmé tomou como tarefa transformar a criança em poema, prolongando-lhe a existência através da construção de um túmulo de versos.

De acordo com o tradutor, a revelação que permanece das notas sobre a doença de Anatole expõe a estética subjacente a todas as obras de Mallarmé: a elevação da arte ao nível da religião. Trata-se do relato de um homem que tenta defrontar-se com o conceito de finitude sem esperança de salvação – «(...) death without God (...)» (Auster, 1997b: 247) – que prevalece na actualidade. A aproximação da experiência artística à religiosa (que, para Auster, marca o conjunto das obras do poeta francês) também é enunciada, de forma explícita, pelo narrador de *Le Livre des Questions*, quando afirma que «(...) [é]crire un poème fut toujours pour moi parachever un acte religieux.» (Jabès, 1963 : 334), e, mais adiante, Reb Guebra refere-se à morte de Deus nos seguintes termos : «Dieu est

mort avec mon enfance (...). Il est mort avec ma jeunesse et, maintenant, Il meurt avec moi. » (Jabès, 1963: 347). Esta proximidade semântica encontra eco na ideia de simulação de uma imortalidade resguardada na obra literária evocada na ensaística, não só nos escritos dedicados a *The Book of Questions* e a Jabès mas, sobretudo, no enunciado sobre *Hunger* e Knut Hamsun, onde o acto criativo «(...) is a way of looking death in the face, and by death I mean death as we live it today: without God, without hope of salvation. Death as the abrupt and absurd end of life. » (Auster, 1997b: 14 e 20).

Mesmo sem entrarmos na complexidade de todas as questões que envolvem os fundamentos da fé, nem nas relacionadas com as origens e causas do declínio da função desempenhada pelos sistemas religiosos na sociedade¹⁶¹, não será desajustado reconhecer que outrora, perante a angústia da certeza da morte e a incerteza da hora dela, a crença religiosa permitia ao humano encontrar um reduto de reflexão sobre si próprio e sobre o mundo, assim como algum amparo existencial face aos desfortes da vida. A dessacralização da sociedade que gradualmente passou a marcar os novos tempos acabou por retirar ao sujeito uma hipótese de sentido onde pudesse depositar a existência pois, conforme constatou George Steiner, em maior ou menor grau o núcleo religioso do indivíduo e das comunidades foi-se degenerando até se transformar numa convenção social e as fontes de vida da teologia e de uma convicção doutrinária sistemática secaram, deixando atrás de si um enorme vazio (Steiner, 2003: 8). De acordo com Todorov, a progressiva secularização da experiência religiosa foi acompanhada por uma concomitante sacralização da arte que podemos encontrar, desde logo, no discurso sobre as artes e nos princípios da Renascença italiana, glorificadores da criação humana

¹⁶¹ A este respeito, em *Nostalgie de l'Absolu* (p. 7), George Steiner equaciona alguns desses motivos: há quem situe o declínio da religião na ascensão do racionalismo científico; outros atribuem-no à secularidade explícita do Iluminismo; e existem ainda os que consideram que o darwinismo e as novas tecnologias da revolução industrial tornaram obsoletas as crenças e a teologia sistemáticas, assim como a antiga centralidade das igrejas.

(Todorov, 2007: 39-40). Na ensaística austeriana e no prefácio de *A Tomb For Anatole*, a obra literária é encarada como uma espécie de «teologia de substituição»¹⁶², no sentido em que ela funciona como constructo a partir do qual o escritor equaciona uma revelação do sentimento de si, contornando a incerteza existencial. Esta ideia de escrita redentora em que a estética se constitui a unidade possível permanece igualmente na produção austeriana de índole vivencial. Lembremo-nos de que, para o jovem narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, «(...) [a]rt was holy, and to follow its call meant making any sacrifice that was demanded of you (...)» (Auster, 1997a: 46); e de que a questão de fundo diagnosticada pelo tradutor, em Mallarmé, coincide com a ideia subjacente à rememoração da relação do narrador de *The Invention of Solitude* com o pai (em vida) e aos efeitos da morte de Samuel Auster no filho. Na ficção, também se reconhece convergência entre as duas experiências. Para o narrador de *Oracle Night*, a secretária do escritor «(...) is a holy place, the most private sanctuary in the world, and strangers aren't allowed to approach it without permission.» (Auster, 2004: 37-39); em *Moon Palace*, Fogg considera que «(...) the value of a given book was determined by its spiritual quality rather than its physical condition.» (Auster, 1989: 23); e, em *Leviathan*, a motivação fornecida pelo narrador-personagem para a elaboração da obra de Sachs (e que leva Aaron a dar ao livro que escreveu o título que Ben projectara para o dele) é a de, como projecção do sujeito, o objecto literário sobreviver ao autor, contornando a morte pela perpetuação da existência no escrito:

I don't mean to say that books are more important than life, but the fact is that everyone dies, everyone disappears in the end, and if Sachs had managed to finish his book, there's a chance it might have outlived him. That's what I've chosen to believe, in any case. (...) Less than a month after I saw him in Vermont, Sachs stopped working on his book. He went out for a walk one

¹⁶² Tomei, aqui, de empréstimo a expressão «*théologie de substitution*», utilizada por George Steiner, em *Nostalgie de l'Absolu*, p. 11.

afternoon in the middle of September, and the earth suddenly swallowed him up. (...) To mark what will never exist, I have given my book the same title that Sachs was planning to use for his: *Leviathan*. (Auster, 1992a: 159).

De facto, se atentarmos na desabrigada abordagem austeriana do humano, verificamos que permanece um efeito de sacração do objecto literário e do acto criativo como contraponto a um destino – a morte – que se encontra de antemão traçado. Implacavelmente colocado perante um mundo exaurido de previsibilidade, o sujeito enfrenta, cumulativamente, ausência de pontos de referência estáveis, falta de elos de significação coerentes e o desamparo da brevidade e da finitude sem o conforto, mesmo que ilusório, da crença religiosa. No plano da recepção, os escritos austerianos, despojando o leitor de certezas, solicitam reflexão ontológica que o aproxime da própria essência. No domínio da concepção, e perante as declarações de Paul Auster que têm vindo a ser referenciadas, cada obra (com hipóteses de perdurar mais do que o criador) vai servindo para fixar uma auto-tradução, reiteradamente fortuita (permanece o tempo que leva a redigi-la), de uma vida em permanente e inevitável autoconsumo. Enquanto referencial de significação do mundo e do autor, o enunciado austeriano acaba por ser lugar de autolegitimação que permite a fruição e o alcance individual de uma essencialidade. No âmbito da ficção, o despojamento de esperança e de bens materiais dos protagonistas austerianos impulsiona a necessidade ontológica de experimentarem uma ocasião de pessoalidade. Em «Ghosts», a leitura é oportunidade para autoconhecimento que aproxima Blue do entendimento de si próprio:

Even experienced and sophisticated readers have been known to have trouble with *Walden*, and no less a figure than Emerson once wrote in his journal that reading Thoreau made him feel nervous and wretched. To Blue's credit, he does not give up. The next day he begins again, and this second go-through is somewhat less rocky than the first. In the third chapter he comes across a sentence that finally says something to him – Books must be read as deliberately and reservedly as they were written – and suddenly he understands that the trick is to go slowly, more slowly than he has

ever gone with the words before. This helps to some extent, and certain passages begin to grow clear: the business about clothes in the beginning, the battle between the red ants and the black ants, the argument against work. But Blue still finds it painful, and though he grudgingly admits that Thoreau is perhaps not as stupid as he thought, he begins to resent Black for putting him through this torture. What he does not know is that were he to find the patience to read the book in the spirit in which it asks to be read, his entire life would begin to change, and little by little he would come to a full understanding of his situation – that is to say, of Black, of White, of the case, of everything that concerns him. (Auster, 1987b: 162-163).

Em *In The Country of Last Things*, o desnorte e a ameaça constantes num território em vias de extinção fazem da escrita reduto de sobrevivência e do livro que Sam redige refúgio que confere sentido às grandes interrogações de Anna Blume sobre a própria vida: «Sam's book became the most important thing in my life. As long as we kept working on it, I realized, the notion of a possible future would continue to exist for us. (Auster, 1987a: 114). Em *The Book of Illusions*, o acto de escrever, envolvendo sentidos, cognições, emoções e afectos, ou seja, o sujeito inteiro, colmata a angústia do narrador perante a ausência de elos de ligação e de lugar no mundo:

I wrote the book in less than nine months. (...) I was in the book; and the book was in my head, and as long as I stayed inside my head, I could go on writing the book. It was like living in a padded cell but of all the lives I could have lived at that moment, it was the only one that made sense to me. I wasn't capable of being in the world, and I knew that if I tried to go back into it before I was ready, I would be crushed. So I holed up in that small apartment and spent my days writing about Hector Mann. » (Auster, 2002: 55).

Twentieth-Century French Poetry aparece em 1982, ano coincidente com o que consta no final da nota de apresentação «Mallarmé's Son», correspondente a uma fase posterior à crise na própria criação (com início em 1978) (Auster e Cortanze, 1997: 159), pois Auster já tinha adquirido experiência acumulada e galardeada no âmbito da tradução¹⁶³.

¹⁶³ De acordo com *La Solitude du Labyrinthe: Essai et Entretiens* (p. 159) Auster recebeu, em 1978, o prémio Columbia-Pen Translation Center Award.

Durante dois anos, o escritor trabalhou na recolha, selecção e organização desta antologia bilingue, concluída em 1981 (Auster, 1997b: 234). O prefácio explica a urgência e a necessidade da publicação: partilhar com os leitores norte-americanos o reconhecimento, experimentado pelo autor, da profunda interinfluência das línguas e produções literárias francesa, inglesa e norte-americana; e consagrar, em livro, o contributo da actividade translatória para a evolução linguístico-literária, na cultura dessas nações. Neste sentido, a divulgação, no mesmo objecto literário, de trabalhos provenientes de autores oriundos de países distintos parte da constatação austeriana de um hiato (no âmbito do dialogismo entre as línguas e as literaturas francesas e anglo-americanas) na história linguístico-literária da sociedade para a qual os textos foram traduzidos, assim como da importância do francês enquanto elemento estruturalmente irredutível da língua inglesa (*Ibidem*, 199). A antologia foi a forma encontrada pelo escritor para suprir essa falta e o prefácio manifesta a intenção de fazer da obra localidade norteadora de interinfluências, pressentidas pelo tradutor-escritor, que contribuíram para a realidade compósita da língua e da literatura norte-americanas na contemporaneidade.

Reunindo um leque tão abrangente quanto diversificado de composições, *Twentieth-Century French Poetry* oferece o contacto com o trabalho de poetas franceses, em francês, e a possibilidade de confrontação com as respectivas versões inglesas, realizadas por poetas com esta língua materna, permitindo, cumulativamente, compreender motivações inerentes às opções morfológicas e sintáctico-semânticas dos poetas-tradutores: «Its purpose is not only to present the work of French poets in French, but to offer translations of that work as our own poets have re-imagined and re-presented it. » (*Ibidem*, 205).

Na esteira desta lógica interactiva do processo de comunicação literária, o prefaciador explica que o objectivo da antologia não é, por isso, considerar os poetas incluídos como um grupo fechado, porque tal abordagem do texto poético retirar-lhe-ia todo o sentido: «It is no more than a first word, a threshold opening on a new space (...). » (Auster, 1997b: 211).

Para consubstanciar os argumentos enunciados, a primeira parte do prefácio a *Twentieth-Century French Poetry* faz uma breve arqueologia da história das línguas e das literaturas francesas, inglesas e norte-americanas que comprovam a profunda influência francesa na evolução linguística inglesa e norte-americana, bem como nos respectivos patrimónios literários:

French is a part of English, an irreducible element of its genetic make up. Early English literature is replete with evidence of this symbiosis (...). (...) English and American poetry of the past hundred years would be inconceivable without the French. (Auster, 1997b: 199).

Segundo Auster, o papel fundamental da produção translatória na evolução da língua e da literatura destes três países revela-se, desde logo, enquanto fonte de inspiração para o pioneirismo do verso inglês. A tradução constituiu-se campo de experimentação das formas francesas, levada a cabo pelos poetas ingleses nas décadas de 1870 e 1880, até mesmo quando foi plágio descarado, como o fizeram Daniel, Lodge e Chapman (ao divulgarem traduções de composições de poetas franceses como se fossem poemas seus). Dos exemplos enunciados, o prefaciador destaca a influência francesa e a actividade da tradução como factores cruciais para o pioneirismo de Pound e Eliot: o autor de *The Cantos* chegou a afirmar que o desenvolvimento da arte do verso em inglês foi atingido graças aos roubos ao francês; e Eliot declarou ter encontrado a própria voz através da poesia francesa. Para Auster, os Imagistas terão sido os primeiros a encetar

uma leitura crítica do poema francês com o objectivo de rejuvenescer a poética inglesa; e as tendências mais radicais na arte e na escrita francesas fizeram o seu caminho até Nova Iorque pela mão de Alfred Stieglitz na sua galeria do número 291 da Quinta Avenida. Acresce que, nas décadas de 1920 e 1930, muitos foram os escritores norte-americanos a sentirem a necessidade de visitar ou viver em Paris; desde os anos vinte, a tradução dos poetas franceses por parte dos norte-americanos não consistiu em mero exercício literário mas acto de descoberta e de paixão (como foram os casos de John Dos Passos, T.S. Eliot ou Kenneth Rexroth); e muitos dos mais importantes poetas contemporâneos norte-americanos e ingleses testaram a sua mão na tradução.

Na segunda parte, o prefácio acrescenta à influência gaulesa na cultura norte-americana o peso do forte ascendente inglês que ainda permanece na orientação do sistema literário norte-americano. Na opinião de Auster, a língua inglesa derivou em parte da francesa, seguindo ambos caminhos diferentes, com prevalência das raízes anglo-saxónicas. Neste contexto, comparando a economia verbal de Shakespeare e Racine, o editor da colectânea consubstancia as preocupações que regem o literário inglês, enquanto território do mundo tangível, e as da literatura francesa, que se desenvolveu na procura da essência. Nas composições shakespearianas, são nomeadas mais de quinhentas flores; em Racine, «fleur» é a única palavra; e, segundo o prefaciador, encontramos o exemplo mais credível das capacidades e limitações das duas línguas em Samuel Beckett, uma vez que o dramaturgo irlandês traduziu as próprias obras do francês para o inglês e vive-versa. Para Auster, a grande diferença diagnosticada também está ligada ao ascendente de uma academia que, durante mais de trezentos anos, ajudou a perpetuar, em França, uma noção de literatura bem mais grandiosa do que a dos ingleses e norte-americanos. Por um lado, os franceses arredaram do literário o mundo do

quotidiano a que ingleses e norte-americanos estão genericamente mais ligados. Por outro, paradoxalmente, o carácter mais rebelde dos franceses fê-los reagir de forma mais arreigada à tradição, levando a vigorosos resultados contra a corrente dominante na literatura francesa. Neste sentido, segundo o editor, o interesse demonstrado por Pound e Eliot pela poesia francesa poderá ser lido como um esforço para criar uma tradição que preencheria algum do vazio inerente à juventude norte-americana – apesar de esse impulso, em Pound, ter degenerado em retóricas fascistas e, no caso de Eliot, em prioridades anglicanas e numa obsessão pela noção de cultura.

O diagnóstico austeriano acerca da atitude que mediatiza os processos de comunicação literária franceses e ingleses acaba por trazer à liça o entusiasmo do escritor norte-americano pela conversão para inglês da poética francesa, desde os tempos da formação académica, bem como os motivos subjacentes à estada em Paris. Na verdade, a conduta patenteada por Auster na criação pessoal revela, por um lado, que também o enunciado literário francês se constituiu fonte inspiradora para a própria criação. Por outro, o universo austeriano franqueia um compósito do literário anglo-americano com o francês, que o prefácio à antologia defende. Afinal, em Auster, o ponto de partida está no quotidiano e no tangível (que, de acordo com o prefaciador, regem a produção literária inglesa e norte-americana) mas é inegavelmente no despojamento do mundo físico (da desterritorialização, da desfamiliarização e do isolamento) que os protagonistas austerianos intentam, depois, achar a própria essência – e também nesta coabitação de influências se reconhece a condição paratópica austeriana.

A terceira parte do prefácio fundamenta o critério subjacente à selecção dos autores e dos poemas de *Twentieth-Century French Poetry* a partir de Apollinaire, cujo trabalho foi escolhido para começar a antologia: mais do que um artista do seu tempo, a

vida do poeta consubstancia as aspirações estéticas do início do século – designadamente na incansável promoção de criadores na área da literatura e noutras artes, de que é exemplo a divulgação dos pintores cubistas – e o próprio projecto poético manifesta uma nova sensibilidade, tributária das formas do passado mas cumulativa e entusiasticamente sincronizada com o mundo da modernidade dos automóveis, aviões e filmes. Das considerações tecidas pelo escritor, em relação a Apollinaire e à selecção dos poetas, permanece a ideia de que o acerto da escolha teve igualmente em conta o valor atribuído por Auster não só à resistência a categorizações mas também ao efeito de surpresa que, segundo o prefaciador, é talvez a palavra que melhor descreve o trabalho inovador dos primeiros onze escolhidos (Apollinaire, Jacob, Cendars, Reverdy, Fargue, Larbaud, Saint-John Perse, Milosz, Segalen, Jouve e Supervielle). A geração seguinte – de Hugo Ball, do movimento Dada e do Surrealismo –, vivendo uma profunda crise de valores que transformou a consciência europeia do pós-guerra, absorveu as lições de Apollinaire e dos seus contemporâneos e foi forçada a responder a essa crise de modo inédito.

A quarta parte do prefácio dá conta do plano original que consistia em incluir no livro composições de quase cem poetas, não apenas representativos das formas poéticas mais familiares, mas também de trabalhos invulgares. Tratava-se de fornecer exemplos diversificados, quer em termos de intercolaboração, quer também no sentido de oferecer, sempre que possível, mais do que uma tradução, quando existissem outras versões (Auster, 1997b: 234). À medida que o trabalho progredia, Auster constatou a impossibilidade de cumprir a planificação pré-estabelecida (*Ibidem*, 234) e as incertezas e dificuldades que envolveram o processo de escolha entre os poetas franceses colocaram-no perante dois caminhos:

[O]ffering a smattering of poems by many poets or substantial selections of work by a reduced number of poets, there did not seem to be much doubt that the second solution was wiser and more coherent. (...) I tried to think of the poets it would be inconceivable not to include. In this way, I gradually whittled the list down to forty-eight. (*Ibidem*, 234).

Neste sentido, o autor optou por reduzir o âmbito cronológico – «The crucial year for my purposes turned out to be 1876: Any poet born before that year would not be considered. » (*Ibidem*, 235) – e, quanto à selecção das traduções em inglês, o ponto de partida consistiu em sublinhar o envolvimento, nos últimos cinquenta anos, de poetas americanos e britânicos no trabalho dos seus pares franceses. Quando não encontrou traduções dos poemas escolhidos ou considerou as existentes inadequadas, Auster encomendou novas traduções a poetas, do seu ponto de vista, compatíveis, por forma a que o poeta-tradutor pudesse explorar a própria veia criativa em inglês a partir do poema traduzido do francês.

Revelando uma concepção compósita da língua e da literatura, também reconhecível no alcance da própria condição autoral, a apresentação austeriana da antologia concebe o literário como participante crucial na concepção da língua e afirma o contributo fundamental do intenso dialogismo entre culturas para o desvendamento e a mobilização da identidade linguístico-literária das nações consideradas. A organização da colectânea reúne na mesma obra originais e traduções, combina tempos e lugares diversos e evidencia o carácter funcionalmente imprescindível da actividade da tradução, provando que a transmissão de saberes inerentes a terrenos culturais diversos (de significações e de convenções linguísticas) impulsiona novas hipóteses de percepção e de expressão de sentidos, com consequentes repercussões no entendimento humano do real.

2.3.2.2 Sobre a pintura de David Reed e Jean-Paul Riopelle

Três anos após a data de publicação de *The Invention of Solitude*, de Paul Auster, o artista plástico Jon Kessler deu o mesmo título da obra do escritor norte-americano a uma criação sua.



Jon Kessler, 1985, *The Invention of Solitude*¹⁶⁴.

Se tivermos em conta a proximidade entre os dois criadores, patente não só na inclusão da reprodução de *Word Box* na obra austeriana *Why Write?* (Auster, 1996: 39-50) mas também no facto de Jon Kessler ser casado com Astrid Hustvedt¹⁶⁵, uma das quatro irmãs da mulher de Auster (a escritora Siri Hustvedt¹⁶⁶), mesmo sem conseguirmos achar as razões subjacentes à coincidência na designação dos trabalhos a hipótese de ter ocorrido diálogo artístico entre ambos adquire algum fundamento.

¹⁶⁴ Cf. S. a., s.d. «Wordbox» in *jonkessler.com*: <http://www.jonkessler.com/works/invention_1.htm>.

¹⁶⁵ Cf. Ronneberg, 2004: <<http://www.norway.org/News/archive/200401hustvedt.htm>>.

¹⁶⁶ Cf. S.a., 2003. «Darkness and Light» in *Telegraph.co.uk*: <<http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2003/01/11/basiri11.xml>>.



Jon Kessler, 1992, *Word Box*¹⁶⁷

Na verdade, em *The Invention of Solitude*, de Auster, a aproximação à pintura é estratégia de enunciação a partir da qual emergem conjecturas intelectuais que ultrapassam largamente a mera descrição de determinada expressão pictórica. Recorde-se que a ponderação sobre as implicações da solidão criativa no isolamento do quarto leva o narrador a deter-se no efeito provocado por *Woman in Blue*, de Jan Vermeer Van Delft (Auster, 1982: 140).

¹⁶⁷ Cf: s. a., s.d., «Wordbox» in *jonkessler.com*:
<www.jonkessler.com/works/wordbox.htm>.



Jan Vermeer van Delft,
1662, *Woman in Blue reading a Letter*¹⁶⁸.

Depois, o narrador também conta que «A.» redigiu uma série de poemas a partir da pintura – explicando que cada composição recebeu o título de um quadro de Van Gogh (Auster, 1982: 142) – e destaca o estudo realizado em relação a *The Bedroom*¹⁶⁹.



Vincent Van Gogh, 1888, *The Bedroom*¹⁷⁰.

¹⁶⁸Cf. s.a., s.d. «Woman in Blue reading a Letter» in *Essential Vermeer*:
<http://essentialvermeer.20m.com/catalogue/woman_in_blue_reading_a_letter.htm&h=425&w=347&sz=85&hl=ptPT&start=3&um=1&tbnid=7MefAs7iYVjffM:&tbnh=126&tbnw=103&prev=/images%3Fq%3Dwoman%2BIn%2Bblue%26svnum%3D10%26um%3D1%26hl%3Dpt-PT%26rls%3DSUNA,SUNA:2006-04,SUNA:en%26sa%3DN>.

¹⁶⁹ A referência a esta obra de Van Gogh volta a surgir em *The Book of Illusions* (p. 208).

¹⁷⁰ Cf. Pioch, 2002: <<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/>>.

Mais adiante, a voz enunciativa reflecte sobre os efeitos de colapso do tempo produzidos pela contemplação de *Madelaine à 18 ans*, de Maurice Denis¹⁷¹ (Auster, 1982:144).

Na ensaística, designadamente em «The Poetry of Exile» e «The Bartlebooth Follies», também verificámos que Auster usa a pintura como campo para significações que ultrapassam a observação das características de determinado resultado artístico. No que diz respeito a alguma ficção inicial, temos vindo a entrever a utilização do dialogismo entre artes em função da formulação de reflexões que transfiguram cada obra mencionada à medida das circunstâncias em que a entidade enunciativa e/ou as personagens se movimentam, questão que abordaremos com mais pormenor no próximo capítulo do presente estudo.

No âmbito dos prefácios às traduções dos trabalhos de Dupin e du Bouchet, o cruzamento de informação com *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* e *The Invention of Solitude*, bem como com outras fontes, situou-nos na dinâmica de uma época marcada pela cooperação entre artes. O prefácio à produção translatória das notas de Mallarmé também revela uma concepção interactiva entre expressões artísticas quando impulsiona, no prefaciador, nexos de significação entre o drama vivido pelo poeta em relação à doença de Anatole e o sentimento criado pelo último retrato do jovem Titus, elaborado pelo pai, Rembrandt. Perante as mortes de Anatole e de Titus (que contrariam a chamada ordem natural das coisas pois os pais não devem ter de enterrar os filhos), *Un Tombeau pour Anatole* e a representação pictórica de Titus são tomados como referentes explícitos que, evocando a experiência de Auster enquanto progenitor, resolveram um problema de vivência e ampliaram a percepção da impossibilidade de aferir qualquer

¹⁷¹ Talvez por fazer parte do legado da família, não conseguimos obter imagem do quadro em apreço.

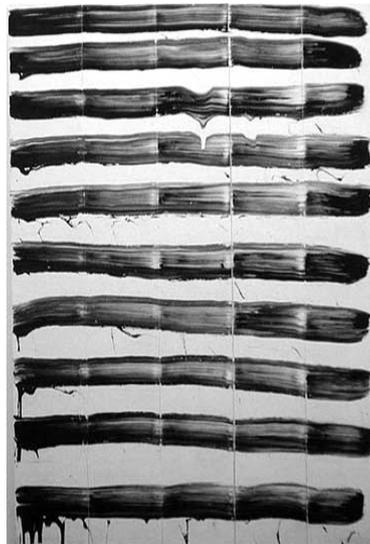
certeza ou esperança acerca da vida humana. Da cooperação dialógica entre expressões artísticas permanece o enfoque na incessante complementaridade e mutação da expressividade humana, assim como a necessidade de encontrar uma génese comunicativa que a traduza e estes parecem ser motivos subjacentes ao reiterado estabelecimento de elos de ligação da literatura com outras manifestações artísticas no discurso austeriano.

À semelhança do que observámos em relação aos prefácios no âmbito da poesia de Dupin, du Bouchet e Mallarmé, também a amizade e os princípios que regem a atitude criativa de David Reed e de Jean-Paul Riopelle encontram eco na produção literária do escritor norte-americano. Reed desenhou as capas de *Wall Writing* (segunda recolha de poemas de Paul Auster) e de *The Uninhabited* (selecção de textos de André du Bouchet) (ap. Cortanze, 2004: 171). Em *La Solitude du Labyrinthe: Essai et Entretiens*, Auster declara que este amigo foi fonte de informação relativamente a numerosos elementos presentes em *Moon Palace*, no plano da pintura: «C'est lui qui m'á parlé de Blakelock. C'est son expérience de conscrit que je raconte (et non la mienne) à travers le personnage de Fogg. C'est avec lui que j'ai voyagé dans l'Ouest, dans les montagnes de l'Ouest en Arizona et en Utah où il vivait. » (Auster e Cortanze, 1997: 127). Por outro lado, em «Black on White», o cotejo da poesia com a pintura coloca a fruição das duas expressões estéticas ao mesmo nível: «Our eyes follow its movement in the same way we follow a poem down a page, and just as the line in a poem is a unit of breath, so the line in the painting is a unit of gesture. The language of these works is the language of the body. » (Auster, 1997b: 189-190). Reincidindo em princípios do processo criativo destacados na ensaística, a apreciação austeriana do trabalho de Reed vai, mais uma vez, ao encontro da orientação temático-formal almejada para a própria criação. O prefaciador detém-se nos

novos trabalhos do pintor norte-americano, comparáveis, no plano da recepção, a vastos poemas sem palavras que implicando neles a linguagem do corpo – irredutível à simples observação – requerem uma envolvimento equivalente à da leitura:

(...) [H]e [Reed] has exposed us to the serious task of seeing: how we see and what we see, and how what we see in a painting is different from what we see anywhere else. (...) And in order for us to look at one of these works, we have no choice but to go in there with him [Reed]. (*Ibidem*, 191).

Neste sentido, para Auster, o novo trabalho de David Reed é uma expressão, na área da pintura, do desejo revelado por Maurice Blanchot, em *Death Sentence*: «And even more, let him try to imagine the hand that has written these pages: and if he is able to see it, then perhaps reading will become a serious task for him. » (*Ibidem*, 191).



David Reed, 1975, *Black on White*¹⁷².

¹⁷² Cf. s.a., s.d. «Brushstroke & Multi-Panel Paintings (1974-79) » in *David Reed Studio @thing. Net*: <<http://www.davidreedstudio.com/brushstrokepaintings.html>>.

O requisito enunciado com vista à fruição das obras mais recentes de Reed coincide com o que Julian Barber propõe a Fogg, em *Moon Palace*: «See if you can't begin to enter the mind of the artist who painted the landscape before you. Imagine that you are Blakelock, painting the picture yourself. (...) Try to see it [the painting] in your mind. » (Auster, 1989: 136). Eis-nos, assim, novamente perante o elogio da obra de arte com o efeito desarmante de desafiar o apriorismo e face a uma concepção estética que mina qualquer ideia de resultado preordenado: o toque horizontal de Reed tenta impor uma ordem ao caos do segundo plano mas o fundo é deformado à medida que a cor branca se fixa, fornecendo uma imagem à mercê das forças da gravidade.

No que diz respeito a Jean-Paul Riopelle, a amizade também parece ter sido importante para suscitar o interesse pelo trabalho do pintor canadiano. Em *04.03: Mélanges pour Jacques Dupin*, Paul Auster conta que ficou amigo de Riopelle porque, num almoço com Dupin, este se fez acompanhar pelo pintor ligado à galeria Maeght e a empatia foi imediata. Após a refeição, Riopelle insistiu em apresentar-lhe a mulher, a pintora Joan Mitchell (Auster, 2007: 180); e o ensaio «Joan Mitchell: Remembering in Color», incluído em *Mysteries of the Rectangle*, de Siri Hustvedt, alude ao jantar do escritor norte-americano com o casal, comentando a proximidade entre Auster e o pintor¹⁷³.

Dividida em cinco partes, a longa meditação austeriana sobre a obra de Jean-Paul Riopelle procura decifrar o lugar singular ocupado pelo artista na experiência solitária de criar – «nowhere» – e intenta delinear a atitude eficaz para a fruição plena do trabalho do pintor.

¹⁷³ Trata-se de uma obra que reúne escritos sobre pintura e, no ensaio supracitado (pp. 135-148), Siri Hustvedt também conta que Auster foi apresentado a Samuel Beckett através de Joan Mitchell.



Jean-Paul Riopelle, 1956, *Encounters*¹⁷⁴.

Neste sentido, a formulação do processo criativo de Jean-Paul Riopelle é articulada em duas fases, colocando-se, em primeiro lugar, no plano do que pode ser apreendido através do processamento visual, factor corpóreo desencadeador da aquisição física da realidade e estimulação necessária para o pintor a experimentar. Depois, consiste na tentativa de exprimir a essência remanescente no corpo do artista. Testemunha ocular de um real tecido com o percebido, para Auster, o pintor reinscreve na tela a densidade do jogo ambíguo da identidade na relação com o que o rodeia, conseguindo fazer com que cada obra ultrapasse uma linear representação especular do mundo e se transforme em dispositivo transdutor do corpo do autor.

¹⁷⁴ Cf. s. a., s.d. «Les PoètesSurréalistes» in *Litterature-quebecoise*: <<http://www.litterature-quebecoise.org/Noirceur/surrealis.htm>>.

Condensando princípios delineados na ensaística, a atitude criativa de Riopelle perspectivada pelo prefaciador volta a evocar a de Julian Barber, porque se, em *Moon Palace*, a mobilidade, a desfamiliarização e o instante da novidade são os factores dinamizadores da descoberta do real que marcam as experiências de Barber, em Riopelle «(...) [t]here is this distance to be crossed, and each time it is a new distance, a different space that opens before the eye. (...) Once a gesture has been repeated, once a road has been discovered, the act of living becomes a kind of death. » (Auster, 1997b: 194 e 195). Por outro lado, tal como Riopelle deixou de trabalhar quando percebeu que o seu registo pictórico se automatizara – « (...) he has stopped work altogether (...) a period of unlearning the art of painting (...). » (*Ibidem*, 198), também o pintor de *Moon Palace* abandonou o ofício para percorrer o oeste americano em busca de um olhar fresco sobre o mundo e, quando regressou à actividade, na gruta, « (...) [h]e untaught himself the rules he had learned (...). » (Auster, 1989: 170).

Do ponto de vista conceptual, Auster reedita a condição paratópica do artista e da criação. Envolvendo experiência e necessidade física idênticas à função vital de respirar, também já enunciadas em relação a Jabès – «(...) [t]his is a painter who paints in the same way that he breathes (...). » (Auster, 1997b: 197) –, a obra riopelleana indissocia-se do ascetismo premente que envolve o criador no limiar da resistência física e emocional: «(...) [H]e cannot be anywhere until he is nowhere, and from the moment he begins to lose his bearings, he will find where he is. » (*Ibidem*, 192). No plano da recepção, os quadros consubstanciam o drama do criador – «(...) the act of painting [makes] (...) life possible for himself. (...) [It is] a necessary struggle to gain hold of his own life and place himself in the world (...) » (*Ibidem*, 197-198) – e a intimidade com a arte de Riopelle proporciona uma tangibilidade desse drama.

2.3.2.3 Sobre a arte de viver de Philippe Petit e a sobrevivência da arte de Pierre Clastres

A descrição das circunstâncias que levaram Auster à conversão para inglês da obra do funâmbulo conhecido pelas travessias de Notre-Dame e do World Trade Center reenviam-nos para a estada do escritor norte-americano em Paris (1971) onde, por mero acaso, presenciou, pela primeira vez, uma exibição de Philippe Petit. O prefácio à tradução refere que, a partir de então, o interesse despertado levou Auster a acompanhar a carreira do equilibrista, através da imprensa, até 1980, ano em que surgiu a oportunidade de o escritor norte-americano o conhecer. Na ocasião, o acrobata revelou-lhe outra faceta artística: além de compor poemas, Petit procedia ao registo, em suporte escrito, das travessias realizadas (designadamente de Notre-Dame e do World Trade Center), já tinha escrito guiões para filmes e elaborara um pequeno livro sobre a arte do equilibrismo no arame. Auster manifestou curiosidade em ler os trabalhos, comprometeu-se a envidar esforços no sentido de encontrar uma editora, servindo de tradutor, se necessário, e, mais tarde, os escritos de Petit chegaram-lhe por correio com a nota informativa de que tinham sido rejeitados por dezoito editoras francesas e norte-americanas.

Tal como na ensaística, para dar conta do mérito do livro traduzido o enfoque austeriano parte de uma síntese do percurso vivencial de Petit e os dados biográficos fornecidos contribuem para instalar no leitor a ideia de uma figura carismática, em permanente busca de novos desafios. Irreverente desde os tempos da escola, a experiência de vida foi adquirida nas incessantes viagens por todo o mundo e em variadíssimas actividades – desde o ilusionismo e malabarismo, passando pelo hipismo e alpinismo – até se fixar na arte do funambulismo.

Do ponto de vista do prefaciador, a arte de Petit consiste em revelar o desprotegido encontro com o lugar de passagem pelo mundo que todos ocupamos – e nenhuma outra consegue impulsionar, no observador, este sentimento, de forma tão clara. Na sequência destas constatações, Auster apresenta *On the High Wire* como obra que condensa o valor de um estudo pioneiro do funambulismo (combinando o lirismo e as exigências técnicas de uma arte só passível de ser aprimorada no autodidactismo da experiência) e a demanda da relação íntima com o perigo, a liberdade e a solidão. Neste sentido, o tradutor considera que o livro expõe a precariedade, o isolamento e os recantos mais escuros e secretos do artista em busca da perfeição.

Numa época em que as pessoas parecem estar dispostas a fazer tudo por um pouco de atenção, os motivos de Petit são, de acordo com o prefaciador, igualmente dignos de destaque pois, além da coragem de investir naquilo que é capaz de fazer, o funâmbulo francês não demonstra qualquer intuito de capitalizar financeiramente os momentos de glória: não vende posters das *performances*, não dá conferências de imprensa, nem faz publicidade. Quando muito, a clandestinidade dos primeiros espectáculos em Paris valeu-lhe breves estadas na prisão.

No plano dos significados, não é possível deixar de notar a coincidência da reflexão acerca da grandeza e da exigência do ofício de Petit, apresentada no prefácio, com as dificuldades do artista (assim como de todo o indivíduo) que se equilibra nos trilhos da condição humana, patentes em «Le Funambule», de Jean Genet. Será especulativo inferir, aqui, algum nexo de influência entre os dois autores, uma vez que não achámos maneira de confirmar se o escritor norte-americano conhecia o longo poema genetiano inspirado em Abdallah. Contudo, é pelo menos de assinalar a forte impressão exercida pelo escritor francês no narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early*

Failure, quando este realizou a tradução simultânea do discurso de Genet em defesa dos Black Panthers:

(...) [A]nother time I was collared by a friend (for no pay) to stand on an outdoor podium with Jean Genet and translate his speech in defense of the Black Panthers. Genet walked around with a red flower tucked behind his hear and rarely stopped smiling the whole time he was on the Columbia campus. New York seemed to make him happy, and he handled the attention he received that day with great poise. (Auster, 1997a: 46).

Por outro lado, a apologia do humano predisposto à dinâmica da existência e de uma concepção da arte como acção são questões transversais a toda a ensaística, (particularmente incisivas em «The Death of Sir Walter Raleigh» e «Dada Bones», respectivamente). Face a estas constatações, é difícil não encontrar ressonâncias do percurso vivencial e da actividade do funâmbulo na ficção austeriana, desde logo nos delicados e tortuosos caminhos percorridos por Walt na arte da levitação, em *Mr Vertigo*, mas também no lema de Anna Blume, em *In The Country of Last Things*, que consiste em viver «[o]ne step and then another step and then another: that is the golden rule. » (Auster, 1987a: 24). O reconhecimento, por esta personagem, de que «(...) [t]here is no escape from this. Either you do or you don't. And if you do, you can't be sure of doing it the next time. And if you don't, you never will again. » (*Ibidem*, 2-5) poderia alargar-se às principais figuras austerianas pois todas enfrentam a inelutável possibilidade da queda do arame.

Associada às ocorrências insólitas que envolveram a publicação da tradução austeriana de *Chronique des Indiens Guayaki* (expostas no prefácio à obra do antropólogo francês), a triste história de Pierre Clastres vem reeditar a ideia de simulação de uma imortalidade resguardada na obra, equacionada, de forma explícita, em «Mallarmé's Son». Afinal, a nota de apresentação do livro de Clastres confirma a insigne

suspeita (e íntima esperança), habilmente lóbrigada por Borges e que a criação austeriana mantém, de os livros sobreviverem ao humano (Borges, 1989a: 489). Auster conta que, em 1972, um escrito inteligente, estimulante e minuciosamente arguido, divulgado no último número da *L'Éphémère*, lhe provocou impressão imediata e duradoura. Além de extremamente bem escrito, o artigo – «De l'Un sans le Multiple» – deixava entrever a profundidade e os valores humanísticos de um autor desprezioso, qualidades confirmadas por Jacques Dupin quando informou Auster que Clastres estudara com Claude Lévi-Strauss e era considerado o membro mais promissor da nova geração de antropólogos, em França. Pouco tempo depois, a publicação de *Chronique des Indiens Guayaki* levou o escritor norte-americano a adquirir a obra e a respectiva leitura reafirmou a forte impressão deixada pelo artigo. Incisivo nas observações, de acordo com o prefaciador, Clastres escrevera na primeira pessoa com humor, rigor intelectual e compaixão e o resultado constituía-se não só brilhante estudo de um povo, mas também um retrato do autor. No Verão de 1974, Auster trocou Paris por Nova Iorque, a tentativa de ganhar a vida como tradutor de bons livros levou-o a propor a tradução da obra de Clastres a várias editoras e, cerca de ano e meio depois de muitas rejeições, houve finalmente uma que aceitou a obra e aprovou a versão inglesa realizada por Auster. Quando tudo parecia apontar para uma conclusão feliz, os problemas recomeçaram. Além de a falta de dinheiro ter deixado Auster sem margem financeira para fazer uma cópia do manuscrito traduzido, o escritor encontrou inúmeras dificuldades em conseguir receber o pagamento do trabalho. Depois, a publicação ficara calendarizada para o Inverno de 1977-1978, mas, uns meses antes, chegou a notícia da morte de Clastres num acidente de automóvel, quando viajava pelas montanhas francesas. Impedido, pela estranheza e pela imprevisibilidade do mundo, de conhecer pessoalmente o amigo com quem trocava

correspondência, Auster foi, mais tarde, confrontado com a falência da editora (entre 1981 e 1983). Entretanto, os direitos do livro tinham sido vendidos a nova editora que não tinha intenção de publicar a obra; e, quando Auster solicitou o manuscrito de volta, responderam-lhe que ninguém sabia dele. No Verão de 1996, Auster terminou *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* – trabalho que o prefácio a *Chronicle of the Guayaki Indians* considera «(...) an autobiographical essay about money (...)» (Auster, 1997b: 266) – e, de acordo com a nota de apresentação em apreço, o conjunto de fatalidades que envolviam a obra e a vida do antropólogo fez com que o autor perdesse a coragem de incluir a história na publicação. Em Outubro de 1996, dois ou três meses depois de acabar *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, ocorreu o acaso mais insólito: no final de um evento patrocinado pela City Arts and Lectures Series, no Herbst Theatre, em S. Francisco, quando o escritor dava autógrafos, reconheceu um jovem amigo de um amigo e com ele viu, de súbito, à sua frente as provas por corrigir da tradução perdida que aquele colecionador apaixonado de primeiras edições tinha obtido por cinco dólares. Conforme explica o prefaciador, o mundo descrito em *Chronicle of the Guayaki Indians*, o autor e o reduzido grupo de pessoas com quem Chartres vivera entre 1963 e 1964 tinham desaparecido, mas o livro, sobrevivendo a tudo isso, contrariou todas as probabilidades do destino.

2.3.3 «The Red Notebook» e «Why Write?»

A penúltima e a última partes de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*, «The Red Notebook» e «Why Write?», reúnem pequenas histórias (a maior não chega a ocupar seis páginas) que já tinham sido publicadas anteriormente. A cronologia fornecida mostra que foram escritas entre 1972 e 1995, alguns episódios não apresentam referência explícita quanto ao ano em que ocorreram, e em certas histórias a localização temporal remonta ao período da Segunda Grande Guerra.

Uma das características transversais ao conjunto de narrativas (porventura, aquela que terá granjeado a Auster o epíteto de escritor do acaso) consiste na abordagem explícita dos caminhos ínvios pelos quais se constrói a identidade individual – nomes, lugares, laços familiares e amizades – decorrente da constatação de que a sobrevivência (física e económica) não depende exclusivamente do sujeito e que qualquer expectativa humana é superada pelo curso imprevisível dos acontecimentos. A outra manifesta-se na utilização de estratégias narrativas recorrentes, que já tivemos oportunidade de diagnosticar em relação à produção austeriana observada até aqui, pautadas pelo dialogismo entre factores diversos no desenrolar e no desfecho das narrativas. A grande diferença consubstancia-se na atitude dos narradores que, reiteradamente, asseguram a veracidade dos relatos.

Tanto em «The Red Notebook» como em «Why Write?» a perspectiva discursiva desenvolve-se a partir do narrador na primeira pessoa do singular que, relatando o que viveu ou o que lhe contaram que aconteceu, condiciona assim o jogo de focalizações de cada história ao alcance fornecido pela voz enunciativa: tanto as localizações

espácio-temporais e as figuras e os enredos apresentados remetem-nos, na maior parte das vezes, para territórios, tempos, nexos sociofamiliares e acontecimentos que podemos relacionar com a vida de Paul Auster.

No que diz respeito a «The Red Notebook», a toponímia é constituída por Nova Iorque, a Europa de Leste, a Irlanda e a França, espaços que associamos, desde logo, a vivências do autor e/ou às raízes ancestrais. Das sete histórias em que o narrador surge como testemunha das ocorrências relatadas, cinco abordam acontecimentos ligados a familiares da entidade enunciativa. Nas primeira e quarta, a inicial «L» serve para referir, de forma implícita, Lydia Davis (ex-mulher de Paul Auster) que, na segunda narrativa, é explicitamente nomeada (através do nome próprio); Daniel, o filho de ambos, marca igualmente presença nesta história, assim como no décimo segundo episódio, onde o pai e a irmã do narrador também participam; e a sétima relaciona-se com uma irmã de Siri Hustvedt. Os outros episódios estão relacionados com amigos (ligados às artes) da entidade enunciativa ou a eventos conhecidos através deles. A primeira história centra-se nas subtilezas e equívocos proporcionados pela onomástica, questão largamente explorada na criação austeriana. Aqui, o jogo de significados provocado pela designação «Argue and Phibbs» (firma de advogados consultada por L.) serve para o narrador parodiar o exercício da advocacia e a noção de identidade muitas vezes evocada pelo nome, tema igualmente afluído no segundo relato, em relação ao apelido do fotógrafo da National Geographic, James Sugar.

Os segundo, terceiro, quarto e quinto episódios envolvem familiares do narrador e abordam a questão da volatilidade financeira mas, no plano dos conteúdos, o desenvolvimento diegético coloca a ênfase nas fragilidades das relações humanas e do corpo, ligadas ao dinheiro e à alimentação. A segunda história descreve as dificuldades

económicas e a fome (temas austerianos recorrentes) passadas pelo jovem casal (o narrador e L.) na Provença, região onde Auster e Lydia Davis chegaram a residir. Depois, a voz enunciativa revela a história do tio de S. (S. é outro amigo do narrador), por três vezes na iminência de ver amputada a perna baleada durante uma perseguição do exército alemão, que acaba, em todas as ocasiões e sem saber como, por sair incólume. O quarto episódio consiste no relato do estranho desaparecimento de uma moeda atirada por L. ao narrador enquanto este aguardava pelo filho, Daniel, à porta da residência desta, em Brooklyn, e do achamento da mesma moeda, de acordo com o narrador, na tarde desse dia, junto ao Shea Stadium. A quinta história enfatiza as estranhas coincidências que envolveram a última relação afectiva do pintor B. (pai de uma colega de infantário do filho do narrador): ao fim de muitos anos de divórcio, B. recebe o telefonema de uma velha amiga, com quem perdera contacto desde a universidade, e o encetar dessa relação resolveu-lhe a solidão e os problemas financeiros vividos até então.

O assunto da identidade é reiterado na oitava, nona e décima primeira narrativas. A oitava história dá conta da usurpação do nome e da morada do narrador por alguém que envia uma carta de aconselhamento literário a um desconhecido chamado Robert M. Morgan. O nono e o décimo primeiro episódios assinalam o desvanecimento, a recuperação parcial e a transfiguração de laços transgeracionais pelos caminhos ínvios da existência dos protagonistas. Os pontos focais destas narrativas reenviam-nos para a história de vida de Auster designadamente em relação ao episódio sobre as raízes familiares do poeta francês, C.: ao escritor norte-americano foi igualmente omitida, até à idade adulta, parte da memória ancestral respeitante ao avô paterno; e na medida em que a herança recebida após a morte do pai lhe serviu também para reorganizar a vida. Acresce que a sequência de acontecimentos é similar à que ocorre na vida dos

protagonistas ficcionais: ao longo das narrativas, as principais figuras vão desvendando as próprias genealogias; e quer Jim Nashe, de *The Music of Chance*, quer Fogg, de *Moon Palace*, recebem inesperadamente quantias avultadas, na sequência da morte de familiares.

A sexta, sétima e décima histórias equacionam a estranha ligação entre objectos, lugares e sujeitos como realidade empiricamente verificada. Na primeira delas, relatam-se as tentativas infrutíferas de R. (outro amigo do narrador) para localizar um livro marginal e como inesperadamente, ao resolver tomar um atalho para a Grand Central Station, uma jovem lhe oferece a obra que tão desesperadamente procurara, com o esclarecimento de que acabara a leitura e tinha ido ali, naquele dia, para lho dar. O sétimo episódio conta como o narrador descobriu acidentalmente laços familiares (designadamente em relação à mulher, Siri) e de amizade entre pessoas a viverem em territórios geograficamente distantes como Taiwan e Manhattan. Na décima história, a voz enunciativa relata a insólita coincidência dos furos nos pneus, sempre que J. (colega do narrador dos tempos da universidade) o acompanhava na viagem de carro, para concluir que a amizade entre ambos nunca recuperou dessas ocorrências. A décima segunda história reúne três episódios que, inter-relacionando o narrador, a irmã, o pai e uma família de vizinhos, consubstanciam a inconsciência humana perante a iminência constante da finitude.

O último episódio reenvia-nos para a questão da usurpação de identidades, evocando igualmente os equívocos proporcionados pelos nomes, e dá conta do processo através do qual o narrador transformou um acontecimento real em ficção – «City of Glass» (uma das três histórias de *The New York Trilogy*).

Na mesma linha semântico-compositiva de «The Red Notebook», «Why Write?» reúne três episódios directamente vivenciados pelos narradores e dois de que as vozes

enunciadoras tomaram conhecimento. Corroborando a dimensão aleatória fornecida pelas ocorrências narradas, a organização desta última parte de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* não apresenta critério cronológico. A primeira história relata a coincidência de circunstâncias insólitas que precederam o nascimento das duas filhas de uma amiga do narrador; a segunda tem como actantes a voz enunciativa, a mulher e os filhos; a terceira remete-nos para um episódio vivenciado pelo contador da história aos catorze anos de idade; a quarta remonta a acontecimentos da Segunda Guerra Mundial; e a quinta remete-nos para uma ocorrência na infância do narrador. Os pontos focais comuns repetem-se: o acaso, a inelutável precariedade da condição humana num real observado como território de transferências que esbatendo polaridades invalida quaisquer previsibilidades tranquilizadoras.

Perante a fragmentação formal, o campo de incidências e projecções espaço-temporais restritas que caracterizam «The Red Notebook» e «Why Write?» fazem do narrador (envolvido explícita ou implicitamente nas histórias que conta) denominador comum, pois é através dele que damos conta não só da multiplicidade de intercâmbios fruídos pela voz enunciativa mas também do dialogismo entre personagens, lugares e ocorrências das narrativas com localidades, pessoas e acontecimentos ligados à vida do autor, tendência já constatada em relação aos enunciados observados até aqui.

A surpresa e a volatilidade do real em constante mudança, os equívocos irónicos percebidos no plano do tecido linguístico, a usurpação de identidades, a vulnerabilidade da sobrevivência e a inconsciência da iminência da morte são as dominantes temáticas configuradoras de um mundo governado pelo acaso a que a existência humana não pode escapar.

Conforme atesta a análise levada a cabo nesta segunda parte do estudo, Auster coloca-nos num universo caracterizado pela diluição de marcos de referência espaciais e de distâncias de individualização, decorrente da contínua revelação de um quotidiano absurdo e imprevisível, comandado por uma vontade estranha. Debruçando-se sobre as linguagens que envolvem o mundo e o alimentam, a obra austeriana salienta o valor da observação das mudanças (pois são elas que orientam o modo como os sujeitos pensam o espaço, a identidade e as relações recíprocas), atribuindo ao literário uma qualidade de microcosmo que deixa transparecer as preocupações e as inseguranças caracterizadoras da vida humana contemporânea.

