



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Egle Pereira da Silva

A poesia de Paul Auster

Rio de Janeiro

2014

Egle Pereira da Silva

A poesia de Paul Auster



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A934 Silva, Egle Pereira da.
A poesia de Paul Auster / Egle Pereira da Silva. – 2014.
411 f.: il.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Auster, Paul, 1947- – Crítica e interpretação - Teses. 2. Auster, Paul, 1947- Poesia - Teses. 3. Poesia americana – História e crítica – Teses. 4. Poesia – Autoria – Teses. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820(73)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Egle Pereira da Silva

A poesia de Paul Auster

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de abril de 2014

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra Carlinda Fragale Pate Nuñez (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra Henriqueta do Couto Prado Valladares
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Francisco Venceslau dos Santos
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso
Instituto de Ciências Humanas e Sociais - UFRRJ

Prof. Dr. Anderson Soares Gomes
Instituto de Ciências Humanas e Sociais - UFRRJ

Rio de Janeiro

2014

À Maria e Solimar, os melhores pais.

À Nívea Maria, minha irmã e melhor
amiga.

Com amor.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pelo financiamento da pesquisa.

Aos maiores amores da minha vida, joias raras, a quem tudo devo e serei eternamente grata por tudo que fizeram e fazem por mim, meus pais Maria e Solimar, e minha irmã Nívea, que sempre me apoiaram ao longo dos quatro anos do doutorado e durante toda a minha vida acadêmica, sempre presentes, em todos os momentos da minha vida, dos mais felizes aos mais difíceis, sem nunca esmorecerem, nem me deixarem cair.

À minha querida professora, orientadora, mãe acadêmica, Musa das Musas e amiga Carlinda Fragale Pate Nuñez, pelas aulas maravilhosas; por compartilhar com generosidade seu imenso saber; pela paciência, compreensão e delicadeza na orientação; pelo carinho e apoio em todos os momentos, principalmente os mais difíceis; por acreditar tanto em mim, no meu trabalho e não me deixar desistir, quando eu parecia não ter mais forças.

À minha querida professora e amiga Henriqueta Prado Valladares por me apresentar o universo de Auster; por ler com tanta beleza e profundidade crítica os primeiros capítulos desta tese, na Qualificação; pela alegria e entusiasmo com que aceitou compor a banca desta e da defesa final.

Ao meu querido e eterno orientador de Mestrado João Camillo Barros de Oliveira Penna, pelas aulas e orientação que ainda hoje me inspiram e cativam, e me permitiram penetrar mundos tão complexos, como os de Foucault e Blanchot, que tanto me encantam, e torná-los, na sua profundidade, tão claros.

Ao querido e admirável professor João César de Castro Rocha, de quem sou fã e tenho verdadeira devoção pelas aulas fantásticas; pela confiança em meu projeto de pesquisa sobre a poesia de Auster e enviá-lo, sem que eu soubesse, à prestigiada Universidade de Yale, nos Estados Unidos, onde o mesmo foi aceito, para a minha surpresa e alegria; por ter aceitado participar de minha banca de Qualificação e pela bela leitura e precisão crítica do meu trabalho; e por ter aceitado participar igualmente da banca final.

Ao professor David Jackson por aprovar meu projeto de pesquisa sobre a poesia de Auster, na renomada Universidade de Yale, e aceitar orientá-lo, nos Estados Unidos.

Ao querido professor Ronaldo Lima Lins, a quem muito admiro e sou igualmente fã, pelas aulas maravilhosas que tanto me animavam e até hoje estão vivas em minha mente; e por ter aceitado participar de minha banca final, para minha enorme alegria.

Ao querido professor Francisco Venceslau dos Santos, a quem venero profundamente, desde a graduação, por tornar ainda mais viva, com suas aulas e publicações, minha paixão pela

literatura e pela teoria literária; pelas noites não dormidas preparando, feliz, seus seminários; e pela alegria inestimável que me causou ao aceitar participar de minha banca de doutorado.

Aos professores doutores Anderson Soares Gomes e, em especial, Eduardo Guerreiro Brito Losso, que conheci durante meu mestrado na UFRJ, ele terminando o seu, e eu começando o meu, por aceitarem participar de minha banca.

A Andreas Hau, pesquisador alemão, pela rica troca de informações e envio de sua tese de doutorado, entre outros materiais, sobre a poesia de Auster e os primeiros romances do autor.

À Simone Gryner, profissional exemplar, pelo apoio psicanalítico.