Auster posiciona-se claramente do lado da literatura. A necessidade de e a determinação em recuperar uma globalidade de sentido levam-no (e ao leitor) a perscrutar fronteiras de significação, a explorar intensivamente percepções e sentimentos (muitas vezes, até à exaustão), na tentativa de achar uma proficiência comunicativa que, traduzindo a problemática da identidade individual na sua complexa rede de inter-relações com o real, desvele um nível de comunicação genuíno. Considerem-se as tentativas de inventariar hipóteses de sentido (relativamente a acontecimentos, acções individuais e/ou acasos), no âmbito da representação linguística; o respectivo aprofundamento semiótico-lexical (não raramente) explorado quase até à saturação, no plano das possibilidades de colocação e de ligação adquiridas pela instância e/ou entidade nomeada em determinado fragmento do mundo; a orientação discursiva formulada a partir de lugares retóricos nos seus múltiplos contrastes e semelhanças; e a reiterada constatação, no plano da recepção, de que somos levados a percorrer aquilo que podemos designar como o leque de auto-referências caracterizadoras da singularidade do autor: a

biblioteca predilecta; a galeria de obras de arte que o impressionam; o elogio de atitudes conducentes a valores humanísticos e a uma genuinidade das relações humanas.

Na senda destas constatações, temos de concluir que, perante a urgência e impossibilidade de obter uma totalidade e uma coerência tranquilizadoras num real onde espaço, linguagem e identidade estabelecem complexas e transitórias redes de intercomunicação, cada obra – dando testemunho das disparidades entre as mudanças constantes e da incapacidade humana para corresponder a essas exigências – delinea uma hipótese de totalidade num fragmento de mundo, constituindo-se lugar revelador da relação do autor com o real.

Nas narrativas sobre o percurso vivencial, encontrámos a centralidade da figura do escritor-investigador (o narrador) – ocupação à margem da sociedade, com supervisão decorrente da escolha individual de processos criativos seleccionados em função das questões existenciais que mais lhe interessam –, ou seja, somos levados a constatar o hiato entre necessidades individuais e um colectivo impregnado de múltiplas mediatizações e consumos. O investimento numa actividade sem lucros (pelo menos imediatos) já manifesta a vontade de contrariar efeitos e valores inerentes aos padrões societários norte-americanos e familiares (enunciados nas obras de índole vivencial). Na prática da própria escrita, o autor toma essa distância relativamente ao leque de convenções de ordem social e familiar vigentes e também literária. No que diz respeito às primeiras publicações ficcionais, as composições dramáticas e «Squeeze Play» perpetuam estados de crise idênticos, entre a angústia, a indiferença e a urgência individual em encontrar os fundamentos para o cumprimento de incumbências que não satisfazem os entendimentos, os interesses e/ou as vontades individuais.

A semântica da fome domina o literário austriano observado até aqui e acaba por pôr em evidência a crise de valores e de concepções na relação com o mundo perpetuada numa atitude autoral, aparentada à do bulímico: a “ingestão” voraz do real digerida na actividade da escrita que transforma cada livro em projecção da fome de essência que domina o autor.

3. Entre a (auto)biografia e a ficção: Representações de espaços

3.1 «Je est un autre»?

Não faz parte deste estudo investigar os factores que possam ter contribuído para diferenciar o género autobiográfico da ficção no campo vasto da literatura. Seria uma outra investigação que implicaria remontar aos marcos da escrita impulsionada pela valorização da privacidade do sujeito e apurar razões para o aparecimento, quase coetâneo, das escritas intimista e ficcional talvez ancoradas na relativização de preocupações de ordem societária na produção literária.

Ainda assim, e mesmo estando porventura entre as interrogações que ainda não encontraram respostas irrefutáveis, a questão reiteradamente equacionada nos estudos literários acerca da natureza e dos limites da autobiografia e da ficção impôs-se de forma incontornável na análise desenvolvida no capítulo anterior, designadamente em relação a *The Invention of Solitude*. O presente momento (a iminência de entrarmos no território austeriano habitualmente apresentado como ficcional) volta a colocar o problema da categorização e *The Invention of Solitude*, considerada ponto de viragem na criação de Paul Auster, constitui-se um bom ponto de partida para o desenvolvimento de reflexão que possibilite a delimitação do literário em que nos iremos mover.

Neste sentido, será conveniente lembrar que as *nuances* classificativas recenseadas noutros estudos austerianos não ajudaram a esclarecer a classificação da obra e que o problema quanto ao género a que pertence também não é resolvido pela capacidade de imposição inerente à divulgação do livro junto do leitor, ou seja, na respectiva nomeação habitualmente incluída em cada publicação. Por outro lado, a leitura

de *The Invention of Solitude* desacredita o alcance do género anunciado e o próprio autor aborda a demarcação formal desta narrativa com ambiguidade. Recordemos que, na primeira entrevista acolhida em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, perante a classificação nomeada por Joseph Mallia «Your first prose book was *The Invention of Solitude*, which was an autobiographical book (...). » (Auster, 1997b: 276), Auster contrapõe: «I don't think of it as an autobiography so much as a meditation about certain questions, using myself as the central character. » (*Ibidem*, 276). Depois, na conversa com Larry McCaffery, o escritor admite o carácter autobiográfico da obra:

The Invention of Solitude is autobiographical, of course, but I don't feel that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all; (...). Even the first part, which is ostensibly about my father, is finally concerned with something larger than one man's life. It's about the question of biography, about whether it's in fact possible for one person to talk to another person. *The Locked Room* picks up this problem again and approaches it from a somewhat different angle. (*Ibidem*, 307-308).

Importa ainda lembrar que, quanto a *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, o problema não se colocou porque a obra apresenta as características do género autobiográfico. No que diz respeito a *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, o título também corresponde ao conteúdo, esclarecendo desde logo que se trata de uma compilação, dividida em partes, de escritos com natureza e procedência diversas, produzidos no início da actividade literária do escritor. Na ensaística, apesar da manifesta tendência especulativa, Auster cumpre quase sempre os requisitos de um registo que tem como marca distintiva a apresentação de propostas interpretativas num discurso argumentativo sobre as obras e os autores seleccionados. Nos prefácios, a atitude austeriana vai igualmente ao encontro das normas vigentes; e, nas entrevistas, os discursos de interacção assimétrica centrados na produção literária,

bem como no percurso de vida traçado até então pelo escritor, revelam uma interpenetração informativa de acordo com o registo jornalístico, ajudando a esclarecer algumas linhas orientadoras da criação austeriana. Todavia, a inclusão de um conjunto de narrativas ficcionais em *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* e em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, embora com propósitos distintos, já insinua a propensão para indissociar o processo criativo da própria existência e os episódios relatados em muitas delas remetem o leitor mais familiarizado com os dados biográficos de Paul Auster para momentos da vida do autor. Em *The Invention of Solitude*, a fuga ao princípio narratológico da diegese centrada no relato das experiências da voz enunciativa, as relações complexas e multívocas entre narradores e autor e as diversas estratégias discursivas utilizadas demonstram o claro investimento na recriação literária, também dimensionado em técnicas compositivas que dificultam o estabelecimento de uma categorização irrevogável. Aqui, a propensão para a diluição de fronteiras entre os mundos real e possível aumenta e se a presença da especulação e da imaginação criadora desafiam formas canónicas de auto-representação, impedindo uma catalogação estanque, a prática anunciada como ficcional bem como as constantes transferências de situações, espaços e identidades remetem para um permanente jogo entre a vida do autor e as histórias narradas.

Afinal, se a especulação e a recriação já alimentam alguns ensaios e as narrativas de cariz autobiográfico (analisados no capítulo anterior), nas obras anunciadas como ficcionais (que iremos observar no presente capítulo) uma primeira abordagem indicia um entrelaçar, explícito e/ou implícito, de elementos do mundo possível com dados relativos à vida de Paul Auster. Passamos, por isso, a tentar verificar até que ponto o dinamismo multidiscursivo austeriano permite estabelecer fronteiras de género e quais

podem ser as categorizações admissíveis para um *corpus* com as características enunciadas.

Na segunda parte deste trabalho, a demarcação formal elaborada por Philippe Lejeune (o investigador que porventura mais atentou no estudo do género autobiográfico) ajudou a avaliar incertezas quanto à classificação de *The Invention of Solitude*; e, agora, volta a servir como ponto de partida adequado.

A solução encontrada por Lejeune – o pacto autobiográfico – equaciona elementos de quatro categorias diferentes: a forma da linguagem (narrativa em prosa); o assunto (vida individual, história de uma personalidade); a situação do autor (identidade do autor – cujo nome remete para uma pessoa real – e do narrador); e a posição do narrador (identidade do narrador e da personagem principal, e ainda o ponto de vista retrospectivo da narrativa) (Lejeune, 1975: 14). Dos princípios nomeados, o último é aquele que merece mais atenção, no âmbito do *corpus* em estudo, porque, no plano formal, todas as obras seleccionadas para esta investigação são narrativas em prosa e o assunto de cada uma também se centra na história de uma personalidade. A premissa que contempla a situação do autor poderia determinar se uma narrativa austeriana é (auto)biográfica ou ficcional uma vez que, nas três obras já analisadas, com informação sobre a vida do autor, existe identidade implícita – a terceira pessoa do singular do narrador, na primeira parte de *The Invention of Solitude*, e «A.», na segunda, remetem-nos para Auster – ou explícita (nas outras duas obras) entre autor e narrador. Contudo, nos trabalhos tidos como ficcionais este princípio deixa de ser diferenciador perante, por exemplo, Peter Aaron, o narrador-personagem de *Leviathan* que subentende identidade com o autor, por exemplo, nas iniciais do nome (além de claras coincidências entre as histórias de vida da personagem e de Paul Auster). Relativamente à condição de

identidade do narrador com a personagem principal, no plano retrospectivo da narrativa, ela não serve à primeira parte de *The Invention of Solitude*, porque o protagonista é Samuel Auster e em obras tidas como ficcionais, como por exemplo, *Mr Vertigo* ou *Moon Palace*, Fogg e Walt são narradores-protagonistas de narrativas analépticas. A fragilidade deste esquema conceptual para categorizar/delimitar formalmente a obra austeriana em apreço indicia-se, também, no carácter necessariamente precário de um acordo que só pode ser intuído porque o pacto autor/leitor, defendido por Lejeune, assenta na singularidade da relação de cooperação entre duas entidades que comportam nelas próprias diversidade de concepções, de subjectividades e de conjunturas geográficas, linguísticas, históricas e socioculturais. Por outro lado, a preocupação com a «fidelidade» da obra autobiográfica (Lejeune, 1975: 26), no sentido do rigor referencial, supostamente subjacente à narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da própria existência depende, em última análise, da questão da autenticidade expressa pela identidade, explícita ou implícita, do nome do autor com o do narrador, e da personagem:

Ceci était juste tant qu'on se bornait au text moins la page du titre ; dès qu'on englobe celle-ci dans le texte, avec le nom de l'auteur, on dispose d'un critère textuel général, l'identité du *nom* (auteur-narrateur-personnage). Le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture.» (Lejeune, 1975: 26).

Sendo certo que, no quadro das obras austerianas em estudo, esta condição considerada fundamental por Lejeune é, de facto, a que permite distinguir as obras em apreço, pois em nenhuma narrativa do *corpus* tida como ficcional encontramos a identidade explícita autor-narrador-personagem, a premissa não se afigura, ainda assim, irrevogavelmente eficaz do ponto de vista do rigor factual supostamente inerente a um registo autobiográfico. Nesta perspectiva, vale a pena assinalar que a fórmula de

Rimbaud, tomada de empréstimo por Lejeune para fazer parte do título de outra obra sua sobre o género autobiográfico – «Je est un autre» (Lejeune, 1980) – também é utilizada por Auster em *The Invention of Solitude* – «As in Rimbaud’s phrase: “Je est un autre.” » (Auster, 1982: 124) – insinuando alguma confluência de posições entre o teórico e o escritor, quanto à circunscrição difícil, senão impossível, do género autobiográfico. Além disso, por mais que o narrador-protagonista do passado relatado se identifique com o autor e por mais civilmente responsável que este seja pela publicação (Reis e Lopes, 2000: 34), a obra literária cria sempre uma carga significativa entre o que diz e a forma como diz (e que Lejeune também refere¹⁷⁵), o autor pode sempre seleccionar o que lhe aprouver, existindo sempre, mesmo que remota, a possibilidade de incorrer numa atitude ficcional desvirtuante do eventual efeito/pacto autobiográfico. Recorrendo a Maurois, Georges May levanta exactamente estes problemas quando afirma que factores como o esquecimento, o desejo ou a necessidade de impor uma interpretação ao próprio passado, o pudor, ou até mesmo a necessidade de uma reconstrução que dê coerência à narrativa, não permitem demarcar a narrativa autobiográfica de forma irrefutável (May, 1979: 77):

Le simple fait que la mémoire est volage, capricieuse, infidèle est trop universellement connu pour qu’il faille faire beaucoup plus ici que le rappeler. Il ya un demi-siècle Maurois consacrait à ce lieu commun un vingtaine de pages qui n’ont rien perdu de leur pertinence. Il y distinguait cinq raisons principales conduisant à «rendre inexact ou mensonger le récit autobiographique»: le simple oubli; «l’oubli volontaire pour raisons esthétiques»; la censure naturelle »qu’exerce l’esprit sur ce qui est désagréable»; la pudeur; et enfin la recostitution après coup d’une causalité qui avait été sans effet sur le moment. (*Ibidem*).

¹⁷⁵ Segundo Philippe Lejeune, em *Le Pacte Autobiographique* (p. 45), «(...) c’est un effet contractuel historiquement variable. Toute la présente étude repose en réalité sur les types de contrat qui on cours actuellement: d’où sa relativité et absurdité qu’il aurait à la vouloir universelle. D’où aussi les difficultés rencontrées dans cette entreprise de définir (...). Réussir à donner une formule claire et totale de l’autobiographie, ce serait en réalité échouer. ».

Para Georges May, não é possível concretizar uma distinção rigorosa:

(...) [C]e que nous appelons couramment roman et autobiographie n'étaient que les deux modes de réalisation d'un même besoin de diviniser l'homme en lui conférant le privilège de la création ou en lui permettant d'échapper à l'emprise du temps, cela expliquerait bien des choses. (*Ibidem*, 195).

Paul de Man defende que a delimitação da fronteira entre autobiografia e ficção se encontra entre as questões literárias sem resposta (de Man, 1984: 68) e considera que a proposta de Lejeune não parece fundamentar-se em provas:

Philippe Lejeune, for example, whose works deploy all approaches to autobiography with such thoroughness that it becomes exemplary, stubbornly insists – and I call his insistence stubborn because it does not seem to be founded in argument or evidence – that the identity of autobiography is not only representational and cognitive but contractual, grounded not in tropes but in speech acts. The name on the title page is not the proper name of a subject capable of self-knowledge and understanding, but the signature that gives the contract legal, though by no means epistemological, authority. The fact that Lejeune uses “proper name” and “signature” interchangeably signals both the confusion and the complexity of the problem. For just as it is impossible for him to stay within the tropological system of the name and just as he has to move from ontological identity to contractual promise, as soon as the performative function is asserted, it is at once reinscribed within cognitive constraints. (*Ibidem*, 71).

Acresce que, conforme também explica Lejeune, se permanecermos no plano da análise interna do texto, não existem diferenças que determinem uma distinção entre autobiografia e ficção: «Il faut bien l'avouer, si l'on reste sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence. » (Lejeune, 1975: 26).

Na esteira deste conjunto de reflexões, as reservas que fomos expondo terão assim que continuar a acompanhar a análise da produção literária austeriana do presente capítulo. Segundo a proposta lejeuneana, «[c]'est à ce niveau global que se définit l'autobiographie» (*Ibidem*, 45) e, neste sentido, podemos designar como ficção o conjunto de obras apresentadas como ficcionais, uma vez que o quadro conceptual de Lejeune, mesmo com as limitações apontadas, serve pelo menos o propósito de demarcar

formalmente o terreno literário em que nos iremos mover. Por outro lado, nem Georges May nem Paul de Man apresentam conceptualização alternativa à de Lejeune e os três teóricos concordam que não existe propriedade textual, sintáctica ou semântica que permita delimitar fronteiras classificativas para uma análise centrada no plano interno de cada obra. Acresce que a ênfase colocada por Auster (designadamente nos ensaios, prefácios e entrevistas) no descomprometimento com convenções narratológicas e na promoção da polifonia como características modeladoras da criação artística contribui igualmente para patentear a condição paratópica austeriana como característica transversal à obra.

3.2 Genealogia

As primeiras versões da América, antes mesmo de ter sido descoberta, já descreviam uma região de solo virgem que tinha para oferecer ao Velho Mundo um olhar fresco e uma janela de esperança aberta para a concretização do sonho. Após a colonização, a crença no milagroso poder de redenção da América manteve-se e a demanda do *American Dream* norteou e ainda norteia a fixação de muitos europeus no Novo Mundo. À semelhança de muitos norte-americanos, também a genealogia austriana remonta a países do continente europeu, designadamente à grande vaga de imigrantes judeus fugidos das perseguições na Europa do Norte e Oriental, sobretudo na Polónia e Rússia. Entre 1880 e 1925, a instabilidade política e os conflitos no Velho Continente, somados à hipótese de alcançar desafio económico, levaram milhões de judeus a procurar a América (ap. Pires, 1996: 287) e parecem ser também estas as circunstâncias que se encontram na origem da ida dos avós do narrador de *The Invention of Solitude* para os Estados Unidos.

O avô paterno nasce na Europa de Leste, em Stanislav, região marcada, ao longo dos tempos, pela flutuação de fronteiras¹⁷⁶: «Before World War I it had been part of the Austro-Hungarian Empire; between the wars it had been part of Poland; and now, since the end of World War II, part of the Soviet Union. » (Auster, 1982: 84-85). Dos quatro irmãos de Harry Auster, três morrem, durante a Grande Guerra, a combater pelo exército austríaco (*Ibidem*, 47-48) e o pai de Samuel Auster emigra para o continente americano, estabelecendo residência provisória em Chicago, Illinois. Depois, vive algum tempo no

¹⁷⁶ «Learning from an old friend, T., that both their families had originally come from the same town (Stanislav) in Eastern Europe. Before World War I it had been part of the Austro-Hungarian Empire; between the wars it had been part of Poland; and now, since the end of World War II, part of the Soviet Union. ». (Auster, 1992b: 84-85).

Canadá mas o insucesso financeiro fá-lo regressar aos Estados Unidos (Auster, 1997a: 37-39).

O relato, incluído em *The Invention of Solitude*, acerca das circunstâncias que rodearam a morte do avô do contador da história, também admite a possibilidade de Samuel Auster (nome do único irmão sobrevivente à guerra, coincidente com o do pai de Paul Auster) ter acompanhado Harry na ida para os Estados Unidos: Sam, então a viver em Detroit, Michigan (Auster, 1982: 40), aparece no julgamento de Anna Auster para defender a memória do irmão assassinado, chegando a atentar contra a vida da cunhada.

Quanto à avó, judia, de nacionalidade austríaca, Anna fica orfã aos seis anos e emigra, aos catorze, para os Estados Unidos, com a irmã, Elisabeth Grossman, para trabalharem em chapelarias de Nova Iorque (*Ibidem*, 45). Aos vinte e três, celebra matrimónio com Harry Auster. O casal terá cinco filhos – uma rapariga e quatro rapazes – e o nomadismo (entre Nova Iorque e o Canadá) acompanha os infortúnios financeiros. O relacionamento entre marido e mulher é marcado por várias separações (*Ibidem*, 45-46) e pelas infidelidades de Harry, até a família se fixar em Kenosha, Wisconsin (*Ibidem*, 33). Aqui, Anna descobre outra relação extra-conjugal do marido – com Fanny Koplan, a quem Harry, apesar das dificuldades económicas, mantinha um apartamento em Chicago (*Ibidem*, 45) – e as desavenças culminam no mariticídio.

As referências a Harry, no seio dos Auster, são, a partir de então, omitidas e o mistério envolve a personalidade e a existência do avô até à idade adulta do neto:

His father [Samuel Auster's] died in 1919, which meant that except for his earliest childhood he had no father. During my own childhood he told me three different stories about his father's death. In one version, he had been killed in a hunting accident. In another, he had fallen off a ladder. In the third, he had been shot down during the First World War. I knew these contradictions made no sense, but I assumed this meant that not even my father knew the facts. (...) All my cousins, however, told me that they, too, had been given different explanations by their fathers. No one

ever talked about my grandfather. Until a few years ago, I had never seen a picture of him. It was as though the family had decided to pretend he had never existed. (Auster, 1982: 33).

Ao longo da vida, pai e tios evitam qualquer menção, até no retrato de família, encontrado pelo narrador de *The Invention of Solitude* (após a morte de Samuel Auster) rasgado ao meio e depois toscamente reconstruído, o que comprova o objectivo de eliminar a existência de Harry Auster da memória ancestral:

Among the photographs I found in my father's house last month there was one family portrait from those early days in Kenosha. All the children are there. My father, no more than a year old, is sitting on his mother's lap, and the other four are standing around her in the tall, uncut grass. (...) The second time I looked at it, however, (...) I realized what was strange about the picture: my grandfather had been cut out of it. The image was distorted because a part of it had been eliminated. (...) Only his fingertips remained: as if he were trying to crawl back into the picture from some hole deep in time, as if he had been exiled to another dimension. (*Ibidem*, 33-34).

Em contrapartida, a avó ocupa o centro das atenções de Samuel e dos irmãos, mesmo depois de cada um constituir família:

At the center of the clan was my grandmother, a Jewish Mammy Yokum, a mother to end all mothers. Fierce, refractory, the boss. (...) Even as grown men, with wives and children of their own, they would faithfully go to her house every Friday night for dinner – without their families. (*Ibidem*, 49-50).

Em *The Invention of Solitude*, as considerações acerca dos traços de personalidade de Harry Auster reduzem-se quase exclusivamente aos testemunhos, durante o julgamento de Anna, recolhidos pelo narrador em documentos da época, mas o mesmo não acontece em relação às impressões que permanecem na memória do sujeito enunciatador sobre a avó:

I remember a tiny, shriveled creature sitting in the front parlor of a two-family house in the Weequahic section of Newark reading the *Jewish Daily Forward*. Although I knew I would have to do it whenever I saw her, it made me cringe to kiss her. Her face was so wrinkled, her skin so

inhumanly soft. Worse than that was her smell – a smell I was much later able to identify as that of camphor. (...) This odor was inseparable in my mind from the idea of “grandma”. As far as I can remember, she took virtually no interest in me. (*Ibidem*, 51).

A caracterização de Anna Auster é pouco lisonjeira – «(...) a tiny, ferocious woman who could barely speak English, held the family together. She was the matriarch, the absolute dictator, the prime mover who stood at the center of the universe (...). » (Auster, 1997a: 33) – e o acaso acaba por revelar uma avó maritícida:

In 1970 one of my cousins went to Europe on a vacation with her husband. On the plane she found herself sitting next to an old man and, as people often do, they struck up a conversation to pass the time. It turned out that this man lived in Kenosha, Wisconsin. My cousin was amused by the coincidence and remarked that her father had lived there as a boy. Out of curiosity, the man asked her the name of her family. When she told him Auster, he turned pale. Auster? Your grandmother wasn't a crazy little woman with red hair, was she? Yes, that was my grandmother, my cousin answered. A crazy little woman with red hair. And then he told her the story. It had happened more than fifty years before, and yet he still remembered the important details. When this man returned home from his vacation, he tracked down the newspaper articles connected with the story, had them photocopied, and sent them to my cousin. This was his cover letter: June 15, 70 (...) “He stated that your grandfather was the first person to be buried in the Jewish Cemetery here in Kenosha.” (Auster, 1982: 34).

A partir desta descoberta acidental (*Ibidem*, 35), o filho de Samuel Auster começa a entender melhor a personalidade e as circunstâncias singulares que acompanharam a infância e a adolescência do pai. Sonny¹⁷⁷, o mais novo dos cinco filhos de Harry e Anna, nasce em Kenosha, Wisconsin, em ano incerto:

Kenosha, Wisconsin. 1911 or 1912. Not even he was sure of the date. In the confusion of a large, immigrant family, birth records could not have been considered very important. What matters is that he was the last of five surviving children – a girl and four boys, all born within a span of eight years. (*Ibidem*, 33).

¹⁷⁷ Trata-se do nome pelo qual era tratado no seio familiar: «My father was the baby (...). As a boy he was known as Sonny. » (Auster, 1982: 48).

Com a morte de Harry, o ambiente social em Kenosha degrada-se para os Auster. O estigma do assassinato aliado à ascendência judia tornam-se difíceis de gerir, os problemas financeiros aumentam e o nomadismo da família intensifica-se:

(...) [T]hey moved constantly. It was not uncommon for my father to attend two, or even three different schools in a single year. Because they had no money, life became a series of escapes from landlords and creditors. In a family that had already closed in on itself, this nomadism walled them off entirely. There were no enduring points of reference: no home, no town, no friends that could be counted on. Only the family itself. It was almost like living in a quarantine. (Auster, 1982: 48).

Depois de muitos itinerários, Sonny e a família acabam por se fixar em Newark, New Jersey. Aqui, Samuel Auster frequenta a escola com bom aproveitamento e, apesar de padecer de asma e de alergias, destaca-se na prática desportiva¹⁷⁸. Mais tarde, chega a ingressar no curso de Direito do ensino nocturno local, mas desiste, passado pouco tempo, à semelhança dos irmãos, para poder ajudar nos negócios da família (Auster, 1982: 48). Trabalhador incansável, Samuel Auster teve o primeiro emprego aos nove anos e, aos dezoito, já geria um negócio de reparação de rádios com um dos irmãos, graças à habilidade especial para máquinas: «(...) [H]e had a gift for machines and knew how things worked, he would take bizarre shortcuts, using whatever materials were at hand to rig up Rube Goldberg solutions to mechanical and electric problems (...). » (*Ibidem*, 55). À loja onde consertava rádios seguiu-se a de ferragens e a de mobiliário. Depois, optou pelas transacções imobiliárias, comprou uma casa para a mãe e acabou por se dedicar totalmente a este ramo de negócio (*Ibidem*, 52). Segundo o narrador de *The Invention of Solitude*, o mais leal dos quatro irmãos, o menos respeitado e o mais generoso (para os sobrinhos) (*Ibidem*, 49) só sai do lar materno aos trinta e quatro anos

¹⁷⁸ O ténis parece ser uma das poucas actividades que Samuel Auster partilhava com o filho: «Nous jouions souvent au tennis, sport qu'il adorait (...). » (Ap. Cortanze, 2004: 150).

(*Ibidem*, 17), para casar com Queenie Bogat (*Ibidem*). Das obras sobre o percurso de vida de Paul Auster sobressaem dois traços marcantes no relacionamento do pai com a família que constituiu – «absent» e «invisible»: levantava-se cedo todos os dias e chegava a casa à noite, sempre tarde. Nos intervalos, só pensava em trabalho e em dinheiro (*Ibidem*, 53): «In fifteen years he took only two vacations (...). » (*Ibidem*, 57).

Os pais de Queenie Bogat também emigram para os Estados Unidos. A avó de Paul Auster nasce em Minsk (Auster e Cortanze, 1997: 155), na actual Bielorrússia, e morre no Doctor's Hospital, em Nova Iorque, com a doença de Lou Gehrig, enfermidade degenerativa que lhe atacou o cérebro e a medula, debilitando os músculos, dificultando a fala, o movimento e a respiração. O avô, judeu, nascido na Polónia, viaja para Toronto, durante a infância¹⁷⁹ e, depois do primeiro grande conflito mundial¹⁸⁰, fixa-se em Nova Iorque para fazer fortuna. O casal vive na cidade do rio Hudson e tem duas filhas. Passados onze anos sobre a morte da avó, o avô também acaba por falecer no Doctor's Hospital (Auster, 1982: 102). *The Invention of Solitude* descreve os últimos dias de vida desse familiar que fomentou a paixão do narrador pelo basebol, quando o levou a assistir ao primeiro jogo: «Inevitably, A.'s memories of baseball were connected with his memories of his grandfather. It was his grandfather who had taken him to his first game, had talked to him about the old players, had shown him that baseball was as much about talk as it was about watching. » (*Ibidem*, 117). O filtro da memória da entidade enunciativa desenha uma figura divertida – « (...) his grandfather had always reminded him of W.C. Fields (...) » (*Ibidem*, 102) –, afectuosa e aventureira:

¹⁷⁹ «(...) [H]is grandfather told him that he had begun to remember his life. He had been dredging up the days of his Toronto boyhood (...). » (Auster, 1982: 118).

¹⁸⁰ «He had come down to New York from Canada just after the First World War, a poor Jewish boy on the make, and in the end he had done all right for himself. New York was his passion, and in his last years he refused to move away, resisting his daughter's offer of a life in sunny California with these words, which became a popular refrain: "I can't leave New York. This is where the action is."» (Auster, 1982: 119).

A. Remembers a schemer, a maker of deals, a man of bizarre and grandiose optimism. Who else, after all, could have named his daughter Queenie with a straight face? But at her birth he had declared, “she’ll be a queen,” and could not resist the temptation. (...) He gambled on the sly, cheated on his wife (the older he got, the younger the girls), and never lost his taste for any of it. (*Ibidem*, 119).

A mãe nasce em Brooklyn (Auster e Cortanze, 1997: 129): «(...) [M]y mother was extravagant. (...) She enjoyed the rituals of consumerism, and like so many Americans before her and since, she cultivated shopping as a means of self-expression (...). » (Auster, 1997a: 6-7). Casou com Samuel Auster, aos vinte e um anos (*Ibidem*, 17) e o matrimónio dura dezoito. Um ano depois do divórcio, Queenie Bogat volta a casar, com Norman Schiff, advogado cuja dedicação ao Direito Laboral ajuda o enteado a conseguir integrar a tripulação do S. S. Ezzo Florence: «An excellent man with a generous heart, he had consistently stood behind me and supported my vague, impractical ambitions (...). » (*Ibidem*, 47). O segundo casamento, bem sucedido, só dura até 1982, altura em que Queenie fica viúva (*Ibidem*, 47).

The Invention of Solitude evidencia a relação de proximidade do narrador com a mãe: «We spent a lot of time together, she in her loneliness and I in my cramps (...). » (Auster, 1982: 21). Quanto à irmã, três anos mais nova que Paul Benjamin¹⁸¹, a afectividade também se revela, mas as informações sobre Janet são, em comparação com o resto da família, muito mais escassas:

She was a beautiful child. Uncommonly fragile, with great brown eyes that would collapse into tears at the slightest prompting. She spent much of her time alone, a tiny figure wandering through an imaginary land of elves and fairies, dancing on tiptoe in lace-trimmed ballerina costumes, singing in a voice loud enough to be heard only by herself. She was a miniature Ophelia, already doomed, it would seem, to a life of constant inner struggle. She made few friends, had trouble keeping up in school, and was harrassed by self-doubts, even at a very young age, that turned the simplest routines into nightmares of anguish and defeat. (Auster, 1982: 24).

¹⁸¹ «Naissance le 12 novembre 1950, de Janet, sœur de Paul Auster. » (Ap. Cortanze, 2004: 145).

Aos cinco anos, a falta de autonomia da filha leva Queenie a consultar um psiquiatra. Além das desavenças acerca do dinheiro, a saúde mental de Janet passa a ser motivo de preocupação e de discussões entre os pais, designadamente quanto à forma como lidar com a série de colapsos mentais de Janet (*Ibidem*, 24-27). As referências à irmã reduzem-se à descrição da doença, em «Portrait of an Invisible Man», e à nomeação velada da enfermidade, em «The Book of Memory»: «One looks at a mad person in the world (A. at his schizophrenic sister, for example), and says nothing. This is the sadness of a wasted life, perhaps – but no more (...). » (*Ibidem*, 147).

Além de identificarem o conjunto de lugares que marcam a existência dos avós, dos pais e do próprio autor, as obras sobre o percurso de vida de Paul Auster, até atingir o reconhecimento público, mantêm subjacente a ideia de desintegração social inerente à condição de imigrante, no território americano – manifestada nas desavenças conjugais, à volta do dinheiro e das infidelidades, e na mobilidade constante, pelo país de recepção – e dão conta da permanência do ascendente judaico na tradição familiar. Estas são igualmente questões que enformam os enredos da ficção austeriana e que observaremos com maior detalhe mais adiante.

Apesar de os pais de Paul Auster nunca se terem interessado pelo meio literário, nem pela leitura, e de as temáticas nucleares do autor não incidirem primordialmente sobre o judaísmo, as ressonâncias da cultura de origem na criação austeriana indiciam influência do elemento judaico, desde logo no valor singular atribuído ao livro não só pelas personagens ficcionais mas também por Paul Auster, para quem, como já demos conta, «(...) [u]n livre, c'est le seul lieu au monde où deux étrangers peuvent se rencontrer

de façon intime (...). »¹⁸². O ascendente da educação religiosa no seio familiar permanece incontornável:

Le judaïsme, c'est tout ce que je suis, d'où je sors. J'ajouterais que tout cela est très important pour moi. Même si j'émet de grandes réserves quant à la pratique religieuse –réverses qui concernent non seulement le judaïsme mais aussi toutes les religions. (...) Chaque lecture de l'*Ancien Testament* est une leçon. J'y reviens souvent. Je me sens très attaché à l'Histoire du peuple juif, dans toutes ses ramifications. Mais je n'éprouve aucune urgence à écrire sur le judaïsme. (Ap. Cortanze, 1995a: 22).

Sendo certo que todas as religiões possuem escrituras sagradas próprias que representam a essência da crença e da prática religiosa, a cultura judaica é profundamente textual (Ap. Lange, 2000: 37). Os judeus demonstraram, desde sempre, um extraordinário apreço pelos livros, manifestado não só em relação às escrituras sagradas mas também no que diz respeito a livros de todas as categorias (*Ibidem*, 37-38). A herança judaica encontra-se nas duas famílias. A reverência à mãe e aos irmãos, por parte de Samuel Auster (mesmo quando ela colidia com as exigências individuais), remete para o valor nuclear da família na sociedade judaica (*Ibidem*, 68-69). Os narradores austerianos aludem à cerimónia do *Bar Mitzvah* – a partir da qual o rapaz judeu alcança a idade adulta e se submete a todos os mandamentos da *halakhah* (*Ibidem*, 183) – quer em *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* (Auster, 1997a: 18), quer em *The Invention of Solitude* (Auster, 1982: 116). São, de resto, várias as referências à condição judaica feitas pelas vozes enunciadoras destas duas obras: em *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, enquanto faz parte da tripulação do S.S. Ezzo Florence, o narrador autodenomina-se «(...) a New York Jew with a college degree (...)» (Auster, 1997a: 52) e, mais tarde, participa, como tradutor, numa conferência de «Jewish scholars» (*Ibidem*,

¹⁸² Cf. Busnel, 2002:

<<http://livres.lexpress.fr/entretien.asp/idC=4284/idR=5IDTC=4/%5Cpremierespapes%5Cd>>.

73); e em *The Invention of Solitude*, a entidade enunciativa descreve a discriminação de que o pai foi vítima, despedido por Thomas Edison quando este soube que Samuel Auster era judeu (Auster, 1982: 52).

A obra também faz referência à condição judaica associada ao exílio no quarto¹⁸³ (microcosmo recorrente na produção austeriana) e revela a pesquisa, efectuada pela voz enunciativa de *The Invention of Solitude*, na *Jewish Encyclopedia*, acerca das origens do nome do filho, para descobrir que existira outro Daniel Auster, nascido em Stanislav (o mesmo local de nascimento do avô paterno), advogado em Israel e *mayor* de Jerusalem (*Ibidem*, 85). Em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, a troca de impressões entre Edmond Jabès e Paul Auster acerca da condição judaica é particularmente incisiva na sua relação com a actividade literária e, conforme já demos conta, seis dos ensaios da obra supracitada incidem sobre a criação de escritores judeus ou com ascendência judaica. Acresce que, em Janeiro de 1997, Paul Auster, Siri Hustvedt e a filha (Sophie) viajaram até Jerusalém e, nas razões da deslocação, o escritor reconhece a importância dos ascendentes do mito da Terra Prometida e do judaísmo no percurso de vida:

Pour beaucoup de Juifs américains, Israël reste la Terre Promise. (...) Jérusalem est une ville né en 1947, un an avant la constitution de l'État d'Israël. Toute mon enfance, j'ai pensé à cette terre mythique. Aux France, le fait d'être juif vous met toujours à l'écart. Je me souviens, à l'école, nous faisons la quête pour acheter des arbres qui seraient plantés en Israël. Je savais que je m'y rendrais un jour. Il était important que ce voyage ait lieu en famille, c'est pourquoi j'ai souhaité que ma femme et ma fille m'accompagnent. (Cortanze, 2004: 192).

¹⁸³ Lugar privilegiado para a concretização do acto criativo, o quarto (de Emmily Dickinson, de Van Gogh, de S. – o amigo músico que conheceu por acaso num café parisiense – para referir apenas alguns) merece atenção demorada do narrador de *The Invention of Solitude*; e a relação com o judaísmo aparece sobretudo quando o sujeito enunciativo conta a história do amigo M. e do pai dele (judeu perseguido pelos nazis), em Paris (pp. 80-81), bem como na ligação estabelecida entre *Woman in Blue Reading a Letter*, de Vermeer, e Anne Frank (pp. 82-83).

Na ficção, além dos vínculos espaciais remeterem para a ancestralidade migratória e nómada descrita na produção de índole vivencial, permanecem também resíduos referenciais sobre as raízes, desde logo na presença assídua do estado e da cidade de Nova Iorque. O peso da comunidade judaica neste território, ao longo dos tempos, contextualiza o valor deste elemento na cidade de eleição de Paul Auster, ao mesmo tempo que esclarece referências culturais recorrentes na ficção austeriana em relação àquele espaço. A localização da maior e mais antiga comunidade judaica nos Estados Unidos encontra-se no estado de Nova Iorque. O principal porto de entrada e de fixação de imigrantes judeus é a cidade favorita de Paul Auster. A Shearith Israel [Remanescente de Israel], a primeira sinagoga em solo norte-americano, surgiu aqui, no final do século XVII, pela mão da Kehillah [comunidade] nova-iorquina. Os judeus obtêm a possibilidade de se naturalizarem em 1727; a partir de 1740, conseguem a cidadania plena; e, depois de 1760, as famílias judaicas estabelecem-se, principalmente em Long Island e no Westchester County, criando um posto de comércio perto de Newburgh, junto ao rio Hudson, no norte da cidade de Nova Iorque. A intensa corrente migratória de judeus do leste europeu, iniciada nos anos oitenta, do século XIX, da qual fizeram parte os avós de Paul Auster, atinge o pico entre 1904 e 1914 e o aumento do fluxo para a cidade do rio Hudson inspira, então, a judia Emma Lazarus na criação do poema «The New Colossus» (1883), inscrito, depois, na Estátua da Liberdade. Tanto a poetisa e o soneto como o ícone da liberdade merecem destaque particular em *Leviathan*. No ensaio «NYC = USA», o autor reflecte sobre a importância da conjugação da efígie com os versos de Lazarus, enquanto símbolo da esperança para todos os párias sociais e oprimidos do mundo (Auster, 2005: 508). O baseball, de que Paul Auster é adepto incondicional, e os campos de férias de Verão, frequentados pelo escritor na infância,

tornam-se populares entre os judeus de Nova Iorque, ao longo de todo o século XX, e o papel da comunidade judaica na vida cultural nova-iorquina também aumenta nesta altura. Patronos de arte, artistas e escritores judeus destacam-se: entre eles, as contribuições de Irving Berlin, assim como de Ira e George Gershwin, são citadas em *The Book of Illusions* (cf. Auster, 2002: 86). O anti-semitismo em Nova Iorque intensifica-se a partir dos anos setenta do século XIX, particularmente com a legislação de Jim Crow, contribuindo para o aumento da xenofobia após a Primeira Guerra Mundial e dando origem a restrições na migração de novos judeus para os Estados Unidos. Todavia, a subida de Hitler ao poder leva um pequeno grupo de judeus alemães a fixar-se em Nova Iorque, principalmente na secção de Washington Heights, e muitos destes novos judeus imigrantes, vindos da Alemanha, vão adquirir notoriedade na sociedade norte-americana¹⁸⁴. Depois da Segunda Guerra Mundial, a população judaica expande-se pelos subúrbios da cidade de Nova Iorque. A partir de 1960, começa a desaparecer a tendência para a exogamia; e as autoridades rabinicas que, até então, recusavam celebrar casamentos de judeus com parceiros que não o eram, passam a opor menos resistência às uniões¹⁸⁵.

Se o acaso aparece como o grande desencadeador das aventuras e desventuras vividas pelos protagonistas da produção austeriana, a forte presença de Nova Iorque na criação, mais incisiva nas primeiras narrativas ficcionais, não parece ser totalmente accidental, perante uma tão forte confluência de circunstâncias históricas, sociais, familiares e culturais na identidade do escritor. A ficção, agregando nexos espaciais relativos aos antepassados e sedimentos das origens judaicas que o processo de

¹⁸⁴ Personalidades como Henry Kissinger e Ruth Westheimer eram, na altura, crianças judaicas deslocadas pelo nazismo e que criaram novas raízes em Nova Iorque.

¹⁸⁵ Cf. s.a., s.d. «New York Jewish History» in *New York State Archives*: <http://www.archives.nysed.gov/a/researchroom/rr_pgc_jewish_essay.shtml>.

assimilação não conseguiu eliminar, faz de cada obra lugar singular para a compreensão de uma identidade em reiterada construção. *The New York Trilogy* centra o macroespaço narrativo na cidade de Nova Iorque. Em «Ghosts», de entre os vários disfarces usados, Blue faz-se passar por um angariador de seguros vindo de Kenosha, Wisconsin (Auster, 1987b: 178-179) (lugar onde viveu a família de Samuel Auster). «The Locked Room» recupera alusões ao judaísmo na síntese sobre a vida de Emmanuele Conegliano, que, mais tarde, se reinventa em Lozenzo Da Ponte (*Ibidem*, 250-253). Em *In The Country of Last Things*, Anna Blume é judia; a biblioteca habitada pelo grupo de resistentes judeus chega a ser um dos refúgios que encontra na cidade onde o irmão desapareceu (Auster, 1987a: 95-96); e o Rabbi Isaac reconhece Samuel Farr (na fotografia mostrada por Anna), o repórter judeu que manteve contacto com William Blume (*Ibidem*, 98). Em *Moon Palace*, também a família de Fogg é judaica; o protagonista enterra o pai junto à mãe, no cemitério judeu de Westlawn; e as únicas presenças no funeral de Solomon são o filho e o Rabbi Green, que presidira ao *Bar Mitzvah* de Fogg quando o protagonista completara onze anos de idade (Auster, 1989: 300-306). Em *Leviathan*, além das referências, ao longo da narrativa, à poetisa judia Emma Lazarus, o pai de Sachs é um judeu com raízes no leste europeu e «(...) [a]s with most American families, disaster had brought them here (the potato famine of the 1840s, the pogroms of the 1880s), but beyond these rudimentary details, I have no information about Sachs's ancestors. » (Auster, 1992: 27); Sachs e Fanny (este nome coincidente com o da última amante do avô paterno) conhecem-se na universidade de Wisconsin (*Ibidem*, 47) (estado onde residiu a família dos avós paternos); e a morte do destruidor das réplicas da Estátua da Liberdade acontece também neste estado dos Great Lakes (*Ibidem*, 1). Quanto a *Mr Vertigo*, Master Yehudi, natural de Budapeste, emigra, na infância, para os Estados Unidos; o pai e o avô

eram rabis (Auster, 1994: 21); e a narrativa menciona a invasão da Polónia (o avô materno do escritor é polaco) pelo exército alemão, em 1939 (*Ibidem*, 242). Em *Timbuktu*, os pais de Willy abandonam Varsóvia devido à guerra e o narrador dá conta das dificuldades vividas por David Gurevitch e Ida Perlmutter até alcançarem o continente americano:

Considering what the family had been through before it landed in America, it was probably a miracle that David Gurevitch and Ida Perlmutter managed to produce a son in the first place. Of the seven children born to Willy's grandparents in Warsaw; and Lodz between 1910 and 1921, they were the only two to survive the war. They alone did not have numbers tattooed on their forearms, they alone were granted the luck to escape. But that didn't mean they had an easy time of it, and Mr. Bones had heard enough stories to make his fur tingle. There were the ten days they spent hiding in an attic crawl space in Warsaw. There was the month-long walk from Paris to the Free Zone in the south, sleeping in haylofts and stealing eggs to stay alive. There was the refugee internment camp in Mende, the money spent on bribes for safe conducts, the four months of bureaucratic hell in Marseille as they waited for their Spanish transit visas. Then came the long coma of immobility in Lisbon, the stillborn son Ida delivered in 1944, the two years of looking out at the Atlantic as the war dragged on and their money ebbed away. (Auster, 1999: 13-14).

Na América, a vida dos Gurevitch também não é fácil. Na incompreensão de Willy em relação à distância a que o pai se remetia no seio da família, o leitor encontra ecos dos sentimentos manifestados pelo narrador de *The Invention of Solitude* relativamente a Samuel Auster, bem como uma caracterização semelhante à do pai do escritor. A migração e o ascendente judaico também se vislumbram, bem como as referências espaciais ao leste europeu:

By the time Willy's parents arrived in Brooklyn in 1946, it wasn't a new life they were starting so much as a posthumous life, an interval between two deaths. Willy's father, once a clever young lawyer in Poland, begged a job from a distant cousin and spent the next thirteen years riding the Seventh Avenue IRT to a button-manufacturing firm on West Twenty-eighth Street. For the first year, Willy's mother supplemented their income by giving piano lessons to young Jewish brats in the apartment, but that ended one morning in November of 1947 when Willy poked his little face out from between her legs and unexpectedly refused to stop breathing. (...) He found them [his parents] alien, wholly embarrassing creatures, a pair of sore thumbs with their Polish accents and stilted foreign ways, and without really having to think about it he understood that his only hope of survival lay in resisting them at every turn. (...) [W]hat could be more terrible than losing your old man six weeks after your twelfth birthday? It marked you as a tragic figure, disqualified you from the rat race of vain hopes and sentimental illusions, bestowed on you an aura of legitimate

suffering. (...) His father had always been a riddle to him, a man prone to weeklong silences and sudden outbursts of rage, and more than once he had slapped down Willy for the smallest, most trifling infraction. (Auster, 1999: 13-16).

Em *The Book of Illusions*, o actor Hector Mann, tentando omitir o local de nascimento, prefere colocar-se no papel de cidadão nova-iorquino¹⁸⁶ – «(...) [h]e puts himself in New York, the city of immigrants (...). » (Auster, 2002: 85) – mas, numa das entrevistas concedidas, a nacionalidade austríaca acaba por escapar-lhe e a cidade onde veio ao mundo coincide com aquela onde o avô paterno de Paul Auster nasceu:

Stanislav had once been part of Austro-Hungary, but after the breakup of the empire at the end of the war, it had been handed over to Poland. Poland is a remote country to Americans, far more remote than Germany. (...) Stanislav is located just south of the Dniestr River, halfway between Lvov and Czernowitz in the province of Galicia. If that was the terrain of Hector's childhood, then there was every reason to suppose that he was born a Jew. The fact that the area was thick with Jewish settlements was not enough to persuade me, but combine the Jewish population with the fact that his family left the area, and the argument becomes quite convincing. The Jews were the ones who left that part of the world, and beginning with the Russian pogroms in the 1880s, hundreds of thousands of Yiddish-speaking immigrants fanned out across western Europe and the United States. Many of them went to South America as well. In Argentina alone, the Jewish population increased from six thousand to more than one hundred thousand between the turn of the century and the outbreak of World War I. No doubt Hector and his family helped add to those statistics. If they hadn't, then it was scarcely possible for them to have landed in Argentina. At that moment in history, the only people who traveled from Stanislav to Buenos Aires were Jews. (*Ibidem*, 83-86).

The Book of Illusions também dá conta da condição judaica vivida em Hollywood:

It wasn't a crime to be a Jew in Hollywood back then. It was merely something that one chose not to talk about. Jolson had already made *The Jazz Singer* at that point, and Broadway theaters were filled with audiences who paid good money to see Eddie Cantor and Fanny Brice, to listen to Irving Berlin and the Gershwins, to applaud the Marx Brothers. Being Jewish might have been a burden to Hector. He might have suffered from it, and he might have been ashamed of it, but it was difficult for me to imagine that he had been killed for it. (Auster, 2002: 86).

¹⁸⁶ Em *La Solitude du Labyrinthe: Essai et Entretien* (p. 94), Paul Auster refere o desejo, por parte dos imigrantes nos Estados Unidos, de fazerem tábua rasa das origens: «Parmi les immigrants venus aux Etats-Unis, il y avait je crois un grand désir de faire table rase, de supprimer un passé trop lourd. ».

Em *Oracle Night*, Sidney Orr conta a Grace a história de vida de Bruce Adler, estudante de direito (tal como Samuel Auster chegou a ser), conhecido como «the Rabbi», que inventa a «Blue Team», organização cujo lema assenta na solidariedade humana (Auster, 2004: 44-47): «A Blue Team member had to be curious, a reader of books, and aware of the fact that he couldn't bend the world to the shape of his will. An astute observer, someone capable of making fine moral distinctions, a lover of justice (...). » (*Ibidem*, 45). Varsóvia volta a ser lugar de referência, a propósito de *The Lid Lifts* (livro sobre a Segunda Guerra Mundial, adquirido por Sid) e a nota de rodapé que acompanha a menção à obra de Patrick Gordon-Walker esclarece que o protagonista de *Oracle Night* possui a lista telefónica de Varsóvia de 1937/38 graças à generosidade de um amigo. Sabendo que os avós de Sid eram de Varsóvia, o amigo, quando se desloca à Polónia, em 1981, para cobrir os acontecimentos do movimento Solidariedade como jornalista, adquire a tal lista telefónica, onde consta o que o narrador-protagonista julga serem os nomes dos avós, e oferece-a a Sid (*Ibidem*, 95). A propósito da publicação de dois dos seus livros em Portugal, Sidney Orr faz questão de enaltecer o nosso país, mencionando o apreço pela poesia de Fernando Pessoa, por os portugueses terem conseguido tirar Salazar do poder¹⁸⁷ e por terem ajudado milhares de judeus a saírem da Europa: «Pessoa is one of my favorite writers. They've kicked out Salazar and have a decent government now. (...) And Portugal helped get thousands of Jews out of Europe during the war. » (*Ibidem*, 133).

Na génese da experiência de vida dos antepassados austerianos no continente americano permanece a tensão resultante da confrontação do núcleo familiar com o território desconhecido, reconhecível sobretudo nas figuras ancestrais do lado do pai. A

¹⁸⁷ Existe, aqui, alguma falta de rigor histórico.

mobilidade não termina com a chegada à América, a instabilidade mantém-se e o círculo familiar, apesar das desavenças matrimoniais, fecha-se sobre si próprio. Paradoxalmente, se a resistência à descaracterização cultural se insinua na persistência de Anna Auster em não falar inglês e em controlar a vida dos filhos, a tentativa de suprimir o passado também se reconhece no nomadismo constante. Por um lado, a perspectiva que prevalece acerca dos motivos que levaram os avós a partir para os Estados Unidos traduz uma concepção ingênua da Terra Prometida; por outro, a narrativa austeriana acrescenta-lhe observações que a desmistificam e que revelam uma integração e um estatuto social bastante mais problemáticos do que aqueles sugeridos pelo mito. Na ficção austeriana, o mito encontra a realidade e com ela a desilusão, fazendo do objecto literário o espaço privilegiado para percebermos esse (des)encontro. A questão da autodefinição, perseguida pelos protagonistas, não é senão a procura do sentido de lugar que almejam conferir às suas identidades. Os processos de repatriação da diferença, enquanto mecanismos de atribuição ou reforço do sentido identitário, acabam por se revelar de extrema ambiguidade, perante as alteridades com que os sujeitos aferem ou redefinem a própria condição. Em resultado, a reinvenção contextualizada das identidades opera-se a partir de diferentes lugares, tempos, agentes e referentes, ao mesmo tempo que os contextos discursivos interferem e condicionam o sentido dessa redefinição identitária que chega a admitir a própria destruição como expressão simultânea de resistência e de adaptação à sociedade. Esta destruição verifica-se na sucessão e sobreposição de auto-representações que as personagens principais elaboram a partir das possibilidades da própria existência e da natureza das diferenças, distâncias e fronteiras estabelecidas com e pela alteridade (cf. Fortuna, 1999: 15-17).

3.3 A demanda do lugar no mundo

Not that it matters where it happened. But the thought of what must have been a passionless embrace, a blind, dutiful groping between chilly hotel sheets, has never failed to humble me into an awareness of my own contingency. Niagara Falls. Or the hazard of two bodies joining. And then me, a random homunculus, like some dare-devil in a barrel, shooting over the falls. (Auster, 1982: 18).

A premência da intensidade emocional abraça as instâncias discursivas da criação austeriana – «(...) [i]f there's no passion in your life, it's not worth living (...). » (Auster, 1990a: 78) – e evidencia-se, de imediato, na perturbação exercida sobre o narrador de *The Invention of Solitude* com a ausência de implicação afectiva, quando a entidade enunciadora conjectura acerca da própria concepção existencial. Da especulação acerca do acto sobressai a subordinação ao acaso da união entre corpos e o lugar da ocorrência evoca a distância abissal entre pontos no espaço. Embora o sujeito de enunciação finja não atribuir valor ao local¹⁸⁸, a contiguidade sintáctica de acontecimento e lugar sugere consonância entre a criação desapaixonada da forma embrionária, que escapou à previsão e à vontade humanas, e a queda do grande caudal de água, resultante de enorme desnível de superfícies, reflectindo simultaneamente a vulnerabilidade da condição humana.

Na infância, germina a demanda do lugar no mundo, ainda destituída de direcção mas já indiciada na falta de afinidade com os valores antitéticos dos progenitores e que a sensação de estranheza do narrador de *Hand to Mouth: a Chronicle of Early Failure* concretiza face ao local onde vive: «(...) an exile in my own house (...). »¹⁸⁹.

¹⁸⁸ De facto, se o lugar não fosse significativo, o narrador não sentiria necessidade de o nomear.

¹⁸⁹ Trata-se da explicação que o narrador dá acerca da forma como se sentia na própria casa. (Auster, 1997a: 10).

Com efeito, até à pré-adolescência, a vida desenrola-se sob o aperto das mundovisões opostas dos progenitores: «Two styles, two worldviews, two moral philosophies were in eternal conflict with each other, and in the end it broke their marriage apart. » (Auster, 1997a: 7). Ao constrangimento da polaridade – «(...) [a]s a small boy, I was caught in the middle of this ideological war (...) » (*Ibidem*, 7) – subjaz a laceração familiar – «(...) [m]y loyalties were equally divided between my two parents, and there was never any question of pitching my tent in one camp or the other (...). » (*Ibidem*, 8) – mas também entre o que o rodeia e o seu mundo interior. A pouco e pouco, o desenvolvimento pessoal vai progredindo no sentido de uma maior intensidade na tentativa de apropriação do tal lugar na realidade exterior, até pela estranheza em relação ao espaço que lhe deveria conferir maior intimidade: «I started turning my back on my parents. It's not that I began to love them less, but the world they came from no longer struck me as such an inviting place to live. I was ten, eleven, twelve years old, and already I was becoming an internal émigré (...). » (*Ibidem*, 10).

3.3.1 O homem que passou a viver nos livros

O acaso acaba por ditar a questão existencial da escrita. Como os pais não se interessavam pelos saberes livrescos¹⁹⁰, o ambiente familiar encontrava-se despojado de objectos literários (Auster, 1997b: 292), até aos cinco, seis anos de idade, mas, nessa altura, a emigração dos tios para Itália¹⁹¹ deixa a vasta biblioteca de Allen Mandelbaum à guarda dos Auster¹⁹². Subitamente, a fruição da leitura passa a moldar o autoconhecimento e as competências pessoais (Auster, 1997b: 291-292): «When I think back on it now, I realize that these boxes of books probably changed my life. Without them, I doubt I ever would have dreamed of becoming a writer (...). ». (*Ibidem*, 292). O narrador de *Hand to Mouth: a Chronicle of Early Failure* alivia tensões perpetuando-se nos universos emergentes dos livros, de onde volta modificado pela experimentação das hipóteses de vida desvendadas, para medir as relações mantidas com o que o rodeia:

I stumbled across an issue of *Mad* magazine in a candy store in Irvington, New Jersey, and I remember the intense, almost stupefying pleasure I felt at reading those pages. They taught me that I had kindred spirits in this world, that others had already unlocked the doors I was trying to open myself. Fire hoses were being turned on black people in the American South, the Russians had launched the first Sputnik, and I was starting to pay attention. No, you didn't have to swallow the dogma they were trying to sell you. You could resist them, poke fun at them, call their bluff. (Auster, 1997a: 11).

¹⁹⁰ Em *The Invention of Solitude* (p. 17), o narrador caracteriza assim o pai: «No hunger for sensual pleasures, no thirst for intellectual pleasures. Books bored him (...). A man without appetites. ».

¹⁹¹ Os tios acabam por permanecer em Itália durante doze anos.

¹⁹² O escritor salienta a influência do tio (marido da irmã da mãe) na sua criação, designadamente quando Mandelbaum regressa aos Estados Unidos, em 1964: o jovem Paul dá-lhe a ler alguns poemas e recebe as primeiras críticas severas; em *Moon Palace*, à semelhança de Paul Auster, Fogg herda a biblioteca do tio Victor. Auster também se refere a Allen Mandelbaum no ensaio dedicado à obra e vida de Giuseppe Ungaretti, em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* (p. 127).

A leitura estimula o caminho da escrita : «On devient écrivain parce que la lecture est si importante pour vous que l'idée de participer à ce grand mouvement d'écriture et de lecture s'empare de vous, vous submerge, et l'on poursuit ce grand project, ce chemin sans trop savoir où l'on va (...). » (Ap. Cortanze, 2004: 152). A deslocalização que acompanha a expiação da *hybris*, na crise da puberdade, afigura-se igualmente factor impulsor da alteridade espacial, para além do espaço geográfico norte-americano:

By the time I entered my teens, I had already concluded that the world of business would have to get along without me. I was probably at my worst then, my most insufferable, my most confused. I burned with the ardor of a newfound idealism, and the stringencies of the perfection I sought for myself turned me into a pint-sized puritan-in-training. (...) Life was unfair. I had finally figured out, and because it was my own discovery, it hit me with all the force of a revelation. (Auster, 1997a: 12).

Durante a adolescência, a mobilidade dos empregos esporádicos pelos arredores de New Jersey, principalmente nas férias de Verão, vai ajudando Paul Auster a descobrir-se a si próprio: «The jobs were similar in that most of the tasks were physical and didn't require much thought. (...) It was about learning who I was and how I fit into the world. » (*Ibidem*, 13-14).

Se o divórcio dos pais aumenta o desamparo, consequente da inevitável deslocalização afectiva e espacial, a separação acaba por se constituir, igualmente, pretexto instigador à exploração de outros lugares, enquanto a experiência literária, operando, no âmbito individual, ao nível da formação do carácter, vai estimulando a fuga à quietude do ponto fixo e a descoberta de outros horizontes, para além do continente americano:

An entire period of my life had ended, and even as my body continued to go through the motions of finishing up high school and helping my mother move to her new place, my mind had already decamped. Not only was I about to leave home, but home itself had disappeared. (...) The school had granted me a special dispensation to leave early, and I had booked passage on a student boat that sailed out of New York at the beginning of June. (...) I spent over a month in Paris, living in a hotel that cost seven francs a night (\$1.40); I traveled to Italy, to Spain, to Ireland. In two and a half months, I lost more than twenty pounds. Everywhere I went, I worked on the novel I had started writing that spring. Mercifully, the manuscript has disappeared, but the story I carried around in my head that summer was no less real to me than the places I went to and the people I crossed paths with. I had some extraordinary encounters, especially in Paris, but more often than not I was alone, at times excessively alone. (*Ibidem*, 18-19).

O ambiente urbano faz parte da realidade quotidiana em que nasceu e cresceu, a cidade também se mantém *topos* escolhido no roteiro das viagens pela Europa, pois «(...) only in the modern city can the one who sees remain unseen, take his stand in space and yet remain transparent (...). » (Auster, 1997b: 39); e o ascendente da experiência adquirida pela leitura vai nortear igualmente o itinerário traçado pelas metrópoles visitadas no Velho Mundo.

É conhecida a forte influência de alguma criação literária irlandesa na obra austeriana, designadamente de Samuel Beckett e James Joyce. Em relação ao discípulo de Joyce, há quem considere que Auster reescreveu a trilogia beckettiana *Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable* (cf. Connor, 1996: 166), em *The New York Trilogy*¹⁹³. O escritor norte-americano assume que, a dado momento, «(...) the influence of Beckett was so strong that I [Paul Auster] couldn't see my way beyond it (...). » (Auster, 1997b: 275). Certo é que o apreço pela obra de Joyce impõe a vontade de conhecer Dublin: «(...) [J]e lisais Joyce avec passion et voulus donc explorer sa ville (...). » (Auster e Cortanze, 1997: 87); e a estada nesta cidade europeia propicia confronto profundo com o sentido da própria existência:

¹⁹³ Em *The World that is the Book: Paul Auster's Fiction* (p. 81), Aliko Varvogli também admite que se sente a forte presença de Beckett na trilogia austeriana.

For reasons that had everything to do with James Joyce and *Ulysses*, I went to Dublin. I had no plans. My only purpose in going was to be there. (...) I did little else but walk, hobbling around Dublin in my too-tight, disintegrating shoes. (...) Everything else was solitude, silence, walking. I read books in Phoenix Park, journeyed out to Joyce's Martello Tower along the strand, crossed and recrossed the Liffey more times than I could count. (...) Something important had happened to me there, but I have never been able to pinpoint exactly what it was. Something terrible, I think, some mesmerizing encounter with my own depths, as if in the loneliness of those days I had looked into the darkness and seen myself for the first time. (Auster, 1997a: 20-23).

Outro argumento fornecido pelo narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* para explicar a ida à capital irlandesa é, outra vez, estar naquele espaço: «I went to Dublin. I had no plans. My only purpose in going was to be there, and I figured the rest would take care of itself. » (*Ibidem*, 20). Viajando já com a determinação de quem quer sentir a essência do próprio lugar no mundo, a errância pela metrópole desconhecida leva-o à confrontação entre o estar e o ser, transformando as ruas da cidade em mapa do território interior: «There was something compulsive about the walks I took, an insatiable urge to prowl, to drift like a ghost among strangers, and after two weeks the streets were transformed into something wholly personal for me, a map of my inner terrain. » (*Ibidem*, 22).

Também é possível que o jovem Auster se tenha deixado levar pela admiração que nutria por Beckett, «(...) bordered on idolatry when I [Paul Auster] was a young man (...) » (Ap. Knowlson, 2006: 233), quando decide conhecer Paris. Nascido no subúrbio de Foxrock, o dramaturgo irlandês foi residir (com escassos intervalos) para a cidade-luz, depois de aceitar o cargo de leitor de inglês na École Normale Supérieure (*Ibidem*, 40-41). O narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* procurou reiteradamente a capital francesa: primeiro, em visita; e depois, para lá viver durante três anos e meio. Durante a estada, chegou a conhecer o autor de *Waiting for Godot*: «(...) [T]he first time I met him [it was] back in 1972 or 1973. » (Auster, 1997b: 331). Acresce que a reflexão austeriana incluída no prefácio à antologia *Twentieth-Century French*

Poetry, quanto às razões que levaram um número muito significativo de escritores norte-americanos a visitar e/ou a viver em Paris, após a primeira Guerra Mundial, sugere motivações idênticas. No escrito em referência, Paul Auster teoriza sobre a história dos escritores americanos na capital francesa durante os anos vinte e trinta, quase idêntica à da própria literatura dos Estados Unidos, para considerar que a experiência desses anos impregnou tão profundamente a consciência norte-americana que a imagem do jovem escritor a passar fome, fazendo o seu tirocínio em Paris, se converteu num dos mitos literários mais persistentes:

Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Sherwood Anderson, Djuna Barnes, Kay Boyle, e e cummings, Hart Crane, Harchibald MacLeish, Malcolm Cowley, John Dos Passos, Katherine Anne Porter, Laura Riding, Thornton Wilder, Williams, Pound, Eliot, Glenway Wescott, Henry Miller, Harry Crosby, Langston Hughes, James T. Farrel, Anãis Nin, Nathaniel West, George Oppen – all these and others either visited or lived in Paris. The experience of those years has so thoroughly saturated American consciousness that the image of the starving young writer serving his apprenticeship in Paris has become one of our enduring literary myths. (*Ibidem*, 203).

Na verdade, as provações experimentadas pelo narrador de *The Invention of Solitude* somadas à perplexidade de Samuel Auster (quando visita o filho) perante as condições de vida precárias do então poeta, na cidade-mito dos escritores norte-americanos, sugerem fortemente a ideia de que também a consciência do escritor se deixou imbuir pela mesma tendência:

I was living that year in a miniscule sixth floor maid's room barely large enough for a bed, a table, a chair, and a sink. The windows and little balcony stared into the face of one of the stone angels that jutted from St. Germain Auxerrois: the Louvre to my left, Les Halles off to my right, and Montmartre in the far distance ahead. I had a great fondness for that room, and many of the poems that later appeared in my first book were written there. (...) The encounter was straight out of Dostoyevsky: bourgeois father comes to visit son in a foreign city and finds the struggling poet alone in a garret, wasting away with fever. He was chocked by what he saw, outraged that anyone could live in such a room (...). (Auster, 1982: 63-64).

3.4 Representações do espaço na ficção: do confronto com o estereótipo à construção de uma identidade

A experiência da mobilidade pelos lugares das metrópoles europeias contribui para a emancipação e posteriormente para a metamorfose da produção literária, constituindo cenário importante no desenrolar da vida pessoal e da criação austeriana. Todavia, o núcleo de referências espaciais ligadas ao decorrer da história familiar e individual concentra-se no leste dos Estados Unidos. As obras sobre o percurso vivencial acabam por esboçar o mapa topográfico que irá nortear a ficção, desenhando a obsessão permanente: converter a identidade na ideia de quem quer ser, descobrindo, a pouco e pouco, que ela se forma na interação daquilo que é com aquilo que não consegue ser, mais o que veio a saber com o que observa pelo mundo dos outros.

Conforme já houve oportunidade de dar conta, na entrevista concedida por Edmond Jabès a Paul Auster (em 1978) o escritor egípcio sustenta a ideia de que subjacente à solitária condição de todo o criador se encontra a carência de um lugar na ordem do universo; e esta é igualmente a singular situação descrita, reconhecível na produção austeriana de índole vivencial: «(...) [E]very writer, every creator, lives in a kind of exile (...). » (Auster, 1997b: 149). Na produção ficcional, Paul Auster parece encontrar o espaço que lhe permite somar a sua personalidade à das personagens criadas, bem como às vozes e criações artísticas que admira. Afinal, as representações espaciais privilegiadas coincidem com aquelas com que o escritor estabeleceu vínculo afectivo através da experimentação vivida (também através da memória dos outros) pois, conforme refere em entrevista a Larry McCaffery, «(...) to a greater or lesser degree, every novel is autobiographical. What is interesting, however, is how the work of the

imagination intersects with reality (...). » (Auster, 1997b: 293). Os cronótopos da ficção austeriana não abrangem, por isso, apenas lugares onde viveu e por onde passaram os familiares mais chegados. As épocas e os territórios visitados, muitas vezes primeiro através da leitura, também exercem efeito na criação:

Les écrivains subissent des influences extérieures à celles de leur pays d'origine. (...) Flaubert, le Français, a beaucoup influencé l'Irlandais Joyce, qui a beaucoup influencé l'Américain Faulkner, qui a beaucoup influencé le Sud-Américain Gabriel Garcia Márquez (...). (Auster e Cortanze, 1997 : 90).

3.4.1 New Jersey

Do ponto de vista geográfico, o conjunto de representações espaciais que servem de cenário à movimentação das personagens e ao desenrolar das acções na ficção é constituído principalmente pelos estados que foram as treze colónias-berço dos Estados Unidos da América. Em relação às Middle Colonies, New Jersey e Nova Iorque ocupam lugar de destaque, mas a região de New England serve igualmente para referenciar algumas figuras presentes no universo diegético: em «Ghosts», Thoreau e Bronson Alcott são «the two New Englanders» (Auster, 1994: 175); em *The Music of Chance*, a certa altura, Nashe prefere viajar pelo norte de Nova Iorque e pelos territórios de New England – «(...) northern New York and New England, the flat farm country of the heartland (...)» (Auster, 1990: 13); em *Leviathan*, Ellery Channing é «(...) the white-haired New Englander (...)» (Auster, 1992a: 43); e o itinerário traçado por Master Yehudi e Walt, de *Mr Vertigo*, também contempla a região: «An hour and a half later, we were sitting in a private compartment on an eastbound train, headed for New England and the sandy shores of Cape Cod.» (Auster, 1994: 154).

Estado assíduo na vida familiar do lado do pai, New Jersey aparece desde logo referido no relato do julgamento de Anna Auster, a propósito de Brunswick, localização da quinta onde residia Elizabeth Grossman, irmã da avó mariticída¹⁹⁴. Mais tarde, Samuel Auster vive parte da infância em Newark¹⁹⁵ e Anna Auster vem morar para

¹⁹⁴ «The first witness for the defense was Mrs. Elizabeth Grossman, my grandmother's only sister, who lived on a farm near Brunswick, New Jersey.» (Auster, 1982: 45).

¹⁹⁵ «As a boy he was known as Sonny. He suffered from asthma and allergies, did well in school, played end on the football team and ran the 440 for the track team at Central High in Newark.» (Auster, 1982: 48).

Weequahic¹⁹⁶, quando o filho mais novo lhe oferece uma casa¹⁹⁷. Quanto a Paul Benjamin Auster, o escritor nasce em Newark¹⁹⁸ e é lá que reside, mesmo após o divórcio de Samuel Auster e Queenie Bogat: o pai permanece na casa que fora da família e Paul Benjamin, a mãe e a irmã vão morar num apartamento em Weequahic¹⁹⁹, até o escritor em formação terminar o ensino secundário e atravessar o Atlântico para conhecer a Europa pela primeira vez²⁰⁰.

O estado norte-americano onde nasceu e cresceu é igualmente a região que o narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* nomeia para dar conta de experiências marcantes, do ponto de vista da formação pessoal, e também para o processo criativo. Em 1957, Irvington é o lugar onde descobre a *Mad Magazine*²⁰¹ – «(...) [c]e fut, pour ma génération, une véritable révélation (...). » (Auster e Cortanze, 1997: 120), revista que produz efeito decisivo para esgrimir argumentos consigo próprio acerca das mundovisões antitéticas dos progenitores²⁰².

¹⁹⁶ «I remember a tiny, shriveled creature sitting in the front parlor of a two-family house in the Weequahic section of Newark reading the *Jewish Daily Forward*. (Auster, 1982: 51).

¹⁹⁷ «From there he began to dabble in real estate (buying, for example, a house for his mother to live in), until this gradually displaced the store as the focus of his attention and became a business in its own right. » (Auster, 1982: 52).

¹⁹⁸ Em *Paul Auster's New York* (p. 146), Gérard de Cortanze explica que Paul Auster viveu em East Orange e, depois, em Maplewood, localidades que ficam a cerca de trinta quilômetros para sudoeste de Nova Iorque.

¹⁹⁹ «My mother moved to an apartment in the Weequahic section of Newark (taking my sister and me along with her), and my father stayed on alone in the big house, living there until the day he died. ». (Auster, 1997a: 18).

²⁰⁰ «I didn't even bother to attend my high school graduation. I offer that as a proof, evidence of how little it meant to me. By the time my classmates were donning their caps and gowns and receiving their diplomas, I was already on the other side of the Atlantic. The school had granted me a special dispensation to leave early, and I had booked passage on a student boat that sailed out of New York at the beginning of June. All my savings went into that trip. » (Auster, 1997a: 18-19).

²⁰¹ Em *Timbuktu* (p. 14), durante a infância, também Willy se dedica à leitura.

²⁰² «At ten, I stumbled across an issue of *Mad* magazine in a candy store in Irvington, New Jersey, and I remember the intense, almost stupefying pleasure I felt at reading those pages. They taught me that I had kindred spirits in this world, that others had already unlocked the doors I was trying to open myself. Fire hoses were being turned on black people in the American South, the Russians had launched the first Sputnik, and I was starting to pay attention. No, you didn't have to swallow the dogma they were trying to sell you. You could resist them, poke fun at them, call their bluff. » (Auster, 1997a: 11).

Durante o Verão de 1963, a estada em Westfield²⁰³, a trabalhar na loja do tio Moe, propicia-lhe um leque de experiências e de contactos importante para o autoconhecimento na reiterada demanda do lugar no mundo:

Dull as the work might have been, however, I found both jobs immensely satisfying. There were too many colorful characters around, too many surprises, too many new thoughts to absorb for me to resent the I, and I never felt that I was wasting my time just to earn a paycheck. The money was an important part of it, but the work wasn't just about money. It was about learning who I was and how I fit into the world. » (Auster, 1997a: 13-14).

New Jersey é ainda marco espacial por altura da preparação da viagem no S.S. *Esso Florence*, em 1970 (ap. Cortanze, 2004: 164): O narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* trata dos documentos necessários em Belleville²⁰⁴ e embarca em Elizabeth²⁰⁵.

Avesso ao risco das generalizações porque «(...) [i]t's dangerous to talk in generalities (...). » (Auster, 1997b: 337), ainda assim, Auster admite a importância de determinados lugares na construção da própria identidade – «(...) we're all products of a particular place» (*Ibidem*, 337) – e esta convicção projecta-se no universo ficcional: «All writers draw on their lives to write their books (...). » (*Ibidem*, 293). À semelhança da conclusão tirada pelo narrador de *Moon Palace*, quanto ao território crucial na vida de Effing – «(...) the major turning points in Effing's life had all taken place in America (...). » (Auster, 1989: 190) – os momentos decisivos da vida de Paul Auster parecem acontecer no país onde nasceu.

²⁰³ «At sixteen, I spent two months working as a waiter at a summer camp in upstate New York. The next summer, I worked at my uncle Moe's appliance store in Westfield, New Jersey. The jobs were similar in that most of the tasks were physical and didn't require much thought. » (Auster, 1997a: 13).

²⁰⁴ «There was a lot of paperwork to take of, trips to the union hall in Belleville, New Jersey (...). » (Auster, 1997a: 48).

²⁰⁵ «Norman was telling me that I had three hours to pack and get myself aboard the S.S. *Esso Florence* in Elizabeth, New Jersey. » (Auster, 1997a: 48-49).

A ficção repercute a importância e a influência das origens austrianas, privilegiando os estados do leste norte-americano, designadamente New Jersey. «Ghosts» dá conta da morte de Walt Whitman em New Jersey²⁰⁶; em «The Locked Room», é lá que vive Jane Fanshawe e é igualmente o território estratégico utilizado pelo filho para abandonar Sophie²⁰⁷; em *Moon Palace*, a família de Zimmer é de New Jersey (Auster, 1989: 87); em *The Music of Chance*, Pozzi viveu a infância em Irvington²⁰⁸, Jim e Jack atravessam o Lincoln Tunnel, bem como uma série de auto-estradas de New Jersey, para se dirigirem até à casa dos dois milionários²⁰⁹, e, no episódio que antecede o final, Nashe acompanha Murks até ao bar de Billings²¹⁰; em *Mr Vertigo*, Walt chega a morar em Newark²¹¹, um dos lugares que sempre sonhara conhecer²¹²; em *Leviathan*, Newark é o local de nascimento de Reed Dimaggio²¹³; em *Oracle Night*, a família de John Trause tem raízes em Paterson²¹⁴; e «Squeeze Play» já incluía uma descrição de Newark (Auster, 1997a: 280).

²⁰⁶ «Anyway, when Whitman lay dying over there in New Jersey about fifty or sixty years ago, he agreed to let them perform an autopsy on him after he was dead. » (Auster, 1987b: 173).

²⁰⁷ «One day in April he told her that he was going to New Jersey for the afternoon to see his mother, and then he did not come back. » (*Ibidem*, 201-202).

²⁰⁸ «“Yeah, we lived in Irvington, New Jersey. That’s where I grew up. A sad, crummy little town.” » (Auster, 1990a: 40).

²⁰⁹ «They drove through the Lincoln Tunnel and began following a series of New Jersey highways in the direction of the Delaware River. » (*Ibidem*, 58).

²¹⁰ «“Billings, New Jersey.” “So we’re not in Pennsylvania anymore?” “No, you have to cross the bridge to get back there. » (Auster, 1990a: 214).

²¹¹ «In 1950, I moved across the river to a low-rent apartment in Newark, New Jersey, and started my ninth or tenth job since the war. The Meyerhoff Baking Company employed over two hundred people, and in three eight-hour shifts we churned out every baked good imaginable. » (Auster, 1994: 264).

²¹² «And not just in puny towns and villages – in real cities, the front -line places I’d always dreamed of going to. Providence and Newark; New Haven and Baltimore; Philadelphia, Boston, New York. (Auster, 1994: 162).

²¹³ «When he looked at the photograph on the first page, Sachs recognized the man from that morning-the same man minus the beard. The name given was Reed Dimaggio, middle initial N. Date of birth: November 12, 1950. Place of birth: Newark, New Jersey. » (Auster, 1992: 175).

²¹⁴ «The Tebbets had seen her as a stuck-up Bryn Mawr girl from a long line of Massachusetts bluebloods, a ‘cold fish’ who had always looked down her nose at John’s working-class Paterson, New Jersey, family. » (Auster, 2004: 28).

3.4.2 Nova Iorque

«Add ten Bostons to ten Philadelphias, and they wouldn't equal one New York. »
(Auster, 1994: 183) – Walt, de *Mr Vertigo*, distingue assim a cidade do nordeste americano e, sendo certo que as raízes territoriais austerianas se encontram no estado de New Jersey, o espaço urbano adoptado pelo escritor é indubitavelmente Nova Iorque. A paixão pela cidade com a maior comunidade judaica dos Estados Unidos parece ter sido herdada do avô materno, judeu polaco imigrante no país ainda durante a infância:

He had come down to New York from Canada just after the First World War, a poor Jewish boy on the make, and in the end he had done all right for himself. New York was his passion, and in his last years he refused to move away, resisting his daughter's offer of a life in sunny California with these words, which became a popular refrain: "I can't leave New York. This is where the action is." (Auster, 1982: 119).

Quando a mãe tinha dezasseis anos e a irmã dela dezoito, a família Bogat vai viver para Manhattan:

L'immeuble du 240, Central Park South venait d'être construit et mes grands-parents furent parmi ses premiers locataires. Nous étions en 1941. Mes deux grands-parents y ont vécu jusqu'à la fin de leur vie. Mes premières impressions de New York sont nées ici. J'ai passé, dans cet appartement, de nombreux week-ends. (Auster e Cortanze, 1997: 128-129).

As visitas aos avós maternos instalaram-se na memória do narrador de *Why Write?* desde tenra idade: «Whenever I hear the words "New York", the first thing that comes to mind is looking out the window of my grandparents' sixth-floor apartment at the corner of Central Park South and Columbus Circle. » (Auster, 1996: 9). Entre os onze e os catorze anos, as pausas lectivas de Verão são sempre passadas em campos de férias no estado de Nova Iorque (*Ibidem*, 15). Depois, na altura em que aguarda vaga no S.S. Esso

Florence, trabalha no Harlem, a recolher dados para o recenseamento de 1970 (Auster, 1997a: 48); e a opção pela frequência da Universidade de Columbia (entre 1965 e 1970) (Auster e Cortanze, 1997: 130) é ditada pela vontade de viver naquele território fértil de possibilidades:

Je suis venu étudier à Columbia pour être à New York ! C'était mon désir le plus cher : vivre à New York ! J'étais dans ce qu'on appelle un *mixt feeling*, hésitant. Je ne voulais pas entamer des études supérieures dans un petit monde clos. Je voulais un monde ouvert (...). Columbia University constituait, à mes yeux, le lieu idéal. (*Ibidem*, 156).

Os empregos que vai conseguindo arranjar pela cidade também lhe proporcionam experiências válidas, no âmbito das opções individuais e no domínio da produção literária: «The jobs I had as an undergraduate were nevertheless constructive. If nothing else, they taught me that my preference for blue-collar work over white-collar work was well founded. » (Auster, 1997a: 23). A redacção de escritos que acompanhavam diapositivos educacionais em película, enquanto frequentava o segundo ano da Universidade, valeu-lhe o despedimento, graças à defesa dos direitos das minorias contra «the tyranny of the majority» (*Ibidem*, 24). Em seguida, através da agência de empregos do estado de Nova Iorque, o aprendiz de escritor vai guardar os terrenos do Hotel Commodore, em Catskills (*Ibidem*, 25-29) e a experiência, relatada em *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, revela repercussões óbvias na produção escrita, primeiro, em «Laurel and Hardy go to Heaven», e, depois, em *The Music of Chance*²¹⁵.

²¹⁵ Damos conta da influência desta experiência no segundo capítulo da presente investigação, designadamente no paralelo entre o par “Casey and Teddy” e «Laurel and Hardy go to Heaven», no âmbito da dramaturgia, e, na ficção, em *The Music of Chance*.

No plano da formação literária, delineia-se então o mito do jovem poeta solitário, a passar fome em prol da sua criação: «At most I imagined some kind of marginal existence for myself – scrounging for crumbs at the far edges of the workaday world, the life of a starving poet (...). » (Auster, 1997a: 23). Neste sentido, o mar de leituras realizadas nos dois anos que precederam a segunda estada, em Paris, revelou-se fundamental:

Paris was still Paris, but I was no longer the same person I'd been during my first visit. I had spent the past two years living in a delirium of books, and whole new worlds had been poured into my head, life-altering transfusions had reconstituted my blood. Nearly everything that is still important to me in the way of literature and philosophy I first encountered during those two years. Looking back on that time now, I find it almost impossible to absorb how many books I read. I drank them up in staggering numbers, consumed entire countries and continents of books, could never even begin to get enough of them. (...) I read books as if my brain had caught fire, as if my very survival were at stake. One work led to another work, one thought led to another thought, and from one month to the next, I changed my ideas about everything. (Auster, 1997a: 29).

Trata-se do período em que o escritor em formação aponta o leme em direcção à descoberta da rota da sua escrita e um dos meios para a alcançar consiste nas lições a tirar da leitura intensiva:

I started Columbia College in September, and for the next four years the last thing on my mind was money. I worked interminantly at various jobs, but those years were not about making plans. Not about preparing for my financial future. They were about books, the war in Vietnam, the struggle to figure out how to do the thing I was proposing to do. (*Ibidem*, 23).

A importância atribuída a Paris e Dublin nas narrativas de cariz vivencial para as opções de vida e para a escrita de Paul Auster também se reconhece nas referências (implícita ou explicitamente) assíduas às duas cidades, na ficção. Em «The Locked Room», Fanshawe chega a trabalhar num petroleiro; vive em Paris vários anos; tal como o narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*, parte, depois, para o sul de França onde fica a tomar conta de uma quinta (Auster, 1987b: 203-206); e a Irlanda

(Dublin, Cork, Limerick e Sligo) também é incluída no itinerário toponímico percorrido pela personagem (*Ibidem*, 276-277). Em *Moon Palace*, Effing embarca no petroleiro S. S. Descartes para França e vive em Paris durante um ano (Auster, 1989: 189). Em *The Music of Chance*, as pedras para a construção do projecto megalómano de Flower e Pozzi pertencem a um castelo irlandês do século quinze e são importadas para a América depois de o par de milionários ter visitado o oeste irlandês (Auster, 1990a: 82-86). Em *Leviathan*, as razões fornecidas por Peter Aaron juntamente com aquelas aventadas por Ben Sachs para a estada do narrador-personagem em Paris (Auster, 1992: 17) são muito semelhantes às que subjazem à permanência de Paul Auster na capital francesa e a menção da Irlanda também aparece, desta feita ligada a Sir Walter Raleigh (*Ibidem*, 27-28). *Mr Vertigo* refere a travessia aérea, entre Nova Iorque e Paris, levada a cabo por Lindberg (Auster, 1994: 87-88). Em *The Book of Illusions*, as origens de Brigid O'Fallon são irlandesas (Auster, 2002: 153): O'Fallon revela à mãe a intenção de abandonar os Estados Unidos para ir viver em Paris (*Ibidem*, 202) e o narrador viaja até à capital francesa para visionar *The Prop Man*, de Hector Mann (*Ibidem*, 27). Em *Oracle Night*, Grace estuda, durante algum tempo, na cidade-luz (Auster, 2004: 154) e o percurso de vida de John Trause, coincidente com um número significativo de informações fornecidas em *Hand to Mouth: a Chronicle of Early Failure* e *The Invention of Solitude*, inclui uma estada em Paris (*Ibidem*, 187-188).

Conforme já tivemos oportunidade de constatar, também a decifração do legado artístico dos outros, concretizada na ensaística, nos prefácios e nas traduções, contribui para a descoberta do caminho literário do escritor em formação: «I looked on those pieces as an opportunity to articulate some of my ideas about writing and literature, to map out

some kind of aesthetic position. (...) [T]he experience of working on those articles proved to me that I was gradually learning how to express myself. » (Auster, 1997b: 300-301).

A importância desta fase de investigação crítica para a criação austeriana indicia-se igualmente na assídua coincidência entre os lugares vividos na cidade-foz do rio Hudson e as representações espaciais da ficção, designadamente em relação à universidade frequentada pelo escritor: «Ces années ont été absolument essentielles pour moi, sur tous les plans: livresques, littéraires, sentimentaux, politiques. » (Auster e Cortanze, 1997: 131). No primeiro ano, o jovem poeta reside na cidade universitária; depois, mora no número 311 da West 107th Street; dois anos mais tarde, vive no número 262 da mesma rua; e passa, de seguida, para o número 601 da West 115th Street até se mudar para o número 456 de Riverside Drive (*Ibidem*, 130). Em «City of Glass», o professor Stillmann leccionou em Columbia (Auster, 1987b: 123) e Quinn consulta *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World*, de Stillman, na biblioteca daquela instituição (*Ibidem*, 41). O narrador-personagem de «The Locked Room» também estuda em Columbia e conta a história de vida de Lorenzo Da Ponte que fora lá professor (*Ibidem*, 251). Em *Moon Palace*, Fogg frequenta a universidade (Auster, 1989: 1), tal como Fanny e Peter Aaron, em *Leviathan* (Auster, 1992: 52). Em *Timbuktu*, Willy obtém uma bolsa para estudar em Columbia (Auster, 1999: 11); e, em *The Book of Illusions*, Alex Kronenberg, o amigo de Zimmer, lecciona lá (Auster, 2002: 58). *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* salienta igualmente o episódio vivido com o sem-abrigo Joe Reilly, nos dias que antecederam a partida de Auster para Paris. Mais uma vez, a morada nova-iorquina deste narrador coincide com a de Peter Aaron, em *Leviathan*, enquanto frequenta também a universidade de Columbia – «(...) on West 107th Street (...). » (Auster, 1992: 47):

What comes back to me most vividly from my last weeks in New York is the farewell conversation I had with Joe Reilly, a homeless man who used to hang around the lobby of my apartment building on West 107th Street. The building was a run-down, nine-story affair, and like most places on the Upper West Side, it housed a motley collection of people (Auster, 1997a: 62-63).

Em Outubro de 1974, o escritor casa-se com Lydia Davis (Cortanze, 2004: 169) e começa a trabalhar na Ex Libris, editora especializada em publicações ligadas à arte do século XX, com localização num apartamento do número 25 (*Ibidem*, 122) da East Sixty-ninth Street (Auster, 1997a: 88). Convencido por John Bernard Myers a candidatar-se ao subsídio da Ingram Merrill Foundation (*Ibidem*, 98-99), logo que o obtém (em 1975) muda-se com a mulher para as Laurentian Mountains, no Quebeque (região que faz fronteira com o estado de Nova Iorque) e residem aqui durante dois meses. Voltam a Nova Iorque, onde permanecem duas semanas até partirem para S. Francisco. Depois, fixam-se durante seis meses em Berkeley onde, além de poemas, Paul Auster escreve pela primeira vez três peças de teatro (*Ibidem*, 100-101). Quando regressa de novo à cidade de Nova Iorque, o escritor mostra a dramaturgia a John Bernard Myers que o convence a colocar em cena «Laurel and Hardy go to Heaven». A representação decorre no antigo atelier do pintor Mark Rothko (já transformado em estúdio) mais uma vez, na East Sixty-ninth Street; e, na ficção, o apartamento dos Stillman, em «City of Glass», localiza-se nesta rua: Quinn e o casal Stillman encontram-se pela primeira vez aqui²¹⁶ e, no episódio final, Quinn volta ao lugar onde a investigação começara. (Auster, 1987b: 126 e 132).

O insucesso na representação de «Laurel and Hardy go to Heaven» e o nascimento de Daniel Auster, em 1977 (ap. Cortanze, 2004: 172), levam o escritor e Lydia Davis a deixar Nova Iorque para residirem num apartamento a cerca de duas horas

²¹⁶ «The voice gave an address on East 69th Street. ». (Auster, 1987b: 11).

do rio Hudson (Auster, 1997a: 105). O abandono da cidade é assinalado pelo narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* como o primeiro passo de uma longa série de previsões erradas (*Ibidem*, 106). Recebe, então, um subsídio de três mil e quinhentos dólares do New York State Council on the Arts, mas volta à penúria e decide escrever o livro policial «Squeeze Play» (*Ibidem*, 119-120). Nos últimos anos da década de setenta, o casamento com Lydia Davis acaba (*Ibidem*, 123), o pai morre²¹⁷ e o escritor atravessa a grande crise da escrita: «Je n’arrivais plus à écrire des poèmes. (...) J’étais malheureux dans ma vie et il m’était de plus en plus difficile de travailler. J’ai pensé que tout était fini pour moi, que je ne serais jamais un écrivain. » (Auster e Cortanze, 1997: 76). Entretanto, em Dezembro de 1978, um amigo convida-o a assistir ao ensaio de uma nova coreografia e a observação da dança provoca, então, a grande revelação:

Something happened, and a whole world of possibilities suddenly opened to me. I think it was the absolute fluidity of what I was seeing, the continual motion of the dancers as they moved around the floor. It filled me with immense happiness. The simple fact of watching men and women moving through space filled me with something close to euphoria. The very next day, I sat down and started writing *White Spaces* (...). (Auster, 1997b: 302).

Segundo Paul Auster, o processo de transformação no modo de representação literária decorreu de forma gradual: « (...) [T]he move into prose was the last step in a slow and natural evolution. » (*Ibidem*, 275). Contudo, *White Spaces*²¹⁸, uma tentativa de traduzir em palavras a mobilidade coreográfica dos bailarinos no espaço, que Auster considera « (...) a little work of no identifiable genre (...). » (Auster, 1997b: 302),

²¹⁷ Quanto à ordem cronológica destes dois acontecimentos, existe uma discrepância entre os dados fornecidos em *The Invention of Solitude* e *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. Na primeira obra (p. 101), o narrador dá conta de que «Two months after his father’s death (January 1979), A.’s marriage collapsed. »; na segunda (pp. 122-123), relata-se o seguinte: «My marriage broke up in November 1978 (...). My father died just two months after that (...). ».

²¹⁸ Paul Auster acaba de escrever *White Spaces* a catorze de Janeiro de 1979 e às oito horas da manhã seguinte toma conhecimento da morte do pai. (Auster, 1997b: 302).

constitui-se o ponto de viragem formal na produção literária, pois, a partir deste escrito, o poeta-tradutor-ensaísta passa definitivamente a dedicar-se à prosa ficcional.

No início da década de oitenta, Paul Auster obtém resposta de uma editora disponível para publicar a aventura policial «Squeeze Play» e passa a residir no quarto do décimo andar, no número seis de Varick Street (Auster, 1982: 76-77), em Manhattan. Aqui, redige grande parte de «The Book of Memory» (Ap. Cortanze, 2004: 32) e «(...) le lieu était aussi une partie du livre. Sans l'expérience de cette chambre, le livre aurait été totalement différent. » (Auster e Cortanze, 1997: 115). O quarto, microcosmo de reflexão extensa para o narrador de *The Invention of Solitude*, também vai estar sempre presente na produção ficcional e a Varick Street torna-se lugar reiteradamente mencionado. Trata-se da rua onde Quinn já vivera, segundo o narrador de «City of Glass» (Auster, 1987b: 107); na esquina da Varick Street com a West Broadway, Fogg reencontra Zimmer, o colega da faculdade, treze anos mais tarde, em *Moon Palace* (Auster, 1989: 106); Peter Aaron, de *Leviathan*, também vive num apartamento em Varick (Auster, 1992: 65); e, em *Oracle Night*, a localidade volta a aparecer: «When we came to the intersection at Varick and Canal, we were stalled in traffic for several minutes. It was a monumental jam-up: honking cars and trucks, drivers shouting obscenities at one another, New York mayhem in its purest form. » (Auster, 2004: 41).

A tonalização reflexiva e especulativa da atitude ficcional austeriana enuncia sobretudo uma paisagem nova-iorquina fragmentária, de deambulação inquieta, dinamizada pela busca interior, a partir das diferentes lógicas subjacentes à colocação das personagens principais:

New York was an inexhaustible space, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know its neighbourhoods and streets, it always left him

with the feeling of being lost. Lost, not only in the city, but within himself as well. Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. The world was outside of him, around him, before him, and the speed with which it kept changing made it impossible for him to dwell on any one thing for very long. Motion was of the essence, the act of putting one foot in front of the other and allowing himself to follow the drift of his own body. By wandering aimlessly, all places became equal and it no longer mattered where he was. On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again. (Auster, 1987b: 3-4).

Conforme nota Gérard de Cortanze, «Le New York de Paul Auster est double (...). » (Auster e Cortanze, 1997: 62): na produção de raiz autobiográfica, Nova Iorque é cidade-espelho do sujeito em deriva; na ficção inicial, a preponderante presença bifocal dos dois *boroughs* unidos pela Brooklyn Bridge²¹⁹ corrobora a separação infligida pela natureza aos fragmentos Brooklyn e Manhattan, com o East River – que o engenho do homem resolveu, com o túnel para veículos automóveis, várias linhas de metropolitano e três pontes, entre elas a de Brooklyn.

Em *The New York Trilogy*, o Auster-personagem de «City of Glass»²²⁰ vive em Manhattan e a vigilância de Quinn sobre Stillman processa-se através das caminhadas pelas ruas deste distrito nova-iorquino (Auster, 1987b: 106). A zona também faz parte da paisagem espacial de «Ghosts», quando Blue caminha sobre a ponte que liga Manhattan a Brooklyn, seguindo Black²²¹. A deambulação por Manhattan é ainda o processo utilizado pelo investigador para se afastar do investigado, depois de se aborrecer com a leitura de *Walden* (livro que Black lia e que Blue passou a ler) (Auster, 1987b: 163), e a vigilância de Blue a Black decorre através das ruas de Manhattan (*Ibidem*, 178). Em «The Locked Room», também o primeiro encontro entre Sophie e Fanshawe acontece numa livraria de

²¹⁹ Também em *Mr Vertigo* (p. 84), o destino da viagem iniciática organizada por Master Yehudi para lançar Aesop no processo de maturidade é Nova Iorque e o fascínio exercido pela cidade no adolescente é notório.

²²⁰ O Paul Auster-personagem reside perto de Quinn, em Manhattan. (Auster, 1987b: 92).

²²¹ Enquanto Blue atravessa a Brooklyn Bridge a pé, refere-se a Manhattan. (Auster, 1987b: 149).

Manhattan (*Ibidem*, 204). Em *Moon Palace*, o pico da crise existencial de Fogg acontece no Central Park (Auster, 1989: 58); o apartamento de Thomas Effing fica em Manhattan (*Ibidem*, 100); e a história que o ex-pintor Julian Barber conta ao neto acerca do invenção da electricidade sem fios volta a referir Manhattan para nomear a localização do laboratório de Tesla (*Ibidem*, 144). Em *The Music of Chance*, Nashe e Pozzi preparam-se para o grande jogo, com Flower e Stone, no Plaza hotel²²², de Manhattan (Auster, 1990a: 38). Fanny, em *Leviathan*, arranja trabalho «(...) as an office temp (...)» (Auster, 1992: 47), em Manhattan, enquanto Ben Sachs está preso; e, após o divórcio, Peter Aaron vai morar para o *borough* (*Ibidem*, 63). Em *Timbuktu*, a celebração da mudança de nome leva Willy até esta parcela da cidade para tatuar a imagem do Pai Natal no braço direito (Auster, 1999: 22). David Zimmer, em *The Book of Illusions*, aventou a hipótese de residir em Manhattan para escrever o seu livro (Auster, 2002: 27) e faz pesquisa na biblioteca do *borough* (*Ibidem*, 55). Em *Oracle Night*, o duplex de John Trause localiza-se em Manhattan²²³, Grace também trabalha nesse fragmento nova-iorquino (Auster, 2004: 116), as caminhadas de Sidney Orr ocorrem por lá (*Ibidem*, 118); a zona faz igualmente parte das localizações ponderadas por Chang para abrir nova papelaria (*Ibidem*, 120); e Sid acaba por reencontrar, mais tarde, o dono da loja naquela parcela da cidade (*Ibidem*, 173).

²²² Em *La Solitude du Labyrinthe: Essai et Entretiens* (p. 121), Paul Auster esclarece a importância do Plaza Hotel na vida afectiva: «J'y passé ma nuit de noces avec Siri. Le Plaza, qui n'est peut-être pas l'hôtel le plus luxueux de New York, est du moins le symbole du luxe. Comme le Ritz à Paris. ».

²²³ O apartamento de John Trause situa-se em Manhattan e o de Sidney Orr, em Brooklyn; o protagonista declara que “roubou” o espaço de John para o seu romance. (Auster, 2004: 25).

A presença assídua de Manhattan na produção austeriana só é porventura ultrapassada por Brooklyn. A relação vivencial com esta parte da cidade radica-se na família da mãe: «Ma mère et sa soeur sont nées et ont grandi à Brooklyn (...). » (Auster e Cortanze, 1997: 129). A partir de 1980, Paul Auster instala-se em Brooklyn (*Ibidem*, 160); em 1981, conhece Siri Hustvedt e passam a residir no distrito multicultural nova-iorquino (*Ibidem*, 62); e o escritor adquire aqui o estúdio onde passou a trabalhar: «(...) “chambre dérobée”, au rez-de-chaussée d’un immeuble moderne (...). » (*Ibidem*, 63).

O título *The New York Trilogy* enuncia o macrocosmo das três histórias, mas o universo diegético de cada uma reparte-se por Manhattan e também por Brooklyn. Em «City of Glass», Stillman-pai escolhe a Brooklyn Bridge para o suicídio (Auster, 1987b: 122); e, em «Ghosts», o lugar suspenso sobre o curso da água faz parte do conjunto de cenários nova-iorquinos para a vigilância de Blue a Black: enquanto caminha sobre a ponte, perseguindo Black, o investigador aventa a hipótese de suicídio do investigado, a partir daquele lugar (*Ibidem*, 148-149). O local é ainda pretexto para o narrador dar conta do conjunto de fatalidades que rodearam a construção da heterotopia estabelecendo ligação entre a ponte e as vidas de John Roebling (o engenheiro imigrante alemão que a projectou) e o filho, Washington Roebling (que lhe sucedeu na prossecução do empreendimento) (*Ibidem*, 149-150). O apartamento providenciado por White para Blue vigiar Black situa-se em Brooklyn Heights, não muito longe da Brooklyn Bridge, num terceiro andar da Orange Street. O narrador explica que se trata da rua onde teve lugar a primeira edição de *Leaves of Grass* e onde Henry Ward Beecher discursou contra a escravatura (*Ibidem*, 136-137); e Brooklyn volta ainda a ser motivo desencadeador de conversa entre Black e Blue quanto às circunstâncias que rodearam a visita de Thoreau à

morada de Whitman, em Orange Street (*Ibidem*, 174-175). Em «The Locked Room», após o nascimento de Ben, Sophie e o narrador-personagem vão também viver para este distrito (*Ibidem*, 300).

Quanto a *Moon Palace*, uma das tarefas propostas por Thomas Effing a Marco Fogg consiste na visita ao museu de Brooklyn a fim de observar *Moonlight*, de Blakelock (Auster, 1989: 134-135). Em *Leviathan*, o apartamento dos pais de Fanny fica em Brooklyn (é lá que ela passa a morar, durante o período em que Benjamin Sachs está preso²²⁴) e o local de trabalho da mulher de Sachs transforma-se, depois, no museu de Brooklyn (Auster, 1992: 52). Posteriormente, Fanny e Ben vão viver para Park Slope, enquanto Peter Aaron e Delia residem em Riverside Drive (*Ibidem*, 56-57). Mais tarde, Peter e a primeira mulher mudam-se para Cobble Hill (*Ibidem*, 86) e, após a separação, o narrador-escritor passa a morar num apartamento perto da ex-companheira, também em Brooklyn (*Ibidem*, 87). Em *Mr Vertigo*, Master Yehudi, natural da Hungria, emigra para a América, na juventude, e é criado em Brooklyn (Auster, 1994: 21). Em *Timbuktu*, os pais de Willy fixam-se nesta zona de Nova Iorque, em 1946 (Auster, 1999: 14), e é aqui que William Gurevitch, mais tarde Willy Christmas, nasce (*Ibidem*, 22) e cresce (*Ibidem*, 14). Zimmer, em *The Book of Illusions*, vai viver para Brooklyn Heights para escrever o livro (Auster, 2002: 27-28). Em *Oracle Night*, Sidney Orr vive em Cobble Hill (Auster, 2004: 2) e a primeira papelaria de Chang localiza-se em Brooklyn (*Ibidem*, 120).

Brooklyn é ainda o cenário escolhido para as primeiras incursões austerianas no cinema (*Smoke* e *Blue in the Face*). Se, em relação a *Smoke*, a primeira convicção acertada entre o então aprendiz de realizador e Wayne Wang foi que «(...) the movie would be about Brooklyn (...)» (Auster, 1995: 4), o segundo filme constituiu-se

²²⁴ «Fanny moved back to her own parents' apartment in Brooklyn.» (Auster, 1992: 47).

homenagem ao quotidiano do lugar – «(...) a high-spirited celebration of daily life in Brooklyn (...). » (*Ibidem*, 160).

Nas entrevistas, apesar de Auster demonstrar preferência por Brooklyn para viver e quanto à representação do *borough* na produção literária (porventura igualmente devido à ligação afectiva mais sedimentada em relação à mãe e à família dela²²⁵), a centralidade dos dois distritos nas representações espaciais austerianas configura-os, ainda assim, como elementos cúmplices de uma mesma espacialidade, também através do ponto de vista bifocal sugerido a partir das personagens que a vivem, particularmente evidenciada em *The New York Trilogy*, na referência assídua à ponte que liga os dois distritos.