Às minhas queridas médicas, Dra. Rosa Maria Neme, por me tirar da cama e me fazer, literalmente, voltar a viver; Dra. Mariana Pinheiro Machado, tão linda, atenciosa e cuidadosa, por me fazer sentir bem comigo mesma e me ajudar a retomar, aos pouquinhos, a vida; à Dra. Adriana Lacombe, minha fisioterapeuta, mulher e profissional fantástica, pela ajuda no alívio das dores terríveis que sentia e me impossibilitavam de fazer as menores coisas, bem como pelas conversas e conselhos para a vida; Janaína, minha esteticista favorita, pelo trabalho e carinho comigo no meu processo de reabilitação; e à querida Rosana, secretária da Dra. Mariana, por todo carinho, estímulo e alegria com que sempre me trata.

Às queridas Iracema e Ana, pelo carinho, apoio, amizade e amor fraternal e materno, especialmente quando mamãe adoeceu.

Aos queridos Allan Sienkiewicz e Silvia Sienkiewicz, por todo carinho, apoio, amizade e amor por minha família, em especial por minha mãe, quando esta adoeceu.

À querida amiga, irmã de coração, Débora de Freitas Ramos Apolinário, pela amizade nascida na UERJ, durante o doutorado, pelo carinho, zelo e apoio fundamentais, visitas e ligações telefônicas quando estive muito doente e depois na reta final do curso, sempre com palavras animadoras e incrível sabedoria.

Ao meu querido amigo Eduardo Leite por ter me presenteado, anos atrás, com um exemplar de *Paul Auster: selected poems*, meu primeiro contato com a poesia de Auster, e a partir do qual esta tese começou, e acima de tudo, pela amizade, carinho, apoio e as conversas, sempre ricas e de altíssimo nível.

À querida amiga Aline Silva pelo carinho e amizade que ultrapassam tempo, falta dele, e distâncias.

À querida amiga Márcia Argento por todo apoio, carinho e amizade, em especial, quando adoeci.

Ao meu muito querido Raphael Perez pelo apoio quando estive doente e pela ajuda na localização do material em japonês e tradução do mesmo.

Ao meu muito querido André Luis pelo cuidado e preocupação comigo quando estive doente, pelas conversas e ótimas tardes de chá especial.

Aos queridos amigos Juliana Felix, Luciana Reis e André Ramos pela amizade, carinho, risadas, apoio, as conversas sempre ótimas toda vez que nos encontramos e a inesquecível viagem à Paraty.

Ao querido amigo Leonardo, que eu conheci na fila para a inscrição no processo seletivo de doutorado, por todo apoio, amizade, carinho, trocas de informação e alegres conversas sobre nossos projetos de pesquisa. Últimos do fila, fomos os primeiros colocados no exame.

Aos queridos ex-alunos e hoje amigos, Marcelo e Stephanie, pelo carinho, amizade, estímulo e confiança.

Às queridas amigas Simone e Monique, conhecidas nas aulas de Carlinda, durante meu estágio docente, pelo carinho e a alegria com que sempre me trataram.

À minha querida amiga Professora Helena González Vaquerizo, professora da Universidade Autônoma de Madrid, que conheci na UERJ durante o seu pós-doutoramento, sob a supervisão de Carlinda, pela ajuda com o material em espanhol e por sanar todas as dúvidas em relação a ele, por ler meus trabalhos referentes a Auster e sobretudo pela amizade nascida na UERJ, carinho e palavras de ânimo.

Aos coordenadores, professores e todos os colegas da turma de Política Internacional, do Clio Internacional, em especial, André Senna, Allyne Feller, Grace Fehdoce, Laís Sarmento, Yasmin Lima, Tânia Andrade, Isa Mendes, Luisa Giannini e Rômulo Dias pelo carinho, palavras de apoio e amizade ali nascidas.

Aos amigos de doutorado, companheiros de jornada acadêmica Caroline Reis, José Caminha, Nelson Marques, Vera Pian, Anna Basevi, Celinha Neves, Ana Lúcia Resende, Natalia Gama pela alegria dos encontros, troca de saberes e sabores, conversas animadas e estímulo.

A Paul Auster pelas palavras que me fascinam.

The skull's
rabble
crept out from you - doubling
across the threshold - and became
your knell
among the many.

Paul Auster - Collected poems

Hei de levantar a vasta vida
que ainda agora é teu espelho
Jorge Luis Borges - Obras completas I

SINOPSE

A arqueologia dos primeiros textos publicados por Auster. 'Spokes' e 'Unearth' como cosmogênese dos grandes temas da poesia de Auster e início de sua *saga* literária. A construção de um espaço poético calcado no tripé 'autoria-linguagem-*Eu*'. 'White Spaces' como texto de transição para a prosa e de consolidação de seu projeto poético-ficcional.