A mobilidade dos protagonistas, último *locus* de uma perspectiva flutuante, tece uma etnopaisagem nova-iorquina inflectida pela intercepção do labirinto urbano com o mundo interior, de universos múltiplos. Já em *The Invention of Solitude*, a propósito da coincidência das datas de nascimento de Anne Frank e de Daniel Auster, o narrador constata o carácter dúplice dos acontecimentos, no mundo em que vivemos: «A world in which everything is double, in which the same thing always happens twice (...). » (Auster, 1982: 83). Em «Ghosts», Blue alarga essa duplicidade à condição humana – «(...) [e]very man has his double somewhere (...) » (Auster, 1987b: 172); e, em *Moon Palace*, Effing reitera-a – «(...) [E]veryman is supposed to have an exact double somewhere (...). » (Auster, 1989: 185). Ao longo da progressão diegética, o protagonismo das figuras ficcionais corrobora a ideia jamesoniana segundo a qual «(...) [t]he disappearance of the individual subject (...) engenders (...) what may be called *pastiche* (...). » (Jameson, 1991: 16), oscilando quase invariavelmente em duas delas,

²²⁵ Nas obras de índole vivencial, a ligação afectiva à mãe e à família dela é claramente mais forte do que em relação ao pai; e, em *The Invention of Solitude* (pp. 20-21), o narrador refere que «I was my mother's boy, and I lived in her orbit. I was a little moon circling her gigantic earth, a mote in the sphere of her gravity, and I controlled the tides, the weather, the forces of feeling. »

como se na maior parte das vezes a existência de uma não fizesse sentido sem a outra. Na trilogia, Quinn passa a viver em função de Stillman Senior, em «City of Glass»; Blue persegue a rotina de Black, em «Ghosts»; e o narrador-personagem sem nome vive no encaixo de Fanshawe, em «The Locked Room». Em *In the Country of Last Things*, a intriga desenvolve-se em torno da procura do irmão, por parte de Anna Blume. Em *Moon Palace*, Fogg divide o protagonismo primeiro com Effing, o avô, e, por fim, com Solomon, o pai. Em *The Music of Chance*, o enredo desenvolve-se à volta do par Nashe e Pozzi em confronto com outro par, Stone e Flower. Em *Leviathan*, Peter Aaron procura alcançar Ben Sachs. Em *Mr Vertigo*, Master Yeahudi e Walt são o centro dos acontecimentos. Na primeira parte de *Timbuktu*, Willy e Mr Bones mantêm-se inseparáveis e, mesmo após a morte do dono, as reflexões de Mr Bones remetem para o falecido. Em *The Book of Illusions*, a vida de David Zimmer passa a decorrer de acordo com a procura de Hector Mann. Sidney Orr, em *Oracle Night*, vive na sombra de John Trause.

A estratégia narrativa desenvolve-se a partir da rede de dependências bifocais e de implicações mútuas entre um par de personagens, em que a figura que acumula a função de narrador vai descortinando as vivências de outra através da intervenção dialógica de fragmentos de vida daquela com os da própria existência. Embora o leitor tenha oportunidade de discernir acerca do protagonismo de uma das personagens, a autonomia individual nunca é plenamente atingida e o eixo em torno do qual a acção se desenvolve e em função do qual se organiza a economia da diegese é constituído pela proeminência de um duo. Esta interdependência, que se revê na representação espacial de uma Nova Iorque bifocal, consubstancia-se também na alternância das caminhadas sem destino aparente, levadas a cabo pelos protagonistas, com a clausura no microcosmo do quarto.

Na produção literária com dados biográficos sobre o autor, os narradores já dão conta de uma vivência espacial contrastiva, entre o confinamento dos quartos, onde criam, e a deambulação errática pelas ruas das cidades que vão habitando. A entidade responsável pela atitude narrativa de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* reparte o tempo passado em Paris e em Dublin entre caminhadas pela cidade e a leitura e a escrita, no quarto: «I walked a lot during those months, just as I had in Dublin, but also spent countless hours upstairs in my room, reading and writing. » (Auster, 1997a: 31). A voz enunciativa de *The Invention of Solitude* « (...) has spent the greater part of his adult life walking through cities, many of them foreign. He has spent the greater part of his adult life hunched over a small rectangle of wood, concentrating on an even smaller rectangle of white paper. » (Auster, 1982: 98). Em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, conforme já demos conta, Auster reconhece a prevalência da polarização dialógica entre representações espaciais: « (...) [I]t does shuttle between these two extremes: confinement and vagabondage – open space and hermetic space (...). » (Auster, 1997b: 327). As personagens de *The New York Trilogy* ora andam quilômetros pelas ruas da cidade de Nova Iorque, ora se fecham na atmosfera ascética do quarto. As caminhadas de Quinn, no encalço de Stillman (contrastantes com o isolamento, no quarto) ocupam uma parte significativa de «City of Glass»²²⁶ e o narrador explica o efeito delas no detective que finge chamar-se Paul Auster:

Quinn was used to wandering. His excursions through the city had taught him to understand the connectedness of inner and outer. Using aimless motion as a technique of reversal, on his best days he could bring the outside in and thus usurp the sovereignty of inwardness. By flooding himself with externals, by drowning himself out of himself, he had managed to exert some small degree of control over his fits of despair. Wandering, therefore, was a kind of mindlessness. (Auster, 1987b: 61).

²²⁶ A título de exemplo, referimos que, em «City of Glass», a descrição do percurso errante do investigador por Manhattan ocupa três páginas da história, depois de ter estado em casa do Auster-personagem. (Auster, 1987b:106-108).

«Ghosts» também reitera o apreço do protagonista pelas caminhadas: «(...) [H]e has always been an ardent walker, and to feel his legs striding along through the morning air fills him with happiness (...) » (*Ibidem*, 148). A investigação solitária de Blue reparte-se entre o quarto – «(...) with the world as it were removed from him, with nothing much to see but a vague shadow by the name of Black (...) » (*Ibidem*, 144) – e as deambulações, a pé, por Brooklyn, atrás de Black: «As they move through the narrow streets of Brooklyn Heights, Blue is encouraged to see that Black keeps increasing his distance from home. But then, his mood suddenly darkens. Black begins to climb the staircase that leads to the walkway across the Brooklyn Bridge. » (*Ibidem*, 148).

Em «The Locked Room», a investigação levada a cabo pelo narrador-personagem evoca coincidências evidentes das errâncias territoriais e das clausuras vividas por Paul Auster com as de Fanshawe e as do narrador-personagem. O itinerário desenha-se entre o fechamento e a viagem; e a toponímia inclui New Jersey e Nova Iorque (no final, também Massachusetts), ultrapassando as fronteiras espaciais do país quando se alarga à Europa, designadamente à Irlanda e a França (*Ibidem*, 276-277), territórios igualmente experimentados pelo autor.

In the Country of Last Things é porventura a obra mais atípica, do ponto de vista da relação toponímica com lugares nomeados na escrita de índole pessoal, pois, como iremos observar, a realidade urbana labiríntica do mundo possível não estabelece correspondência explícita com as designações geográficas vivenciadas pelo escritor. Ainda assim, a focalização no espaço-cidade permanece. Os lugares experimentados por Anna Blume oscilam entre o confinamento e a errância; e, à maneira de Beckett – «No matter. Try again. Fail again. Fail better (...). » (1996: 6) – a estratégia para a

sobrevivência neles mantém-se a mesma das narrativas anteriores: «One step and then another step and then another: that is the golden rule. » (Auster, 1987a: 24).

Em *Moon Palace*, o quarto volta a ser o lugar onde se desencadeia a crise existencial de Fogg, em Nova Iorque; posteriormente, o protagonista passa a deambular pelas ruas da cidade; e a fase crítica atinge o pico na errância pelo Central Park:

I had no clear idea of what I was going to do. When I left my apartment on the first morning, I simply started walking, going wherever my steps decided to take me. If I had any thought at all, it was to let chance determine what happened, to follow the path of impulse and arbitrary events. (Auster, 1989: 51).

Quanto a Julian e Solomon Barber, os momentos de desequilíbrio agudo projectam-se na errância pelos territórios dos Estados Unidos, mantendo-se a alternância com os espaços confinados: o pintor recolhe-se na gruta, depois da deambulação pelo oeste; o historiador percorre as universidades do Midwest e do West durante mais de vinte anos, ao mesmo tempo que se recolhe no trabalho académico – «(...) at least he had learned the importance of keeping the shades drawn and the door locked (...). » (*Ibidem*, 245).

À semelhança de *Moon Palace*, no início da fase crítica o escritor-personagem de *Leviathan* deixa-se perder pelas ruas nova-iorquinas: «Sachs wandered around the streets like a lost soul, roaming haphazardly between Times Square and Greenwich Village at the same slow and contemplative pace, never rushing, never seeming to care where he was (...). » (Auster, 1992: 140). Também aqui as fronteiras da mobilidade ultrapassam Nova Iorque: Sachs isola-se, em Vermont; vive, durante algum tempo, em Berkeley, California, com Lillian Stern; e percorre, depois, o território norte-americano, para destruir as réplicas da Estátua da Liberdade.

Em *Mr Vertigo*, além das digressões pelo país, Walt volta a fazer a apologia da locomoção: «Locomotion had always been my strength. It was the heart of my act, the thing that separated me from every levitator who had come before me (...). » (Auster, 1994: 129); e, no isolamento do quarto, em casa de Master Yehudi, o protagonista apura a arte da levitação: «Day after day, I would lock myself in my room, stretch out on the floor, and wish my body into the air. I practiced so much that it wasn't long before I could levitate at will, lifting myself off the ground in a matter of seconds. » (*Ibidem*, 63).

Em *Timbuktu*, a caracterização de William Gurevitch é a do vagabundo alcoólico e toxicod dependente que chegou a sonhar ser escritor; e após a morte de Willy, a errância perpetua-se em Mr Bones: «He had no idea where he was going, but he knew that he couldn't stop, that he had to keep on running until his legs gave out on him or his heart exploded in his chest. » (Auster, 1999: 116).

Depois da morte da família, David Zimmer, em *The Book of Illusions*, vai escrever *The Silent World of Hector Mann* para o apartamento de uma assoalhada de Pierrepont Street, em Brooklyn Heights (Auster, 2002: 28): «I was in the book, and the book was in my head, and as long as I stayed inside my head, I could go on writing the book. It was like living in a padded cell (...). » (*Ibidem*, 55). Entretanto, troca o estado de Nova Iorque por Vermont, isolando-se numa casa perto de Hampton, «(...) situated halfway up a mountain and surrounded by thick stands of birch, spruce, and maple trees (...) accessible only by dirt road (...). » (*Ibidem* 57). Aí, começa a traduzir as *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand. Depois, junta-se a Alma Grund, biógrafa de Hector Mann, viajando pela América para recolher os filmes de Mann, até conhecer o ex-actor na Tierra del Sueño, em Albuquerque, New Mexico. Paralelamente, a narrativa vai estabelecendo relação dos itinerários de vida de Zimmer com os do actor desaparecido.

Nascido num navio, no meio do Atlântico, o então Chaim Mandelbaum (apelido coincidente com o do tradutor e tio de Paul Auster, Allen Mandelbaum) e a família migrante fixam-se em Nova Iorque. O êxito da estrela do cinema mudo dá-se em Hollywood. Mais tarde, o roteiro espacial do actor fugitivo reparte-se: primeiro, pela errância, a partir da Califórnia (*Ibidem*, 127), passando por Montana e Illinois (*Ibidem*, 176), até Sandusky, Ohio (*Ibidem*, 198), onde conhece Frieda Spelling; e, depois, pelo recolhimento, na casa da Tierra del Sueño, no estado de New Mexico.

De obra para obra, a ideia que vai permanecendo é a da construção de um domínio de referências espaciais cada vez mais caracterizado pela diluição entre as fronteiras físicas, onde a acção e a movimentação das personagens se desenrolam, e o espaço psicológico, de atmosferas densas, meditações e teorias sobre o paradoxo e as ambiguidades da natureza humana que o comportamento das personagens principais também projecta. Em 1995, Paul Auster já dava conta da dificuldade em manter uma linha orientadora da narrativa porque as ideias estavam sempre a desenvolver-se em muitas outras: «Mon effort majeur consiste à ne pas succomber à la digression (...). » (ap. Cortanze, 1995a: 18). Do ponto de vista formal, esta propensão manifesta-se em *The Book of Illusions*, designadamente através da ausência de sinal gráfico que separe o discurso directo das personagens e a voz do narrador. *Oracle Night*, a obra mais recente no âmbito do *corpus* em estudo, é aquela que traduz esbatimento mais acentuado entre estes limites. O desenrolar da história de Sidney Orr forja complexidade macroestrutural a vários níveis, não só no seio da acção principal, com integração sucessivamente entrecruzada das experiências interiores e exteriores do protagonista com as da produção literária que Orr vai construindo, mas também no estabelecimento de interacção comunicativa com microacções fornecidas em notas de rodapé.

No plano da estratégia compositiva, a novidade das notas de rodapé na ficção austeriana impõe um ritmo descontínuo à progressão diegética; e no âmbito da recepção, a mancha gráfica transmite, ela própria, também, a imagem de fragmentação. O acompanhamento de enredos entrecruzados exige do leitor concentração redobrada, pela obrigatoriedade da focalização alternada entre as narrativas principal e as que constam na parte inferior da página. Em comparação com a ficção anterior, a singularidade de *Oracle Night* reconhece-se no imediato impacto visual produzido pela inclusão e extensão das notas de rodapé que ocupam, algumas vezes, em páginas seguidas, mais espaço do que o corpo do texto²²⁷.

No plano dos conteúdos, as notas de pé de página prolongam e/ou esclarecem o que é contado na narrativa principal (remetem-nos para o passado), diminuindo a demarcação das fronteiras estabelecidas tipograficamente. A fragmentação na disposição tipográfica acaba assim por esbater a hierarquização entre enredos principal e secundários (principalmente quando estes chegam a ocupar mais espaço na página²²⁸), insinuando já, ao mesmo tempo, a afirmação de uma semântica do espaço que refuta a existência de espacialidade objectiva. Esta carga significativa em relação ao espaço manifesta-se também na progressão diegética, nomeadamente quando as representações espaciais evocadas pela imaginação de Sidney Orr (depois concretizadas no relato daquilo que escreve) chegam a prevalecer sobre aquelas onde a personagem se encontra fisicamente²²⁹:

²²⁷ Repare-se, por exemplo, na extensão das notas de rodapé números 3, 6, 9 e 13.

²²⁸ A nota 6 reparte-se pelas páginas 48 a 51 e ocupa, em cada uma delas, mais espaço que o corpo do texto.

²²⁹ No segundo capítulo deste estudo (cf. p. 200), a propósito da utilização do processo de construção literária como elemento dinamizador da escrita já nos remetemos a esta passagem de *Oracle Night*. A distância dessa referência, no corpo do nosso texto, e o valor semântico dela na presente análise justificam, do nosso ponto de vista, que a relembremos.

I had stolen John's apartment for my story in the blue notepad, and when we got to Barrow Street and he opened the door to let us in, I had the strange, not altogether unpleasant feeling that I was entering an imaginary space, walking into a room that wasn't there. I had visited Trause's apartment countless times in the past, but now that I had spent several hours thinking about it in my own apartment in Brooklyn, peopling it with the invented characters of my story, it seemed to belong as much to the world of fiction as to the world of solid objects and flesh-and-blood human beings. Unexpectedly, this feeling didn't go away. If anything, it grew stronger as the night went on, and by the time the Chinese food arrived at eight-thirty, I was already beginning to settle into what I would have to call (for want of a better term) a state of double consciousness. I was both a part of what was going on around me and cut off from it, drifting freely in my mind as I imagined myself sitting at my desk in Brooklyn, writing about this place in the blue notebook, and sitting in a chair on the top floor of a Manhattan duplex, firmly anchored in my body, listening to what John and Grace were saying to each other and even adding some remarks of my own. It's not unusual for a person to be so preoccupied as to appear absent (...) for the there wasn't an authentic there anymore. It was an illusory place that existed in my head, and that's where I was as well. In both places at the same time. In the apartment and in the story. In the story in the apartment that I was still writing in my head. (Auster, 2004: 25-26).

Sidney Orr até alude ao próprio desaparecimento da realidade física, como se o acto criativo tivesse o poder de fazer desaparecer o seu criador:

"The first time I used the notebook, Grace tells me I wasn't there anymore." "What do you mean?" "That I disappeared. I know it sounds ridiculous, but she knocked on my door while I was writing, and when I didn't answer she poked her head into the room. She swears she didn't see me." "You must have been somewhere else in the apartment. In the bathroom, maybe." "I know. That's what Grace says too. But I don't remember going to the bathroom. I don't remember anything but sitting at my desk and writing." (...) "But then something similar happened on Monday. I was in my room writing, and I didn't hear the phone ring. When I got up from my desk and went into the kitchen, there were two messages on the machine." "So?" "I didn't hear the ring. I always hear the phone when it rings." "You were distracted, lost in what you were doing." "Maybe. But I don't think so. Something strange happened, and I don't understand it." (...) "I know. It's all in my head. I'm not saying it isn't, but ever since I bought that notebook, everything's gone out of whack. I can't tell if I'm the one who's using the notebook or if the notebook's been using me. Does that make any sense?" "A little. But not much." (*Ibidem*, 140-141).

A diluição do espaço físico reenvia-nos para a ideia da condição de exilado vivida por todo o criador, tema recorrente na ensaística austeriana, de que demos conta designadamente em relação à conversa entre Edmond Jabès e Paul Auster, de 1978, transcrita em «Providence»: «(...) [E]very writer, every creator lives in a kind of exile (...). » (Auster, 1997b: 149). O enunciado de Jabès configura igualmente o verdadeiro lugar do escritor na ordem do mundo – «(...) [t]he book has become my true place ... practically my only place (...). » (*Ibidem*) – e a ansiedade desta condição, presentida no

narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* desde a infância (conforme já houve oportunidade de observar), perpetua-se na ficção austeriana. Trata-se da inquietação sustentada na reiterada procura do lugar secreto que possibilite ao sujeito ser o que quer, bem como estar onde deseja; e talvez uma das descrições que melhor explica esse sítio misterioso e único seja a da caixa favorita de Fanshawe, localizada no quarto, em «The Locked Room»:

Fanshawe kept the cardboard box in his room. He had always been generous in sharing his toys, but this box was off limits to me, and he never let me go in it. It was his secret place, he told me, and when he sat inside and closed it up around him, he could go wherever he wanted to go, could be wherever he wanted to be. But if another person ever entered his box, then its magic would be lost for good. (Auster, 1987b: 220).

Por um lado, cada obra parece consubstanciar a paratopia singular habitada pelo criador, sítio secreto e mágico evocado, de resto, por Paul Auster em quase todas as entrevistas – «(...) the world is in my head, my body is in the world (...)»²³⁰. Por outro, as principais vozes da ficção também almejam alcançar esse lugar enigmático na renovada relação entre confinamento e errância.

As convergências e divergências semânticas entre espaços exterior e interior, coadjuvadas pela disposição tipográfica fraccionada do enredo nuclear com os eventos narrados nas notas de pé de página, somadas aos paralelismos estabelecidos entre referências histórico-culturais de épocas e áreas diversas, fazem de *Oracle Night* a narrativa ficcional austeriana que mais tenta reconhecer/materializar na obra literária o tal lugar único, procurado pelo escritor e pelos protagonistas, que possibilita o dialogismo multitemporal e intemporal filtrado pelos sentidos.

²³⁰ Conforme já tivemos oportunidade de referir, na entrevista dada a Paulo Alves Guerra, da TSF- Rádio Jornal, aquando da estada em Lisboa, em Abril de 2005, Paul Auster voltou a este lema já enunciado na *Magazine Littéraire* de Dezembro de 1995 e reiteradamente evocado nas intervenções públicas. Cf. Anexo a este estudo, p. 472.

3.4.3 Massachusetts

Apesar da presença comparativamente bem mais escassa, o estado de Massachusetts ocupa, ainda assim, lugar significativo no universo austeriano.

No domínio vivencial, Massachusetts reporta-se às origens da primeira mulher do autor e da família dela. Lydia Davis nasceu em 1947, em Northampton, e foi estudar para o Barnard College (filial da Universidade de Columbia), em Manhattan, Nova Iorque²³¹. Na escrita com dados biográficos sobre Auster, o narrador de *The Invention of Solitude* dá conta da primeira visita a casa dos futuros sogros, em Morningside Drive, onde conheceu Francis Ponge e a mulher. Quando se refere ao posterior reencontro com Ponge, a voz enunciativa menciona o Barnard College (onde Lydia Davis estudou) para explicar que a festa dada em honra do poeta francês fora organizada pelo tradutor da obra, professor naquela instituição (Auster, 1982: 137). *The Invention of Solitude* também refere a visita à casa de Emily Dickinson, em Amherst, Massachusetts, consagrando extenso investimento reflexivo ao lugar onde a poetisa escrevia: o quarto, epítome do ideário dickinsoniano, também símbolo da tradição literária norte-americana, funciona como microcosmo propiciador do exame minucioso da vida interior (*Ibidem*, 122-123).

Por vezes conotado com uma certa atmosfera económico-social de figuras associadas ao poder financeiro, o Bay State aparece na ficção principalmente como representação espacial coadjuvante na caracterização de personagens secundárias e de figuras ligadas ao meio literário e académico. Em *The New York Trilogy*, a família do professor Stillman, de «City of Glass», tem raízes na City on a Hill (Auster, 1987b: 25); e

The Garden and the Tower: Early Visions of the New World inclui referência ao clérigo de Boston, Henry Dark, nascido em Londres e com óbito em Cambridge, Massachusetts, em 1691 (*Ibidem*, 45). Em «Ghosts», Black conta a Blue que Henry David Thoreau vivia no Bay State (*Ibidem*, 174). Na última narrativa da trilogia, a carta de Fanshawe ao narrador-personagem vem de Boston e o derradeiro encontro entre eles dá-se no número nove da Columbus Square, no dia das mentiras (*Ibidem*, 301). Em *Moon Palace*, Fogg vive com a mãe em Boston até aos onze anos, altura em que ela morre atropelada por um autocarro, em dia de intempérie (Auster, 1989: 3 e 236-237); e, aos catorze, Kitty entra para a Fielding Academy, em Massachusetts (*Ibidem*, 86). A acção de *The Music of Chance* encontra várias referências a Boston: Nashe é lá bombeiro (Auster, 1990a: 55) e regressa à cidade antes de decidir voltar a optar pela errância ao volante do novo Saab vermelho. Em *Leviathan*, Maria Turner é criada em Holyoke (Auster, 1992: 68), no Hampden County do estado de Massachusetts; o narrador-escritor conta que Ben Sachs gostava de responsabilizar o poeta Walter Raleigh pela vinda da família para Boston (*Ibidem*, 27-28); segundo Peter Aaron, *The New Colossus* narra alguns episódios da vida da poetisa Emma Lazarus (cujo famoso soneto *The New Colossus* se encontra gravado a bronze na Estátua da Liberdade), designadamente a visita dela a Emerson, em Concord (*Ibidem*, 43); e a terceira réplica da Estátua da Liberdade a ser destruída por Ben localiza-se numa vila no coração de Massachusetts (*Ibidem*, 242).

É conhecida a atenção especial que os estados de New England mereceram por parte de vários escritores norte-americanos e entre eles contam-se os autores de *The Scarlet Letter* e de *On The Duty of Civil Disobedience*. Já em *The Invention of Solitude*, o

²³¹ Cf. Prose, 1997: <http://www.bombsite.com/archive/davis/davis_bio.html>.

narrador compara o isolamento do pai àquele a que Thoreau se submeteu, para salientar motivações diferentes:

Solitary. But not in the sense of being alone. Not solitary in the way Thoreau was, for example, exiling himself in order to find out where he was (...). Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, of not having to see himself being seen by anyone else. (Auster, 1982: 16-17).

O apreço de Paul Auster pela criação de Hawthorne é, de resto, imediatamente constatado no prefácio a *Twenty Days with Julian & Little Bunny*, redigido em 2002. Aqui, além do elogio à obra, através da descrição das circunstâncias em que se desenvolveu esta criação de Hawthorne, Auster realiza uma sinopse da biografia do autor, para valorizar o papel da perenidade da palavra escrita, na relação entre pai e filho, em detrimento do carácter efémero e superficial das imagens, que o tempo acaba por apagar:

But words are better, I think, if only because they don't fade with time. It takes more effort to write a truthful sentence than to focus a lens and push a button, of course, but words go deeper than pictures do – which can rarely record anything more than the surface of things, whether landscapes or faces of children. In all but the best or luckiest photographs, the soul is missing. That is why *Twenty days with Julian & Little Bunny* merits our attention. In his modest, deadpan way, Hawthorne managed to accomplish what every parent dreams of doing: to keep his child alive forever. (Auster, 2005: 489).

Acresce que, em 1998, Siri Hustvedt dava conta da intensidade da pesquisa levada a cabo pelo marido acerca da vida privada de Hawthorne: «(...) [S]on sujet actuel de recherches étant Hawthorne, le fameux auteur de *La Lettre écarlate*, et sa vie privée, Nathaniel, sa femme Sophie, et ses enfants, Una, Julian et Rose, son presque devenus pour nous comme une seconde famille! » (Ap. Cortanze, 2004: 214). Além de o nome atribuído à filha do segundo casamento de Paul Auster coincidir com o da mulher de Hawthorne, algumas coincidências espaciais da ficção radicam explicitamente nas

referências às personalidades literárias supracitadas: Nathaniel Hawthorne, amigo pessoal de Henry David Thoreau, viveu em Concord; a cabana, junto ao Walden Pond, onde Thoreau escreveu *Walden*, localiza-se nesta região; e «Ghosts» evoca reiteradamente a obra e as figuras em referência. Quanto ao escritor nascido em Salem, Massachusetts, Black considera-o «(...) probably the first real writer America ever had (...). » (Auster, 1987b: 175). O episódio evocado pelo investigado acerca do regresso de Hawthorne à cidade-berço, onde permaneceu durante doze anos para escrever (*Ibidem*), remete o leitor para tema recorrente em Auster: o isolamento e a clausura da actividade literária. Em «The Locked Room», o primeiro nome da mulher de Fanshawe também coincide com o da companheira de Hawthorne. Effing, em *Moon Palace*, refere a amizade entre Tesla e Julian Hawthorne (Auster, 1989: 142-146), um dos três filhos do autor das *Twice-Told Tales*. Por outro lado, o primeiro nome do avô de Fogg coincide com o deste filho de Hawthorne. A descrição da colecção de Willy, em *The Music of Chance*, também inclui «(...) [t]he cane used by Nathaniel Hawthorne after he broke his leg as a boy (...) » (Auster, 1990a: 83). Em *Leviathan*, Ben Sachs alude (em *The New Colossus*) à filha do escritor do século dezanove, Rose Hawthorne, a propósito da doença terminal de Emma Lazarus: «There is Emma Lazarus dying from cancer at age thirty-seven, attended by her friend Rose Hawthorne – who is so transformed by the experience that she converts to Catholicism (...) and devotes the last thirty years of her life to caring for the terminally ill (...). » (Auster, 1992: 44). O apelido atribuído pelo autor, em *Mr Vertigo*, à empregada de Master Yehudi e Walt, durante a estada em Cape Cod, é Hawthorne (Auster, 1994: 160). Em *The Book of Illusions*, Alma toma como obra de referência *The Birthmark* (Auster, 2002: 119-122).

Quanto ao porventura mais famoso ícone de New England, Paul Auster considera Henry David Thoreau visionário na enunciação das grandes contradições norte-americanas e elege *Walden*, como o grande livro sobre a experiência da solidão (Auster e Cortanze, 1997: 99). Com efeito, na experimentação do isolamento, as personagens nucleares das três histórias de *The New York Trilogy*²³² revêem-se em *Walden*, o mesmo acontecendo em relação às figuras centrais de *Leviathan* (Auster, 1992: 29 e 42-43), *The Book of Illusions* (Auster, 2002: 283)²³³ e *Oracle Night* (Auster, 2004: 62)²³⁴.

O estado de Massachusetts faz igualmente parte dos cenários de *Mr Vertigo*: Aesop e Master Yehudi realizam a digressão pelas universidades do leste dos Estados Unidos inserindo Boston no roteiro (Auster, 1994: 72); os espectáculos de Walt pelos estados norte-americanos junto ao Atlântico incluem o Bay State (*Ibidem*, 181); e, posteriormente, o narrador-protagonista trabalha em Boston como *bartender* (*Ibidem*, 263). Em *The Book of Illusions*, David Zimmer penaliza-se por ter transportado a família de carro, até Boston em vez de ter permitido que a mulher e os filhos viajassem de avioneta até Nova Iorque pois tal teria prevenido a trágica morte da família no acidente aéreo posterior (Auster, 2002: 6-7). Tina, de *Oracle Night*, é natural de Massachusetts, estado de “bluebloods”, e o narrador refere o atrito velado que opõe a família do Bay State à da “working-class”, de New Jersey; a segunda mulher de John Trause foi estudante na selectiva Universidade de Bryn Mawr (Auster, 2004: 28-29); e as primeiras listas telefónicas que Nick encontra no Bureau of Historical Preservation de Ed são de Baltimore e Boston (*Ibidem*, 77).

²³² Em «City of Glass», pp. 79-83; em «Ghosts», pp. 138-140, p. 152, pp. 162-163, pp.168-169, pp.172-176, e pp. 184-185; e em «The Locked Room», pp. 210-213.

²³³ Aqui, *The Birthmark* é a obra de Thoreau referida.

²³⁴ Ed cita *Walden*.

3.4.4 Minnesota

Filha de Lloyd Hustvedt e Ester Vegan, Siri Hustvedt nasce em 1955, em Northfield, Minnesota, numa família com ascendência norueguesa. A ligação do pai aos estudos escandinavos, na Universidade de Oslo e depois na do Minnesota, ajudou Siri e as três irmãs (Liv, Astrid e Ingrid) a conservarem alguma proximidade com as raízes norueguesas, para além da influência dos pais, e terá alimentado o interesse da escritora pelas artes, pois Lloyd Hustvedt colaborou, durante onze anos, com The Norwegian American Historical Association, foi galardoado com o McKnight Prize in Literature, pelo trabalho sobre a vida de Rasmus Bjorn Andersen, e recebeu o título de Knight First Class pelas contribuições prestadas no aprofundamento das relações da Noruega com os Estados Unidos²³⁵. Aos vinte e três anos, Siri partiu para Nova Iorque, a fim de frequentar o curso de literatura da Universidade de Columbia (Nogueira, 2006b: 48), e, seis anos mais tarde, a 23 de Fevereiro de 1981, conheceu Paul Auster, numa leitura pública de poesia (Luís, 2005: 160), realizada numa livraria da 92nd Street (Ap. Cortanze, 2004: 177), em Manhattan (Luís, 2005: 160). Começam a viver juntos em Maio, casam-se em Junho, passam a noite de núpcias no Plaza Hotel de Nova Iorque (Auster e Cortanze, 1997: 121) e a lua de mel em Paris (ap. Cortanze, 2004: 177).

²³⁵ Cf. Ronneberg, 2004: <<http://www.norway.org/News/archive/2004/200401hustvedt.htm>>.

Embora o estado do Minnesota não seja mencionado na produção de índole vivencial, o território ligado às origens de Siri Hustvedt é evocado na ficção, bem como alguns lugares experimentados pelo casal. Em «City of Glass», o nome e as origens da mulher do Auster-personagem remetem para Siri Husvedt de forma evidente:

‘And this,’ said Auster, turning to the woman, ‘is my wife, Siri.’ The wife sniled her smile, said she was glad to meet Quinn as though she meant it, and then extended her hand to him. He shook it, feeling the uncanny slenderness of her bones, and asked if her name was Norwegian. ‘Not many people know that,’ she said. ‘Do you come from Norway?’ ‘Indirectly,’ she said. ‘By way of Northfield, Minnesota.’ And then she laughed her laugh, and Quinn felt a little more of himself collapse. (Auster, 1987b: 91-102).

Em «The Locked Room», Sophie e o segundo marido também passam a noite nupcial no Plaza; partem depois para o Minnesota, terra da família da ex-mulher de Fanshawe; e celebram ali um «Norwegian Christmas» (*Ibidem*, 241). O Minnesota volta a ser território nomeado em *The Music of Chance*: Juliette vai viver para este estado quando Nashe decide deixar a filha à guarda da irmã, depois de Thérèse o ter abandonado (Auster, 1990a: 2). Em *Mr Vertigo*, a digressão dos espetáculos de levitação também passa por Northfield, Minnesota, e na localidade, a quarenta milhas da capital de estado, o protagonista aproveita os intervalos entre as exibições para ir ao cinema (Auster, 1994: 138-139). Em *Moon Palace*, a errância de Solomon Barber decorre pelas universidades norte-americanas e, entre elas, encontra-se a do Minnesota: «Indiana and Texas, Nebraska and Oklahoma, South Dakota and Kansas, Idaho and Minnesota. He never stayed anywhere for more than two or three years, and while the schools all tended to be alike, the constant movement kept him from being bored. » (Auster, 1989: 242-243).

3.4.5 Pelo oeste

A ficção austeriana convoca novidades em relação à produção de índole vivencial, ao incluir o oeste americano como representação espacial significativa no itinerário das regiões vividas pelos protagonistas de *Moon Palace*, *The Music of Chance*, *Leviathan*, *Mr Vertigo* e *The Book of Illusions*.

Sinónimo de perigo mas também de reinvenção, o poder impressionante deste território surge em estreita conexão com o espaço psicológico das personagens principais, viabilizando a confrontação do sujeito consigo próprio através da errância pelas imensidões inóspitas e pela paisagem contrastante de vales profundos e montanhas grandiosas. Na superação de fronteiras interiores e exteriores, a demanda do oeste processa-se através da mobilidade errática (elemento constitutivo da literatura norte-americana em geral, sempre presente no universo austeriano) e projecta a quimera da ocasião de personalidade²³⁶ por parte dos protagonistas. A viagem de conhecimento interior (designadamente de comprovação, no plano ontológico) estabelece correlação sinonímica com a envolvimento dos elementos da natureza agreste, no sentido em que as personagens penetram as profundezas do deserto e de si próprias, encontrando, no oeste, o território de que precisam para se descobrirem.

²³⁶ Conforme refere António Damásio, «As nossas atitudes e as nossas escolhas são, em grande parte, a consequência de uma “ocasião de personalidade” que os organismos inventam ao correr do tempo. (...) A capacidade de criarmos os nossos próprios Hamlets, Iagos e Falstaffs encontra-se no interior de cada um de nós.». (Damásio, 2000: 259-260).

3.4.5.1 Em *Moon Palace*

O autor considera *Moon Palace* a obra «(...) le plus long et sans doute celui qui s'enracine le plus dans un temps et un espace spécifiques (...). » (Ap. Cortanze, 2004: 184) e, conforme vimos a propósito do prefácio aos trabalhos de David Reed, o *Wild West* vivido por Julian Barber reporta-se à viagem que Paul Auster e o pintor realizaram «(...) dans les montagnes de l'Ouest en Arizona et en Utah (...). » (Auster e Cortanze, 1997: 127). Além do conhecimento *in loco* da região, Reed, então a residir no estado do Utah, proporcionou ao escritor um manancial de informação acerca da representação do mundo visível e imaginário sobre a tela, designadamente quanto à descoberta da pintura de Blakelock. O leque de reflexões sustentadas em *Moon Palace* sobre a problemática da representação na pintura, bem como acerca do oeste bravio advém em larga medida da experiência obtida no lugar e da interdisciplinaridade com os conhecimentos transmitidos pelo amigo (*Ibidem*, 127-128). A importância atribuída ao território é, desde logo, incisivamente indiciada no local escolhido por Auster para a ocorrência do acidente seguido da morte de Byrne e da discussão entre Scorresby e Julian Barber, desencadeadora do isolamento do pintor:

Four Corners, where Utah, Arizona, Colorado, and New Mexico come together. That was the strangest place of all, a dream world, all red earth and contorted rocks, tremendous structures rising out of the ground, they stood there like the ruins of some lost city built by giants. (Auster, 1989: 156).

Do ponto de vista estilístico, a utilização preferencial, em *Moon Palace*, da designação “America”, em detrimento de “United States of America”²³⁷, amplia através

²³⁷ Esta propensão manifesta-se quer na escrita de índole vivencial, quer na ficção, apesar de o escritor se afirmar avesso a generalizações.

da sinédoque o efeito impressivo exercido pela vivência do território mítico, relacionando as referências à descoberta do oeste com as que remetem para o país. *Moon Palace* exprime claramente essa conexão, reconhecida, de resto, pelo autor, em entrevista a Mark Irwin: «(...) [W]e're in a country without a long past, a place in which most people have obliterated their connection to the past, maybe it's easier for Americans to do such a thing than it is for people from other countries. » (Auster, 1997b: 337).

Em «City of Glass», Quinn já alude à semelhança entre o diagrama das caminhadas de Stillman e um estado imaginário do Midwest²³⁸; e, no final de «Ghosts», o narrador sugere ao leitor a hipótese de reinvenção de Blue no oeste: «(...) [B]oarding a train that morning and going out West to start a new life (...). » (Auster, 1987b: 196). Se estas referências permitem aferir o oeste bravio como sinédoque da Terra Prometida sonhada antes de ser descoberta, a primeira frase de *Moon Palace*, evocando o mito da fronteira – «It was the summer that men first walked on the moon. » (Auster, 1989: 1) –, constitui-se ponto de partida para a exploração de outro espaço nunca antes desvendado: o universo perceptível do protagonista. Conforme explica Paul Auster, para dar conta dele a narrativa vai recuperando as referências identitárias americanas da descoberta do continente, do oeste e da Lua: «First there's Columbus, then there was the discovery of the West, then finally there's the outer space: the moon as the last frontier. » (Auster, 1997b: 319).

A noção de identidade individual, que radica na estrutura familiar, nas amizades progressivamente estabelecidas e no rol de lugares que marcam experiências (Damásio, 2000: 258), em Fogg, revela-se logo no nome. O protagonista orfão de mãe só descobre o pai no sexto capítulo e os laços familiares que o unem a Effing no último; a sociabilidade

²³⁸ «The diagram looked a little like a map of some imaginary state in the Midwest. » (Auster, 1987b: 67).

é restrita, quase sempre pontual; e a constante mobilidade errática impede o estabelecimento de um lugar de pertença. O nome, sinal de demarcação de um território individual, evocando um leque vasto de parcelas territoriais, enuncia, de imediato, a fragmentação da identidade individual e também insinua a identidade colectiva fraccionada dos Estados Unidos da América:

Marco, naturally enough, was for Marco Polo, the first European to visit China; Stanley was for the American journalist who had tracked down Dr. Livingstone “in the heart of darkest Africa”; and Fogg was for Phileas, the man who had stormed around the globe in less than three months. (Auster, 1989: 6).

Ao longo da obra, Auster vai utilizando estereótipos da identidade colectiva norte-americana (as tais grandes referências históricas a Colombo, à exploração do oeste e à primeira viagem do homem à Lua) para dar conta da “final frontier” mais procurada por Fogg (e também por Julian e Solomon Barber), que acaba por ser invariavelmente a descoberta de segmentos identitários sentidos a partir do renovado equilíbrio (sempre fugaz) entre o território interior e aquilo que o rodeia:

I was trying to separate myself from my body, taking the long road around my dilemma by pretending it did not exist. Others had traveled this road before me, and all of them had discovered what I finally discovered for myself: the mind cannot win over matter (...). (*Ibidem*, 29).

A estreita conexão entre as representações espaciais e Fogg começa a desenhar-se no quarto de Nova Iorque, microcosmo austeriano recorrente onde a fase crítica se desencadeia. Depois, concretiza-se na crise existencial vivida no Central Park que, mais tarde, o narrador-personagem correlaciona com o oeste vivido por Effing: «I had my own memories of living in a cave, after all, and when he described the loneliness he had felt then, it struck me that he was somehow describing the same things I had felt. » (*Ibidem*,

183). A utilização do dialogismo com a alteridade para medir as próprias experiências é recuperada na relação de semelhança entre o oeste americano e a paisagem lunar definida pela personagem principal: «(...) [W]hy does the American West look so much like the landscape of the moon? » (*Ibidem*, 33). O itinerário de leituras preestabelecido por Effing reedita essa fruição:

We read excerpts from Doughty's *Travels in Arabia Deserta*, plodded through the whole of John Wesley Powell's book about his mapping expedition down the Colorado River, and ended up by reading a number of eighteenth- and nineteenth-century captivity stories, firsthand accounts written by white settlers who had been abducted by Indians. (*Ibidem*, 110).

Por sua vez, antes de dar conta das aventuras e desventuras experimentadas no oeste, o ex-pintor reitera esta perspectiva no âmbito da representação pictórica, quando alvitra que a primeira descoberta daquele território por parte dos americanos foi realizada não através da experiência vivida no lugar original, mas pela mão das representações dele, elaboradas por Thomas Moran:

Moran got famous for what he did out there, he was the one who showed Americans what the West looked like. The first painting of the Grand Canyon was by Moran, it's hanging in the Capitol building in Washington; the first painting of Yellowstone, the first painting of the Great Salt Desert, the first paintings of the canyon country in southern Utah – they were all done by Moran. Manifest Destiny! They mapped it out, they made pictures of it, they digested it into the great American profit machine. Those were the last bits of the continent, the blank spaces, no one had explored. Now here it was, all laid out on a pretty piece of canvas for everyone to see. The golden spike, driven right through our hearts! (*Ibidem*, 149).



Thomas Moran, 1872,
*The Grand Canyon of the Yellowstone*²³⁹

A interpretação de Effing acerca do trabalho de Moran reconstrói uma recepção a dois níveis. Por um lado, na sua forma inerte, a obra de arte emerge do hiato entre a materialidade corpo-natureza do criador e o significado do legado histórico-cultural. Por outro, constituindo-se sintoma de uma realidade territorial mais vasta e complexa, ela contribuiu para diluir a estranheza dos norte-americanos em relação àquele espaço, então desconhecido. Depois, a convicção subjacente à opinião emitida por Effing passa a assentar na ideia de alheamento dos norte-americanos quanto às singularidades do próprio território e de uma identidade do presente fundamentada em representações estereotipadas, quando o ex-pintor se refere à difusão artística através da comunicação electrónica, designadamente no plano do cinema e da televisão: «Everyone knows what those places look like now (...). That's where they shoot all those cowboy-and-Indian movies, the goddamned Marlboro man gallops through there on television every night. » (Auster, 1989: 157). Face ao lugar fisicamente distante em relação às urbes onde se concentram os núcleos populacionais, as linhas divisórias entre as paisagens real e ficcional do oeste esbatem-se na representação fugaz implementada pelas mediapaisagens da contemporaneidade: «(...) [P]ictures don't tell you anything about it, Fogg. It's all too

²³⁹ Cf. S.a., 1997: <http://eu.art.com/asp/sp-asp/_/pd--10100296/Grand_Canyon_of_the_Yellowstone.htm>.

massive to be painted or drawn; even photographs can't get the feel of it. Everything is so distorted (...). » (*Ibidem*).

Por outro lado, o microcosmo de Fogg, em casa de Effing, volta a evocar a noção do Novo Mundo representado na pintura. A descrição do único quadro do quarto onde o narrador-personagem passa a viver – «(...) a mythological scene crowded with human figures and a plethora of architectural details (...). » (*Ibidem*, 108) – remete o leitor para *The Consummation*, o terceiro dos cinco painéis da série *The Course of Empire* – «(...) a visionary saga of the rise and fall of the New World. » (*Ibidem*, 108).



Thomas Cole, 1836, *The Consummation*²⁴⁰.

Na sequência panorâmica de ascensão e queda da civilização, evocada pelas cinco criações de Thomas Cole, *The Consummation* representa o grau mais elevado de realização civilizacional. O terceiro quadro da série, alicerçado na alegoria profética do conjunto da obra, sugere a vulnerabilidade do apogeu que antecede o perigeu do império norte-americano. Na diegese, a presença da tela no quarto de Fogg, em casa de Effing,

²⁴⁰ Cf. s.a., s.d. «Outdoor Literature – Thomas Cole: The Course of the Empire (The Consummation of the Empire) » in *Idaho State University Home Page*: <www.isu.edu/~wattron/OLCole2b.html>.

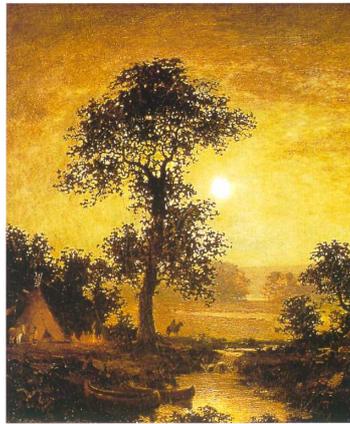
indicia igualmente a prosperidade seguida da decadência que persegue as principais figuras da narrativa.

Permanece a ideia da repercussão fictícia protagonizada pelo efeito da cultura do simulacro, em detrimento da verdadeira singularidade do país. Essa situação, engendrada a partir de representações, constitui-se estereótipo de um passado (Jameson, 1991: 20-25) impossível de recuperar e de desvendar para os americanos, porque o país deixou de ser pátria, com características distintivas, para se tornar sincronia de enredos culturais. A temática do papel da representação na condição norte-americana volta a ser retomada no elogio de Effing à criação de Ralph Albert Blakelock, pintor que viajou pelo oeste americano, entre 1869 e 1872, explorando a essência da “native American life”:

He [Blakelock] used to tell me about his travels out West, wandering through the wilderness for weeks on end, never seeing a soul. Three years he was out there. Wyoming, Utah, Nevada, California. It was a savage place back in those days. (Auster, 1989: 146-150).

Fogg recebe a incumbência de estudar *Moonlight*, a obra mais conhecida do pintor do século XIX. A lição incide, outra vez, na procura de lugar: primeiro, através da aprendizagem da localização precisa de figuras humanas, objectos e cores; e, depois, na tentativa de imaginar a colocação do observador no lugar do observado, a fim de penetrar na mente do artista, recuperando aqui, mais uma vez, a perspectiva bifocal, agora no âmbito da pintura:

See if you can memorize all the elements of the picture, learning the precise location of the human figures, the natural objects, the colors on each and every spot of the canvas. Close your eyes and test yourself. Open them again. See if you can't begin to enter the landscape before you. See if you can't begin to enter the mind of the artist who painted the landscape before you. Imagine that you are Blakelock, painting the picture yourself. After an hour of this, take a short break. Wander around the gallery if you like and look at some of the other pictures. Then return to the Blakelock. Spend another fifteen minutes in front of it, giving yourself up to it as though there was nothing else but this painting in the entire world. Then leave. (...) Think about the painting. Try to see it in your mind. (*Ibidem*, 136).



Ralph Albert Blakelock, 1885-1889, *Moonlight*²⁴¹.

Além de fazer notar a coincidência entre a crise vivida no Central Park e o facto de os primeiros trabalhos de Blakelock terem incidido sobre o parque nova-iorquino²⁴², o narrador-protagonista reconhece, na paisagem estudada, «(...) [A]n American idyll, the world that the Indians had inhabited before the white men came to destroy it. (...) [A] death song for a vanished world. » (Auster, 1989: 139). Acresce que a viagem do (na altura) Julian Barber, pelo oeste americano, tenta preencher as alusões e teorias construídas, até então, pelas personagens principais, acerca daquele território mítico, coincidindo com a ruptura da memória autobiográfica do avô de Fogg:

We headed due west from the city, camped out by the lake for a day or two, and then moved on into the Great Salt Desert. It was like nothing I had ever seen before. The flattest, most desolate spot on the planet, a boneyard of oblivion. You travel along day after day, and you don't see a goddamned thing. Not a tree, not a shrub, not a single blade of grass. Nothing but whiteness, cracked earth stretching to the distance on all sides. (...) We worked our way across the center of the state, then angled down into the canyon country in the southeast, what they call the Four Corners, where Utah, Arizona, Colorado, and New Mexico come together. That was the strangest place of all, a dream world, all red earth and contorted rocks, tremendous structures rising out of the ground, they stood there like the ruins of some lost city built by giants. Obelisks, minarets, palaces: everything was at once recognizable and alien, you couldn't help seeing familiar shapes

²⁴¹ Cf. Pothier, 2004: <www.sudam.uvsq.fr/moonlight.htm>.

²⁴² «I was particularly interested to learn that some of his early work in the 1870s had been set in Central Park. » (Auster, 1989: 140).

when you looked at them, even though you knew it was all chance, the petrified sputum of glaciers and erosion, a million years of wind and weather. (*Ibidem*, 154-156).

Porém, o ainda pintor parte para a experimentação do espaço original, só conhecido através das representações forjadas por outros, na gruta – mas ele próprio passa a representação, quando finge ser Tom, o eremita; e quando o Effing adâmico nasce na Califórnia:

Once he left the cave, Effing said, he traveled through the desert for several days before coming to the town of Bluff. From then on, things became easier for him. He worked his way north, slowly moving from town to town, and made it back to Salt Lake City by the end of June, where he linked up with the railroad and bought a ticket for San Francisco. It was in California that he invented his new name, turning himself into Thomas Effing when he signed the hotel register on the first night. He wanted the Thomas to refer to Moran, he said, and it wasn't until he put down the pen that he realized that Tom had also been the hermit's name, the name that had secretly belonged to him for more than a year. (*Ibidem*, 184).

A relação entre a história da identidade norte-americana e as histórias individuais de Fogg e Effing, traduzida no rede de reflexões e vivências tecidas ao longo de *Moon Palace*, admite ainda paralelismo com as observações do narrador acerca de *Kepler's Blood*, de Solomon Barber: «Part Western and part science fiction (...).» (*Ibidem*, 253). De facto, conforme afirma Marco Stanley, acerca da obra do pai, «(...) the whole story is a complex dance of guilt and desire.» (*Ibidem*, 263); e esta angústia bipolar em relação ao passado²⁴³, por parte das personagens de *Kepler's Blood*, assemelhando-se à das principais figuras de *Moon Palace*, desenha também estreita conexão com a história dos Estados Unidos da América:

(...) [T]he accounts of white men living among Indians, the mythology of the American West – those were subjects that Barber dealt with as a historian, (...) there was always a personal motive behind his work, a secret conviction that he was somehow digging into the mysteries of his own life. (*Ibidem*, 263).

²⁴³ Também se reconhece esta angústia em Auster, designadamente em relação aos pais.

*Kepler's Blood*²⁴⁴ conta que John Kepler (tal como Effing) abandona a mulher e o filho, em Long Island, para viajar pelo Utah e pelo Arizona, «(...) to discover a land of marvels, a world of wild beauty and ferocious color, a domain of such monumental proportions that even the smallest stone would bear the mark of the infinite. » (*Ibidem*, 254). Kepler é salvo pela comunidade dos «Humans» (*Ibidem*, 255), mas uma grande seca elimina o grupo, com excepção para os primeiros pai e mãe (Pog e Ooma) que caminham pelo deserto durante vinte e nove dias e noites, viajam numa nuvem durante sete anos e descobrem «the Forest of First Things», onde recomeçam um mundo novo (*Ibidem*, 255).

Se a imaginação de Solomon preenche, aqui, o hiato quanto ao desaparecimento do pai, através da sua conjectura representada em livro²⁴⁵, no contexto mais amplo de *Moon Palace* também a representação imaginada (da América, do oeste e da Lua) se afirma como solução provisória que vai substituindo o desconhecido. Configura-se, primeiro, como hermenêutica, no sentido em que se constitui pista para a descoberta de um território interior e exterior mais vastos; e, depois, como especulação, potenciadora do estereótipo, quando generaliza a atribuição de valor a determinada realidade, que ela, de facto, pode não merecer.

Se pensarmos ainda na larga tradição da utopia da Terra Prometida e do *leit motiv* da América sonhada antes de ser descoberta, então a América austeriana, associando os temas da viagem, da fronteira e da demanda do oeste ao da personalidade, elege a representação do espaço como instância a ser ultrapassada, pela mobilidade do sujeito, a

²⁴⁴ Trata-se da obra de Solomon baseada no desaparecimento do pai.

²⁴⁵ O episódio volta a remeter-nos para a própria história familiar de Paul Auster: primeiro, na evocação de uma vivência de valores antitéticos, da mãe e do pai; depois, com o divórcio dos progenitores e o afastamento do pai, decorrente do facto de Paul Auster ter ido viver com a mãe e a irmã. Também Auster escreve *The Invention of Solitude* na tentativa de preencher a lacuna afectiva já existente em vida e aumentada com a morte repentina de Samuel Auster.

fim de este alcançar a própria essência: falta-lhe sempre confrontar o lugar mitológico (conhecido pela representação e fantasiado através dela) com o lugar original, mas este, conforme conclui Effing, acaba por ser invariavelmente o mesmo – «(...) the only place you exist is in your head. » (Auster, 1989: 156).

No plano da expressão artística, em *Moon Palace*, a representação, funciona também sob uma perspectiva dialógica. Ela é sintoma de realidade (para os que não conhecem o genuíno) e apresenta-se igualmente como instância que pode promover noções preconcebidas dessa realidade (ap. Varvogli, 2001: 139). Afinal, quer Fogg e Effing, quer Solomon almejaram ultrapassar a representação através da experimentação do lugar original, orientando a vida contra o fluxo do simulacro – mas acabam por criar, eles próprios, outras representações.

Edwin Fussell confirma esta construção fictícia do real quanto à mitologia do oeste americano:

The simple truth is that the American West was neither more nor less interesting than any other place, except in mythology or in the swollen egos of Westerners, until by interpretation the great American writers – all of whom happened to be Eastern – made it seem so. (Fussell: 1965: 13).

Sendo certo que todas as sociedades produzem as suas versões da arte, do mito e da lenda que permitam superar estados emocionais, interdições e/ou territórios desconhecidos, no universo austeriano, a imaginação sai do particular espaço expressivo da arte (concebida como domínio dialogicamente interdisciplinar), para passar também a fazer parte da actividade mental quotidiana das personagens. Embora Effing confirme a teoria fusselliana, o ex-pintor alarga o âmbito da reflexão quando reconhece que o verdadeiro propósito do acto criativo, bem como da respectiva fruição, consiste em possibilitar o entendimento do mundo e do sujeito. Enquanto vive na gruta, o então pintor

faz questão de desaprender todas as regras da arte da pintura até então interiorizadas e aplicadas, passa a confiar na paisagem, como quem confia numa entidade igual a ele próprio – «(...) [h]e untaught himself the rules he had learned, trusting in the landscape as an equal partner (...). » (Auster, 1989: 170) – para descobrir que o genuíno objectivo da arte consiste em orientar o processo de chegar a uma compreensão do real, por forma a que o sujeito vá encontrando, nesse mundo, o próprio lugar:

The true purpose of art was not to create beautiful objects, he discovered. It was a method of understanding, a way of penetrating the world and finding one's place in it, and whatever aesthetic qualities an individual canvas might have were almost an incidental by-product of the effort to engage oneself in his struggle, to enter into the thick of things. (*Ibidem*, 170).

Subjacente à problemática da representação encontramos assim uma conceptualização do acto criativo cujos princípios coincidem com os que Auster escrutinou na ensaística e nos prefácios de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*. Esta posição estética também é equacionada em «The City of Glass», pela voz de Quinn, em relação à literatura, enquanto processo orgânico para o entendimento do mundo: «(...) [T]he physical eye of the writer, the eye of the man who looks out from himself into the world and demands that the world reveal itself to him. » (Auster, 1987b: 8). Em *Timbuktu*, Willy reitera-a, alargando o âmbito a toda a actividade artística: «(...) [A]rt is a human activity that relies on the senses to reach that soul (...). » (Auster, 1999: 40). Paul Auster confirma os argumentos esgrimidos pelas personagens: «I'm part of the great human enterprise of trying to make sense of what we're doing here in the world. » (Auster, 1997b: 336). Acresce que a inter-relação estabelecida, em *Moon Palace*, da realidade com a representação dela na pintura recupera igualmente a dialéctica da familiaridade entre imagens, factos, acontecimentos, criações

artísticas e personalidades da história e da cultura norte-americanas (recorrente, na criação do escritor), processada através dos sentidos dos protagonistas, remetendo-nos incontornavelmente para «O Tempo» borgesiano, segundo qual «(...) [a] única coisa que existe é aquilo que sentimos. Só existem as nossas percepções, as nossas emoções. » (Borges, 1989b: 212). Também para o leitor é impossível receber o universo austeriano sem a prévia intercepção dos sentidos e da interdisciplinaridade de conhecimentos adquiridos. O receptor da obra é igualmente condenado a procurar, ele próprio, a história no simulacro, no diálogo entre a literatura e a pintura; o mesmo é dizer, a achar aquilo que é materialmente impossível encontrar no real (Jameson, 1991: 24-25), distinguindo-se assim aquela que será porventura a mais importante qualidade do literário: a componente imaterial que permite ao leitor regular o mundo emocional, bem como a própria relação com o universo diegético, com a materialidade e com os outros.

A experiência do oeste, em *Moon Palace*, não serve o propósito de transformar a vida dos que o experimentam na plenitude sonhada porque, conforme também irá notar o narrador de *Leviathan*, em relação a Sachs, «(...) [n]othing (...) tak[es] place as he imagined it would. » (Auster, 1992: 194). Fonte de provação e de perigo que só os sobreviventes conseguem ultrapassar, a verdade transcendente que Uncle Victor contava alcançar no Wild West – «Colorado, Arizona, Nevada, California. (...) Who knows if some knew truth will not be revealed to me out there? » (Auster, 1989: 12) – acaba por se transformar em desilusão, pois o grupo de *jazz* desfaz-se e começa o caminho da penúria: «(...) [S]uddenly the American continent was transformed into a vast danger zone, a perilous nightmare of traps and mazes. » (*Ibidem*, 18). Quanto a Effing, a reinvenção no isolamento da gruta e o encontro com a própria essência são transitórios:

Invited to a dinner party with about twenty other guests, he was suddenly confronted with a figure from his past, a man who had worked as a colleague of his father's in New York for more than ten years. Alonzo Riddle was an old man by then, but when he was introduced to Effing and shook his hand, there was no question that he recognized him. (*Ibidem*, 185).

A dada altura, também Fogg crê ter encontrado o próprio lugar no mundo – «I had been lost in the desert, and then, out of the blue, I had found my Canaan, my promised land (...). » (*Ibidem*, 228) – mas essa Terra Prometida é igualmente efêmera porque o relacionamento com Kitty acaba, o pai morre e o dinheiro desaparece. O lema dos protagonistas austerianos coincide com o de Paul Auster – «Le monde est dans ma tête. Mon corps est dans le monde. » (Auster e Cortanze, 1997: 72) – e o mérito de cada um acaba por ser a sobrevivência à renovada dialéctica entre mundo e corpo na persistência de achar um ponto cardinal que resolva o problema da identidade – e que, conforme Borges dá conta, nunca pode ser resolvido (Borges 1989b: 215). Apesar de tudo, no final da narrativa, Fogg reincide na viagem pelo oeste: primeiro de automóvel, depois, por lhe terem roubado o carro, continua a jornada a pé ou, outra vez, como já explicava Beckett: «Try again. Fail again. Fail better. » (Beckett, 1996: 6).

3.4.5.2 Em *The Music of Chance*

O oeste de *The Music of Chance* marca primeiro presença significativa na caracterização de Jim Nashe, como território associado à desfamiliarização e à morte do progenitor do protagonista. À semelhança do abandono de Julian Barber, em relação a Solomon, aqui, Nashe Senior larga o filho com dois anos de idade; três décadas mais tarde, o bombeiro descobre o pai depois de morto; só então toma conhecimento do domicílio dele, nos últimos vinte e seis anos – «(...) in a small California desert town not far from Palm Springs (...)»²⁴⁶; e a vida afectiva de Jim também acaba por o levar até à Califórnia, nomeadamente a Berkeley²⁴⁷, onde reside Fiona Wells²⁴⁸. A inquietação do protagonista começa por se revelar na crise familiar e afectiva de Nashe, mas é outra vez na deambulação pelo país, agora de automóvel, designadamente pelo oeste, que o leitor reconhece o desassossego existencial da personagem principal, até o ex-bombeiro encontrar Pozzi e concretizar o jogo com o par de milionários:

He covered the entire western part of the country, zigzagging back and forth from Oregon to Texas, charging down the enormous, vacant highways that cut through Arizona, Montana, and Utah, but it wasn't as though he looked at anything or cared where he was, and except for the odd sentence that he was compelled to speak when buying gas or ordering food, he did not utter a single word. (Auster, 1990a: 7).

²⁴⁶ «According to the lawyer who handled the estate, Nashe's father had spent the last twenty-six years of his life in a small California desert town not far from Palm Springs.» (Auster, 1990a: 3).

²⁴⁷ «Less than a month after that, a second door unexpectedly opened to him. That was in Berkeley, California, and like most of the things that happened to him that year, it, came about purely by chance. He had gone into a bookstore one afternoon to buy books for the next leg of his journey, and just like that he ran into a woman he had once known in Boston. Her name was Fiona Wells.» (Paul Auster, 1990a: 15).

²⁴⁸ Durante seis meses, Paul Auster e Lydia Davis também chegaram a viver nesta localidade e, em *Leviathan*, é também neste território que Sachs vai encontrar Lillian Stern.

O forte apelo ao sentido da visão (designadamente na relação com a pintura) caracteriza *Moon Palace*. Em *The Music of Chance*, a solicitação do sentido auditivo encontra-se, de imediato, na harmonia da descontinuidade que o título enuncia. Afinal, o elemento paratextual consubstancia, a partir da estética musical, as oscilações rítmicas das velocidades que caracterizam a narrativa; e o conjunto de referências musicais que acompanham a progressão diegética vai-se constituindo também factor indiciador do espectro dialógico que (des)constrói a identidade do protagonista.

Em «City of Glass», o narrador alude igualmente à hipótese de a música ser lugar propiciador do desaparecimento do sujeito: «To be inside that music, to be drawn into the circle of its repetitions: perhaps that is a place where one could finally disappear. » (Auster, 1987b: 109). Na primeira parte de *The Music of Chance*, ouvida e/ou executada pelo bombeiro-pianista, a arte de conjugar sons constitui-se paliativo que possibilita ao Nashe melómano um entendimento do lugar na ordem invisível das coisas pois as peças favoritas enunciadas insinuam as barreiras internas que o mantêm separado do mundo:

It always had a calming effect on him, as if the music helped him to see the world more clearly, to understand his place in the invisible order of things. (...) One by one, he went through several dozen of his favorite pieces, beginning with *The Mysterious Barricades* by Couperin and ending with Fats Waller's *Jitterbug Waltz*, hammering away at the keyboard until his fingers grew numb and he had to give up. Then he called his piano tuner of the past six years (a blind man named Antonelli) and arranged to sell the Baldwin to him for four hundred and fifty dollars. (Auster, 1990a: 10-11).

Em *The Book of Illusions*, Sid irá concluir (depois de ler a frase sublinhada por Hector Mann, nas *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand) que «(...) [m]en don't begin to live fully until their backs are against a wall (...). » (Auster, 2002: 238). Em *The Music of Chance*, antes da partida de cartas com Flower e Stone, Pozzi também define como estratégia de jogo «(...) to remain inscrutable, to build a wall around yourself and

not let anyone in (...). » (Auster, 1990a: 63); e, depois, quer o título *The Mysterious Barricades*, quer a cadência da linha melódica da composição de François Couperin vão evocando o misterioso e intransponível muro que Nashe e Pozzi irão construir. O tema do virtuoso pianista francês encontra igualmente ressonâncias na semântica da composição *Jitterbug Waltz*, do norte-americano Fats Waller (também pianista), escutada por Nashe:

«JITTERBUG WALTZ»
(Richard Maltby Jr. / Thomas Wright Waller)
“Fats” Waller – 1942

The night is getting on
The band is getting slow
The crowd is almost gone
But here we are still dancing

Nothing to do, but waltz

Our feet can barely move
My legs are yelling “Whoa”
But we’re in such a groove
And love is still advancing

Nothing to do, but waltz

You can’t suggest that we could go on jitterbugging
No bugging

We’ve nothing left for moves more strenuous than hugging
Just hugging

But we don’t need much room to gently cut-a-rug in, we two

We’re dead on our feet
And the sauce is repeatin’
But what can you do?

I tried another juice
And get from head to toe
My body’s feeling loose
And warm and kind of supple
Nothing to do, but waltz

My man would slip away
My arms just won’t let go
I think I’d like to stay,
Till we’re the only couple

Nothing to do, but waltz

You never know how far this sort of thing can get you
One never knows, one never, never knows

We're not as tired as we would like to think, I bet you
You stay up half the night with me, if I would let you
Yes

So come, let the waltz play again²⁴⁹

Se, em *Moon Palace*, a crise de Julian Barber, na solidão do território longínquo, se faz sentir no silêncio da representação visual, a cadeia de silêncios e de referências musicais acompanha aqui o desenvolvimento emocional do protagonista. Na primeira parte de *The Music of Chance*, o oeste de Nashe surge (como para Barber) em consequência da ansiedade ontológica da personagem que pretende libertar-se do jugo sociofamiliar:

It was a dizzying prospect – to imagine all that freedom, to understand how little it mattered what choice he made. He could go anywhere he wanted, he could do anything he felt like doing, and not a single person in the world would care. As long as he did not turn back, he could just as well have been invisible. (Auster, 1990a: 6).

Encontramo-nos perante um oeste de mobilidade silenciosa, de desfamiliarização e de deslocalização, escolhido perante as restrições à liberdade individual, contrastante, em relação ao apreço de Nashe pela arte do som e que prenuncia desfecho ominoso:

He drove for seven straight hours, paused momentarily to fill up the tank with gas, and then continued for another six hours until exhaustion finally got the better of him. He was in north-central Wyoming by then, and dawn was just beginning to lift over the horizon. He checked into a motel, slept solidly for eight or nine hours (...). By late afternoon, he was back in the car, and once again he drove clear through the night, not stopping until he had gone halfway through New Mexico. After that second night, Nashe realized that he was no longer in control of himself, that he had fallen into the grip of some baffling, overpowering force. He was like a crazed animal, careening blindly from one nowhere to the next, but no matter how many resolutions he made to stop, he could not bring himself to do it. (...) He wanted that solitude again, that nightlong rush through the emptiness, that rumbling of the road along his skin. (...) He covered the entire western

²⁴⁹ Cf. s.a., s.d. «Jitterbug Waltz, by Richard Maltby Jr. and Thomas Wright Waller (“Fats” Waller) 1942» in *International Lyrics Playground*:
<<http://lyricsplayground.com/alpha/songs/j/jitterbugwaltz.shtml>>.

part of the country, zigzagging back and forth from Oregon to Texas, charging down the enormous, vacant highways that cut through Arizona, Montana, and Utah, but it wasn't as though he looked at anything or cared where he was, and except for the odd sentence that he was compelled to speak when buying gas or ordering food, he did not utter a single word. (Auster, 1990a: 6-7).

Entre o *alegro* e o *adágio*, o *andante* da sinfonia vivida por Jim Nashe²⁵⁰ decorre na deambulação pelo espaço físico de um oeste sem descrição territorial – «(...) the places had no meaning in themselves (...). » (*Ibidem*, 13). A mobilidade processa-se não a pé (como acontece com Quinn, Blue ou Fogg) mas de automóvel e o único ponto fixo é Nashe: «Nothing around him lasted for more than a moment, and as one moment followed another, it was as though he alone continued to exist. He was a fixed point in a whirl of changes, a body poised in utter stillness as the world rushed through him and disappeared. » (*Ibidem*, 11-12).

Auster explica que o ponto de partida para redigir *The Music of Chance* foi a viagem de automóvel realizada por Fogg, no final de *Moon Palace*: «I realized that I wanted to get back inside that car, to give myself a chance to go on driving around America. So there was that very immediate and visceral impulse, which is how *The Music of Chance* begins – with Nashe sitting behind the wheel of a car. » (Auster, 1997b: 325). Os efeitos da velocidade em Nashe, ao volante do Saab vermelho, parecem traduzir a tentativa de sentir a permanência do fugaz e o poder da evasão e do desaparecimento porquanto, como explica Baudrillard, a velocidade, apagando as referências territoriais, cria um espaço iniciático invisível, transparente ou transversal às coisas (Baudrillard, 1986: 12). A precipitação no êxtase vertiginoso da corrida levá-lo-á ao mergulho no abismo: à perda, ao jogo, do automóvel (Auster, 1990a: 99-100), corresponde a da

²⁵⁰ Este *andante* é, de resto, mencionado pelo narrador, no final de *The Music of Chance* (p. 215): «(...) [H]e recognized the music as something familiar, a piece he had listened to many times before. It was the *andante* from an eighteenth-century string quartet. ».

liberdade; e a errância silenciosa pelo Wild West é substituída, no cativo, pela deambulação através da música, a tal metáfora espacial enunciada por Quinn, em «City of Glass», propiciadora do desaparecimento físico do sujeito (Auster, 1987b: 109).

Os livros sobre música tinham acompanhando a errância automobilística – «(...) his books of music (...) had spent the whole year traveling around in the trunk of his car. There were about a dozen books in all (...). » (Auster, 1990a: 180); e a Quinta Sinfonia, de Beethoven marca o início da segunda fase da diegese, coincidente com a entrada nos domínios territoriais de Flower e Stone: «The doorbell chimed with the opening notes of Beethoven's Fifth Symphony (...). » (*Ibidem*, 68). O andamento médio da execução musical, ao volante do Saab, dá lugar ao vagar do *minuete*, em compasso ternário: o jogo, a construção do muro e a morte insinuada de Pozzi.

Na propriedade dos dois milionários, em Ockham, Pennsylvania, o isolamento da rulote e a nostalgia do passado levam o protagonista a deambular pelas composições de pianistas dos séculos XIX e XX e pelos *requiems* de Mozart e Verdi que, evocando a necessidade de repouso, voltam a prenunciar morte:

Once or twice, he did not eat anything at all, but sat down in the living room with a bottle of bourbon and spent the hours until bedtime listening to requiem masses by Mozart and Verdi with the volume at full blast, literally weeping as he sat there amid the uproar of the music, remembering the kid through the onrushing wind of human voices as though he were no more than a piece of earth, a brittle clot of earth scattering; into the dust he was made of it. (Auster, 1990a: 179).

O teclado electrónico que Nashe consegue obter através de Murks serve igualmente para o protagonista executar um conjunto de peças musicais cuja estrutura compositiva aliada, outra vez, ao conteúdo semântico do título de François Couperin, estabelece rede de implicações com a construção do muro e com a essência interna do protagonista:

“An electronic keyboard. (...)”. Murks showed up with the instrument the next evening, and although it was a bizarre and ridiculous piece of technology – scarcely better than a toy, in fact – Nashe happily removed the thing from its box and set it up on the kitchen table. (...) . This led him to concentrate on works by pre-nineteenth-century composers: *The Notebook of Anna Magdalena Bach*, *The Well-Tempered Clavier*, “The Mysterious Barricades.” It was impossible for him to play this last piece without thinking about the wall, and he found himself returning to it more often than any of the others. It took just over two minutes to perform, and at no point in its slow, stately progress, with all its pauses, suspensions, and repetitions, did it require him to touch more than one note at a time. The music started and stopped, then started again, then stopped again, and yet through it all the piece continued to advance, pushing on toward a resolution that never came. Were those the mysterious barricades? Nashe remembered reading somewhere that no one was certain what Couperin had meant by that title. (*Ibidem*, 180-181).

Depois, a voz de Billie Holiday²⁵¹ cria o ambiente propício para o desenrolar do encontro desapaixionado de Nashe com a mulher contratada por Murks (Auster, 1990a: 193-194). Mais tarde, a audição de *The Marriage of Figaro* serve de consolação para o isolamento dos afectos – «Listening to *The Marriage of Figaro* in the trailer at night. Sometimes, when a particularly beautiful aria came on, he would imagine that Juliette was singing to him, that it was her voice he was hearing. » (*Ibidem*, 203). No *finale* ou *rondo*, da sinfonia vivenciada por Nashe, o protagonista enfrenta finalmente o muro, metáfora reiteradamente utilizada na ensaística para evocar o sentido de finitude. Neste momento, velocidade e música juntam-se:

He had turned the radio to a classical station, and he recognized the music as something familiar, a piece he had listened to many times before. It was the andante from an eighteenth-century string quartet, but even though Nashe knew every passage by heart, the name of the composer kept eluding him. He quickly narrowed it down to Mozart or Haydn, but after that he felt stuck. For several moments it would sound like the work of one, and then, almost immediately, it would begin to sound like something by the other. It might have been one of the quartets that Mozart dedicated to Haydn, Nashe thought, but it might have been the other way around. At a certain point, the music of both men seemed to touch, and it was no longer possible to tell them apart. And yet Haydn had lived to a ripe old age, honored with commissions and court appointments and every advantage the world of that time could offer. And Mozart had died young and poor, and his body had been thrown into a common grave. Nashe had the car up to sixty by then, feeling in absolute control as he whipped along the narrow, twisting country road. (...) Then he was doing seventy, (...) “You’re moving too fast!” (*Ibidem*, 215-216).

²⁵¹ Em *The Invention of Solitude* (p. 123), o narrador já se refere ao tema «Solitude», cantado por Billie Holiday, citando parte da letra: «In my solitude you taunt me / With reveries of days gone by. / In my solitude you taunt me / With memories that never die... ».

Conjugando a erudição musical e a experiência, o percurso vivencial do protagonista desenvolve-se entre o silêncio da digressão pelo oeste e a musicalidade polifónica, no cativo. Aqui, Nash projecta na fruição musical as carências afectivas e intelectuais impostas pelas circunstâncias (Flower e Stone) e pela própria condição humana. O contraste entre a ausência de som e a musicalidade configuram o espaço austeriano recorrente:

(...) [H]is head seemed curiously emptied out, and for the first time in many years, he fell into one of those trances that had sometimes afflicted him as a boy: an abrupt and radical shift of his inner bearings, as if the world around him had suddenly lost its reality. It made him feel like a shadow, like someone who had fallen asleep with his eyes open. (*Ibidem*, 65).

O lugar que permanece é aquele onde se concentram os sentidos: «He could hear Murks and his son-in-law howling, in the distance, but their voices were muffled, drowned out by the roar of blood in his head. And then the light was upon him, and Nashe shut his eyes, unable to look at it anymore. » (*Ibidem*, 217).

3.4.6 O oeste e a Califórnia em *Mr Vertigo*, *Leviathan* e *The Book of Illusions*

Intimamente associada à temática da viagem, a mobilidade pelo Wild West, delineada na conjugação da experiência com a fruição artística (até aqui, principalmente nas áreas da pintura e da música), opera transformação nos viajantes da ficção austeriana. Perante a imensidão do território físico, os protagonistas têm a oportunidade de tomar o peso das suas vidas: em *Moon Palace*, a Califórnia aparece como território de auto-reinvenção de Julian Barber para Thomas Effing; em *The Music of Chance*, a pequena cidade perto do deserto californiano, onde o pai de Nashe recomeça uma nova vida, constitui-se um dos territórios do oeste percorrido pelo protagonista para superar a crise de identidade.

Em *Mr Vertigo*, o oeste constitui-se horizonte de mudança e, à semelhança de *Moon Palace*, no início a viagem não é solitária, mas depois passa a sê-lo. Walt, o rapaz orfão, perpetua a relação de não pertença na arte de se elevar acima de qualquer superfície e também na mobilidade pelo país. A viagem pelo oeste acontece depois da crise na capacidade de levitação e o nó górdio da vida do protagonista sucede a caminho da Califórnia: «(...) [O]n the road, heading west to a new life in the sunny hills of Tinseltown. » (Auster, 1994: 198).

Os estados do Midwest têm lugar privilegiado no percurso vivencial de Walter Claireborne Rawley que, aos nove anos, sobrevive nas ruas de Saint Louis, Missouri. Master Yeahudi leva-o para a quinta nos arredores de Wichita, Kansas e, até estar preparado para dar espectáculos de levitação, a vida de Walt desenrola-se pelos terrenos da quinta do mestre e por Cibola, Omaha e Kansas City. À semelhança de Effing (em

Moon Palace) e de Nashe (em *The Music of Chance*) também aqui a paisagem do oeste bravio estabelece relação significativa com as personagens que a experimentam. Durante a derradeira viagem com o mestre, Walt vai dando conta do apreço de Master Yehudi pelo deserto:

We spent days riding through New Mexico and Arizona, and after a while it felt like we were the only people left in the world. The master was fond of the desert, however, and once we entered that barren landscape of rocks and cacti, he kept pointing out curious geological formations and delivering little lectures on the incalculable age of the earth. (*Ibidem*, 201).

No sul da Califórnia, em pleno Mojave, Master Yehudi encontra a morte (já indiciada aquando da estada no New Haven Hotel e no Western Arizona) e concretiza-se «(...) [t]he darkest day of my [Walt's] life (...)» (*Ibidem*, 202): o gangue de Uncle Slim destrói o meio de transporte dos dois viajantes; rouba-lhes os vinte e sete mil dólares, conseguidos nos espetáculos de Walt; e fere fatalmente Master Yehudi que, depois de revelar que padece de cancro, com seis meses de esperança de vida, se suicida (*Ibidem*, 206). Na terceira parte da narrativa, dá-se a inversão de papel do protagonista, que de perseguido passa a perseguir o tio; e, depois da morte do mestre, o itinerário geográfico percorrido até então desenvolve-se de oeste para leste:

It took me three years to track down Uncle Slim. For more than a thousand days I roamed the country, hunting the bastard in every city from San Francisco to New York. I lived from hand to mouth, scrounging and hustling as best as I could, and little by little I turned back into the beggar I was born to be. (*Ibidem*, 215).

Recuperando a perspectiva dúplice que já encontramos nas narrativas observadas até aqui, o escopo semântico do oeste, em *Mr Vertigo*, abrange o empreendimento de uma reestruturação identitária da personagem principal, reconhecida, primeiro, no Walt

perseguido²⁵² e no percurso traçado em direcção ao oeste e, depois, na inversão do papel do protagonista (que de perseguido passa a perseguidor). Esta abordagem é coadjuvada pelo roteiro espacial cumprido. Por um lado, o enfraquecimento da polarização perseguidor/perseguido e oeste/leste (que encontrámos particularmente acentuado nas três histórias da trilogia entre observador/observado e investigador/investigado) impede que o leitor considere a narrativa como instância monológica. Por outro, também não deixa que encaremos o protagonista como entidade isolada e autónoma em relação ao que o rodeia, acentuando desta forma o valor dos factores circunstanciais nas opções de Walt, uma vez que a mudança de função e de itinerário só ocorre em consequência dos acontecimentos.

Em *Leviathan* e em *The Book of Illusions*, o realce vai para o estado da Califórnia, designadamente Hollywood, cuja fama evoca de imediato as lides cinematográficas e todo um universo de ilusão. Em *Leviathan*, a relação extraconjugal de Fanny com Aaron, que marca o início da crise existencial de Sachs, ocorre quando o escritor parte para a Califórnia, a convite de um produtor cinematográfico independente (Auster, 1992: 88), para trabalhar no guião de *The New Colossus*. Depois, a decisão de Ben viajar de avião outra vez até ao Golden State (desta feita, para Berkeley) também é ditada pela crise de identidade, agora projectada na obsessão crescente acerca do homem que assassinara (*Ibidem*, 250). Em defesa de Dwight McMartin, que lhe dera boleia quando Sachs se perdeu nos Northern Woods, de Vermont, o escritor-personagem mata Reed Dimaggio e procura Lillian Stern, ex-mulher de Dimaggio (também amiga de Maria Turner), para lhe entregar o dinheiro encontrado no carro do homem morto: «(...) [H]e would go to California to give Lillian Stern the money he had found in Dimaggio's car. (...) [O]nce

²⁵² Na ficção austeriana, a relação perseguido/perseguidor, aliada à posterior inversão de papéis, é recorrente.

he had performed this act, perhaps there would be some peace for him, perhaps he would have some excuse to go on living. » (*Ibidem*, 187).

Tal como Walt, de *Mr Vertigo*, a tentativa de reestruturação identitária de Sachs faz-se através da inversão de papéis. A narrativa começa seis dias depois de Sachs morrer, vítima da bomba que o próprio construíra, e desenvolve-se em analepse, pela mão de Peter Aaron, que vai compilando fragmentos dos encontros e desencontros entre os dois escritores. Como outros protagonistas austerianos (e também com evidentes coincidências com o percurso vivencial do autor), Sachs, o escritor-pacifista, prefere ser preso em vez de lutar no Vietname, trilha o caminho da desfamiliarização, do isolamento e da errância e consubstancia nele próprio as contradições da natureza humana quando acaba por matar um activista político. Decide então redimir-se do acto, na perseguição dos ideais do homem assassinado – que acabam por levá-lo a dedicar-se à destruição das réplicas do grande mito norte-americano: a Estátua da Liberdade, imagem que domina a narrativa e a personagem. A visita ao monumento, com seis anos de idade²⁵³, e a experiência traumática da vertigem associam-se ao ícone e ao atordoamento provocado pela liberdade nos atalhos da vida de Sachs – «I learned that freedom can be dangerous. If you don't watch out, it can kill you. » (Auster, 1992: 39). O episódio reenvia-nos para as impressões da visita do narrador de *The Invention of Solitude* à estátua, também na infância, encontrando, igualmente, paralelismo na memória da voz enunciadora acerca do impacto exercido pelo ícone na avó, quando avistou Nova Iorque pela primeira vez:

He remembers visiting the Statue of Liberty with his mother and remembers that she got very nervous inside the torch and made him go back down the stairs sitting, one step at a time. (...) He remembers his grandmother telling him how she remembered coming to America from Russia when she was five years old. He remembers that she told him she remembered waking up from a

²⁵³ Em *Paul Auster's New York* (p. 148), Gérard de Cortanze dá conta de que, aos seis anos de idade, também Paul Auster e a mãe visitam o monumento; e os ecos da experiência encontram-se relatados em *Leviathan*.

deep sleep and finding herself in the arms of a soldier who was carrying her onto a ship. He remembers that she told him this was the only thing she could remember. (Auster, 1982: 169).

A ligação de Sachs ao símbolo norte-americano da liberdade reconhece-se ainda na coincidência entre o título do soneto de Emma Lazarus inscrito na efígie –*The New Colossus* – e a designação da primeira produção literária do escritor-personagem, que a semântica do poema também traduz:

Not like the brazen giant of Greek fame,
With conquering limbs astride from land to land;
Here at our sea-washed, sunset gates shall stand
A mighty woman with a torch, whose flame
Is the imprisoned lightning, and her name
Mother of Exiles. From her beacon-hand
Glow world-wide welcome; her mild eyes command
The air-bridged harbor that twin cities frame.
“Keep, ancient lands, your storied pomp!” cries she
With silent lips. “Give me your tired, your poor,
Your huddled masses yearning to breathe free,
The wretched refuse of your teeming shore.
Send these, the homeless, tempest-tost to me,
I lift my lamp beside the golden door!”²⁵⁴

Na verdade, em «NYC = USA», Paul Auster explica o valor atribuído à conjugação da estátua de Bartholdi com os versos de Lazarus nela inscritos:

I believe the idea took hold in us when Emma Lazarus’s poem was affixed to the pedestal of the Statue of Liberty. Bartholdi’s gigantic effigy was originally intended as a monument to the principles of international republicanism, but “The New Colossus” reinvented the statue’s purpose, turning Liberty into a welcoming mother, a symbol of hope to the outcasts and downtrodden of the world. (Auster, 2005: 508).

²⁵⁴ Cf. s.a., s.d., «Statue of Liberty National Monument: Emma Lazarus’ Famous Poem – The New Colossus» in *Liberty State Park, Liberty Science Center – The Statue of Liberty and Ellis Island Website* : <<http://www.libertystatepark.com/emma.htm>>.

Na perspectiva austeriana, poema e estátua fazem de Nova Iorque a cidade aglutinadora do ideário americano. Todavia, a respectiva referência explícita e implícita, ao longo de *Leviathan*, vai colocando em evidência o valor relativo da liberdade, em relação a Sachs, perante a impossibilidade de o protagonista agir sem as restrições e os constrangimentos impostos quer pelas circunstâncias, quer por uma multiplicidade de condicionalismos inerentes à natureza humana.

No plano simbólico, a constância da Estátua da Liberdade na vida de Ben vai evidenciando o relativismo do conceito subjacente à escultura. A celebração do centésimo aniversário da presença da efígie na cidade norte-americana marca a queda de Sachs, a que se segue a ruptura com o meio socioafectivo, corroborada no silêncio a que a personagem se remete até enveredar pela desterritorialização. Perante a impossibilidade de aceder à liberdade na sua plenitude e de encontrar nexos auto-referenciais, condicionados que estão ao dialogismo tecido entre o sujeito e o mundo, a ida de Sachs à Califórnia constitui-se derradeira tentativa de reestruturação identitária, face ao excesso de lucidez (sobre a ambiguidade dessa reestruturação) que o aprisiona.

Localizado perto da baía de S. Francisco, o destino da viagem – a cidade de Berkeley – evoca, de imediato, o famoso Golden Gate²⁵⁵, mas o “Eldorado” não se concretiza. A estada é esquiva, penúltima fase no enredo interior e exterior de libertação (de desfamiliarização e desterritorialização), na tentativa de encontrar uma repatriação da diferença, já indiciada nas caminhadas sem rumo por Nova Iorque:

Sachs wandered around the streets like a lost soul, roaming haphazardly between Times Square and Greenwich Village at the same slow and contemplative pace, never rushing, never seeming to care where he was (...). (Auster, 1992: 140).

²⁵⁵ Se tivermos em conta a formação judaica de Paul Auster, o “Golden Gate” evocará a passagem através da qual o Messias entraria em Jerusalém.

Dissemelhante do Wild West de *Moon Palace* e de *The Music of Chance*, o oeste de *Leviathan* é urbano e quase circunscrito à casa da ex-mulher de Dimaggio, uma tentativa desesperada de reequilibrar a acuidade sensório-motora que passou a dominar o escritor-personagem. Para além da morada de Lillian Stern – «(...) a small, pink stucco house in the Berkeley flats, a poor neighbourhood of cluttered lawns and peeling façades and sidewalks sprouting with weeds (...)» (*Ibidem*, 190) –, do passeio em pseudo-família até ao Rose Garden, de Berkeley Hills (*Ibidem*, 238) e das idas ao correio (*Ibidem*, 225), ao banco e ao estúdio onde Sachs pensava que Lillian trabalhava – «(...) somewhere out on Shattuck Avenue in North Berkeley (...)» (*Ibidem*, 234) –, os cenários limitam-se à intimidade da casa da ex-mulher de Dimaggio: «(...) [T]he house felt safe to him, safer than anywhere else (...).» (*Ibidem*, 220). A referência a Berkeley só volta a aparecer quando, no encaicho de Sachs, Peter Aaron também decide viajar até lá. Porém, o terramoto que ocorre, então, em S. Francisco reenvia outra vez o leitor para a destruição da Terra Prometida:

When the earthquake hit San Francisco in early October, my first thought was to wonder if my visit would have to be cancelled. I'm ashamed of my heartlessness now, but at the time I scarcely even noticed it. Collapsed highways, burning buildings, crushed and mangled bodies – these disasters meant nothing to me except insofar as they could prevent me from talking to Lillian Stern. (*Ibidem*, 270).

Na verdade, voltamos a encontrar-nos perante a consagração do literário como lugar de acolhimento para uma identidade construída no confronto do mito com o real, também traduzida na motivação para a elaboração da obra de Aaron sobre Benjamin Sachs.

Segundo o narrador-escritor-personagem de *Leviathan*, o projecto de passar a livro a vida de Sachs (tomando de empréstimo, para essa produção literária, o título que

Sachs planeava dar à dele) tem o propósito de construir um lugar de pertença que o amigo não conseguiu preencher no mundo: «To mark what will never exist (...). » (Auster, 1992: 159). Esta aceção da obra literária vai ao encontro da ideia austeriana transversal à ensaística (explicitamente enunciada no prefácio «Mallarmé's Son») de uma imortalidade resguardada na obra.

The Book of Illusions enuncia o reino de fantasia logo no título e Hollywood volta a ser lugar significativo na caracterização de uma das personagens principais. É aqui que se desenrola o início das lides cinematográficas de Chaim Mandelbaum (Auster, 2002: 127), depois Hector Mann, que conhecemos a partir da voz de Zimmer:

According to what I read, Hector had started out in Hollywood as a prop man, scenic painter, and sometime extra, had graduated to bit roles in a number of comedies, and had been given his chance to direct and star in his own films by a man named Seymour Hunt. Hunt, a banker from Cincinnati who wanted to break into the movie business, had gone out to California in early 1927 to set up his own production company, Kaleidoscope Pictures. By all accounts a blustering, duplicitous character, Hunt knew nothing about making movies and even less about running a business. (Kaleidoscope shut down after just a year and a half. Hunt, charged with stock fraud and embezzlement, hanged himself before his case ever came to trial). (*Ibidem*, 19-20).

O escritor-professor-tradutor que subitamente se vê desfamiliarizado e sem lugar de pertença inicia a investigação do percurso vivencial do ex-actor a partir do encontro acidental com Alma Grund. Desde então, a narrativa desenvolve-se em etapas interpostas das vidas de Zimmer e de Hector que vão projectando de forma gradativamente mais incisiva o jogo de espelhos entre o par de personagens, designadamente através das afinidades intelectuais aferidas pelo investigador em relação ao investigado. O itinerário percorrido culmina no encontro final, na terra do sonho, no Blue Stone Ranch. Após a morte de Hector, Frieda e Alma, Zimmer regressa ao leste para viver numa grande cidade, «(...) somewhere between Boston and Washington, D.C. » (*Ibidem*, 316).

Quanto a Hector Mann, sabemos, através de Zimmer (coadjuvado por Alma), que o actor singrara na Meca do cinema quando o incidente inesperado, entre Brigid O'Fallon e Dolores Saint John (do qual resulta a morte desta), lhe põe fim à carreira. Destruído o *American Dream*, começa então a errância do oeste (pelos estados do Pacífico, California e Washington) para o leste dos Estados Unidos (concentrada nos estados dos Grandes Lagos: Illinois, Michigan e Ohio). Mann vive seis meses em Seattle, Washington e um ano em Portland, Colorado. Volta a Washington (*Ibidem*, 144) e aqui, após o “Stock Market Crash”, fixa-se em Spokane, terra natal de Brigid, onde, sem assumir a antiga relação afectiva, o ex-actor começa a trabalhar para o pai da antiga namorada. A seguir, viaja para Montana e tenta o suicídio. Depois, vai para Chicago, onde volta a tentar pôr termo à vida, e, na cidade do *jazz* e dos *blues*, conhece Sylvia Meers, a prostituta com quem passa a trabalhar em *performances* de sexo ao vivo. Os espectáculos de Hector e Sylvia concentram-se, primeiro, no estado do Illinois, em Chicago e arredores; depois, o par viaja para o Midwest, até Minneapolis, no Minnesota; e exhibe-se, então, em cidades dos Great Lake States: Detroit, no Michigan, e Cleveland, no Ohio (*Ibidem*, 182). Regressam ao Illinois, com um espectáculo em Normal (*Ibidem*, 182) e, a seguir, deslocam-se a Indiana, Pennsylvania (*Ibidem*, 183). O requisito exigido por Hector para integrar o projecto é a máscara mas Sylvia descobre a verdadeira identidade do parceiro. Em Cleveland, Ohio (*Ibidem*, 189), a exigência de exibição sem disfarce, por parte da companheira, leva Hector a abandoná-la e a partir para Sandusky, Ohio, onde irá conhecer Frieda Spelling (*Ibidem*, 191). O último lugar do ex-actor, na Tierra del Sueño (em Albuquerque, New Mexico) é o Blue Stone Ranch, construído pelo próprio.

Na sequência cronológica da criação austeriana, *The Book of Illusions* (2002) surge depois dos projectos cinematográficos *Smoke* (1995), *Blue in the Face* (1995) e

Lulu on the Bridge (1998). A influência exercida pelas técnicas da sétima arte na estrutura compositiva deste projecto literário é notória e estará, porventura, ligada à envolvimento mais assídua com o cinema. Todavia, é possível vislumbrar o entusiasmo de Auster por esta arte desde a frequência da Universidade de Columbia; e o interesse permanece enquanto vive em Paris. O narrador de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* conta que chegou a redigir o argumento para um filme mudo e que, além de frequentar a Cinémathèque, quando viveu na capital francesa, aventou até a hipótese de vir a ser realizador:

I remember (...) composing a long, exhaustingly complex screenplay for a silent film (part Buster Keaton movie, part philosophical tap dance). On top of all the reading I'd done in the past two years, I had also been going to the movies, primarily at the Thalia and New Yorker theaters, which were no more than a short walk down Broadway from Morningside Heights. (...) I wound up spending as much time there as I did in the Columbia classrooms. Paris turned out to be an even better town for movies than New York. I became a regular at the Cinémathèque and the Left Bank revival houses, and after a while I got so caught up in this passion that I started toying with the idea of becoming a director. I even went so far as to make some inquiries about attending IDHEC, the Paris film institute, but the application forms proved to be so massive and daunting that I never bothered to fill them out. (Auster, 1997a:31-32).

Depois, a ligação ao mundo da sétima arte ainda se mantém quando é contratado para escrever sinopses de guiões e quando aceita viajar até ao México a fim de ajudar a mulher do produtor cinematográfico a escrever um livro:

The story goes back to 1967. During my earlier stay as a student, an American friend had introduced me to a woman I will call Madame X. Her husband, Monsieur X, was a well-known film producer of the old style (epics, extravaganzas, a maker of deals), and it was through her that I started working for him. The first opportunity arose just a few months after I arrived. There was no telephone in the apartment I had rented, which was still the case with many Paris apartments in 1971, and there were only two ways of contacting me: by pneumatic, a rapid intracity telegram sent through the post office, or by coming to the apartment and knocking on the door. One morning, not long after I had woken up, Madame X knocked on the door. (...) [T]he job seemed simple enough: read a movie script, then write out a six- or seven-page summary (...) within forty-eight hours. (...) I wound up writing the synopsis in the extravagant, overheated language of Hollywood coming attractions. (...) I was having a hard time (...). I laid out my conditions in the toughest terms I could think of. I would go to Mexico for exactly one month, I told him – no more, no less – and I wanted full payment in cash before I left Paris. (...) The same day I left for Mexico, I deposited twenty-five one-hundred-dollar bills in my bank account. (Auster, 1997a: 79-82).

Por outro lado, Paul Auster publica os primeiros artigos consagrados ao cinema em *The Columbia Daily Spectator*, em 1968: sobre *Weekend*, de Godard; *Fireman's Ball*, de Milos Foreman; *The Fixer*, de John Frankenheimer; e *Mingus*, de Tom Reichman (ap. Cortanze, 2004: 161-162). No plano da ficção, a evocação da sétima arte é assídua. Em «Ghosts», Blue gosta de cinema e revela especial apreço por filmes sobre detectives, destacando a película protagonizada por Robert Mitchum – *Out of the Past* – para aludir ao próprio percurso vivencial:

Blue is fond of the movies, not only for the stories they tell and the beautiful women he can see in them, but for the darkness of the theater itself, the way the pictures on the screen are somehow like the thoughts inside his head whenever he closes his eyes. He is more or less indifferent to the kinds of movies he sees, whether comedies or dramas, for example, or whether the film is shot in black and white or in colour, but he has a particular weakness for movies about detectives, since there is a natural connection, and he is always gripped by these stories more than by others. During this period he sees a number of such movies and enjoys them all: (...) But for Blue there is one that stands out from the rest, and he likes it so much that he actually goes back the next night to see it again. It's called *Out of the Past*, and it stars Robert Mitchum as an ex-private eye who is trying to build a new life for himself in a small town under an assumed name. (Auster, 1987b: 160).

Embora não exista aqui um destaque explícito para o cinema mudo, a sinopse do filme realizada pelo narrador salienta o papel fundamental da personagem surda-muda, Jimmy, no desenrolar e no desfecho da acção fílmica:

It's a good thing, he decides, that the movie ends with the deaf mute boy. The secret is buried and Mitchum will remain an outsider, even in death. His ambition was simple enough: to become a normal citizen in a normal American town, to marry the girl next door, to live a quiet life. It's strange, Blue thinks, that the new name Mitchum chooses for himself is Jeff Bailey. (*Ibidem*, 160-161).

Por outro lado, o nome escolhido pelo protagonista do filme para se reinventar remete Blue para outra película – *It's a Wonderful Life*; e o resumo dela, elaborado pelo

narrador onisciente, serve para enunciar um conjunto de conjecturas (acerca do passado) encaradas como mensagem prenunciadora da impossibilidade de forjar qualquer autodefinição:

This is remarkably close to the name of another character in a movie he saw the previous year with the future Mrs Blue – George Bailey, played by James Stewart in *It's a Wonderful Life*. That story was also about small town America, but from the opposite point of view: the frustrations of a man who spends his whole life trying to escape. But in the end he comes to understand that his life has been a good one, that he has done the right thing all along. Mitchum's Bailey would no doubt like to be the same man as Stewart's Bailey. But in his case the name is false, a product of wishful thinking. His real name is Markham – or, as Blue sounds it out to himself, mark him – and that is the whole point. He has been marked by the past, and once that happens, nothing can be done about it. Something happens, Blue thinks, and then it goes on happening forever. It can never be changed, can never be otherwise. Blue begins to be haunted by this thought, for he sees it as a kind of warning, a message delivered up from within himself, and try as he does to push it away, the darkness of this thought does not leave him. » (*Ibidem*, 162).

Em «The Locked Room», a referência ao cinema passa por Fanshawe que (à semelhança de uma fase do percurso de vida de Auster²⁵⁶) trabalha, durante algum tempo, para um produtor cinematográfico: «(...) [T]here is a rather curious period during which he worked off and on for a movie producer – revising treatments, translating, preparing script synopses (...). » (*Ibidem*, 275). O filho de Solomon Barber, em *Moon Palace*, guarda na memória as idas ao cinema com a mãe – «(...) Randolph Scott Westerns, *War of the Worlds*, *Pinocchio* (...). » (Auster, 1989: 4) –, o filme *Around the World in 80 Days* serve para explicar parte do nome do protagonista e o posterior visionamento ocasional da mesma película é tomado como bom prenúncio para a vida do narrador-personagem (*Ibidem*, 6 e 53). Em *The Music of Chance*, a reiterada comparação entre os pares Flower/Stone e Laurel/Hardy volta a remeter o leitor para a comédia no cinema mudo; e, em *Leviathan*, além da incursão de Sachs na sétima arte através de *The New Colossus*, o

²⁵⁶ Além de nos remeter para uma fase da vida de Auster, o nome desta misteriosa personagem lembra-nos de imediato a obra de Nathaniel Hawthorne.

narrador evoca as atrizes Louise Brooks e Vivian Vance para dar conta dos dois estereótipos da mulher americana dos anos cinquenta:

(...) [T]hen the film actress Louise Brooks was growing up in a small town in Kansas at the beginning of the century, her next-door playmate was Vivian Vance, the same woman who later starred in the *I Love Lucy* show. It thrilled him to have discovered this: that the two sides of American womanhood, the vamp and the frump, the libidinous sex-devil and the dowdy housewife, should have started in the same place, on the same dusty street in the middle of America. (Auster, 1992: 26-27).

Em *Mr Vertigo*, o aprendiz da levitação serve-se de uma cena observada num *western* de Tom Mix para descrever o primeiro impacto causado pelo meio de transporte utilizado por Master Yehudi para o levar para a quinta: «(...) [A] big gray horse appeared at the end of the street pulling a buckboard wagon. It looked like something from the Tom Mix western I'd seen that summer at the Picture Palace. » (Auster, 1994: 11). Walt também recorre à sétima arte para explicar o ritmo da passagem do tempo – «(...) [i]f this were a movie, here's where the calendar pages would start flying off the wall (...). » (*Ibidem*, 122) – e a cultura cinematográfica do protagonista incide sobre a comédia no cinema mudo:

I went to the local movie house to fritter away a couple of hours. The talkies were in full swing by then, and I couldn't get enough of them, I went every chance I had, sometimes seeing the same picture three or four times. On that particular day, the feature show was *Cocanuts*, the new Marx Brothers comedy set in Florida. I'd already seen it before, but I was crazy about those clowns, especially Harpo, the mute one with the nutty wig and the loud honker, and I hopped to when I heard it was playing that afternoon. (*Ibidem*, 138).

Como acabámos de verificar, na ficção anterior a *The Book of Illusions* as preferências cinematográficas das personagens austerianas colocam particular ênfase na referência à comédia no cinema mudo. Este género adquire relevância central na história de Hector Mann – primeiro, também através das escolhas de Zimmer:

I came upon the program a few minutes after it started, but it didn't take me long to figure out that it was a documentary about silent-film comedians. All the familiar faces were there – Chaplin, Keaton, Lloyd – but they also included some rare footage of comics I had never heard of before, lesser-known figures such as John Bunny, Larry Semon, Lupino Lane, and Raymond Griffith. I followed the gags with a kind of measured detachment, not really paying attention to them, but absorbed enough not to switch to something else. Hector Mann didn't come on until late in the program, and when he did, they showed only one clip: a two-minute sequence from *The Teller's Tale*, which was set in a bank and featured Hector in the role of a hard-working assistant clerk. I can't explain why it grabbed me, but there he was in his white tropical suit and his thin black mustache, standing at a table and counting out piles of money, and he worked with such furious efficiency, such lightning speed and manic concentration, that I couldn't turn my eyes away from him. (Auster, 2002: 10-11).

A partir da apologia da palavra, como matéria-prima para construir o texto literário, o narrador-personagem, apontando o maior grau de verosimilhança da realidade com o cinema contemporâneo, realça o paradoxal valor menor das produções da actualidade, na medida em que a consequente limitação imposta à imaginação do espectador impede a eventual intervenção do mundo interior do sujeito que o visiona. Zimmer reedita assim, agora no âmbito do cinema, princípios estéticos defendidos por Auster na ensaística, nos prefácios e nas entrevistas incluídas em *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* a que Barber, em *Moon Palace*, também dá voz quando teoriza acerca do valor da representação e da função do acto criativo. O narrador-personagem de *The Book of Illusions* prefere os filmes a preto e branco e mudos às películas com cor e som, porque estes factores debilitam a função expressiva da linguagem, em vez de a fortalecerem:

No matter how beautiful or hypnotic the images sometimes were, they never satisfied me as powerfully as words did. Too much was given, I felt, not enough was left to the viewer's imagination, and the paradox was that the closer movies came to simulating reality, the worse they failed at representing the world – which is in us as much as it is around us. That was why I had always instinctively preferred black-and-white pictures to color pictures, silent films to talkies. Cinema was a visual language, a way of telling stories by projecting images onto a two-dimensional screen. The addition of sound and color had created the illusion of a third dimension, but at the same time it had robbed the images of their purity. They no longer had to do all the work, and instead of turning film into the perfect hybrid medium, the best of all possible worlds, sound and color had weakened the language they were supposed to enhance. That night, as I watched Hector and the other comedians go through their paces in my Vermont living room, it struck me that I was witnessing a dead art, a wholly defunct genre that would never be practiced

again. And yet, for all the changes that had occurred since then, their work was as fresh and invigorating as it had been when it was first shown. That was because they had understood the language they were speaking. They had invented a syntax of the eye, a grammar of pure kinesis, and except for the costumes and the cars and the quaint furniture in the background, none of it could possibly grow old. (Auster, 2002: 14-15).