RESUMO

SILVA, Egle Pereira da. *A poesia de Paul Auster*. 2014. 411 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esta tese investiga um lado pouco conhecido do escritor norte-americano Paul Auster: o de poeta. Cinco livros de poesia marcam essa fase inicial: *Unearth* (1974), *Wall writing* (1976), *Effigies* (1977), *Fragments from cold* (1977) e *Facing the music* (1980), hoje esquecidos em sebos de obras raras nos Estados Unidos ou no setor também de raridades de Universidades norte-americanas e da Biblioteca Pública de Nova York. Antes de serem reunidos em livros, os poemas de Auster e os trabalhos sobre eles se encontravam espalhados em alguns ensaios, introduções e prefácios à tradução de suas coletâneas, resenhas em jornais e uma tese que focaliza a poesia como veículo de compreensão da prosa. O objetivo desta tese é recuperar este material disperso, oferecendo parâmetros seguros para novos estudos em torno da poesia de Auster. Organizada em três partes, a primeira mapeia, inicialmente, todas as revistas literárias nas quais o autor publicou poemas antes de reuni-los em livros, as traduções já realizadas, também apresentadas pela primeira vez em periódicos, bem como a sua fortuna crítica. A segunda parte analisa os cinco livros, a partir do confronto com as questões mais prementes de sua poesia – autoria, linguagem e *Eu* – e com outras que delas se desdobram. A terceira parte focaliza 'White Spaces', texto definido pelo autor como *a ponte* que o levou da poesia para a prosa, mas aqui avaliado como um trabalho singular, que consolida todo o projeto literário do autor, desde a poesia, anterior a ele, à prosa, por vir. Maurice Blanchot, Michel Foucault, Karlheinz Stierle e, em particular, o próprio Auster embasam a investigação. A eles se associam outros nomes que articulam, complementam ou se mostram episodicamente importantes para avançar em relação às ideias e complexidades envolvidas no comparativismo *sui generis* que o tema impõe.

Palavras-chave: Poesia. Paul Auster. Autoria. Linguagem. *Eu*

ABSTRACT

SILVA, Egle Pereira da. *The poetry of Paul Auster*. 2014. 411 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This thesis examines Paul Auster's extremely neglected early work: his poetry. Five books were published: *Unearth* (1974), *Wall writing* (1976), *Effigies* (1977), *Fragments from cold* (1977) and *Facing the music* (1980), available only at antiquarians and restrictive universities libraries in the United States, as well as at the New York Public Library. Studies around Auster's poetic oeuvre are restricted to papers, reviews, translator's introduction, and a thesis that focus on his poetry to produce new analyses and interpretations of Auster's novelistic works. The aim of this thesis is to gather this scattered material and provide new parameters of study around his poetry. Divided into three chapters, the first one maps the literary magazines where Auster published his poems at first, the translations of his poems and critical fortune; the second examines Auster's five books according to three specific topics – authorship, language, *I* – and other themes related to them; the third analyzes 'White Spaces', text considered by the author as the 'bridge' that leads him to prose and in this thesis as a singular writing in which Auster consolidates his literary project, since poetry, previous to prose, yet to come. Maurice Blanchot, Karlheinz Stierle and, principally, Auster, lay the foundation of the investigation. Other theorists who contribute to the understanding of the subject will be called to build the *sui generis* comparativism put into effect here.

Keywords: Poetry. Paul Auster. Authorship. Language. *I*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Cartaz de Mingus, Tom Reichman	39
Figura 2 –	Capa de <i>The Random House of twentieth-century French poetry</i>	40
Figura 3 –	Primeiro livro de poesia de Auster, <i>Unearth</i> , 1974	42
Figura 4 –	Capa do segundo livro de Auster, <i>Wall writing</i> , 1976	44
Figura 5 -	A – Sarah Howitz mergulhando as novas folhas de <i>Effigies</i> em tinta azul B – novas folhas de <i>Effigies</i> secando ao sol	46
Figura 6 -	Nova e limitada edição de <i>Effigies</i>	47
Figura 7 -	A a D – Exemplares de <i>Effigies</i>	47-48
Figura 8 -	<i>Fragments from cold</i> , quarto livro de poesia de Auster, com pintura de Norman Bluhm	49
Figura 9 -	Página dupla de <i>Fragments from cold</i>	49
Figura 10 -	<i>Reminiscence of the North</i> , de Vincent Van Gogh, Março-Abril, 1890	51
Figura 11 -	Lydia Davis, primeira esposa de Auster	52
Figura 12 -	Capa de <i>White spaces</i> , primeiro livro em prosa de Auster	54
Figura 13 -	Capa de <i>Facing the music</i> , último livro de poesia de Auster	55
Figura 14 -	<i>Moonlight</i> , de Ralph Albert Blakelock (1847-1919)	56
Figura 15 -	Banda <i>One Ring Zero</i>	59
Figura 16 -	Sophie e os pais	59
Figura 17 -	Capa da tradução francesa de <i>White spaces</i> (<i>Spaces blancs</i>)	64
Figura 18 -	Exemplar da tradução francesa de <i>Effigies</i>	65
Figura 19 -	Edição da tradução francesa de <i>Wall writing</i> (<i>Murales</i>)	65