A ideia da obra de arte como hipótese de tradução do pensamento, através do corpo do criador e como factor que permite ao fruidor ampliar a percepção do real é recuperada quando Zimmer explica que o género cinematográfico protagonizado por Hector liberta as imagens do fardo da representação e possibilita a construção de uma terceira dimensão, na mente do espectador, que o poupa ao fingimento da observação de um mundo demasiado idêntico ao real:

It was thought translated into action, human will expressing itself through the human body, and therefore it was for all time. Most silent comedies hardly even bothered to tell stories. They were like poems, like the renderings of dreams, like some intricate choreography of the spirit, and because they were dead, they probably spoke more deeply to us now than they had to the audiences of their time. We watched them across a great chasm of forgetfulness, and the very things that separated them from us were in fact what made them so arresting: their muteness, their absence of color, their fitful, speeded-up rhythms. These were obstacles, and they made viewing difficult for us, but they also relieved the images of the burden of representation. They stood between us and the film, and therefore we no longer had to pretend that we were looking at the real world. The flat screen was the world, and it existed in two dimensions. The third dimension was in our head. (*Ibidem*, 14-15).

No domínio da recepção, vimos que a evolução no enredo de *Moon Palace* conta com o apelo ao sentido da visão, e que, em *The Music of Chance*, sobressai a importância contrastiva entre a arte do som e a mobilidade silenciosa. *The Book of Illusions* concebe o cómico mudo no cinema como uma espécie de quase perfeição primitiva: o efeito de regressão, no domínio das etapas de desenvolvimento técnico, é hipótese de redescoberta cativante, por se afastar do realismo do som e da cor, permitindo a participação activa do sujeito que pode assim convocar, à sua medida, uma pluralidade de significações.

A teoria defendida por Zimmer, quer em relação às produções protagonizadas, quer às realizadas por Mann, vai ao encontro da dinâmica projectada pelo relato dos enredos e dos recursos técnicos dos filmes de Hector Mann, designadamente na descrição física das personagens, no desenrolar das acções delas e nos movimentos da câmara. Pela voz do narrador, Auster dá conta do desenvolvimento dos enredos filmicos (de Hector Mann) com a explicação sobre recursos de montagem, escolha de planos e enquadramentos. Refere ainda realizadores de referência que fizeram parte da aprendizagem de Mann, com particular ênfase para Buñuel, o cineasta aragonês grande apreciador do mistério que gostava de ter tido a coragem de entregar o destino ao acaso e que, em 1929, resolveu juntar-se a Dalí na realização do filme *Un Chien Andalou*, usando apenas «material sonhado»²⁵⁷. A grande cumplicidade entre estratégias cinematográficas e literárias faz desta produção ficcional uma tentativa de interpelar o leitor em relação aos obstáculos que estagnam os sentidos e o raciocínio, procurando simultaneamente dar espaço à imaginação do receptor. Se o silêncio, a ausência de cor, os ritmos acelerados de personagens quase sem história (características nucleares deste género cinematográfico) perturbam o espectador actual, a perplexidade torna-se ainda mais profunda quando o leitor é confrontado com a descrição do que o narrador designa como «(...) a grammar of pure kinesis (...)» (Auster, 2002: 15), realizada através da arbitrariedade impressiva da palavra escrita austeriana. Em Maio de 2002, numa entrevista dada por Paul Auster à revista *Lire*, o autor explica que a ideia que presidiu à redacção de *The Book of Illusions* foi a de capturar as imagens com as palavras. Do ponto de vista da recepção, face às soluções de perspectivação da informação diegética veiculadas pela obra, o leitor encontra-se perante uma modalidade mista resultante da incorporação interdisciplinar de

²⁵⁷ Cf. Roschel, 2004: <http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=1164>.

princípios e propriedades da literatura com o cinema – ou, conforme comentou Harvey Keitel, depois de ler *The Book of Illusions*, «Tu as inventé une nouvelle forme de cinéma, le film écrit.»²⁵⁸.

²⁵⁸ Cf. Argand, 2002: <<http://www.lire.fr/entretien.asp/idTC=40114/idTC=4/idR=201/idG=>>.

3.4.7 O espaço inominável de *In The Country of Last Things*

Algumas leituras de *In the Country of Last Things* encontram uma visão contemporânea de Nova Iorque no cenário espacial apocalíptico em que se inscreve a acção²⁵⁹. A referência recorrente a lugares desta cidade norte-americana na produção de Paul Auster (com particular destaque em *The New York Trilogy* e nos filmes *Smoke* e *Blue in the Face*) associada ao manifesto fascínio do escritor pela multiplicidade de perspectivas oferecida pela metrópole onde reside terão, porventura, contribuído para instalar esta perspectiva em relação ao território da narrativa.

De acordo com Paul Auster, «Anna Blume walks through the twentieth century» foi o mote que presidiu à redacção de *In The Country of Last Things*, a movimentação das personagens inscreve-se numa conjuntura temporal recente e, no plano espacial, o ambiente das localidades referenciadas foi colhido quer da atmosfera em que Leninegrado se encontrou envolvida durante a Segunda Guerra Mundial quando a cidade permaneceu cercada pelos alemães durante dois anos e meio, quer de uma perspectiva de terceiro mundo, comparável à vida nova-iorquina da contemporaneidade (Auster, 1997b: 320-321). Todavia, se podemos seguramente afirmar que o literário austeriano analisado até aqui apresenta transposição toponímica consonante com o real, nesta obra elaborada a partir de «Hide and Seek» (ap. Cortanze, 2004: 171) os mecanismos de inferência e de previsão não são atendidos no plano das designações espaciais. A narrativa, com concepção iniciada em 1970 e concluída em 1985 (Auster, 1997b: 319), coloca-nos

²⁵⁹ Padgett Powell afirma que «[t]he setting, though unnamed, may without dislocation be thought of as New York, and the economy depicted may be termed late service. »
Cf. Powell, 1987: <<http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-country.html>>.
Steffan Hamilton considera que a obra apresenta «(...) a post-apocalyptic vision of New York (...). »
Cf. Hamilton, s.d.: <<http://www.paulauster.co.uk/steffanreviewitcolt.htm>>.

perante uma paisagem urbana sem nome; e os lugares percorridos pelas personagens, só fugazmente coincidentes com designações de localidades do real (balizadas num passado recente), não fazem referência à cidade de Nova Iorque. Por outro lado, a intertextualidade estabelecida com *Moon Palace* afasta a hipótese de o território em que Anna Blume se move ser aquela cidade, quando Fogg conta que a protagonista vivia nos subúrbios de New Jersey antes de ter partido para um país estrangeiro, à procura do irmão (Auster, 1989: 88-89).

Do ponto de vista macrocósmico, mencionam-se três países do continente europeu – Inglaterra (Auster, 1987a: 136), França e Rússia (*Ibidem*, 146), particularizando-se a cidade de Minsk (*Ibidem*, 149) (coincidente com o local de nascimento do avô materno do narrador de *The Invention of Solitude*) – para dar conta das origens de Boris Stepanovich, figura que adquire relevo substancial na derradeira fase da narrativa. No domínio microcósmico, as designações das três principais âncoras espaciais que proporcionam a sobrevivência da protagonista na urbe anónima têm correspondência referencial, ainda que ambivalente, no mundo real: Circus Lane, (designação coincidente com uma localidade em Edimburgo) onde se situa o apartamento de Ferdinand e Isabel, primeiro refúgio provisório de Anna (*Ibidem*, 49); a National Library (*Ibidem*, 94), segundo abrigo passageiro onde a protagonista estabelece relação afectiva com Samuel Farr, cuja designação é comum à de múltiplas bibliotecas norte-americanas e de outras nações; e a última guarida, a casa Woburn, remete para o nome da cidade inglesa de Bedfordshire.

Anonímia, decomposição e despojamento são traços indiciados, de imediato, pelo escopo do título (também modeladores dos significantes que preenchem os restantes títulos do *corpus*) que se repercutem nas restantes designações toponímicas, nos cenários,

nas personagens e na progressiva inépcia linguística da realização semântico-referencial constatada pela voz da protagonista. As coordenadas espaciais fornecidas pela narrativa fundamentam-se na oculomotricidade²⁶⁰ e na mobilidade física de Anna Blume e envolvem-nos num ambiente hostil cuja contínua fragmentação vai acentuando contornos de um espaço informe, indistinto e indizível: «There are pieces of this and pieces of that, but none of it fits together. And yet, very strangely, at the limit of all this chaos, everything begins to fuse again (...). » (Auster, 1987a: 35). Neste território de imprevisibilidades e em permanente autoconsumo – «(...) [s]lowly and steadily, the city seems to be consuming itself (...) » (Auster, 1987a: 21-22) – a demanda da protagonista em busca do irmão desaparecido rapidamente se transforma em luta kafkiana pela protecção e defesa da própria vida: «The essential thing is to survive. » (*Ibidem*, 30). Tal como noutras obras austerianas que temos vindo a analisar, também aqui a ênfase na inter-relação do corpo da protagonista com o espaço vai repercutindo transformações do visível e do tangível, desde logo em consequência da fome: «I don't eat much. Just enough to keep me going from step to step, and no more. At times my weakness is so great, I feel the next step will never come. » (*Ibidem*, 2). Depois, a sobrevivência obriga Anna Blume a sancionar a feminilidade: «I looked so ugly that I didn't recognize myself any more. It was as though I had been turned into someone else. » (*Ibidem*, 58-59). Além da desnutrição e da anulação das características femininas, com consequências no despojamento progressivo da identidade física da personagem, os efeitos do perigo iminente e da desintegração territorial projectam-se na também crescente dificuldade em estabelecer processos de individuação devido ao núcleo restrito e reiteradamente

²⁶⁰ De acordo com o *Dicionário de Psicologia*, de Roland Duron e Françoise Parot (cf. p. 511 e p. 540), a oculomotricidade ou movimento ocular consiste no movimento conjugado que anima os olhos, graças a uma organização fina neuromuscular cuja dinâmica é estreitamente ajustada pelas informações tratadas pela retina, pelas vias e pelos centros nervosos visuais.

provisório de interações e de comunicações interindividuais. O quotidiano evanescente a cada minuto – «(...) everything happens too fast here, the shifts are too abrupt, what is true one minute is no longer true the next. » (Auster, (1987a: 25) – e a rarefacção da actividade comunicativa desencadeiam uma cada vez maior inanidade linguística: «(...) [L]ittle by little, the words become sounds, a random collection of glottals and fricatives, a storm of whirling phonemes, and finally the whole thing just collapses into gibberish. » (*Ibidem*, 89).

No plano das influências literárias, temos de ter em conta o ascendente exercido por Beckett (assumido, conforme já referimos, pelo escritor norte-americano), porque a ausência de designação do território onde a acção principal decorre, trazendo inevitavelmente à memória *The Unnamable*, também nos remete para as questões enunciadas no início da obra beckettiana – «Where now? Who now? When now?» (Beckett, s.d: 291) – coincidentes com as interrogações essenciais perpetuadas em *In the Country of Last Things*. Além destes pontos focais comuns, as afinidades com *The Unnamable* decorrem igualmente do abalo na habitual suposição de que nos encontramos perante um sujeito enunciator cujo corpo se encontra em determinada localidade pois não existem referenciais que dilucidem de forma irrevogável, o lugar onde se situa o narrador de *The Unnamable* (nem sequer conseguimos precisar quem é) e *In the Country of Last Things* não nos esclarece acerca do país percorrido pela principal voz (apenas sabemos que a comunicação se estabelece em língua inglesa). O terreno das analogias com Beckett alarga-se às figuras e à acção: Auster também apresenta um conjunto de personagens descarnadas e sem esperança; a errância da protagonista pela urbe inominável aparenta-se à dinâmica da mobilidade levada a cabo por *Mercier e Camier*; o enredo, comparável a *Waiting for Godot*, desenvolve-se em função de William que (como Godot) nunca

aparece; e, tácita ou explicitamente, Anna Blume (como Estragon e Vladimir) vai reconhecendo a impotência para mudar o rumo dos acontecimentos e a impossibilidade de vir a encontrar o irmão. Somam-se as correlações no domínio da intertextualidade de *The Unnamable* com *Molloy* e *Mallone Dies*, enunciadora da indecifrável solução para uma identidade feita de simulacros, estratégia discursiva que já encontramos, de forma incisivamente idêntica, no entrecuzar das três histórias de *The New York Trilogy* e que voltamos a reconhecer, embora de forma mais ténue, entre *In the Country of Last Things* e *Moon Palace*.

No que diz respeito à trilogia beckettiana, em *Molloy*, o narrador que, na primeira parte da narrativa parece ser Molloy, passa, na segunda, a ser Jacques Moran, enviado para procurar Molloy, mas cuja procura, em tudo idêntica à do procurado, vai sedimentando a ideia de que a escrita é, em ambas as partes, a única orientação que permanece para aquele que escreve. Em *Malone dies*, Malone insinua que foi ele quem escreveu a primeira narrativa (neste sentido, Molloy e Moran seriam fruto da imaginação de Malone) e não manifesta necessidade, como Molloy, de obter um entendimento de si, porquanto se vê de tal forma enredado no jogo da linguagem que esta adquire a força de realidade. Em *The Unnamable*, é impossível determinar quem é a voz enunciadora e a retractação envolve a linguagem ao ponto de esta (não servindo para referenciar um real, nem sendo realidade nela própria) configurar a luta por uma auto-referência comunicativa. O jogo do aspecto fornecido pelas palavras manifesta assim uma desvalorização da autonomia individual que contribui para a (in)definição da identidade das personagens, de que é exemplo o leque de conjecturas, em *The Unnamable*, acerca de Mallone poder ser Molloy ou de Molloy estar a usar o chapéu de Mallone: «Malone is here. (...) Sometimes I wonder if it is not Molloy. Perhaps it is Molloy, wearing Malone's

hat. » (Beckett, s.d.: 292-3). Afinal, a ênfase beckettiana é sobretudo colocada no desígnio de achar uma autotradução, enunciada, de resto, no final da narrativa: «(...) [Y]ou must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me, strange pain, strange sin (...) I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on. » (*Ibidem*, 414).

O jogo entre o ser e o parecer (explorado e ampliado por Beckett quase até à exaustão), processado através da linguagem, configura-se igualmente táctica narrativa recorrente nas obras austerianas observadas (particularmente evidente nas três histórias de *The New York Trilogy*), também permanece em *In the Country of Last Things* e revela-se mais incisivo, não só, como já referimos, em relação à protagonista, mas também nos contornos distintivos de Boris Stepanovich. Admitindo algumas afinidades com Malone, ao exercer influência nos que o rodeiam através das suas narrativas, o fornecedor da casa Woburn projecta igualmente a necessidade de jogar com nomes e pormenores. Acresce que a insólita explicação fornecida por Stepanovich para coleccionar chapéus (trazendo à liça a parecença entre Molloy e Malone devido ao chapéu) sugere cumulativamente a dissolução da polaridade sujeito/objecto num real cujas propriedades efémeras, comprometendo determinações antinómicas, projectam a ideia de uma experiência do corpo inseparável de um efeito de dissolução da identidade (Martelo, 2001: 43):

[H]e wore them in order to commune with the souls of his dead ancestors. By putting on a hat, he acquired the spiritual qualities of its former owner (...). (...) [H]e liked to wear hats because they kept his thoughts from flying off his head. If we both wore them while we drank our tea, then we were bound to have more intelligent and stimulating conversations. "*Le chapeau influence le cerveau,*" he said, lapsing into French. (Auster, 1987a 153-4).

No âmbito das afinidades literárias, é também lícito reconhecer algumas correlações com *Le Livre des Questions*, de Jabès, nomeadamente no que diz respeito às circunstâncias em que se inscreve a estada de Anna Blume na National Library. A condição judaica subjacente ao lugar-refúgio na biblioteca, conotada com o saber livresco do conjunto de rabis que ali estuda os textos sagrados, envolve Anna, Sam e o local numa atmosfera semelhante à de *Le Livre des Questions*, em que o livro admite a tangibilidade de um lugar de pertença – «(...) le monde existe parce que le livre existe; car exister, c'est croître avec son nom (...). » (Jabès, 1963: 37) – e em que a evocação reiterada da luta de Anna Blume pela sobrevivência somada à declaração de que é judia tornam lícito algum paralelo na abordagem jabèsiana acerca da batalha da subsistência levada a cabo pelos judeus:

(...) [C]'est apprendre à se mouvoir à quelques mètres du sol qui vous est contesté ; (...) Que de ruses emploie-t-il pour survivre. Quelle ingéniosité dans les moyens, quelle application dans les métamorphoses. Déduire, s'adapter, tracer. On peut s'acharner sur lui, on ne réussit pas à le détruire. (*Ibidem*, 77).

Por outro lado, o desenrolar do romance de Anna e Sam na biblioteca, bem como a posterior separação, apresentam nexos de aproximação à história de Sara e Yukel – em «Le temps des amants» (*Ibidem*, 154). A retenção na memória, por parte de Anna Blume, das considerações do rabi acerca da situação dos judeus no mundo – «(...) [e]very jew, he said, believes that he belongs to the last generation of Jews. We are always at the end, always standing on the brink of the last moment, and why should we expect things to be different now? » (Auster, 1987a: 112) – aparentada às intervenções dos rabis nos diálogos entre Sara e Yukel, de *Le Livre des Questions*, remete-nos para a condição paratópica inerente à cumulativa e indissociável dificuldade de ser judeu e escritor,

enunciada por Jabès e que Auster destaca em «The Book of the Dead». Embora a diversidade formal de *Le Livre des Questions* dificulte o enquadramento da obra num único género literário, a coexistência do formato epistolar nas narrativas de ambos os autores aliada a uma perspectiva manifestamente confessional contribuem para instalar no leitor das duas produções a ideia da escrita como reduto de sobrevivência: «Réfugiée dans mes paroles, dans les mots que pleure ma plume (...). » (Jabès, 1963: 153). Esta acepção é tanto mais forte quando verificamos que se, em *Le Livre des Questions*, o processo criativo do escritor egípcio faz da imagem gráfica, fornecida em cada página, dispositivo transdutor do corpo do escritor, Anna Blume, em *In the Country of Last Things*, declara que a insuficiência de significantes disponíveis para exprimir as vivências num mundo em fragmentação se projecta na dimensão progressivamente mais reduzida da própria grafia. Trazendo à memória o limite do visível das criações giacomettianas, esta constatação assim como a comparação estabelecida por Anna das proporções da frota lilliputiana de Ferdinand com o tamanho das palavras que a protagonista vai escrevendo, transformam o registo escrito em translato do autoconsumo num espaço em contínua dissolução:

The words get smaller and smaller, so small that perhaps they are not even legible anymore. It makes me think of Ferdinand and his boats, his lilliputian fleet of sailing ships and schooners. God knows why I persist. I don't believe there is any way this letter can reach you. It's like calling out into the blankness, like screaming into a vast and terrible blankness. (Auster, 1987a: 182-183).

Porém, o enigma da identidade, processado numa perspectiva dialógica entre sujeito, espaço (em que este se encontra inserido) e discurso, não se circunscreve ao plano interno da narrativa pois, conforme nota Carlos Azevedo, «Auster estrutura os seus romances numa perspectiva intratextual mas também intertextual (...). » (Azevedo, 2000:

476). À semelhança das demais obras do *corpus*, aqui a intertextualidade, insinuada na menção a outros autores – Jane Austen, Dickens, Don Quichote, Schopenhauer e Shakespeare são algumas das diversas referências literárias apresentadas na obra (Auster, 1987a: 178) – concretiza incidências específicas com *Moon Palace*, narrativa com concepção quase coetânea à de *In the Country of Last Things* (ap. Cortanze, 2004: 161). Por um lado, a ausência de informação, no seio da narrativa, acerca do destinatário das missivas de Anna Blume, bem como a omissão do passado da protagonista, antes de partir em busca do irmão, contribuem para acentuar a despersonalização e o isolamento da irmã de William, desfamiliarizada e exilada num espaço perigoso e anônimo onde os imperativos da sobrevivência se sobrepõem aos da identidade. Por outro, Auster faz depender da leitura de *Moon Palace* o acesso (ainda que parcial e ambivalente) a algum contexto referencial da vida da protagonista antes de viajar para a terra sem nome, pois o neto de Julian Barber sugere que as cartas de Anna se destinam a Zimmer, a personagem que, em *Moon Palace*, resgata Marco Fogg de morte quase certa no Central Park:

(...) Zimmer was thorough and systematic, penetrating to a degree that often astonished me. (...) He had been in love with the same person for the past two or three years, a girl by the name of Anna Bloom or Blume, I was never sure of the spelling. She had grown up across the street from Zimmer in the New Jersey suburbs and had been in the same class as his sister, which meant that she was a couple of years younger than he was. I had met her only once or twice, a diminutive, dark-haired girl with a pretty face and a bristling, animated personality, and had suspected that she was probably a bit too much for Zimmer's studious nature to handle. Earlier in the summer, she had suddenly taken off to join her older brother, William, who worked as a journalist in some foreign country, and since then Zimmer had not received a word from her – not a letter, not a postcard, nothing. As the weeks went by, he grew more and more desperate over this silence. Every day began with the same ritual of going downstairs to check the mailbox, and each time he went in or out of the building there would be another obsessive opening and closing of the empty box. ». (Auster, 1989: 88-89).

Contudo, ao invés de esclarecer parte do enigma referencial da personagem principal, a gestão calculada do intertexto (*In the Country of Last Things/Moon Palace*), operando entre o explícito e o implícito, contribui para adensar ainda mais a

indeterminação dessa identidade. O processo de cooperação interpretativa estabelece-se na ambiguidade do apelido – “Bloom” ou “Blume” – e a informação fornecida por Fogg, de que o amigo nunca recebeu qualquer carta da namorada, aliada à hipótese de relação afectiva de Blume com Zimmer²⁶¹, remetendo-nos para o inevitável jogo especulativo que resulta da tradução do alemão dos nomes para as ideias de flor e quarto, acrescenta a possibilidade de estarmos perante uma articulação referencial oblíqua da jovem protagonista com o microcosmo emblemático austeriano propiciador do exame minucioso das experiências de vida. Às insinuações engenhosas da onomástica e do narrador de *Moon Palace*, que instigam o leitor a perscrutar limites e possibilidades de significação, somam-se as expectativas logradas em relação ao raio de alcance da condição de supremacia da protagonista, no plano identitário, em relação às restantes figuras da narrativa. Afinal, o que nos permite distinguir Anna Blume como personagem principal de *In The Country of Last Things* é a soma difusa de marcas e de transformações operadas ao longo da narrativa, a partir do poder impressivo e da parcialidade dos olhos da narradora-personagem implicada no devir da história e não de informações ligadas ao passado e às raízes espaço-familiares que serviriam de suporte para uma categorização das personagens fundada no predomínio de elementos distintivos em relação às entidades congêneres. Essas referências à vida anterior da protagonista de *In The Country of Last Things* (que poderiam tornar mais nítida a respectiva configuração identitária) são omitidas para serem ambigualmente fornecidas em *Moon Palace*, narrativa

²⁶¹ “Zimmer” é também o apelido do carpinteiro amigo de Hölderlin (a quem, como já vimos, Auster dedica extensa reflexão em *The Invention of Solitude*, bem como ao quarto da torre de Tübingen) e coincide com o do escritor-protagonista de *The Book of Illusions*. O quarto é tema de reflexão reiterada no literário austeriano.

em que Anna é entidade adjuvante da caracterização de Zimmer, outra personagem secundária²⁶².

Não será, por isso, desajustado afirmar que os contornos semanticamente ambivalentes e funcionalmente especulares das informações operadas no intratexto e no intertexto, em vez de esclarecerem o *puzzle* da identidade de Anna Blume, acrescentam-lhe incertezas que tornam lícita a possibilidade de Auster estar também a explorar os nossos mecanismos de inferência. A expensas da intensidade dos efeitos destes jogos de verosimilhança, a narrativa acaba por salientar a natureza oscilante das fronteiras entre autor, mundo diegético e leitor, projectada pela linguagem e pela respectiva ordem estabelecida pelo registo escrito em que a obra se inscreve. Neste sentido, trata-se de avaliar as potencialidades e os limites dos sistemas representacionais que regem a condição humana. Do discurso das principais figuras austerianas nas restantes obras do *corpus* emana o desígnio de alcançar hipóteses de significação através de indagações que exploram inter-relações entre expressões humanas (com destaque para as artes); e, em *In the Country of Last Things*, a ambivalência interpelativa e evanescente do entendimento da existência apresenta repercussões significativas no âmbito da linguagem. A crescente inaptidão para captar, através dos sentidos, o quotidiano em permanente desvanecimento é acompanhada da subsequente dificuldade de o enquadrar no sistema de correspondências das coisas com os signos linguísticos. Para obstar ao perigo iminente da quebra de comunicação, resultante da disfunção entre o real vivido e o código linguístico – «Words tend to last a bit longer than things, but eventually they fade

²⁶² O contacto com e o interesse pela literatura francesa do pós-Segunda Grande Guerra manifestados por Paul Auster, bem como a experiência recolhida nos anos vividos em Paris, no convívio com as correntes artísticas na linha do que Robbe-Grillet convencionou chamar *Nouveau Roman* (que instruíram o trabalho de autores como Georges Bataille, Samuel Beckett e Maurice Blanchot), sugerem influência de procedimentos em Auster, designadamente nos artifícios diegéticos da construção da categoria da personagem.

too, along with the pictures they once evoked. » (Auster, 1987a: 89) – Anna Blume procede a uma estruturação funcional através da ordem mediadora da escrita, último reduto de sobrevivência que lhe permite vislumbrar um resíduo de humanidade: «(...) [U]nless I write down things as they occur to me, I feel I will lose them for good. (...) The words come only when I think I won't be able to find them anymore, at the moment I despair of ever bringing them out again. Each day brings the same struggle (...). » (*Ibidem*, 38). A ênfase na problemática dos constrangimentos e das virtudes linguísticos, enunciada sobretudo pela voz da protagonista, também se consubstancia na caracterização e na *performance* comunicativa de Mr Frick, Willie e Maggie Vine; e o efeito paliativo gerado pela eloquência verbal de Boris Stepanovitch destaca o valor das histórias e do contador delas na sobrevivência da protagonista.

A abordagem do problema de comunicação do antigo motorista do doutor Woburn – a disfunção entre a forma e o conteúdo no acto comunicativo – remete-nos quer para as apreciações austerianas sobre a vida e a obra de Louis Wolfson, quer para as reflexões do professor Stillman, de *The New York Trilogy*, porquanto a dificuldade de Otto Frick consiste em conseguir fazer corresponder aos significados a respectiva expressão da normativa gramatical: «Mr Frick had an odd, ungrammatical way of speaking, and he often made a hash of his ideas when trying to express them. I don't think this had anything to do with the quality of his mind – it was simply that words gave him trouble. » (Auster, 1987: 133). Por outro lado, a profecia elaborada pela personagem, a partir dos palíndromos onomásticos, fundamentando a legitimidade sémica no jogo especular da ordem das letras que compõem os nomes (que lembram os jogos oblíquos entre significantes de Perec), enuncia a necessidade de caucionar uma revelação de sentido e, cumulativamente, a urgência em perpetuar essa revelação: «You be named the same as

me. A-n-n-a. Back and forth the same, just like Otto myself. That's why you got to be born again. It's a blessing of luck, Miss Anna. You was dead, and I seed you get born again with my own eyes. » (*Ibidem*, 133-134).

Soma-se a ausência de expressão verbal de Willie e a comunicação sem palavras de Maggie Vine com Victoria Woburn, referenciadoras da gramática e do léxico do silêncio, em que a expressão facial e a observação dos movimentos gestuais (ou seja, dos corpos dos sujeitos), associados ao respectivo desaparecimento na narrativa, são contrastivas com o núcleo de sobreviventes da casa Woburn, ligados à eloquência exaltante e imaginativa do colecionador de chapéus: «He was found of obscure pronouncements and elliptical allusions (...). » (*Ibidem*, 145). As histórias entrançadas que Stepanovich não cessa de contar, aparentadas às de Xerazade, fazem do fornecedor da casa Woburn entidade retardadora do sentido de morte iminente:

At one time or another, he told me so many stories about himself, (...) that I gave up trying to believe anything. (...) They [His stories] were part of an almost conscious plan to concoct a more pleasant world for himself – a world that could shift according to his whims (...). (*Ibidem*, 146-147).

Neste capítulo mais centrado na produção ficcional, a análise levada a cabo coloca em evidência uma relação com o espaço dominada por preocupações ontológicas e estéticas coincidente com a que é prefigurada nas obras escrutinadas no capítulo anterior.

Com efeito, na ficção transparece igualmente a urgência em delapidar uma identidade no modo como os lugares e os acontecimentos são comunicados, fruídos e memorizados, ou seja, entre o concebido, o percebido e o vivido. As narrativas elaboram representações desse processo engendrado na errância espacial por via da interiorização e da intelectualização, com vista à obtenção de uma verdade que a

actividade da escrita, desenvolvida pelas principais figuras, translada e catalisa. Por outro lado, e tal como constatámos em relação aos enunciados de índole vivencial, também na ficção a autonomia individual e a genuinidade a que as principais figuras da narrativa pretendem aceder (e que cada obra mapeia) acabam igualmente por consistir na singularidade do conjunto de referências, mediatizações e memórias dos protagonistas.

Permanece, assim, a ideia de um mundo caracterizado por uma cidadania adormecida, dominado pelo poder das imagens, de novos formatos de representação e de apriorismos que reiteradamente se revelam inconsistentes e desajustados face ao que as circunstâncias e o mundo guardam, remetendo-nos para um real tornado irreal pela força da ilusão (com particular ênfase para a ilusão óptica). Em Auster, é esta força coerciva inominável, sem rosto, intangível e invisível que determina padrões de comportamento e decisões societárias e a atenção individual é a estratégia reiteradamente enunciada para a combater pois a sociedade em que a ficção austeriana se move é uma sociedade em constante crise de atenção. As principais figuras de Auster não se cansam de afirmar a contínua rapidez das mudanças operadas nas vidas de cada uma; de como essas inconstâncias permanentes suscitam inevitáveis distrações; e que tal instabilidade requer reajustamentos constantes de focalização, em função de novas alterações, entretanto surgidas. A comunicação é tratada como instância dominada pela existência de mecanismos de persuasão e de influência que, como fez notar Foucault, instituem um regime de comportamentos passivos e arregimentados: «Les corps dociles» (Foucault, 1975: 160). Perante um mundo vertiginosamente mediatizado que contamina toda a vivência – com destaque significativo para o quotidiano urbano, no seu contraponto com territórios inóspitos – o fluxo sociocultural que perpassa afigura-se transnacional e

translocal, as referências colectivas saem enfraquecidas e a tradicional ideia do nativo ligado ao lugar é completamente desmontada.

Na vertigem da mudança sempre em curso, a ficção austeriana vai propondo a necessidade de alterar modelos de percepção estereotipados, a urgência e a determinação de encontrar novos registos de subjectividade e o papel fundamental da fruição e da criação artística enquanto estímulos geradores de renovadas atenções e níveis de comunicação. Na linha das reflexões propostas por Foucault, a ficção austeriana destaca igualmente a função central da mobilidade pelo desconhecido, porquanto a estranheza face ao que o rodeia produzindo no indivíduo a quebra do hábito – «“Habit (...) is a great deadener.”» (Auster, 1982: 7) – leva-o a questionar não apenas a nova realidade em que se encontra envolvido mas também a descobrir relações inusitadas consigo próprio (Foucault, 2001c: 238).

.

Conclusão

A análise levada a cabo ao longo deste trabalho confirma as expectativas de que partimos. Condição e produto de uma carência de lugar de pertença no real, o literário austeriano inscreve-se no nexos vida-livro, constituindo-se localidade paratópica que aspira compreender e dar a entender a experiência humana. Paulatinamente, cada obra procede a uma investigação epistemológica da inter-relação do sujeito com o mundo, nos respectivos mistérios e linguagens (assim como metamistérios²⁶³ e metalinguagens), tomada da crescente dificuldade em processar a dinâmica de uma realidade em constante mudança. A partir de uma desordem ou crise existencial, as vozes austerianas tirocinam hipóteses de reestruturação da identidade, medindo fruições e fluições com a alteridade e esgrimindo impasses lógico-retóricos da insofismável condição humana. Este processo desenvolve-se no jogo omnívoro do aspecto e dos sentidos, com trocas recíprocas entre observadores e observados, protagonistas e lugares, continentes e conteúdos, bem como entre implicações do sujeito biográfico com os sujeitos do texto, que vão invalidando previsibilidades tranquilizadoras e princípios de inferência asseguradores de preservação individual e sentido de pertença. Face ao renovado esbatimento de irreversibilidades e matrizes convencionais do pensamento, Auster perspectiva os fundamentos da identidade num contínuo intercâmbio de diferenças e semelhanças que torna lícita a afirmação de que nos encontramos perante o mapa cognitivo de uma condição individual, social e literária sustentada na paratopia.

²⁶³ Cf. Powell, 1987: <<http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-ghosts.html>>.

Circunstâncias e contingências põem em conflito códigos, crenças, conceitos e valores acabados; e projectam consequentes inaptações radicadas nos imperativos da identidade. A pouco e pouco, o decurso dos acontecimentos diegéticos vai retirando às figuras da narrativa (e ao leitor) certezas, equilíbrios e ilusões do observável e do tangível para as colocar em situação de desabrigo (emocional, afectivo, físico e espacial) desveladora de uma estabilidade impossível de alcançar perante um real cujas renovadas mutabilidades ultrapassam qualquer expectativa.

No plano individual e social, tivemos oportunidade de verificar o posicionamento paratópico de Paul Auster, desde logo no constrangimento inquieto face a polaridades familiares, transgeracionais, socioafectivas e, subliminarmente, também em relação a condicionantes associadas a resíduos referenciais inerentes ao ascendente judaico. Desde cedo, estas contingências levam-no a identificar-se com aqueles que escapam a normas, valores instituídos e ideologias dominantes; e perpetuam-se num literário fundado na contínua tensão entre ser e estar e entre a clausura e a errância de quem carece de um lugar no real. Com Auster reiteradamente colocado em intervalos instáveis, a desfamiliarização, a dessocialização e a deslocalização fazem parte do percurso individual e social. No âmbito do trajecto literário, esta dificuldade (e necessidade) de achar lugar à sua medida projecta-se, primeiro, no espaço-refúgio da leitura e, depois, na fixação da escrita. Também na depuração do processo criativo, Auster opta por reter lições apátridas de criadores com origens e influências diversas, descomprometidos de movimentos, convenções e padrões vigentes, que enveredaram pelo caminho mais difícil de inventar a própria tradição, investigando fundamentos para uma identidade pessoal alicerçada na auto-referência criativa e numa linguagem modeladora afastada do apriorismo. A condição paratópica reconhece-se igualmente na actividade da tradução,

escolhida pelo escritor norte-americano quando a produção literária não lhe proporcionou rendimentos. Com efeito, a opção recai sobre o ofício claramente paratópico (quer no plano funcional, quer do ponto de vista estatutário) que consiste na negociação individual entre convenções e universos espaço-culturais diversos levada a cabo pelo tradutor-intermediário de mensagens. Acresce que as reflexões austerianas sobre métodos e estratégias de criadores com expressões estéticas em diferentes áreas artísticas, patentes nos ensaios e prefácios, além de enlaçarem o leitor em molduras de vida paratópicas e preocupações temático-formais heurísticas, revelam a necessidade de achar coeficientes de correlação comunicacional entre artes. Cumulativamente os princípios dialógicos filtrados informam as linhas orientadoras do processo criativo do escritor, a organização macroestrutural de cada obra e a conduta dos protagonistas.

Se atentarmos nas fases da criação austeriana, verificamos que o primeiro procedimento consiste em envolver o corpo com um real instável e fugaz, confrontando o concebido e o percebido com o vivido porque, segundo Auster, «(...) [p]our écrire, il faut avoir (...) surtout beaucoup vécu (...). » (Auster e Cortanze, 1997: 87). Esta é igualmente uma etapa a que as principais vozes das narrativas austerianas são submetidas. Depois, cumpre-se o impossível e todavia reiterado desígnio de converter a essência remanescente em palavras, na tentativa de descobrir formas de dizer cuja densidade, transladando a génese da experiência (retendo acasos, especulando sobre coincidências e calculando possibilidades de encontros e desencontros entre verso e reverso) proporcione um entendimento do mundo distanciado de rotinas e apriorismos. Com subtilezas de focalização, também este estádio tem de ser superado pelos protagonistas austerianos, pois quase todos acumulam as funções de contadores da história estruturada no recurso narrativo da analepse, decorrente da activação da memória

de eventos e lugares sentidos e experimentados pelo narrador-personagem. Em maior ou menor grau, a complexa rede de matizes continuamente renovados, tecida em cada narrativa, projecta acções e reacções, acertos instáveis e identidades agenciadas entre biografismo e ficção, porque o alfofre da vida e da criação é o real e o afastamento definitivo dele tem implicações nefastas na ontogénese do sujeito e para o fenómeno criativo. Contudo, por outro lado, a inquietação de viver num mundo a que sente não pertencer (Auster, 1997a: 60) e a impossibilidade de renunciar à produção literária – «They [My books] impose themselves on me, so it's not my choice. » (Auster, 1997b: 274) – só permitem uma atitude: perpetuar a condição paratópica, ora imergindo numa realidade onde não encontra lugar, ora distanciando-se dela, na escrita, para tentar resgatar a pertença que lhe falta. Vida e obra não podem, por isso, ser separáveis porquanto o criador precisa de investigar o que o rodeia – «(...) the writer and the detective are interchangeable (...). » (Auster, 1987b: 8) – mas também é necessário, depois, dissociar-se da comunicação com o exterior, para poder escrever, fechando-se na solidão do quarto: «He has spent the greater part of his adult life hunched over a small rectangle of wood, concentrating on an even smaller rectangle of white paper. » (Auster, 1982: 98). Este território de transferências, processado através do confinamento e da errância do corpo, é igualmente aquele em que se movem as principais personagens austerianas. Neste sentido, a génese da identidade, só passível de ser vislumbrada no exercício do literário, é tomada na dinâmica e na necessidade da indecisão de estar e não estar no real, fazendo de cada acto criativo hipótese para o alcance de um nicho de pertença e, conseqüentemente, para um entendimento de si. Este é também o caminho que as principais vozes da narrativa prosseguem no literário austeriano, invariavelmente sujeitas a um luto íntimo que as deixa sozinhas num mundo povoado de incertezas.

No domínio metafórico, a paratopia austeriana insinua-se, desde logo, nos títulos das obras que fazem parte do *corpus* estudado, na medida em que todos eles nos remetem para localidades/instâncias paradoxais construídas pelo autor. Do ponto de vista narratológico, o pluriperspectivismo das percepções, vivências, agentes e referentes, proporcionados em cada enunciado (quer pelos diferentes lugares percorridos pelas principais vozes, quer por mudanças operadas nos mesmos lugares), associados a múltiplos contextos discursivos, interferem e condicionam a reiterada redefinição identitária. Na verdade, a natureza complexa das diversidades e semelhanças, distâncias e aproximações, fronteiras e respectivas diluições, estabelecidas com e pela alteridade, leva à sobreposição e/ou sucessão de auto-representações que chegam a culminar na própria destruição. As razões prendem-se com a experiência da mobilidade/confinamento dos protagonistas que fornece inflexões entrecruzadas do mundo exterior com o interior, de tal forma flutuantes e múltiplas que as emancipações e/ou metamorfoses conduzem, muitas vezes, à morte – com exemplos mais evidentes em Ben Sachs, de *Leviathan*, Jim Nashe, de *The Music of Chance*, ou Hector Mann e Alma Grund, em *The Book of Illusions*. Figuras paratópicas por excelência, os protagonistas austerianos constituem assim um dos pontos de ligação privilegiada com o autor pois o único grupo ao qual parecem querer pertencer é ao dos desfamiliarizados, dessocializados e deslocalizados, sem lugar definido na sociedade, tornando lícito que os possamos considerar projecções do autor: no quadro do processo criativo, é através deles que a entidade materialmente responsável pela narrativa pode colocar em jogo a paratopia do seu empreendimento criativo; e é também neles que, do ponto de vista da recepção, entrevemos o autor, como mediador entre os sujeitos do mundo possível e o leitor.

A abordagem austeriana da problemática da identidade opera através do corpo das principais vozes da narrativa sobretudo em duas frentes: espaço e linguagem. Enquanto condição e produto do processo criativo, a dinâmica da paratopia projecta-se de imediato pelo e no conjunto de lugares em que as figuras austerianas se movem. Conforme revela a análise que desenvolvemos, o núcleo de referências toponímicas enunciado em *The Invention of Solitude*, *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* e *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook* apresenta a mobilidade como consequência da impossibilidade de satisfazer um conjunto de necessidades no mesmo lugar. Da história pessoal austeriana, permanece o sentido de estranheza e o exílio espacial como estratégia para encontrar o lugar de pertença. No que diz respeito aos lugares vividos pelos antepassados, entrevê-se igualmente uma constante tensão espacial desencadeada pela confrontação inicial com o território norte-americano (então desconhecido) e pela posterior desintegração social, inerente à condição de imigrante, ao assassinato do avô paterno e ao ascendente judaico (a cultura judaica, pelas suas próprias raízes, liga-se às experiências do êxodo espiritual e da errância sem lar), assim como sinais de resistência à descaracterização cultural iniciada nas desavenças conjugais e na tentativa de suprimir o passado através do nomadismo. Por outro lado, as obras ficcionais estudadas agregam nexos espaciais explicitamente ligados aos lugares onde o autor viveu e/ou por onde passou a família e a perspectiva espacial que permanece é igualmente a de deslocalização, desterritorialização, desfamiliarização e dessocialização, enquanto processos para a revelação de uma ocasião de personalidade repatriada na diferença literária. A estes cronótopos vivenciados (pessoalmente e/ou através de familiares e amigos), o literário austeriano acrescenta territórios e épocas diversas, experimentados pela leitura e pela fruição individuais das artes em geral, que fazem de cada obra lugar

singular para uma hipótese de esclarecimento da inter-relação e permuta entre os constructos sociais do corpo, do espaço e da linguagem (do autor), configurando-os como agentes indutores e pacientes induzidos da multiplicidade de acções socioculturais e afectivas. As representações espaciais enunciadas remetem para estadas provisórias, cuja toponímia encontra correspondência em localizações do real, evidenciando conflito entre laços socioafectivos estabelecidos com esses lugares e a determinação de um projecto individual que implica uma autonomia espacial face à heteronomia. Por outro lado, Auster justapõe-lhes nichos heterotópicos, contrastivos com os da errância geográfica, cujos sistemas ambíguos de abertura e fechamento, associados a cortes no tempo, permitem o isolamento e simultaneamente hipóteses de penetrabilidade. Neste sentido, a lógica subjacente aos itinerários toponímicos percorridos pelas figuras da narrativa assenta numa necessidade ambivalente de proceder a um ritual de libertação socioespacial animado pela esperança de que a mobilidade e o reconhecimento presencial de regiões inexploradas proporcione alternativas enriquecedoras da matéria da sensibilidade. No entanto, permanece a urgência de criar um reduto espacial que as aproxime de um sentimento de si. A resolução paroxística concretiza-se, quase invariavelmente, no retiro do quarto, lugar onde o sujeito procede a outra caminhada, a da linguagem, na demanda dos significantes que melhor traduzam a essência das experiências vividas pelo corpo, levada a cabo no gesto físico de escrever. Com efeito, se, em *The Invention of Solitude*, o narrador-escritor enuncia a condição paratópica a que está condenado – «He has spent the greater part of his adult life walking through cities, many of them foreign. He has spent the greater part of his adult life hunched over a small rectangle of wood, concentrating on an even smaller rectangle of white paper. » (Auster, 1982: 98) – a voz enunciativa de *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure* declara

ter atingido a quase plenitude existencial na heterotopia foucaultiana por excelência – o navio:

The *S.S. Esso Florence* was one of the oldest tankers in the fleet (...). That left me with abundant quantities of free time, most of which I spent alone in my room. I read books, I wrote, I did everything I had done before – but more productively, somehow, with better powers of concentration now that there was so little to distract me. In many ways, it felt like an almost ideal existence, a perfect life. (Auster, 1997a: 49-50).

Também Auster reconhece a singularidade da situação em que o ofício de escritor o coloca e o quarto é o lugar onde o mundo exterior (da matéria e dos corpos) emana da mente do criador para a folha em branco: «It's a very strange occupation, when you think about it. You sit alone in a room all day (...).»²⁶⁴. Este espaço de desvio, que liberta o autor do envolvimento directo no trânsito pelo real e lhe permite a congregação individualizada de referências organizadora da relação com o mundo, coincide com o microcosmo privilegiado – muitas vezes considerado sagrado e interdito – onde as principais figuras austerianas se afastam da sociedade e do meioambiente para tentarem resolver os seus estados de crise. É no quarto que os protagonistas ficcionais acedem a uma autonomia precária e a um entendimento de si; e a evocação implícita deste microcosmo surge, por vezes, projectada até no nome “Zimmer”, atribuído pelo autor a algumas personagens.

Esta implicação do espaço na onomástica de certas figuras das narrativas, além de fazer do nome suporte para equívocos e ironias e da identidade *puzzle* especular, imbrica na concepção austeriana inerente a toda a produção literária de que comunicar é jogar. Na verdade, a paratopia linguística de Auster não se revela na opção pela expressão noutra língua (como aconteceu com Wolfson ou Beckett), pois, conforme tivemos oportunidade

²⁶⁴ Cf. Entrevista a Paul Auster que incluímos em anexo a este estudo (p. 469).

de observar, o escritor norte-americano assume a dificuldade de raciocinar noutra língua que não a sua. Todavia, o fascínio pela capital gaulesa aliado ao interesse pelas potencialidades do francês indiciam, ainda assim, insatisfação quanto às virtualidades expressivas da língua materna; o estabelecimento de pontes entre o francês e o inglês, através da actividade translatória, contribuíram para a descoberta de formas eficazes no âmbito das próprias aspirações estéticas; e cada obra acaba por consubstanciar a negociação individual entre as características distintivas (de resto, enunciadas pelo próprio escritor) do literário anglo-americano e do francês, ou seja, a conciliação do mundo tangível e físico com a procura de uma essência expressiva.

Inscrita na polissemia interna da língua materna, a paratopia linguística austeriana reconhece-se sobretudo no predomínio de processos de co-referência de natureza fónica (de oscilações rítmicas ligadas ao estímulo sonoro) – como a homografia, a homonímia, a aliteração e a anáfora – intimamente ligados à multiplicidade das respectivas repercussões semânticas. Por outro lado, o discurso das figuras da narrativa concretiza redes de reflexões e de indagações, nas perspectivas sintáctica, semântica e pragmática, acerca da arbitrariedade do signo linguístico, que projectam uma concepção dialógica do processo comunicativo. Afinal, à semelhança da explicação da voz enunciativa de *In the Country of Last Things*, acerca da forma como Boris Stepanovich utiliza a linguagem – «[He] used language as an instrument of locomotion – constantly on the move, darting and feinting, circling, disappearing, suddenly appearing again in a different spot (...). » (Auster, 1987a: 146) – também Auster parece usar as palavras como um meio de locomoção. Ao nível macroestrutural, a paratopia linguística é elaborada na reunião, em cada narrativa, de figuras movidas pela necessidade de fazer coincidir o nome com o que é nomeado, em demanda da transparência da linguagem; e de personagens que

comunicam o anseio de encontrarem uma expressão redentora, para além de Babel, que em confronto, por vezes, intenso, com os limites da linguagem expõem, na forma como se exprimem, a suspeita em relação à história de significados que as palavras carregam.

No plano da categorização narratológica, a questão mais incisiva quanto à condição paratópica coloca-se no domínio da tradicional demarcação sujeito do texto/sujeito biográfico, devido ao amplo e complexo leque de níveis e retroacções entre narradores e autor. De facto, conforme tivemos oportunidade de constatar, o literário austriaco não permite que o encaremos como projecção exclusivamente biografista, pois nem às obras de cunho vivencial é possível atribuir uma classificação categórica, mas as obras ficcionais também não nos deixam esquecer a presença da mão que escreve. Afinal, a perspectiva que permanece é a de que tanto o autor como a maior parte dos protagonistas austriacos se colocam claramente do lado da literatura: saindo da realidade e entrando no mundo das histórias, a percepção do real, dos livros e da relação entre os dois apuram-se.

No cômputo global, a investigação levada a cabo torna lícito afirmar que a produção literária austriaca não se afasta da reencenação de tropos da ruptura com o passado, tradicionalmente associados à cultura norte-americana. Contudo, em Auster, a procura de novas fronteiras e de reinvenção identitária, através da solitária e infatigável caminhada pelo desconhecido, decorre na singularidade expressiva de um desvio biográfico que, desmontando o deve e o haver entre o mito e a realidade, prossegue em benefício da significação e da escolha individuais:

(...) [C]haque personne est seule, tout le temps. Les autres nous entourent mais on vit seul. Chacun est comme enfermé dans sa tête (...) “Le monde est dans ma tête. Mon corps est dans le monde”. J’avais dix-neuf ans et cela continue d’être ma philosophie. » (Auster e Cortanze, 1997: 71-72).

Tratando-se de um estudo radicado na condição paratópica e mesmo perante os inescrutáveis mistérios que cada vida encerra, face à oportunidade que obtivemos de poder superar conjecturas acerca do autor do mundo possível conhecendo pessoalmente Paul Auster, parece-nos pertinente incluir, nesta derradeira parte do trabalho, algumas impressões retidas desse encontro. Por um lado, conforme sabiamente fez notar Eduardo Prado Coelho, «(...) [t]ornamo-nos amigos de pessoas que não conhecemos, porque um dia descobrimos um livro delas (...)»²⁶⁵; por outro, na verdade, quase todos tendemos a considerar o enunciado literário não apenas no que ele exprime mas igualmente em função da sombra (ou do reflexo) do indivíduo que o criou e que ele projecta. No nosso caso, dedicados que foram vários anos ao estudo da obra de um autor cujas ambições de vida se confundem com aquelas que as suas histórias enunciam, esta propensão será talvez mais acentuada. Porém, como para nós a elaboração da presente investigação foi essencialmente um processo de aprendizagem conducente à progressiva redução de incertezas e a novas interrogações, confiamos na eventualidade de que as reflexões desenvolvidas ao longo dela possam contribuir para revelar outras perspectivas de pesquisa. Relativamente ao encontro com o escritor, temos de confessar a preferência pela criação austeriana e pelo criador que ela projecta face ao ser humano que conhecemos fugazmente. Neste sentido, as impressões que a seguir fornecemos, acerca da conversa com Paul Auster²⁶⁶, por contrariarem a afabilidade habitualmente reconhecida nos escritos sobre o autor, talvez devam ser encaradas no plano dos factores que separam e/ou aproximam a arte do indivíduo que a produziu, pois resultam de um juízo subjectivo e, por isso mesmo, sujeito a erros de avaliação – desde logo, porventura,

²⁶⁵ Cf. Coutinho e Canelas, s.d.:

<<http://jornal.publico.clix.pt/magoo/noticias.asp?a=2007&m=08&d=26&uid=&id=227376&sid=49387>>.

²⁶⁶ A respectiva transcrição é incluída em anexo.

porque travámos conhecimento com Paul Auster num dia em que o escritor estava demasiado cansado para dar entrevistas.

O encontro deu-se no dia 28 de Abril de 2005, pelas quinze horas e trinta minutos. Após uma hora e meia de espera – aproveitada para discutirmos com o jornalista Paulo Alves Guerra as hipóteses de intervenção directa na entrevista – fomos convidados a subir ao primeiro andar do átrio do hotel Altis. A assessora de Imprensa da editora Asa conduziu-nos até à mesa do canto esquerdo onde, de costas para nós, estava sentado um homem muito magro, ligeiramente encurvado, vestido informalmente (camisa vermelha e calças pretas), a fumar um Schimmelpennincks (vimos esta marca pelo maço de tabaco em cima da mesa) e a beber água do Luso. Quando se levantou para nos cumprimentar, Paul Auster lançou-nos um olhar desinteressado e palavras de circunstância: «Hello! How are you?». A fisionomia trouxe-nos à memória Beckett: cabelo grisalho penteado para trás, cara descarnada e enrugada de onde sobressaiam uns olhos fugidios, salientes e inflamados. O primeiro impacto foi o de estarmos perante alguém que, ansiando por nos despachar, nos encarava como se fôssemos invisíveis.

Entre a confusão de câmaras, gravadores, técnicos de som e imagem e jornalistas de imprensa escrita, rádio e televisão que povoavam a sala, à espera de vez para chegarem à fala com o escritor famoso, o repórter da TSF-Rádio Jornal que acompanhávamos tentou vislumbrar um lugar que proporcionasse condições satisfatórias para a gravação, em áudio, da entrevista. Como o núcleo das questões que tínhamos preparado, em função do presente estudo, incidia sobre hipóteses de relação entre as investigações de António Damásio e o literário austeriano, enquanto caminhávamos pela sala, à procura do local menos ruidoso, Paulo Alves Guerra aproveitou para perguntar a Auster se conhecia a obra de Damásio: «No, I don't. My wife, Siri, is very much interested in his work. She

read all about him. You'll have to ask her. ». Se as expectativas quanto às questões mais importantes que tínhamos para colocar ao escritor se goraram logo ali, também o “momento literário” que contávamos vir a desfrutar, durante a entrevista, acabou por se revelar mera ilusão. Mal a gravação começou, surgiu um Paul Auster ainda mais distante, controlado, parecendo, por vezes, até entediado – «I'm very tired». O diálogo centrou-se, por isso, nas novidades que Auster estava interessado em divulgar: os anúncios da publicação do (na altura) último livro, *The Brooklyn Follies*; a conclusão do guião para um novo filme, que também iria dirigir (*The Inner Life of Martin Frost* acabou por ser filmado em Portugal, produzido pelo português Paulo Branco); e a urgência em conseguir financiar este projecto: «I'm looking for money. That's what I'm doing. ». Parecia longe, portanto, do autor desinteressado de bens materiais que andávamos a estudar.

No final do encontro (já com o gravador desligado), apesar do desconforto por causa do comentário proferido por Auster, durante a entrevista, acerca de autógrafos – «I'm not interested in autographs, but at eight years old, I was interested. » – Paulo Alves Guerra atreveu-se a pedir-lhe um. Como o escritor acedeu à solicitação (ainda assim, com manifesto desprendimento), aproveitámos para conseguir que também assinasse a nossa «advance reader's edition – not for sale», de *Oracle Night*, oferta com valor afectivo singular, pois o exemplar fora conseguido com muito esforço, antes da edição para o público. Nesta altura, surpreendentemente, a pessoa que tínhamos diante de nós começou a parecer-se com o escritor investigado – «How did you get this?». Sem qualquer pudor perante o nosso manifesto embaraço, Auster deteve-se em passagens sublinhadas e nas anotações de leitura que havíamos realizado nas margens das páginas: o olhar do escritor iluminou-se, pela primeira vez, ao folhear o livro. Insólito ser humano aquele cujo

interesse em relação ao que o rodeara na última meia hora só se revelara perante um livro de que é autor.

Bibliografía

Obras analizadas

AUSTER, Paul (1982). *The Invention of Solitude*. London: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1987a). *In The Country of Last Things*. London and Boston: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1987b). *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1989). *Moon Palace*. London: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1990a). *The Music Of Chance*. London: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1992). *Leviathan*. New York: Penguin Books.

AUSTER, Paul (1994). *Mr Vertigo*. London: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1997a). *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. London and Boston: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1997b). *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*. New York: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1999). *Timbuktu*. London: Faber and Faber.

AUSTER, Paul. (2002). *The Book of Illusions*. New York and London: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (2004). *Oracle Night*. New York: Faber and Faber.

Obras de Paul Auster consultadas

AUSTER, Paul (1990b). *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*. London and Boston: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1995). *Smoke and Blue in the Face: Two Films*. London and Boston: Faber and Faber.

AUSTER, Paul (1996). *Why Write?* Providence: Burning Deck.

AUSTER, Paul (2005). *Collected Prose: Autobiographical Writings, True Stories, Critical Essays, Prefaces, and Collaborations with Artists*. New York: Picador/Henry Holt and Company.

Publicações com co-autoria ou participação de Paul Auster consultadas

- AUSTER, Paul (2007). «Histoire d'une Amitié ou comment Jacques Dupin a changé ma Vie» in Francis Cohen et Nicolas Pesquès. *04.03 – Mélanges pour Jacques Dupin*. Paris: P.O.L. Éditeur.
- AUSTER, Paul, e CORTANZE, Gérard de (1997). *La Solitude du Labyrinthe: Essai et Entretiens*. S.l.: Actes Sud.
- AUSTER, Paul, e MESSER, Sam (2002). *The Story of My Typewriter*. New York: D.A.P.
- FOER, Jonathan et al. (eds.) (2004). *The Future Dictionary of America*. S.l.: Mcsweeney's Books. 27.
- GRAU, Julie (ed.) (1995). *Edward Hopper and The American Imagination*. New York and London: W. W. Whitney Museum of American Art in association with Norton and Company.

Estudos austerianos consultados

- AZEVEDO, Carlos (1997). «Paul Auster e “Voices fretting substance”»: Elementos para a Biografia de uma Escrita» in *XVIII Encontro – Fringes at the Centre*. Vol. I. Guarda: Casa Vértas Editora Lda. 135.
- AZEVEDO, Carlos (2000). «Identidade, Demanda e Linguagem: A Condição do Literário em Paul Auster» in *Literatura e Pluralidade Cultural: Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa: Edições Colibri. 475-482.
- BARONE, Dennis (1996). «Introduction: Paul Auster and the Postmodern American Novel in Dennis Barone (ed.). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1-26.
- BERNSTEIN, Stephen (1996). «Auster’s Sublime Closure: *The Locked Room*» in Dennis Barone (ed.). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 88-106.
- BRUCKNER, Pascal (1999). «Paul Auster ou L’Héritier Sans Testament» in Paul Auster. *L’Invention de La Solitude*. Avignon: Actes Sud. 285-296.
- CALLE, S. (s.d.) *Double Game*. S.l.: Violette Editions.
- CAMPOS, Márcia Judite Passos da Silva (2001). «*The Music of Chance*: Hawthorne revisitado». Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 170 p.
- CHAMBON, Sophie (1995). «L’Invention de l’Écriture et la Fabrication du Roman» in Annick Duperray (org.) *L’œuvre de Paul Auster*. S.l. : Actes Sud/Université de Provence-Irma. 51-57.
- CHARD-HUTCHINSON, Martine (1995). «Les Espaces de la Mémoire dans *l’Invention de la Solitude*» in Annick Duperray (org.) *L’œuvre de Paul Auster*. S.l.: Actes Sud/Université de Provence-Irma. 15-23.
- CORTANZE, Gérard de (2004). *Paul Auster’s New York*. Paris: Éditions du Chêne.
- COSTA, Ana Isabel Gaspar da (2002). «A Condição do Literário e do Histórico em *Moon Palace*, de Paul Auster». Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 161 p.
- DOW, William (1995). «*L’Invention de la Solitude*: Lueurs dans l’Appréhension de l’Authenticité» in Annick Duperray (org.). *L’Oeuvre de Paul Auster*. S.l.: Actes Sud/Université de Provence-Irma. 38-50.

- DRENTTEL, William (1996) «Paul Auster: A Selected Bibliography» in Dennis Barone (ed.). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 189-198.
- DUPERRAY, Annick (2003). *Paul Auster*. Paris: Éditions Belin.
- GALLIX, François (coord.) (1996). *Lectures d'une France – Moon Palace – de Paul Auster*. Paris: Editions du Temps.
- GAVILLON, François (2000). *Paul Auster: Gravité et Légèreté de l'Écriture*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- HERZOGENRATH, B. (1999). *An Art of Desire: Reading Paul Auster*. Amsterdam and Atlanta: Editions Rodopi B.V.
- LANDA, Dora (2004). «Entremeios Judaicos na Ficção de Paul Auster». Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo. 129 p.
- MAGALHÃES, Susana Pinto Leite Vasconcelos Teixeira de (1997). «Histórias de Duplos em Labirintos Pós-modernos: *The New York Trilogy*, de Paul Auster». Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 165 p.
- MARTINS, Giovanna Viana (2006). «Três Personagens através do Território dos Afectos: Transversais de Incrições Contemporâneas». Escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais. 122 p.
- MONTEIRO, Sónia Maria Carvalho (1996). « “To live intimately with words”: Incidências da Linguagem na Prosa Inicial de Paul Auster». Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 143 p.
- NAZARETH, Francisco (1997). «Ocultação, Desvelamento e Nostalgia: O Exorcismo Filosófico da Solidão em Paul Auster». Universidade Aberta. 170 p.
- PEREIRA, Maria Helena de Queirós (1997). «Da Ficção em *Leviathan*, de Paul Auster». Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 178 p.
- PESSO-MIQUEL, Catherine (s.d.). *Toiles Trouées et Déserts Lunaires dans Moon Palace de Paul Auster*. S.l. : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- RUBIN, Derek (1996). « “The Hunger must be preserved at All Cost”: A Reading of *The Invention of Solitude*» in Dennis Barone (ed.). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 60-70.
- SÁ, Maria de Fátima Brandão de (1997). «Escrita e Leitura da Cidade em *The New York Trilogy*, de Paul Auster». Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 125 p.

- SALTZMAN, Arthur (1996). «*Leviathan: Post Hoc Harmonies*» in Dennis Barone (ed.). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 162-170.
- SAMMARCELLI, Françoise (1995). «L’Invention d’une Écriture: Filiation et Altérité dans *l’Invention de la Solitude*» in Annick Duperray (org.). *L’Oeuvre de Paul Auster*. S.I.: Actes Sud/Université de Provence-Irma. 24-37.
- SARMENTO, Clara (1999). «A(s) Escrita(s) Pós-Moderna(s) de Paul Auster» in *Op Cit.* N° 2. Coimbra: Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos. 127.
- SARMENTO, Clara (2001). *As Palavras, a Página e o Livro: A Cconstrução Literária na Obra de Paul Auster*. Lisboa: Ulmeiro.
- SARMENTO, Clara (2004). «The Angel in a Country of Last Things: Delillo, Auster and the Posthuman Landscape» in Isabel Capeloa Gil, Richard Trewinnard e Maria Laura Pires (org.). *Lanscapes of Memory: Paisagens da Memória*. Lisboa: Universidade Católica Editora. 225-233.
- SHIBATA, Motoyuki (1996). «Being Paul Auster’s Ghost» in Dennis Barone. *Beyond The Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 183-188.
- SIMÕES, Elsa, e SÁ, Maria Fátima B. (2000). «Conspiração e Paranóia em Paul Auster e Martin Amis» in Álvaro Pina, J. Ferreira Duarte e Maria Helena Seródio (org.). *Do Esplendor na Relva: Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*. Lisboa: Edições Cosmos. 515-523.
- SORAPURE, Madeleine (1996). «The Detective and the Author: *City of Glass*» in Dennis Barone (ed.). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 71-87.
- VARVOGLI, Aliko (2001). *The World that is the Book: Paul Auster’s Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- WIRTH, Eric (1996). «A Lock Back from the Horizon» in Dennis Barone (ed.). *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 171-182.
- WOODS, Tim (1996). «“Looking for Signs in the Air”: Urban Space and the Postmodern in *In the Country of Last Things*» in Dennis Barone. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 107-128.

Textos de Imprensa sobre a vida e/ou obra de Paul Auster consultados

- ALMEIDA, Sérgio (2005). «Reinvento-me em cada romance que escrevo» in *Jornal de Notícias* (1 Mai). Porto: Controlinveste/Global Notícias. 37.
- AVÓ, César (2006a). «Com os fantasmas de Paul Auster» in *Única/Expresso* (20 Mai). Lisboa: Sojornal. 28-33.
- AVÓ, César (2006b). «Faz-me bem sair do quarto de vez em quando» in *Única/Expresso* (20 Mai). Lisboa: Sojornal. 34-35.
- CABRITA, António (1996). «Túneis da Realidade» in *Expresso* (29 Jun.). Lisboa: Sojornal. 12.
- CARÉ, Antoine (1995). «Le Traducteur et ses Doubles» in *Magazine Littéraire*. N° 338. Paris: Diffusion France. 35-37.
- CARVALHO, António (2003). «As Grandes Ilusões que nos fazem viver mais» in *Diário de Notícias* (12 Jan.). Lisboa: Controlinveste/Global Notícias. 52.
- CATALÃO, Rui (2006). «Paul Auster: um Escritor por trás das Câmaras – Ser ou Não Ser Dois» in *Pública/Público* (23 Mai.). Porto: Comunicação Social SA. 24-30.
- CORTANZE, Gérard de (1995a). «Le monde est dans ma tête, Mon corps est dans le monde» in *Magazine Littéraire*. N° 338. Paris: Diffusion Controle. 18-25.
- CORTANZE, Gérard de (1995b) «Vient de Paraître» in *Magazine Littéraire*. N° 338. Paris : Diffusion France. 26.
- CORTANZE, Gérard de (1995c). «Chronologie» in *Magazine Littéraire*. N° 338. Paris : Diffusion France. 27-30.
- CORTANZE, Gérard de (1995d). «Les Romans en Dix Mots-clés» in *Magazine Littéraire*. N° 338. Paris : Diffusion France. 43-48.
- CORTANZE, Gérard de (2005). «La Cité Intérieure de Paul Auster» in *Magazine Littéraire*. N° 443. Paris : S.A.S Magazine Expansion. 54-59.
- DELVAILLE, Bernard (1995). «Une Poésie du Froid» in *Magazine Littéraire*. N° 338. Paris : Diffusion France. 31-32.
- DURÃO, Ana (2006). «Estado subsidia Filme de Paul Auster» in *24 Horas* (8 Dez.). Lisboa: Controlinveste/Global Notícias. 12.

- FARIA, Luís M. (2005). «O Oráculo do Acaso» in *Grande Reportagem* (Abr.). Lisboa: Press Mundo Editora de Publicações. 22-25.
- FERENZI, A. (1995). «L'Expérience du Cinéma» in *Magazine Littéraire*. N° 338. Paris : Magazine Littéraire. 59-61.
- FERREIRA, M. A. (dir.) (2005). «O Melhor Substituto para a Guerra» in *Egoísta*. N° 23. Trad. António Mega Ferreira. S.l. : Norprint. 27-29.
- HENRIQUES, Joana Gorjão (2005). «Parece um Concerto de Rock» in *Público* (1 Mai.). Lisboa: Sojornal. 35-37.
- LUÍS, Sara Belo (2003). «O Outro Lado de Paul Auster» in *Visão* (16 Jan.). Lisboa: Multimédia S.A. 108.
- LUÍS, Sara Belo (2005). «A Vida como ela é» in *Visão* (27 Out.). Lisboa: Multimédia S.A. 160-162.
- MÁRIO, Luis (2005) «Romance-ratoeira» in *Público* (15 Jan.). Lisboa: Sojornal. 4-5.
- MENDES, Pedro Boucherie (2003). «Paul Auster: O Mundo é Pequeno» in *Grande Reportagem* (Jan.). Lisboa: Pressmundo Editora de Publicações. 114-119.
- NOGUEIRA, Paulo (2006a). «O meu tio da América: um romance que termina duas horas antes dos atentados de 11 de Setembro» in *Expresso* (13 Mai.). Lisboa: Sojornal. 50.
- NOGUEIRA, Paulo (2006b). «O 11 de Setembro aumentou o meu amor por Nova Iorque» in *Expresso* (7 Jan.). Lisboa: Sojornal. 48-49.
- PEREIRA, Helena Ales (2005). «Paul Auster: Escritor do Acaso» in *Lux Woman*. N° 52. Barcarena: Media Capital Edições, Lda. 52-56.
- PÉTILLON, Pierre-Yves (1995). «Autobiographie d'un autre» in *Magazine Littéraire*. N° 338. Paris : Diffusion France. 41-43.
- PRATA, José (2003). «Memórias do outro túmulo» in *Independente* (3 Jan.). Lisboa: Independente Global – Edições de Publicações Periódicas. 55.
- RAMOS, Marina (2006). «Nova Iorque antes da hora» in *Independente* (31 Mar.). Lisboa: Independente Global – Edições de Publicações Periódicas. 33.
- RAYNAL, Patrick (1995). «Sous le Signe du Polar» in *Magazine Littéraire*. N° 338. Paris: Diffusion Controle. 38-40.

- RODRIGUES, Ricardo J. (2005). «De Brooklyn para o Mundo» in *Diário de Notícias/Notícias Magazine* (8 Jan.). Lisboa: Controlinveste/Global Notícias. 18-23.
- SEPÚLVEDA, Torcato (2007). «Fim da Imaginação» in *Diário de Notícias/Notícias Magazine* (17 Mar.). Lisboa: Controlinveste/Global Notícias. 26.
- SILVA, João Céu (2006) «O Romance escrito após o 11 de Setembro» in *Diário de Notícias* (24 Mar.). Lisboa: Controlinveste/Global Notícias. 6-7.
- TORRÃO, Susana (2005). «O Português soa-me bem» in *Focus*. Nº 293. Sintra: Impala-Editores S. A. 9-11.
- VALLAS, Sophie (1995). «La Critique comme Quête» in *Magazine Littéraire*. Nº 338. Paris : Diffusion France. 33-35.

Outras obras consultadas:

A

- ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*. London and New York: Routledge.
- AMARAL, Ana Luísa, FREITAS, Marineta, e CARVALHO, Paulo Eduardo (orgs.) (2001). *Cadernos de Literatura Comparada 3/4: Corpo e Identidades*. Porto: Granito, Editores e Livreiros L.da e Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- ANILE, Angelo Marcello (1986). «Espaço-tempo» in *Enciclopédia Einaudi: 9. Matéria-Universo*. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 90-120.
- ANTUNES, João Lobo (2002). *Memória de Nova Iorque e Outros Ensaios*. Lisboa: Gradiva.
- APPADURAI, Arjun (1991). «Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy» in Mike Featherstone (ed.). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London, Newbury Park and New Dehli: Sage Publications. 295-310.
- APPADURAI, Arjun (2005). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- ARISTOTE (2002). *Physique*. Paris: Flammarion.
- ARISTÓTELES (1986). *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- ARISTÓTELES (1994). *Categorias*. Trad. Silvestre Oinheiro Ferreira. Lisboa: Guimarães Editores.
- ARNAUT, Ana Paula dos Santos Duarte (2002). *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo: Fios de Ariadne – Máscaras de Proteu*. Coimbra: Livraria Almedina.
- ARON, Raymond (2000). *As Etapas do Pensamento Sociológico*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- ARTAUD, Antonin (2004). *Le Théâtre et son Double*. Cher: Gallimard.
- ASHER, François (1988). *Metapolis: Acerca do Futuro da Cidade*. Trad. Álvaro Domingues. Oeiras: Celta Editora.

- AUBERT, Nicole (dir.) (2004). *L'Individu Hypermoderne*. Ramonville Saint-Agne : Éditions Érès.
- AUGÉ, Marc (1992). *Non-lieux: Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*. S. l.: Éditions du Seuil. La Librairie du XXI Siècle.
- AUGÉ, Marc (1994a). *Le Sens des Autres: Actualité de l'Anthropologie*. S.l.: Fayard.
- AUGÉ, Marc (1994b). *Pour une Anthropologie des Mondes Contemporains*. S.l.: Flammarion.
- AUGÉ, Marc (1997). *L'Impossible Voyage: Le Tourisme et ses Images*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- AUGÉ, Marc (1998a). *A Guerra dos Sonhos: Exercícios de Etnoficção*. Trad. Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora.
- AUGÉ, Marc (1998b). *Le Sens des Autres: Actualité de l'Anthropologie*. S. l.: Fayard.
- AUGÉ, Marc (1998c). *Les Formes de l'Oubli*. Paris: Rivages Poche / Petite Bibliothèque.
- AUGÉ, Marc (2003a). *Diário de Guerra*. Trad. Miguel Serras Pereira. S.l.: Fim de Século.
- AUGÉ, Marc (dir.) (2003b). *Os Domínios do Parentesco (Filiação, Aliança Matrimonial, Residência)*. Trad. Ana Maria Bessa. Lisboa: Edições 70.
- AVELAR, Mário (1994). *América: Pátria de Heróis*. Lisboa: Edições Colibri.
- AVELAR, Mário (2006). *Ekphrasis: O Poeta no Atelier do Artista*. Chamusca: Edições Cosmos.
- AVELAR, Mário. (2004). *História(s) da Literatura Americana*. Lisboa: Universidade Aberta.
- AZAMA, Michel (org.) (2003). *De Godot à Zucco : Anthologie des auteurs dramatiques de langue française – 1950-2000 – 1. Continuité et renouvellements*. Paris: Éditions Theatrales.
- AZAMA, Michel (org.) (2004). *De Godot à Zucco : Anthologie des auteurs dramatiques de langue française – 1950-2000 – 2. Récits de Vie : Le Moi et l'Intime*. Paris: Éditions Theatrales.
- AZEVEDO, Orlanda de (s.d). *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*. Lisboa: Colibri.

B

- BABO, Maria Augusta (1993). *A Escrita do Livro*. Odivelas: Vega, Limitada.
- BABO, Maria Augusta (1998). «Algumas Considerações Prévias sobre a Cidade como Espaço Escritível» in Mário Vieira Carvalho (dir.). *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Nº 11. Lisboa: Edições Colibri. 287-298.
- BACHELARD, Gaston (1992). *L'Intuition de l'Instant*. Paris: Éditions Stock.
- BACHELARD, Gaston (2001). *La Dialectique de la Durée*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BACHELARD, Gaston (2004). *La Poétique de l'Espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BAILEY, Paul (1994). *Sugar Cane*. London: Penguin Books.
- BAILEY, Paul (1999). *Kitty & Virgil*. London: Fourth Estate.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich (2002). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin. University of Texas Press.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et Théorie du Roman*. Paris: Gallimard.
- BARBOSA, Pedro (2002). *Arte, Comunicação & Semiótica*. Porto: Universidade Fernando Pessoa.
- BARRENTO, João (1996). *A Palavra Transversal: Literatura e Ideias no Século XX*. Lisboa: Cotovia.
- BARTHES, Roland (1972). *Le Degré Zéro de l'Écriture suivi de Nouveaux Essais Critiques*. Paris : Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1973). *Le Plaisir du Texte*. Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1981). *O Grão da Voz: Entrevistas 1962-1980*. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (1989). *Leçon*. S.l.: Seuil. 14-20.
- BARTHES, Roland (s.d.). *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa : Edições 70.
- BARTHES, Roland et al. (1982). *Littérature et Réalité*. Paris, Éditions du Seuil.

- BARTHES, Roland, e FLAHAULT, François (1987). «Palavra» in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi: 11. Oral/Escreto – Argumentação*. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 118-136.
- BATORÉO, Hanna Jakubowicz (2000). *Expressão do Espaço no Português Europeu: Contributo Psicolinguístico para o Estudo da Linguagem e Cognição*. S.l.: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacres et Simulation*. Paris: Éditions Galilée.
- BAUDRILLARD, Jean (1986). *Amérique*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle.
- BAUDRILLARD, Jean (2000). *O Sistema dos Objectos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Editora Perspectiva.
- BAUDRILLARD, Jean (2001). *Palavras de Ordem*. Trad. Serafim Ferreira. Porto: Campo das Letras.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *A Vida Fragmentada: Ensaios sobre a Moral Pós-moderna*. Trad. Miguel Serras Pereira. s.l.: Relógio D'Água.
- BEAUJEU-GARNIER, J. (1977). *Geografia Urbana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BECKETT, Samuel (1952). *En Attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1958). *Endgame*. London and Boston: Faber and Faber.
- BECKETT, Samuel (1966). *Happy Days*. London: Faber and Faber.
- BECKETT, Samuel (1966). *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber.
- BECKETT, Samuel (1974). *Mercier and Camier*. London: John Calder.
- BECKETT, Samuel (1996). «Worstward ho – Pioravante marche» in Vasco Rosa (ed.). *Últimos Trabalhos de Samuel Beckett*. Trad. Miguel Esteves Cardoso. S.l.: Sociedade de Comunicação Independente, Assírio & Alvim e Miguel Esteves Cardoso. 5-43.
- BECKETT, Samuel (s.d.). *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove Press.
- BERGE, Yvonne (1976). *Viver o seu Corpo: Para uma Pedagogia do Movimento*. Trad. Rui Alecrim. Lisboa: Socicultur/Divulgação Cultural.

- BERGER, Peter, e LUCKMANN, Thomas (2004). *A Construção Social da Realidade: Um Livro sobre Sociologia do Conhecimento*. Trad. Ernesto de Cravalho. Lisboa: Dinalivro.
- BERMAN, Marshall (1989). *Tudo o que é Sólido se dissolve no Ar*. Trad. Ana Tello. Lisboa: Edições 70.
- BERNARD, Michel (1995). *Le Corps*. Paris: Éditions du Seuil.
- BLANCHOT, Maurice (2003a). *A Besta de Lascaux*. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Viseu: Edições Vendaval.
- BLANCHOT, Maurice (2003b). *L'Espace Littéraire*. Paris: Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (2003c). *O Instante da minha Morte / L'instant de ma Mort*. Porto: Campo das Letras.
- BLOOM, Harold (1994). *O Cânone Ocidental*. Trad. Manuel Frias Martins. S.l.: Temas e Debates.
- BLOOM, Harold (2000). *How to Read and Why*. London: Fourth Estate.
- BONNEMAISON, Joël (2005). *Culture and Space: Conceiving a New Cultural Geography*. S.l.: I.B./Tauris.
- BORGES, Jorge Luis (1989a) *Obras Completas: 1923-1949*. Trad. Fernando Pinto do Amaral et al. S.l.: Circulo de Leitores.
- BORGES, Jorge Luis (1989b) *Obras Completas:1975-1988*. Trad. Cristina Rodrigues et al. s. l.: Circulo de Leitores.
- BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine, e SCHERER, Jacques (1996). *Estética Teatral: de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Sobre a Televisão*. Trad. Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora.
- BRADBURY, Malcolm (ed.) (1992). *The Modern American Novel*. S.l.: Penguin Books.
- BRANN, Eva (2001). *What, Then, is Time?* Lanham, Boulder, New York and Oxford: Rowman & Littlefield Publishers Inc.

BRAUNSTEIN, Florence e PÉPIN, Jean-Paul (2001). *O Lugar do Corpo na Cultura Ocidental*. Trad. João Duarte Silva. Lisboa: Instituto Piaget.

BROWN, Bill (ed.) (2004). *Things*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

BROWN, Richard Harvey (ed.) (1995). *Postmodern Representations: Truth, Power, and Mimesis in the Human Sciences and Public Culture*. Illinois: University of Illinois Press.

BRUSATIN, Manlio (1986). *Histoire des Couleurs*. Paris: Flammarion, 1986.

BRYSON, Bill (2001). *Made in America*. Trad. Daniela Carvalho Garcia. Lisboa: Quetzal Editores.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine (2003). *Esthétique de l'Éphémère*. Paris: Éditions Galilée.

BUESCU, Helena Carvalhão (1984). *A Língua Portuguesa, Espaço de Comunicação*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa e Ministério da Educação.

BUESCU, Helena Carvalhão (1994). «Metrópolis, ou mais uma visita do sr. Scrooge (a poesia de António Nobre) in Joaquim Cerqueira Gonçalves (dir.). *Philosophica 4: A Cidade*. Lisboa: Edições Colibri. 59-67.

BUESCU, Helena Carvalhão, e DUARTE, Joaquim Ferreira (org.) (2001). *Narrativas da Modernidade: A Construção do Outro*. Lisboa: Edições Colibri.

BURKE, Kenneth (1969). *A Grammar of Motives*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

BUZZI, Arcângelo (2002). *A Identidade Humana: Modelos de Realização*. Petrópolis: Editora Vozes.

C

CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces da Modernidade: Modernismo, Vanguarda, Decadência, Kitsch, Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega.

CALVINO, Italo (2002). *As Cidades Invisíveis*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema.

CANDIDO, António (2004). *O Direito à Literatura e Outros Ensaios*. Coimbra: Angelus Novus.

CANDIDO, Antonio et al. (1998). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva.

- CAPRETTINI, G.P. (1994). «Imagem» in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi: 31. Signo*. Trad. Maria Bragança. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 177-199.
- CAPRETTINI, Gian Paolo, FERRARO, Guido, e FILORAMO, Giovanni (1987). «Mythos/logos» in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi: 12. Mitos/Logos – Sagrado/Profano*. Trad. Maria Bragança. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 75-104.
- CARMELO, Luís (2002). *Órbitas da Modernidade: Da Era do Sujeito à Consciência Global*. Lisboa: Mareantes Editora.
- CARMELO, Luís (2003). *Semiótica: Uma Introdução*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- CARVALHO, Adalberto Dias de (2000). *A Contemporaneidade como Utopia*. Porto: Edições Afrontamento.
- CARVALHO, Mário Vieira de (dir.) (1998). *Espaço, Fronteira, Transições*. Lisboa: Edições Colibri.
- CASTELEIRO, João Malaca e CINTRA, Luís Filipe Lindley (dir.) (2001). *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. 2 Vols. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Editorial Verbo.
- CASTELLS, Manuel (2003). *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura – O Poder da Identidade*. Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CASTORIADIS, Cornelius (2003). *O Mundo Fragmentado: As Encruzilhadas do Labirinto*. Trad. Ana Barradas. Lisboa: Campo da Comunicação.
- CASTRO, Francisco Lyon de (ed.) (2001). *Textos Essenciais da Psicanálise – III: A Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- CEIA, Carlos (1998). *O Que é Afinal o Pós-Modernismo?* Lisboa: Edições Século XXI.
- CEIA, Carlos (2006). *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*. Barcarena: Editorial Presença.
- CERDEIRA, Teresa Cristina (2003-2005). «A Literatura Ensina-se?» in Graça Abreu et al. (org.). *Ariane – Revue d'Études Littéraires Française*. Nº 18/19/20. Lisboa: Edições Colibri. 63-70.
- CHARTIER, Roger (1997). *A Ordem dos Livros*. Trad. Leonor Graça. Lisboa: Vega.

- CHATMAN, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London: Cornell University Press.
- CHATMAN, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CHEVALIER, Jean and GHEERBRANT, Alain (1996). *The Penguin Dictionary of Symbols*. Trad. John Buchanan-Brown. London: Penguin Books Ltd.
- CHRISTIE, Agatha (1976). *The Mysterious Mr. Quin*. New York: New Deal.
- CITATI, Pietro (2001). *Kafka: Viagem às Profundezas de uma Alma*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Edições Cotovia.
- CLARKE, David B. (2003). *The Consumer Society and the Postmodern City*. London and New York: Routledge.
- COHEN, Francis, e PESQUÈS, Nicolas (2007). *04.03 – Mélanges pour Jacques Dupin*. Paris : P. O. L.
- COLLODI, Carlo (1999). *As Aventuras de Pinóquio*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Caminho.
- COMTE, Auguste (1995). *Leçons sur la Sociologie: Cours de Philosophie Positive, Leçons 47 à 51*. Paris: Flammarion.
- CONNOR, Steven (1996). *The English Novel in History 1950-1995*. London and New York: Routledge.
- CORCUFF, Philippe (2001). *As Novas Sociologias*. Trad. Leonor Sampaio. Sintra: Editora VRAL.
- CORKER, M. and SHAKESPEARE, T. (ed.) (2002). *Disability / Postmodernity*. London and New York: Continuum.
- COZARINSKY, Edgardo (1983). *Do Cinema: Jorge Luís Borges*. Trad. Ana Fonseca e Silva e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte.
- CRAVEIRO, Maria José Rainho (2003). «A Visão da Cidade em Nelly Sachs: Espaço de Opressão ou de Libertação» in Helena Gonçalves da Silva (org.). *A Poética da Cidade*. Lisboa: Colibri. 67-74.
- CRESPO, Jorge (1990). *A História do Corpo*. Lisboa: Difel.

D

- DAMÁSIO, António (1995). *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- DAMÁSIO, António (2000). *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- DAMÁSIO, António (2003). *Ao Encontro de Espinosa: As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- DAMISCH, Humbert (1995). «Máscara» in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi: 32. Soma/Psique – Corpo*. S.l. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 304-322.
- DE CERTEAU, Michel (1990). *L’Invention du Quotidien: 1. Arts de Faire*, S.l. Gallimard.
- DE CERTEAU, Michel, GIARD, Luce et MAYOL, Pierre (1994). *L’Invention du Quotidien: 2. Habiter, Cuisiner*. S.l.: Gallimard.
- DE MAN, Paul (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- DE MIJOLLA, Alain e MIJOLLA-MELLOR, Sophie (2002). *Psicanálise*. Trad. Carlos Sousa de Almeida e Isabel Almeida e Sousa. Lisboa: Climepsi Editores.
- DELEUZE, Gilles (1985). *Cinéma 2 – L’image-temps*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967). *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1992). *Points de Suspension: Entretiens*. Paris: Éditions Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2004a). *Morada: Maurice Blanchot*. Trad. Silvina rodrigues Lopes. Viseu: Edições Vendaval.
- DERRIDA, Jacques (2004b). *Writing and Difference*. Trad. Alan Bass. London and New York: Routledge.
- DESCARTES (1993). *Discurso do Método*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Ponto de Encontro Ed.
- DEUS, Jorge Dias de (2003). *Viagens no Espaço-tempo*. Lisboa: Gradiva.
- DORON, Roland e PAROT, Françoise (dir.) (2001). *Dicionário de Psicologia*. Trad. Gabinete de Tradução da Climepsi Editores. Lisboa: Climepsi Ed.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan (2001). *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. Trad. Alice Kyoko Miyashiro et al. São Paulo: Ed. Perspectiva.

DURKHEIM, Émile (2001). *As Regras do Método Sociológico*. Trad. Dina Osman. Porto: Rés-Editora.

DURKHEIM, Émile (2002). *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. Trad. Miguel Serras Pereira. Oeiras: Celta Editora.

E

EADE, John e MELE Christopher (ed.) (2002). *Understanding the City: Contemporary and Future Perspectives*. Oxford: Blackwell Publishing.

ECO, Umberto (1989a). *Obra Aberta*. Trad. João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel.

ECO, Umberto (1994b). «Significado» in *Enciclopédia Einaudi: 31. Signo*. Trad. Maria Bragança. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 52-97.

ECO, Umberto (1994c). «Signo», in: *Enciclopédia Einaudi: 31. Signo*. Trad. Maria Bragança. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 11-51.

ECO, Umberto (2003). *Sobre Literatura*. Trad. José Colaço Barreiros. Algés: Difel.

ECO, Umberto et al. (1982). *Psicologia do Vestir*. Trad. José Colaço. Lisboa: Assírio & Alvim.

ECO, Umberto. (1989b). *Sobre os Espelhos e Outros Ensaio*s. Trad. Helena Domingos e João Furtado. Lisboa : Difel.

ECO, Umberto. (1997). *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Trad. Wanda Ramos. Algés: Difel.

EINSTEIN, Albert (1985). *Relativity: The Special and The General Theory*. Trad. Robert W. Lawson. London: Methuen & Co Ltd.

ELIAS, Norbert (1978). *What is Sociology?* Trad. Stephen Mennell e Grace Morrissey. New York: Columbia University Press.

ELIAS, Norbert (1997). *La Société des Individus*. Paris: Fayard.

ELIAS, Norbert (2005). *Introdução à Sociologia*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70.

ETTEDGUI, P. (1999). *Production Design & Art Direction Screencraft*. London: RotoVision.

EVANS-PRITCHARD, Edward Evan (2002). *Os Nuer: Uma Descrição do Modo de Subsistência e das Instituições Políticas de um Povo Nilota*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo: Edições Perspectiva.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole (1984). *Semiótica da Narrativa*. Trad. Alice Maria Frias. Coimbra: Almedina. 1984.

F

FAUBION, James (ed.) (1998). *Michel Foucault Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984*. Vol.2. Trad. Robert Hurley et al. London: Penguin Books.

FAURE, Sylvia (2000). *Apprendre par Corps: Socio-anthropologie des Techniques de Danse*. Paris : La Dispute/Snédit.

FEATHERSTONE, Mike (ed.) (1991). *Global Culture: Nationalism, Globalization and Modernity*. London, Newbury Park and New Dehli: SAGE Publications. 314.

FELSTINER, John (1995). *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*. New Haven and London: Yale University Press. 56.

FERNANDES, Ângela (2004). *Os Efeitos da Literatura: Algumas Questões de Arte e de Moral*. Lisboa: Colibri.

FERRARI, Federico e NANCY, Jean-Luc (2005). *Iconographie de l'Auteur*. Paris : Éditions Galilée.

FERREIRA, G. B. (2003). *Linguagem e Modernidade: Comunicação e Experiência nas Sociedades Mediatizadas*. Lisboa: Livros Horizonte.

FERREIRA, José Gomes (1978). *Coleccionador de Absurdos: Com a Biografia das Duas ou Três Infâncias do Coleccionador*. Lisboa: Moraes Editores.

FLEMING, M. (1986). «A Separação Adolescente – Progenitores» in José Carlos Dias Cordeiro (dir.). *Alter/Ego 1*. Lisboa: Edições Salamandra. 29-39.

FLOR, Fernando R. de la (2004). *Biblioclasmo*. Trad. Pedro Serra. Lisboa: Edições Cotovia.

FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert e TODOROV, Tzvetan (2005). *La Naissance de l'Individu dans l'Art*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.

- FORD, Boris (ed.) (1991). *The New Pelican Guide to English Literature: 9. American Literature*. London: Penguin Books.
- FORTINI, F. (1989). «Literatura» in Ruggiero Romano (dir.) *Enciclopédia Einaudi: 17. Literatura-texto*. Trad. Maria Bragança. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 176-199.
- FORTUNA, Carlos (1999). *Identidades, Percursos, Paisagens Culturais*. Oeiras: Celta.
- FORTUNA, Carlos (org.) (2001). *Cidade, Cultura e Globalização: Ensaio de Sociologia*. Oeiras: Celta Editora.
- FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Cher: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984a). *Histoire de la Sexualité II: L'Usage des Plaisirs*. S.l. Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984b). *Histoire de la Sexualité III: Le Souci de Soi*. S.l. Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2001a). *Dits et Écrits I, 1954-1975*. S.l.: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2001b). *Dits et Écrits II, 1976-1988*. S.l. : Quarto Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2001c). *L'Herméneutique du Sujet – Cours au Collège de France : 1981-1982*. S.l. : Seuil/Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (2002). *The Archaeology of Knowledge*. Trad. A. M. Sheridan Smith. London and New York: Routledge Classics.
- FRADA, João José Cúcio (1999). *Guia Prático para a Elaboração e Apresentação de Trabalhos Científicos*. Lisboa: Edições Cosmos e João José Cúcio Frada.
- FRANCK, Didier (1986). *Heidegger e o Problema do Espaço*. Trad. João Paz. Lisboa: Instituto Piaget.
- FREUD, Sigmund (1985). *L'Inquiétante Étrangeté et Autres Essais*. Trad. Bertrand Féron. Paris : Gallimard.
- FREUD, Sigmund (1988). *Le Mot d'Esprit et sa Relation à l'Inconscient*. Trad. Denis Messier. Paris : Éditions Gallimard.
- FREUD, Sigmund (2001). *Totem et Tabou*. Trad. Serge Jankélévitch. Paris : Éditions Payot.

FREUD, Sigmund (2005). *Das Ich und das Es: Metapsychologische Schriften*. Frankfurt : Fischer Taschenbuch Verlag.

FUSSELL, Edwin (1965). *Frontier: American Literature and the American West*, Princeton and New Jersey: Princeton University Press.

G

GALISON, Peter (2005). *Os Relógios de Einstein e os Mapas de Poincaré: Impérios do Tempo*. Trad. Nuno Garrido de Figueiredo. Lisboa : Gradiva.

GALLOP, Jane (1988). *Thinking through the Body*. New York: Columbia University Press.

GAMEIRO, Armindo da Costa (2005). *O Espaço Autobiográfico em José Craveirinha*. S.l: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

GELLNER, Ernest (1998). *Linguagem e Solidão: Uma Interpretação do Pensamento de Wittgenstein e Malinowski*. Trad. Jorge Manuel Costa Almeida e Pinho. Lisboa: Edições 70.

GENETTE, Gérard (1966). *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil.

GENETTE, Gérard (1969). *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

GIDDENS, André (2000). *Dualidade da Estrutura: Agência e Estrutura*. Trad. Octávio Gameiro. Oeiras: Celta Editora.

GIL, José (1995). «Corpo» in *Enciclopédia Einaudi: 32. Soma/Psique – Corpo*. Trad. Maria Bragança. S. l. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 201-266.

GIL, José (2001). *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Lisboa : Relógio d'Água Editores.

GOMBRICH, Ernst H. (1990). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press.

GOMBRICH, Ernst H. (1999). *The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon Press.

GOMBRICH, Ernst H. (1999). *The Image & the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press.

GOMBRICH, Ernst H. (2002). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Trad. Tavistock/Routledge. London and New York: Routledge Classics.

GOODWIN, Jason (2003). *Greenback: The Almighty Dollar and the Invention of America*. London: Penguin.

GRAFMEYER, Yves. (1994). *Sociologia Urbana*. Trad. Maria Parro. Mem Martins: Publicações Europa-América.

GRAHAM, Martha (2003). *Mémoire de la Danse*. Arles : Actes Sud.

GRIJELMO, Álex (2000). *La Seducción de las Palabras*. Madrid: Taurus.

GUEDES, Fernando (2001). *O Livro como Tema: História, Cultura, Indústria*. S. 1. Verbo.

GUÉNOUN, D. (1977). *O Teatro é Necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva S. A.

H

HABERMAS, Jürgen (2001). *Morale et Communication: Conscience Morale et Activité Communicationnelle*. Trad. Christian Bouchindhomme. S.l.: Flammarion.

HALL, Calvin S. e LINDZEY, Gardner (2002). *Teorias da Personalidade*. Vol. 1. Trad. Maria Cristina Machado Kupfer. São Paulo: E.P.U.

HALL, Edward T. (1971). *La Dimension Cachée*. Trad. Amélie Petita. Paris: Éditions du Seuil.

HALL, Edward T. (1994). *A Linguagem Silenciosa*. Trad. Manuela Paraíso. S.l: Relógio D'Água Editores.

HAMSUN, Knut (1998). *Hunger*. Trad. Sverre Lyngstad. New York: Penguin Books.

HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.) (2001). *Art in Theory, 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell.

HARVEY, David (2001). *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola.

HAWKING, Stephen (2000). *Breve História do Tempo*. Trad. Maria Alice Gomes da Costa. Lisboa: Gradiva.

- HAWKING, Stephen (ed.). (2003). *On the Shoulders of Giants: The Great Works of Physics and Astronomy*. London: Penguin Books.
- HAWKING, Stephen e MLODINOW, Leonard (2005). *A Briefer History of Time*. London, Toronto, Sydney, Auckland and Joannesburg: Bantam Press.
- HAWKING, Stephen e PENROSE, Roger (2000). *The Nature of Space and Time*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- HAWTHORNE, Nathaniel (2003). *Vingt Jours avec Julian et Petit Lapin, selon Papa*. Trad. Françoise Charras. S.l. Actes Sud.
- HEARTNEY, E. (2002). *Pós-modernismo*. Trad. Maria da Graça Caldeira. Lisboa: Editorial Presença.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1997). *Esthétique*. Trad. Charles Bénard. Paris : Librairie Générale Française.
- HEIDEGGER, Martin (2001). *Being and Time*. Trad. John Macquarrie & Edward Robinson. Oxford: Blackwell.
- HEISENBERG, Werner (1989). *Encounters with Einstein and other Essays on People, Places, and Particles*. New Jersey: Princeton University Press.
- HELLER, Eva (2004). *Psicología del Color: Cómo actúan los Colores sobre los Sentimientos y la Razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- HOBSBAWN, Eric (2001). *Atrás dos Tempos: Declínio e Queda das Vanguardas do Século XX*. Trad. Raquel Mouta. Porto: Campo das Letras.
- HOLTON, G. (1992) «Análise/Síntese» in Ruggiero Romano. *Enciclopédia Einaudi: 21. Método – Teoria/Modelo*. Trad. Marta Mendonça. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 72-103.
- HOPCKE, Robert (1999). *Não há Acasos*. Trad. João Pedro Guimarães. Lisboa: Gradiva Publicações.
- HUSSERL, Edmund (s.d.). *Lições para uma Fenomenologia da Consciência do Tempo*. Trad. Pedro M. S. Alves. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- HUSTVEDT, Siri (2005). *Mysteries of the Rectangle: Essays on Painting*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- HUTCHEON, Linda (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

J

JABÈS, Edmond (1963). *Le Livre des Questions*. S. l.: Gallimard.

JAMESON, Fredric (1974). *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.

JAMESON, Fredric (1990). *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*. London and New York: Verso.

JAMESON, Fredric (1991). *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York: Verso.

JAMESON, Fredric (1992a). *Signatures of the Visible*. New York and London: Routledge.

JAMESON, Fredric (1992b). *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

JAMMER, Max (1993). *Concepts of Space: The History of Space in Physics*. New York: Dover Publications, Inc.

JANA, José Eduardo Alves (1995). *Para uma Teoria do Corpo Humano*. Lisboa: Instituto Piaget.

JEAN-YVES e TADIÉ, Marc (1999). *Le Sens de la Mémoire*. S.l.: Gallimard.

JORGE, Carlos J. F. (2001). *Figuras do Tempo e do Espaço*. Lisboa: Ulmeiro.

K

KAFKA, Franz (1996). *Amerika*. Trad. Willa and Edwin Muir. New York: Schocken Book.

KAKU, Michio (2005). *O Cosmos de Einstein: Como a Visão de Albert Einstein transformou a nossa Conceção do Tempo e do Espaço*. Trad. Hermínia Castro. Lisboa: Gradiva.

KANT, Immanuel (2001). *Crítica da Razão Pura*. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KANT, Immanuel (2005). *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Trad. Paulo Quintela. Porto: Areal Editores.

KAYSER, W. (1985). *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*. Trad. Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado Editora.

- KERMODE, Frank (1985). *Forms of Attention*. S. l.: University of Chicago.
- KESTNER, Joseph A. (1978). *The Spatiality of the Novel*. Detroit: Wayne State University Press.
- KHAZNADAR, C. e DUVIGNAU, J. (1994). *Lieux et Non-Lieux de l'Imaginaire*. S.l.: Maison des Cultures du Monde.
- KLEIN, Étienne (1996). *A Física Quântica*. Trad. João C. S. Duarte. Lisboa: Instituto Piaget.
- KNOWLSON, James (1997). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. Edinburgh: Bloomsbury.
- KNOWLSON, James e KNOWLSON, Elizabeth (eds.) (2006). *Beckett Remembering – Remembering Beckett: A Centenary Celebration*. New York: Arcade Publishing.
- KOYRÉ, Alexandre (2001). *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*. Trad. Jorge Pires. Lisboa : Gradiva.
- KRISTEVA, Julia (1969). *Recherches pour une Sémanalyse*. S.l.: Éditions du Seuil.
- L**
- LACAN, Jacques (1977). *Écrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. London and New York: Routledge.
- LACAN, Jacques (1987). *A Família*. Trad. Brigitte Cardoso e Cunha, Ana Paula dos Santos, Graça Lamas e Graça Lapa. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LACAN, Jacques (2001). *Autres Écrits*. Paris: Éditions du Seuil.
- LAHIRE, Bernard (2006). *La Condition Littéraire : La Double Vie des Écrivains*. Paris: Éditions la Découverte.
- LANGE, Nicholas (2000). *Introdução ao Judaísmo*. Trad. Olga Bessa. Lisboa: Prefácio.
- LE GOFF, Jacques. (1987). «Pecado» in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi: 12. Mythos/Logos – Sagrado/Profano*. Trad. Irene Maria Ferreira. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 266-286.
- LEAL, Luís (1994). *O Labirinto do Texto: Da Teoria da Literatura à Tradução Literária*. Lisboa: Universitária Editora.
- LEÃO, Isabel Vaz Ponce de (org.) (2001). *Actas do Congresso Internacional: Literatura, Cinema e outras Artes (Homenagem a Ernest Hemingway e Manoel de Oliveira)*. Porto: Ed. Universidade Fernando Pessoa.

- LEDROUT, Raimond (1979). *La Révolution Cachée*. Paris : Casterman.
- LEFEBVRE, Henry (1964). *Marx*. S.l.: Presses Universitaires de France.
- LEFEBVRE, Henry (1990). *Le Matérialisme Dialectique*. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France.
- LEFEBVRE, Henry (2000). *La Production de l'Espace*. Paris: Anthropos.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002). *Le Théâtre Postdramatique*. Paris: L'Arche Éditeur.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Éditions Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1980). *Je est un autre : L'autobiographie, de la Littérature aux Médias*. Paris: Éditions du Seuil.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1962). *An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Trad. Edward Allen McCormick. Indianapolis and New York: The Library of Liberal Arts.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1985). *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1987). *Race et Histoire*. Cher: Denoël.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1997). *Anthropologie Structurale Deux*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2005). *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (dir.) (1983). *L'Identité*. Paris: Éditions Grasset et Fasquelle.
- LÉVY, Bernard-Henri (2000). *Le Siècle de Sartre : Enquête Philosophique*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.
- LEWIS, C. S. (2000). *A Experiência de Ler*. Trad. Carlos Grifo Babo. Porto: Porto Editora.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983). *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água.
- LIPPMANN, Walter (1947). *Public Opinion*. New York: Macmillan.
- LODGE, David (1997). *The Practice of Writing*. New York: Penguin Books.
- LONDON, Jack (2004). *Before Adam*. London: Hesperus Press limited.

- LOPES, João Teixeira (2000). *A Cidade e a Cultura: Um Estudo Sobre Prática Culturais Urbanas*. Porto: Edições Afrontamento e Câmara Municipal do Porto.
- LOPES, Maria Alexandra (2006). «Samuel Beckett: Sombras e Sonhos na Modernidade» in Isabel Capelo Gil e Roberto Carneiro. *Modernidade e Cruzamento de Saberes: Figuras da Modernidade*. Lisboa: Universidade Católica Editora. 105-110.
- LOPES, Maria Helena Trindade (1998). «Da Leitura do Espaço à Interiorização da sua Mensagem – A Construção de uma Civilização» in Mário Vieira de Carvalho (dir.). *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. Nº 11. Lisboa: Edições Colibri. 217-223.
- LORENTZ, H. A., EINSTEIN Albert e MINKOWSKI, H. (2001). *O Princípio da Relatividade*. Vol. I. Trad. Mário José Saraiva. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LOURENÇO, Frederico (org.) (2006). *Ensaio sobre Píndaro*. Lisboa: Edições Cotovia.
- LYOTARD, Jean-François (1989). *O Inumano: Considerações sobre o Tempo*. Trad. Lisboa: Editorial Estampa.
- LYOTARD, Jean-François (2002). *Discours, Figure*. Saint-Geosmes: Klincksieck.
- LYOTARD, Jean-François (2003). *A Condição pós-Moderna*. Trad. José Navarro. Lisboa: Gradiva.
- M**
- MACEDO, Henrique Macedo (1991). «Potencialidades do Pensamento Metafórico» in Fernando Gil (dir.). *Análise 15*. Lisboa: Edições Colibri. 143-155.
- MACHADO, José Pedro (1981). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Vol. XI. Lisboa: Amigos do Livro Editores. 464.
- MAFFESOLI, Michel (s.d.). *O Eterno Instante . O Retorno do Trágico nas Sociedades Pós-Modernas*. Trad. Maria Ludovina Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget.
- MAGNÉ, Bernard (ed.) 2002. *Georges Perec: Romans et Récits*. S.l.: Le Livre de Poche.
- MAGUEIJO, João (2003). *Mais Rápido que a Luz: A Biografia de uma Especulação Científica*. Lisboa: Gradiva.
- MAHFUZ, Naguib (1998). *As Noites das Mil e Uma Noites*. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Algés: Difel – Difusão Editorial, S. A.

- MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le Discours Littéraire: Paratopie et Scène d'Énonciation*. Paris: Armand Colin.
- MANDELBAUM, Enrique (2003). *Franz Kafka: Um Judaísmo na Ponte do Impossível*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A.
- MANGUEL, Alberto e GUADALUPI Gianni (orgs.) (1998). *Dictionnaire des Lieux Imaginaires*. S.l. Actes Sud/Lemèac.
- MARQUES, Manuel Silvério (1996). «Um Galo para Asclépio: Aproximações à Hipótese da Passividade Originária» in Fernando Gil (dir.). *Análise 19*. Lisboa: Edições Colibri. 121-137.
- MARTINET, André (1995). *Função e Dinâmica das Línguas*. Trad. Jorge de Moraes Barbosa e Maria Joana Vieira Matos. Coimbra: Almedina.
- MARTINHO, José (s.d.). *Persona: Uma Introdução às Teorias da Personalidade*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- MATOS, Jacinta Maria (1999). *Pelos Espaços da Pós-Modernidade: A Literatura de Viagens Inglesa da Segunda Grande Guerra à Década de Noventa*. Porto: Ed. Afrontamento.
- MATOS, João Luís de (2001). *Fundamentos de Informação Geográfica*. Lisboa, Porto e Coimbra: Lidel – Edições Técnicas.
- MAUSS, Marcel (1990). *The Gift*. Trad. W. D. Halls. London and New York: Routledge.
- MAUSS, Marcel (2002). *Manuel d'Ethnographie*. Paris : Éditions Payot.
- MAY, Georges (1979). *L'Autobiographie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MEDEIROS, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo: O Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MELA, Alfredo (1999). *A Sociologia das Cidades*. Lisboa: Ed. Estampa.
- MELO, Romeu de (1978). *Ensaio sobre a Cultura*. Lisboa: Moraes Editores.
- MÉNASÉ, Stéphanie (2003). *Passivité et Création : Merleau-Ponty et l'Art Moderne*. Paris: Presses Universitaires de France.
- MERLEAU-PONTY Maurice (1996a). *Sens et Non-sens*. S.l. : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la Perception*. S.l. Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960a). *Éloge de la Philosophie*. S.l : Gallimard.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960b). *Signes*. S.l.: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le Visible et l'Invisible*. S.l.: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2004). *O Olho e o Espírito*. Trad. Luís Manuel Bernardo. Sacavém: Vega.
- MIRANDA, José A. Bragança de e SILVEIRA, Joel Frederico (orgs.) (2002). *As Ciências da Comunicação na Viragem do Século*. Lisboa: Vega Editora.
- MITCHELL, W. J. T. (1995). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- MONTAIGNE. (2002a). *Essais: Livre Premier*. Paris : Brodard & Taupin.
- MONTAIGNE, (2002b). *Essais: Livre Second*. Paris : Brodard & Taupin.
- MONTAIGNE. (2002c). *Essais: Livre Troisième*. Paris : Brodard & Taupin.
- MONTEL, P. (1972). *Toute la Photographie : Pratique, Esthétique, Applications Modernes*. Paris : Publications Paul Montel.
- MORÃO, Paula (2004). *Retratos com Sombra: António Nobre e os seus Contemporâneos*. Porto: Caixotim Edições.
- MOSER, Marc (dir.) (1999). *Espace et Voix Narrative*. Paris : C.I.D. /Diffusin Paris.
- N**
- NAGAMINI, Eliana (2004). *Literatura, Televisão, Escola: Estratégias para Leitura de Adaptações*. São Paulo: Cortez Editora.
- NIETZSCHE, Frederico (1997). *O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira*. Trad. Teresa Cadete e Helga Hoock Quadrado. Lisboa: Relógio D'Água.
- NOBUS, Dany (2000). *Jacques Lacan and The Freudian Practice of Psychoanalysis*. London and Philadelphia: Routledge.
- O**
- OLIVEIRA, J. Tiago (1991). «Acaso, Determinismo e Indução» in Fernando Gil (dir.). *Análise 15*. Lisboa: Edições Colibri. 77-111.

P

- PAIS, Ana (2004). *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*. Lisboa: Colibri.
- PEDRO, Ana Paula (2002). *Percursos de uma Educação em Valores em Portugal: Influências e Estratégias*. S. l.: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- PEREC, Georges (1965). *Les Choses*. S.l.: Julliard.
- PEREC, Georges (1994). *A Void*. Trad. Gilbert Adair. London: Harvill.
- PEREC, Georges (1998). *Un home qui dort*. S.l.: Éditions Denöel.
- PEREC, Georges (2003). *Life: A User's Manual*. Trad. David Bellos. London: Vintage.
- PEREIRA, Alexandre e POUPA, Carlos (2003). *Como escrever uma Tese, Monografia ou Livro Científico usando o Word*. Lisboa: Edições Síbaló, Lda.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha (org. e trad.) (2003). *Sete Odes de Píndaro*. Porto: Porto Editora.
- PEREIRA, Paulo Nuno (1998). *O Espaço e o Tempo: Intraligações*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- PETITOT, Jean (1985). «Local/Global» in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi: 4. Local/Global*. Trad. João Sãágua. S. l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 11-71.
- PÍNDARO (2006). *Odes Píticas para os Vencedores*. Trad. António de Castro Caeiro. Lisboa: Prime Books.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt (org.) (1996). *Sociedade e Cultura Norte-Americanas: Textos Complementares*. Lisboa: Universidade Aberta.
- POE, Edgar Allan (1994). *Selected Tales*. London: Penguin Books.
- POE, Edgar Allan (1999). *The Pit and the Pendulum and Other Stories*. London: Phoenix.
- POE, Edgar Allan. (2004) *Poética (Textos Teóricos)*. Trad. Helena Barbas. Porto: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PONTALIS, J.-B. (2001). *L'Espace du Rêve*. Cher: Gallimard.

PROPP, Vladimir (2003). *Morfologia do Conto*. Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. S.l.:Vega Limitada.

PRUNER, Michel (2003). *L'Analyse du Texte de Théâtre*. Paris: Nathan.

R

RABAN, Jonathan (1999). *Terra Madrasta*. Trad. José Lima. Lisboa: Quetzal.

RAMONET, Ignacio (2001). *Propagandas Silenciosas: Massas, Televisão, Cinema*. Trad. Luis Filipe Sarmiento e Isabel Salvado. Porto: Campo das Letras.

RÉGY, Claude (1998). *Espaces Perdus*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (2000). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.

REIS, Maria Filipa Palma dos (2001). *A Universidade nos Finais do Século XX: Autovisões e Altervisões da Universidade – O Romance Académico como Documento Cultural*. Lisboa: Universitária Editora.

REMY, Jean, e VOYE, Lilliane (2002). *La Ville: Vers une Nouvelle Definition?* Paris: Éditions L'Harmattan.

RIBEIRO, António Pinto (1997). *Corpo a Corpo: Possibilidades e Limites da Crítica*. Lisboa: Edições Cosmos.

RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un Autre*. S.l.: Éditions du Seuil.

ROCHA, Clara (1992). *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.

RODRIGUES, Adriano Duarte (2000). *Introdução à Semiótica*. Lisboa: Ed. Cosmos.

RYKWERT, Joseph (2004). *The Seduction of Place: The History and Future of the City*. Oxford and New York: Oxford University Press.

S

S.a. (1993). «Relatividade» in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi: 24. Física*. Trad. Pedro Augusto. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 447-515.

SALGUEIRO, Teresa Barata (1994). «Repensar a Cidade Face a Novos Desafios» in *Philosophica 4: A Cidade*. Lisboa: Edições Colibri. 69-80.

SANTOS, Boaventura Sousa (2000). *A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da Experiência*. Porto: Edições Afrontamento.

- SANTOS, Boaventura Sousa (org.) (2001). *Globalização: Fatalidade ou Utopia?*. Porto: Edições Afrontamento.
- SANTOS, Ricardo (2003). *A Verdade de um Ponto de Vista Lógico-Semântico*. S.l.: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia e Ministério da Ciência e do Ensino Superior.
- SARAIVA, António José (1993). *Ser ou Não Ser Arte: Estudos e Ensaio de Metaliteratura*. Lisboa: Gradiva.
- SARTRE, Jean-Paul (1939). *Le Mur*. S.l.: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1986). *L'Imaginaire*. S.l.: Éditions Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (2004). *Qu'est-ce que la Littérature?* Paris: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (2005). *L'Être et le Néant: Essai d'Ontologie Phénoménologique*. S.l.: Gallimard.
- SCHKEIERMACHER, Friedrich (2003). *Sobre os Diferentes Métodos de Traduzir / Ueber die Verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. Trad. José M. Miranda Justo. Porto: Porto Editora.
- SCHOPENHAUER, Arthur (s.d.). *O Mundo como Vontade de Representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Porto: Rés-Editora.
- SCHULTZ, Duane P. e SCHULTZ, Sydney Ellen (2002). *Teorias da Personalidade*. Trad. Eliane Kanner. São Paulo: Thomson.
- SEGRE, C. (1989). «Ficção» in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi: 17. Literatura-texto*. Trad. Fernando Paulo do Carmo Baptista. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 41-56.
- SERRES, Michel (1994). *Eclaircissements: Entretiens avec Bruno Latour*. S.l.: Flammarion.
- SILVA, Augusto Soares da, TORRES, Amadeu e GONÇALVES, Miguel (2004). *Linguagem, Cultura e Cognição: Estudos de Linguística Cognitiva*. Vol. 1. Coimbra: Almedina.
- SILVA, Carlos Henrique do Carmo (1994). «A Cidade – Máquina de Fazer Felicidade: Meditação Crítica (Política?) sobre a Ascensão e Queda do Ciclo da Filosofia Urbana» in Joaquim Cerqueira Gonçalves (dir.). *Philosophica 4: A Cidade*. Lisboa: Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 7-46.

- SILVA, José Manuel Teixeira da (2004). *O Destino do Eu: Ascensão e Queda do Indivíduo na Modernidade*. Lisboa: Instituto Piaget.
- SILVA, Paulo Cunha e (1999). *O Lugar do Corpo: Elementos para uma Cartografia Fractal*. Lisboa: Instituto Piaget.
- SILVANO, Filomena (2001). *Antropologia do Espaço: Uma Introdução*. Oeiras: Celta Editora.
- SILVERMAN, Max (1999). *Facing Postmodernity: Contemporary French Thought on Culture and Society*. London and New York: Routledge.
- SIMMEL, George (1988). *La Tragédie de la Culture*. Paris: Editions Rivages.
- SIMMEL, George (1990a) «Digressions sur l'étranger» in Yves Grafmeyer e Isaac Joseph (orgs. e trads.). *L'École de Chicago: Naissance de l'Écologie Urbaine*. 53-59.
- SIMMEL, George (1990b) «Métropoles et mentalité» in Yves Grafmeyer e Isaac Joseph (orgs. e trads.), *L'École de Chicago: Naissance de l'Écologie Urbaine*. 61-77.
- SOARES, Maria Luísa Couto (2001). *Teoria Analógica da Identidade*. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SÓFOCLES (1986). *Rei Édipo*. Trad. Maria do Céu Zambujo Fialho. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- SOLMER, Antonino (dir.) (2003). *Manual de Teatro*. Lisboa: Temas e Debates.
- SONTAG, Susan (2004). *Contra a Interpretação e Outros Ensaio*. Trad. José Lima: Lisboa: Gótica.
- SOUSA, Otilia da Costa e (2007). *Tempo e Aspecto: o Imperfeito num Corpus de Aquisição*. Lisboa: Edições Colibri/Instituto Politécnico de Lisboa.
- SPARZANI, A. (1993). «Quanta» in Ruggiero Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi 24. Física*. Trad. Manuel Beirão dos Reis. S.l.: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 149-185.
- STEINER, George (1998). *After Babel: Aspects of Language & Translation*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- STEINER, George (2003). *Nostalgie de l'Absolu*. Trad. Pierre-Emmanuel Dauzat. S.l.: Éditions 10/18 et Département d'Univers Poche.
- STEINER, George (2004). *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos*. Trad. Maria Pereira e Michael Knoch. Lisboa: Relógio D'Água.

STEPHANSON, Anders (1988). «Regarding Postmodernism – A conversation with Fredric Jamseon» in Andrew Ross (ed.). *Universal Abandon: The Politics of Postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 3-30.

STRACHEY, James. (ed.) (2004). *Sigmund Freud: Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Vol I. Trad. Elsa V. K. P. Susemihl et al. Rio de Janeiro: Imago Editora.

T

THOREAU, Henry David (1986). *Walden and Civil Disobedience*. New York: Penguin Books.

TODOROV, Tzvetan (2007). *La Littérature en Péril*. S.l.: Flammarion.

TUCHERMAN, Ieda (2004). *Breve História do Corpo e de seus Monstros*. Lisboa: Nova Vega, Limitada.

W

WALZER, Michael (2000). *Just and Unjust Wars*. New York: Basic Books.

WHITMAN, Walt (1983). *Leaves of Grass*. New York: Bantam Books.

WILDE, Oscar (1992). *The Picture of Dorian Gray*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.

Y

YATES, Steve (ed.) (2002). *Poéticas del Espacio: Antología Crítica sobre la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA.

YERKES, David (dir.) (1996). *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. New York: Gramercy Books.

ZARKA, Y. C. (ed.) (2000). *Cités: Philosophie, Politique, Histoire – 2/2000*. Vendôme: Presses Universitaires de France.

Documentos electrónicos consultados:

ARGAND, Catherine (2002). «Rencontre avec Paul Auster» in *Lire.fr*.
(Consult. 15 Jun. 2003)
Disponível na WWW:
<<http://www.lire.fr/entretien.asp/idTC=40114/idTC=4/idR=201/idG=>>.

BUSNEL, François (2002). «New York, c'est le monde! » in *L'Express*.
(Consult. 2 Jun. 2005)
Disponível na WWW:
<<http://livres.lexpress.fr/entretien.asp/idC=4284/idR=5/idTC=4/%5Cpremierespages%5Cddefault.asp/idR=6>>.

CORREIA, Arlindo (2000). «John Ashbery (1927-)» in *Famous Poets and Poems*.
(Consult. 10 Fev. 2007)
Disponível na WWW:
<<http://www.arlindo-correia.com/011200.html>>.

COUTINHO, Isabel e CANELAS, Lucinda (s.d.). «O Intelectual Sedutor que era também uma Estrela Mediática» in *publico.pt*.
(Consult. 28 Mar. 2007)
Disponível na WWW:
<<http://jornal.publico.clix.pt/magoo/noticias.asp?a=2007&m=08&d=26&uid=&id=227376&sid=49387>>.

CUNHA, João Borges da (s.d.). «Os Lugares do Eu: Topologia e Topoanálise da Experiência e do Sujeito» in *Terravista.pt*.
(Consult. 3 Mai. 2006)
Disponível na WWW:
<<http://www.terravista.pt/Ilhadomel/2393/Culturas2.html>>.

CUNHA, Martim Vasques (2003). «Giuseppe Ungaretti e a Alegria do Náufrago» in *Digestivo Cultural*.
(Consult. 4 Jan. 2007)
Disponível na WWW:
<<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1235>>.

DICKISO, Steve (s.d.). «A Conversation with Carl Rakosi» in *Modern American Poetry*.
(Consult. 10 Jan. 2006)
Disponível na WWW:
<http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/rakosi/online_interview.htm>.

DIRDA, Michael (1995). «The Silence between the Words» in *The Washington Post*.
(Consult. 30 Ago. 2006)
Disponível na WWW:
<<http://mason.gmu.edu/~lsmithg/celan.html>>.

GOLDSTEIN, Rebecca (1986). «The Man shadowing Black is Blue» in *The New York Times on the Web*.

(Consult. 29 Jul. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-ghosts.html>>.

HAMILTON, Steffan (s.d.). «Beyond the Realm of the Classifiable» in *Paul Auster: The Definitive Website*.

(Consult. 28 Jul. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://www.paulauster.co.uk/steffanreviewitcolt.htm>>.

JOYCE, D. E. (1998). «Euclid's Elements» in *Clark University – clarku.edu*.

(Consult. 6 Jan. 2003)

Disponível na WWW:

<<http://aleph0.clarku.edu/~djoyce/java/elements/elements.html>>.

KANE, Daniel (2003). «John Ashbery» in *The Literary Encyclopedia – University of East Anglia*.

(Consult. 5 Jan. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=163>>.

KREUTZER, Kenneth (s.d.). *Paul Auster: A Brief Biography . Part 4: The Film Years (1990 – Present)*.

(Consult. 21 Dez. 2004)

Disponível na WWW:

<<http://members.aol.com/knkreutzer/auster/austbio4.html>>.

KRONICK, Joseph G. (s.d.). «George Oppen's Life and Career» in *Modern American Poetry*.

(Consult. 10 Abr. 2006)

Disponível na WWW:

<http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/oppen/life.htm>.

LAUGIER, Emmanuel (s.d.). «Jacques Dupin, l'intempestif» in *Le Matricule des Anges*.

(Consult. 11 Jan. 2007)

Disponível na WWW:

<http://www.lmda.net/din2/n_par.php?Idpa=MAT03569>.

LEROI-PONANT, Alexandre (2006). «As engrenagens do irã teocrático» in *Le Monde Diplomatique*.

Consult. 31 Dez. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://diplo.uol.com.br/2006-12,a1459>"<http://diplo.uol.com.br/2006-12,a1459>>.

MACHADO, Carlos (2005). «Bêbado de Universo» in *poesia.net*.

(Consult. 18 Dez. 2005)

Disponível na WWW:

<<http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet143.htm>>.

MARCOS, Lilia (2005). «Damásio vê arte como “alternativa” para ser feliz» in *Semanário. pt*.

(Consult. 17 Jun. 2005).

Disponível na WWW:

<<http://www.semanario.pt/noticia.php?ID=2159>>.

MAULPOIX, Jean-Michel (1999). «La Poésie Française depuis 1950» in *Jean-Michel Maulpoix et Cie*.

(Consult. 11 Jan. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://www.maulpoix.net/Habiter1950.html>>.

PILKINGTON, Stuart (2000). «2004 News» in *Paul Auster (The Definitive Website)*.

(Consult. 10 Jan. 2004)

Disponível na WWW:

<<http://www.paulauster.co.uk/2004news.htm>>.

PIOCH, Nicolas (2002). «Brueghel, Pieter the Elder» in *WebMuseum*

(Consult. 15 Mai 2005)

Disponível na WWW:

<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bruegel/>>.

PIOCH, Nicolas (2002). «Gogh, Vincent Van» in *Web Museum*.

(Consult. 26 Jun. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/>>.

POTHIER, Jacques (2004). «Bibliographie Paul Auster *Moon Palace*» in *Suds d'Amériques*.

(Consult. 14 Dez. 2004)

Disponível na WWW:

<<http://www.sudam.uvsq.fr/moonlight.htm>>.

POWELL, Padgett (1987). «The End is Only Imaginary» in *The New York Times on the Web*.

(Consult. 26 Jul. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://www.nytimes.com/books/99/06/20/specials/auster-country.html>>.

PROSE, Francine (1997). «Lydia Davis» in *Bomb Magazine*.

(Consult. 10 Mai. 2006)

Disponível na WWW:

<http://www.bombsite.com/archive/davis/davis_bio.html>.

RONNEBERG, Kristoffer (2004). «Lloyd Hustvedt (1922-2004) » in *Norway: The Official Site in the United States*.

(Consult. 15 Abr. 2006)

Disponível na WWW:

<<http://www.norway.org/News/archive/200401hustvedt.htm>>.

ROSCHEL, Renato (2004). «Artes: Surrealismo, o Sonho do Sonho» in *Speculum*.

(Consult. 25 Jul. 2007)

Disponível na WWW:

<http://www.speculum.art.br/module.php?a_id=1164>.

S.a. (2006). «A Arte da Fuga» in *Expresso online*.

(Consult. 7 Jan. 2006)

Disponível na WWW:

<[//semanal.expresso.clix.pt](http://semanal.expresso.clix.pt)>.

S.a. (2005). «Desvendar Nova Iorque com um Casal de Escritores» in *DN Online*.

(Consult. 29 Out. 2005)

Disponível na WWW:

<dn.sapo.pt/2005/10/29/artes/desvendar_nova_iorque_um_casal_escri.html>.

S.a. (2006). «O Canto de Sophie Auster» in *Expresso online*.

(Consult. 20 Jan. 2006)

Disponível na WWW:

<[//semanal.expresso.clix.pt](http://semanal.expresso.clix.pt)>.

S.a. (2004). «Paul Auster, Oracle Night, London, Faber & Faber» in *Joaquim/blog*.

(Consult 19 Jan 2005)

Disponível na WWW:

<homepage.mac.com/joaquim_llisterri/iblog/B1890260704/>.

S.a. (2005). «Peças curtas de Paul Auster em ‘Da Mão para a Boca’ in *DN Online*.

(Consult. 21 Out. 2005)

Disponível na WWW:

<dn.sapo.pt/2005/10/21/artes/pecas_curtas_paul_auster_da_para_a_b.html>.

S.a. (2006). «Siri Hustvedt ... Dizem quase sempre que é a mulher de Paul ... » in *Visão Online*.

(Consult. 11 Ago. 2006)

Disponível na WWW:

<visaoonline.clix.pt/default.asp?SqlPage=listsearch&CpChannelId=427&SqlPageNr=3>.

S.a. (s.d.). «Wordbox» in *jonkessler.com*.

(Consult. 28 Jun. 2007)

Disponível na WWW:

<www.jonkessler.com/works/wordbox.htm>.

S.a. (1997). «15. Poetry of Liberation» in *American Passages: A Literary Survey*.

(Consult. 8 de Abr. 2006)

Disponível na WWW:

<<http://www.learner.org/amerpass/unit15/authors-1.html>>

S.a. (2003). «Biografia» in *Spectro Editora*.

(Consult. 21 Mar. 2004)

Disponível na WWW:

<<http://www.spectroeditora.com.br/autores/hamsun/biografia.php>>.

S.a. (s.d.). «Brushstroke & Multi-Panel Paintings (1974-79) » in *David Reed Studio @thing. Net*.

(Consult. 23 de Jul. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://www.davidreedstudio.com/brushstrokepaintings.html>>.

S.a. (2003). «Darkness and Light» in *Telegraph.co.uk*.

(Consult. 12 Mar. 2006)

Disponível na WWW:

<<http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2003/01/11/basiri11.xml>>.

S.a. (s.d.). «George Perec's 'Negative' Autobiography» in *Towson University*.

(Consult. 12 Ago. 2006)

Disponível na WWW:

<<http://pages.towson.edu/baker/negative.htm>>.

S.a. (1997). «Grand Canyon of the Yellowstone» in *art.com*.

(Consult. 9 Jun. 2006)

Disponível na WWW:

<http://eu.art.com/asp/sp-asp/_/pd--10100296/Grand_Canyon_of_the_Yellowstone.htm>.

S.a. (1996a). «Hegel by Hypertext» in *Marxists Internet Archive*.

(Consult. 16 de Mar. 2004)

Disponível na WWW:

<http://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/hl/hlintro.htm#HL1_58b>.

S.a. (1996b). «Hegel's Lectures on Fine Arts: Introduction» in *Marxists Internet Archive*.

(Consult. 16 Mar. 2004)

Disponível na WWW:

<<http://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ae/introduction.htm#s6a>>.

S.a. (2004). «Index of Ashbery's stated Influences and Interests: Music» in *Ashbery Resource Center – Bard College*.

(Consult. 6 Jan. 2007)

Disponível na WWW:

<http://www.flowchartfoundation.org/arc/home/ashbery_influences_interests/pop4.musi/>.

S.a. (s.d.). «Jitterbug Waltz, by Richard Maltby Jr. and Thomas Wright Waller (“Fats” Waller) 1942» in *International Lyrics Playground*.

(Consult. 2 de Mar. 2005)

Disponível na WWW:

<<http://lyricsplayground.com/alpha/songs/j/jitterbugwaltz.shtml>>.

S.a. (2003). «John Ashbery (1927-)» in *Books and Writers*.

(Consult. 5 Fev. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://kirjasto.sci.fi/ashber.htm>>.

S.a. (s.d.). «Laura Riding: Biography» in *Online Poetry Classroom*.

(Consult. 6 Abr. 2006)

Disponível na WWW:

<<http://www.onlinepoetryclassroom.org/poets/poets.cfm?prmID=942>>.

S.a. (s.d.). «Les Poètes Surréalistes» in *Litterature-quebecoise*.

(Consult. 26 Jul. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://www.litterature-quebecoise.org/Noirceur/surrealis.htm>>.

S.a. (s.d.). «New York Jewish History» in *New York State Archives*.

(Consult. 5 Jan. 2007)

Disponível na WWW:

<http://www.archives.nysed.gov/a/researchroom/rr_pgc_jewish_essay.shtml>.

S.a. (2001). «Official Info» in *Official Site of Major League Baseball*.

(Consult. 12 Jul. 2006)

Disponível na WWW:

<http://mlb.mlb.com/mlb/official_info/official_rules/definition_terms_2.jsp>.

S.a. (s.d.). «Outdoor Literature – Thomas Cole: The Course of the Empire (The Consummation of the Empire) » in *Idaho State University Home Page*.

(Consult. 25 Nov. 2005)

Disponível na WWW:

<www.isu.edu/~wattron/OLCole2b.html>.

S.a. (2000). «Paul Auster» in *Theatre on Line.com*.

(Consult. 10 Jan. 2007)

Disponível na WWW:

<http://www.theatreonline.com/guide/detail_artiste.asp?i_Region=0&i_Artiste=9708&i_Genre=&i_Genre=&i_Qualite=2>.

S.a. (s.d.). «Paul Celan: The Limits of Language» in *Mag Events*.

(Consult. 10 Dez. 2006)

Disponível na WWW:

<<http://www2.ucsc.edu/mags/html/events/celan.html>>.

S.a. (2004). «Quelques Exemples de Monovocallismes en (...) » in *Revenentes*.

(Consult. 20 Jan. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://www.fatrazie.com/revenentes.htm>>.

S.a. (s.d.). «Salman Rushdie Biography» in *British Council Arts: Contemporary Writers*.

(Consult. 7 Dez. 2006)

Disponível na WWW:

<<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth87>>.

S.a. (s.d.). «Statue of Liberty National Monument: Emma Lazarus' Famous Poem – The New Colossus» in *Liberty State Park, Liberty Science Center – The Statue of Liberty and Ellis Island Website*.

(Consult. 8 Abr. 2005)

Disponível na WWW:

<<http://www.libertystatepark.com/emma.htm>>.

S.a. (s.d.). «The Invention of Solitude» in *Jon Kessler.com*.

(Consult. 15 Abr. 2007)

Disponível na WWW:

<http://www.jonkessler.com/works/invention_1.htm>.

S.a. (s.d.). «The Register of Charles Reznikoff Papers» in *Library – Geisel Library University of California*. San Diego – Mandeville Special Collections.

(Consult. 24 Jan. 2007)

Disponível na WWW:

<<http://orpheus.ucsd.edu/speccoll/testing/html/mss0009d.html>>.

S.a. (2006). «William Bronk Biography» in *Famous Poets and Poems.com*.

(Consult. 24 Jul. 2006)

Disponível na WWW:

<http://famouspoetsandpoems.com/poets/william_bronk/biography>.

- S.a. (s.d.). «Woman in Blue reading a Letter» in *Essential Vermeer*.
(Consult. 25 Jun. 2007)
Disponível na WWW:
<http://essentialvermeer.20m.com/catalogue/woman_in_blue_reading_a_letter.htm>.
- SALLES, Filípe, (s.d.). *Dissertação de Mestrado*. Cap. IX.
(Consult. 15 Nov. 2006)
Disponível na WWW:
<<http://www.mnemocine.com.bt/filipe/tesemestrado/tesecap9.html>>.
- SUSSMAN, Lance J. (s.d.). «New York Jewish History» in *Department of History, Binghamton University, State University of New York*.
(Consult 2 Dez. 2006)
Disponível na WWW:
<http://www.archives.nysed.gov/a/researchroom/rr_pgc_jewish_essay.shtml>.
- TAVARES, Braulio (1999). «Georges Perec» in *The Modern Word – The Scriptorium*.
(Consult. 15 Jan. 2007)
Disponível na WWW:
<<http://www.themodernword.com/scriptorium/perec.html>>.
- TOSIN, Giuliano (s.d.). «Poesia Sonora no Brasil e no Mundo» in *Faculdades UNOPEC*.
(Consult. 10 Jan. 2007)
Disponível na WWW:
<www.unopec.com.br/revistaintellectus/_Arquivos/Jan_Jul_04/PDF/Artigo_Giuliano.pdf>.
- V.H. (s.d.). «La question du singe» in *Prétexte Éditeur*.
(Consult. 11 Jan. 2007)
Disponível na WWW:
<http://pretexte.club.fr/revue/entretiens_fr/entretiens/jacques-dupin.htm>.

Índice de termos

- colocação, 1, 10, 23, 39, 51, 53, 74, 80, 82, 103, 136, 186, 221, 331, 360
- colocações, 53, 56, 82
- cronótopo, 69, 84, 319, 413
- deslocalização, 51, 82, 192, 194, 251, 314, 371, 409, 413
- desterritorialização, 63, 82, 261, 381, 413
- dialogismo, 68, 83, 89, 129, 138, 141, 233, 249, 258, 263, 267, 278, 345, 381
- espacialidade, 64, 83, 336, 343
- espacialização, 71, 83
- espaço, 1, 12, 13, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 103, 105, 117, 118, 125, 131, 133, 134, 135, 140, 143, 148, 157, 159, 178, 179, 191, 198, 219, 223, 304, 310, 311, 312, 314, 316, 318, 324, 330, 333, 339, 342, 343, 344, 353, 355, 358, 362, 363, 364, 372, 375, 391, 393, 395, 400, 409, 413, 446
- estereotipada, 9, 358
- estereotipado, 73, 178, 407
- estereótipo, 84, 109, 213, 318, 360, 363
- etnopaisagem, 61, 83, 336
- etnopaisagens, 61, 62
- heterotopia, 1, 2, 11, 39, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 76, 77, 82, 103, 105, 334, 415
- heterotópico, 76, 106, 414
- identidade, 1, 7, 10, 12, 22, 23, 34, 37, 47, 58, 59, 62, 69, 71, 72, 81, 83, 86, 87, 92, 101, 115, 118, 120, 121, 124, 138, 148, 155, 157, 159, 160, 165, 173, 177, 194, 213, 219, 227, 263, 271, 278, 279, 280, 283, 284, 289, 290, 305, 318, 322, 355, 356, 358, 362, 367, 369, 376, 378, 382, 384, 395, 397, 398, 400, 402, 403, 405, 408, 409, 411, 413, 415
- lugar, 1, 8, 9, 10, 11, 17, 22, 23, 25, 26, 27, 31, 33, 35, 38, 39, 44, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 69, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 87, 103, 105, 117, 124, 125, 139, 145, 149, 151, 154, 157, 164, 172, 175, 188, 189, 190, 193, 194, 196, 199, 200, 203, 217, 223, 231, 236, 238, 240, 251, 256, 257, 270, 274, 306, 309, 310, 311, 316, 318, 320, 321, 329, 331, 334, 336, 340, 344, 345, 346, 354, 356, 357, 358, 360, 364, 365, 367, 369, 373, 375, 376, 383, 384, 396, 399, 408, 409, 411, 412, 413
- mediapaisagem, 83
- mediapaisagens, 61, 62, 358
- mediascapes, 62
- mobilidade, 23, 31, 38, 39, 48, 49, 50, 58, 59, 61, 83, 272, 301, 310, 314, 318, 330, 336, 340, 353, 356, 363, 371, 372, 376, 390, 395, 396, 412, 413
- não-lugar, 11, 60, 77, 79, 81
- paratopia, 1, 10, 77, 78, 81, 194, 345, 408, 412, 413
- paratópica, 1, 10, 11, 16, 18, 112, 120, 125, 147, 190, 195, 223, 251, 261, 272, 399, 408, 409, 410, 411, 412, 418
- paratópico, 409, 410
- repatriação da diferença, 61, 83, 212, 310
- representação, 94, 103, 133, 151, 172, 329, 330, 336, 337, 346, 353, 354, 357, 358, 360, 362, 363, 364, 365, 371, 389, 390
- representação do espaço, 36, 37, 64, 81

Анехо

O escrito que a seguir apresentamos transcreve a entrevista concedida por Paul Auster, no dia 28 de Abril de 2005, no hotel Altis, em Lisboa, a Paulo Alves Guerra, então jornalista da estação de rádio TSF-Rádio Jornal. Por gentileza, o entrevistador permitiu que presenciássemos a troca de impressões e que colocássemos algumas questões ao escritor, no âmbito de temas previamente seleccionados.

Na cômputo global, a qualidade da gravação disponibilizada por Paulo Alves Guerra permitiu a reprodução fidedigna da entrevista. Houve apenas escassos momentos, assinalados ao longo do texto, em que não foi possível captar o conteúdo com exactidão, em consequência da nossa colocação mais afastada do microfone e/ou de algum aumento esporádico de ruído de fundo na sala, povoada de representantes de órgãos de Comunicação Social.

Paulo Alves Guerra (PAG): “Do you know, by chance, any Portuguese word?”

Paul Auster (PA): “Obrigado”.

PAG: “Paul Auster, we’re listening to you”.

PA: (*Por sugestão de Paulo Alves Guerra, Paul Auster lê o excerto de Oracle Night, com referências a Portugal.*): “ ‘True. But at least you’ll be published in Portugal. What’s wrong with that?’ ‘Nothing. Pessoa is one of my favorite writers. They’ve kicked out Salazar and have a decent government now. The Lisbon earthquake inspired Voltaire to write *Candide*. And Portugal helped get thousands of Jews out of Europe during the war. It’s a terrific country. I’ve never been there, of course, but that’s where I live now, whether I like it or not. Portugal is perfect. The way things have been going these past few days, it had to be Portugal.’ ” (Cf. Auster, 2004: 133).

PAG: “Portugal is perfect for you to write?”

PA: “Well, it’s in the context of this story, *Oracle Night*. Sidney Orr, the narrator who’s saying these words is a writer and he’s recently bought a notebook, a blue notebook, that was manufactured in Portugal. And this notebook has exerted strange mysterious energy on him which he doesn’t quite understand. Part of him feels that it’s almost a magical notebook. I, myself, tend to think not, but Sidney is in a rather precarious state, mentally and physically. So, when he’s told by his agent that a Portuguese publisher wants to publish him, he says: ‘Well, of course. It had to be Portugal.’ ”.

PAG: “Can you say that *Oracle Night* is also about the magic of the blank page, the page which writes by itself?”

PA: “Ah! Well ... it is about the magic of the blank page but I don’t know if anything gets written by itself. There are moments when writers are on fire, so to speak, and it almost feels as if the words were coming from somewhere else but those moments of inspiration

are rare, in my experience. Every once in a while you'll have a day or a week in which you just can't make a mistake but then, most of the time, you're hacking away and making all kinds of mistakes. Phillip Gustin, the great American painter, had this beautiful line that I think of, sometimes. He says, 'Years and years of struggle for a few moments of grace', and that's what happens sometimes."

PAG: "You spoke about Rushdie, saying that he and you belong to the secret fraternity of solitaires who struggles to put words on a page."

PA: "Yeah."

PAG: "Is that what you want to do?"

PA: "Well, that's what writers do. It's a very strange occupation, when you think about it. You sit alone in a room all day, making up imaginary beings, and believing in them as if they were real."

PAG: "You said already that all of your books were really the same book. What book is that, Mr. Paul Auster?"

PA: "I suppose what I meant by that was that all the books that I've written are the story of my obsessions, the things that really haunt me and I see that certain ideas recur. I'm always trying to write a different book and I think that when you look at all the novels and non-fiction I've published they have a difference of tone and many different approaches of how to tell a story but deep in the core of it, there's something that I think, links all the works together."

PAG: "Ok, Mr. Paul Auster. You said also that truth is always stranger than fiction. Can you elaborate, just a little, about this?"

PA: "Well, I mean to say that life is filled with unexpected events and every moment we don't know what's going to happen. But strangely enough, I think, probably because of

the influence of 19th Century fiction, which is mostly a fiction of society, about normal activities in society, we all got loaded into thinking that there was some kind of order to the world. And that our lives really are predictable. Well, I just don't find this to be true. And if you think about it, think of events in your own life, think of historical events, you know that unpredictable things are happening all the time and that's what I try to capture in the work I write. It's about that strange code that the world has of not being knowable."

PAG: "Not being knowable ..."

PA: "Yeah."

PAG: "Ok. You consider yourself a realist, a realist writer. Why? Because chance and coincidence are part of reality?"

PA: "Exactly. All these things are a part of what I call the mechanics of reality. We might want to try to deny it but I just don't think of it ... Look at the facts with a clear eye and an open mind that you can possibly come to that conclusion."

PAG: "Ok. We got the blue notebook and the blue stone of *Lulu on the Bridge*. Can you make a connection, just for a few seconds? Mr. Paul Auster, can you say something about these 'voices from the box', performed by Paul Auster? How did it happen?"

PA: "It was a I don't know why it says this is performed by me. This is the return about the CD soundtrack of *Lulu on the Bridge*. It wasn't performed by me at all. I was the one who put it all together. What I did was: I asked about thirteen or fourteen different people, people who spoke foreign languages, to come in and read and talk. So, we have everything from Bulgarian to Russian ... My wife, Siri, came in and did it in Norwegian, she's fluent in Norwegian ... We even had African languages, and then I put together a kind of voice montage which is emanating from the box that the stone is in.

And it's just a small part of the movie but I think I wanted to give the impression that the entire world was in that box, that all humanity was, somehow, at stake here."

PAG: "Ok, and what about Amália Rodrigues' «Strange kind of life»? How did it happen?"

PA: Well, it's such a beautiful song and I got interested in *fado* when I was here the first time, back in the early nineties. So, when I was trying to think of music that would be appropriate for that scene in the bar, for the end of the film, when all kinds of strange things have been happening to the protagonist, that song seemed to fit. There's an aching quality to her voice in that song that really breaks your heart, and Harvey Keitel's character is in such anguish at that point that the music seemed to work well in the background of the scene."

PAG: "Your best memory about Portugal ..."

PA: "My best memory, my best memory ... I would have to say right off the top of my head, some of the food I've eaten here. It's been so extraordinarily delicious that I think about it. Grilled sardines! I've never tasted sardines better than the ones here."

PAG: "Ok."

Clara Marta (CM): "That's interesting because I noticed that in your writing your characters keep on suffering from lack of nourishment."

PA: (*Risos.*) "Yeah, yeah."

CM: "They go through an existential crisis and they inflict upon their bodies and themselves ..."

PA: "Yes, yes".

CM: "(*Incompreensível.*) ... That lack of food, I'm thinking about Fogg, for instance, in Central Park. Why that link with hunger? Because ... you appreciate food ..."

PA: “Well, hunger has been a subject I ... not in every book, a few times ... It’s been a metaphysical question for me, you know. The first thing I wrote when I was a young person was a Master’s Thesis at Columbia University and the title of the essay was «The Art of Hunger»”.

CM: “Concerning Hamsun’s novel...”

PA: “It was a study of Knut Hamsun’s book, *Hunger*, 1890. Marvellous novel. And because it’s the place where spiritual questions and physical questions collapse into a single question about being a human being. Right around that time, when I was young, I was keeping a notebook and I wrote down this mysterious entry that I still think stands perfectly for everything I’ve done since. It was just two sentences.”

CM: “The world is in my head...”

PA: “«The world is in my head. Period. My body is in the world. ». So, it goes round in a circle and I think that’s who we are. The world literally is in our heads.”

PAG: “Do you still carry a pencil in your pocket, Mr. Paul Auster?”

PA: “I always have a pen or a pencil. Having learnt that lesson when I was eight years old, I’ve not forgotten it.”

PAG: “Can you read it, please, «The Art of Hunger», if nothing else, the years that taught you this one?”

PA: “Well, you don’t want the whole story...”

PAG: “Paul Auster, eight years old, asked for an autograph to Willie Mays, the legendary baseball player, and you didn’t have a pencil neither have your family. And today, Mr. Paul Auster, is there someone you would ask for an autograph?”

PA: “Ah, No! I’m not interested in autographs, but at eight years old, I was interested (*Risos.*) ... Well, I’m going to start a little earlier ... You can cut it out if you want to

(Paul Auster lê o excerto da quinta história de «Why Write?», a partir de *The Art of Hunger:Essays, Prefaces, Interviews & The Red Notebook*, sugerido por Paulo Alves Guerra.): «After that night, I started carrying a pencil with me wherever I went. It became a habit of mine never to leave the house without making sure I had a pencil in my pocket. It's not that I had any particular plans for that pencil, but I didn't want to be unprepared. I had been caught empty-handed once, and I wasn't about to let it happen again. If nothing else, the years have taught me this: if there's a pencil in your pocket, there's a good chance that one day you'll feel tempted to start using it. As I like to tell my children, that's how I became a writer. »'. (Cf. Auster, 1997b: 394-395)

PAG: “Don DeLillo dedicated to you *Cosmopolis*. He writes about a world that is about to end. Do you feel the same, Mr. Paul Auster?”

PA: “Ah! What world are you talking about?”

PAG: “This world that you're living in ... Corporations and money that are more vital than governments ...”.

PA: “Oh, well, I don't think this period is about to end. I think we're in the middle of it. It's engulfing the whole planet as we speak. Yes, capitalism, corporate life are everywhere now. We're talking about the global economy but politics are still playing a big role on this as well.

PAG: “You met Samuel Beckett ... seventy-two, seventy-three? Can you remember a little how did you find Mr Beckett?”

PA: “He was very, very kind. There was some report we had. He didn't seem anxious to rush away, you know. He was indulging the interest of a young man meeting him. No. We really had a number of very moving serious conversations and the most moving thing to me is, during the first time we met, he started talking about his first novel in French,

Mercier et Camier, which he wrote in 1946 and didn't publish until 1970. He didn't like the book that much and when I met him he was just finishing the translation into English. And he said, «You know, I didn't like it very much. I cut out about 25% of the book. ». And I had read the book in French and liked it enormously and I said: «But why would you do such a thing? It's a great book! ». He said: «No, no, no. It's really not very good. ». And we went on to talk about other things. About ten minutes later, *à propos* of nothing, he lingered across the table and said to me: «You really thought you really liked it? ». I said: «Yeah! I really thought it was good. ». And it moved me that this great writer, who I admired so much, really wasn't sure about the quality of his own work and I think that every writer feels this. You just don't know what you've done.”

PAG: “Is it possible to speak about another author you like so much? Mr. Cervantes? Why did you like so much of Cervantes?”

PA: “Cervantes, to me, specially in *D. Quichote*, explored almost every possible approach to the writing of fiction. He examined that murky borderland between reality and imagination in such a brilliant compelling way that that book just remains an inexhaustible source of inspiration and I go back and read it every ten years. I find new things in it.”

PAG: “Do you say that Cervantes invented the novel?”

PA: “No, he didn't invent the novel. I mean, people were writing prose, narratives, way before Cervantes. But I think he invented what we might call the modern novel and it's an extraordinary achievement.”

CM: “Would you like to talk about *Oracle Night* and this new structure you have in *Oracle Night*?”

PAG: “The footnotes...”

CM: “Yeah, the footnotes. Why...”

PA: “It’s not an original idea. People have done it before.”

CM: “In your books, well, it’s rather unusual ... I think that’s the first book where you have such long footnotes ... You used them in *Hand to Mouth* ...”

PA: “Yeah. Well it’s the first (*Incompreensível*.) ... any footnotes but the story required it, and you see, for me, it’s the content that always determines the form. The story has to find its own shape organically. Now, the events of this book take place in a very short period of time. I think it’s about nine days, twelve days. And I wanted the main narrative just to stick to the present. But those footnotes are there to explain things about the past that you need to know to understand what’s happening in the present.”

CM: “I’m just saying that because, from the reader’s point of view, it’s rather difficult to follow, you know, you’re reading the story on the top and then....get to the bottom of the page ... (*Risos*.)”

PA: (*Risos*.) “Yeah, then you go back ... Yes, but I didn’t feel that it was demanding too much (*Risos*.) No one’s complained to me about it until you but ...” (*Risos*.)

CM: “Well, no complaints! (*Risos*.) I liked the book. It was unusual ...”

PAG: “Mr Paul Auster, just a few more minutes. Is it possible to speak a little about your book that is already finished? It would be called *The Brooklyn Follies* ... To your admirers in Portugal ...”

PA: “*The Brooklyn Follies* ... Well, it will be out in January, officially, in the U.S., probably in December, it will be in the bookstores. England, around November, I think. And then, I think there will be an export English edition in September, available here. Oh, it’s a book I’ve been thinking about for many years, many years. In fact, the book *Timbuktu*, about Willy and Mr. Bones, was originally ... Those two characters originally

were part of this story and I started writing the novel with them and I fell in love with them so much that I decided I wanted to make a novel just of those two. So, I brought them away from the big story. And then, it took me a long time to figure out, to rearrange the big story which I finally managed to do. It's a ... It's a comedy. By and large, this book is a comedy and by comedy I mean most of the characters are better off at the end than they were at the beginning. Many things happen. It's a multilayered book with quite a few characters, more characters than generally is the case with me. If I can think of anything in the spirit of the *Brooklyn Follies* that I've written in the past, it would probably be the screenplay of *Smoke*. It is about a neighborhood and it is about the people interconnecting with one another and that's about all I can say. You have to read it."

CM: "Is it a recurrent theme, the walls? ... In *Music of Chance* ... even in *Smoke*... There's a wall – at the beginning of the movie – that cuts the screen ... Is there any relationship ..."

PA: "No. The movie begins with the subway."

CM: "Yes, and then you have a look of the bridge and there's a wall ... that cuts down the screen."

PA: "Oh, yeah! ... Well, I didn't shoot that. I didn't shoot that shot so, if ..."

CM: "There's no relationship..."

PAG: "But you go on with the movies..."

PA: "I want to. I've written a new script and I want to direct it. I'm looking for the money, that's what I'm doing ..."

PAG: "You have already the director?"

PA: "The director is me."

PAG: "Oh, Mr. Paul Auster, a second movie."

PA: “Yeah. I want to do another one.”

PAG: “Can we know anything about the story?”

PA: “I don’t want to talk about it. It’s too early ... Too early.”

PAG: “We are very fond of your voice. Ten years ago, it was fantastic to hear you reading *The Red Notebook*.”

PA: “Thank you.”

PAG: “Is it possible to hear you to read just the first paragraph of the *Brooklyn Follies*?”

PA: “Ok. This is how it begins (*Paul Auster lê o primeiro parágrafo de Brooklyn Follies*): «I was looking for a quiet place to die. Someone recommended Brooklyn, and so the next morning I traveled down there from Westchester to scope out the terrain. I hadn’t been back in fifty-six years, and I remembered nothing. My parents had moved out of the city when I was three, but I instinctively found myself returning to the neighborhood where we had lived, crawling home like some wounded dog to the place of my birth. A local real estate agent ushered me around to six or seven brownstone flats, and by the end of the afternoon I had rented a two-bedroom garden apartment on First Street, just half a block away from Prospect Park. I had no idea who my neighbors were, and I didn’t care. They all worked at nine-to-five jobs, none of them had any children, and therefore the building would be relatively silent. More than anything else, that was what I craved. A silent end to my sad and ridiculous life. »”.

PAG: “Mr Paul Auster’s, just to finish, can I get one of your poems, because it’s unusual when you speak about poetry and ... in Portugal you are well-known about fiction, not about poetry.”

PA: “But this beautiful book was published a number of years ago ...”

PAG: “By the way, do you still write poetry, or not at all?”

PA: “No. I haven’t written a poem in twenty-five years.”

PAG: “Twenty-five years?”

PA: Yeah. I ran into a wall – speaking of that word – and I couldn’t do it anymore. And when I started writing again, it was prose.”

PAG: “Ok.”

PA: “So, it’s as if I had two lives as a writer: first a poet and then a prose writer.”

PAG: “Do you still read poetry from someone?”

PA: “Oh, of course, yes.”

PAG: “Can you name someone, some authors?”

PA: “Oh, I’m reading so many poets ... I mean, lately ... He was a friend and, I think, a great American poet. Robert Creeley died about two weeks ago. So, I’ve been going back through his work.”

PAG: “And what about John Ashbery?”

PA: “Oh, I like his work very much.”

PAG: “Can you say something about the poetry of Ashbery?”

PA: “Ah ... I think the absolute freedom of his work, the way he’ll go anywhere he wants to and make it seem natural is a remarkable achievement. Ah ... It’s a ... He uses so many kinds of languages, you know, from the very high rhetorical ornate glories of the English language to very down-to-earth American slang and references to everything from literature to Pop Culture and he makes it work.

PAG: “Do you remember any verse of Ashbery?”

PA: “Ah. I’m trying to think... Right off the top of my head ... I can’t. It’s because I’m so tired.”

PAG: “Ok, but fortunately we have Paul Auster reading his own poetry. Thank you so much.”

PA: “This was written a long, long time ago.”

PAG: “Seventies... early seventies.”

PA: “Yeah, yeah. Early seventies. Very early (*Auster lê a quarta parte do poema «Unearth», sugerida por Paulo Alves Guerra.*): «Night, as though tasted within / And of us ... » (*Paul Auster interrompe a leitura.*). I’m going to start again: «Night, as though tasted / within. And of us, each lie / the tongue would know / when it draws back, and sinks into its poison. / We would sleep, side by side / with such hunger, and from the fruit / we war with, become the name / of what we name. As though a crime, dreamed / by us, could ripen in cold, and fell / these black, roweling trees / that drain the history of stars. » (Cf. Auster, 1990b: 10). This is just the first three lines.”.