Figura 20 - Edição da tradução francesa de <i>Facing the music (Dans la tourment)</i>	66
Figura 21 - Edição da tradução francesa de <i>Fragments from cold (Fragments du froid)</i>	66
Figura 22 - Capa da tradução japonesa de <i>Disappearances</i>	68
Figura 23 - Primeira coleção da poesia de Auster	69
Figura 24 - Primeira tradução francesa de <i>Disappearances</i>	69
Figura 25 - Edição de bolso de <i>Disparitions</i>	70
Figura 26 - Capa da edição espanhola de <i>Disappearances</i>	71
Figura 27 - 1ª. edição de <i>Ground work</i>	71
Figura 28 - Capa da tradução alemã de <i>Disappearances (Vom Verschwinden)</i>	73
Figura 29 - Tradução portuguesa de Rui Lage para <i>Paul Auster: poemas escolhidos</i> de <i>Paul Auster: selected poems</i>	74
Figura 30 - Terceira coletânea da poesia de <i>Paul Auster: selected poems</i>	74
Figura 31 - <i>Paul Auster: poesía completa</i> , tradução espanhola de <i>Paul Auster: collected poems</i>	75
Figura 32 - Primeira edição de <i>Paul Auster [todos os poemas]</i> - tradução brasileira de Caetano W. Galindo	75
Figura 33 - Primeira edição de <i>Paul Auster: collected poems</i>	75
Figura 34 - Edição em capa dura de <i>Paul Auster: collected poems (2007)</i>	75
Figura 35 - Daniel Auster, primeiro filho de Auster	77
Figura 36 - Daniel Auster em uma cena de <i>Smoke</i>	77
Figura 37- Claude Royet-Journoud e Paul Auster	78
Figura 38 - Capa do primeiro livro sobre a obra de Auster	79
Figura 39- <i>L'oeuvre de Paul Auster</i>	81
Figura 40 - <i>Bloom's modern critical views: Paul Auster</i> , coletânea organizada por Harold Bloom acerca da obra de Paul Auster	85

Figura 41 -	Deserto de Mojave, Vale da Morte, California	104
Figura 42 -	<i>L'oeil et le mur</i> , primeiro livro sobre a poesia de Auster	105
Figura 43 -	<i>Jonas saindo da baleia</i> , de Jan Bruegel	128
Figura 44 -	A a D – <i>Cenas de Smoke</i>	137
Figura 45 -	Capa de <i>The implosion of negativity</i>	174
Quadro 1-	Primeiros versos de cada sequência de ‘Disappearances’	214
Figura 46 -	<i>Humpty Dumpty shaking hands with Humpty Dumpty</i> , John Tenniel	237
Figura 47 -	<i>Adam naming animals</i>	238
Figura 48 -	<i>Adam and Eve</i> , Rubens, 1628-1629	239
Figura 49 -	<i>A expulsão do Paraíso</i> , Capela Sistina, Michelangelo, 1509-1512.....	239
Figura 50-	<i>A Queda da Torre de Babel</i> , Cornelis Anthonisz, 1547	240
Figura 51 -	<i>A confusão das línguas</i> , Gustave Doré, 1865	240
Figura 52 -	A a E - <i>Mulheres de Vermeer</i>	307
Figura 53-	<i>Titus at His Desk</i> , Rembrandt, 1655	308
Figura 54 -	<i>O Quarto</i> , Van Gogh, 1888	308
Quadro 2 -	Comparação das três versões de ‘White Spaces’	323

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO: DESCOBRINDO A POESIA DE PAUL AUSTER	17
1	ARQUEOLOGIA DE UM PROCESSO INICIAL	31
1.1	Primeira escavação: publicações	37
1.2	Segunda escavação: traduções	62
1.3	Terceira escavação: fortuna crítica	76
1.1.1	<u>Norman Finkelstein: a olho nu</u>	79
1.1.2	<u>Pierre-Yves Soucy: entre o olho e o muro</u>	104
1.2.3	<u>Jordi Doce: o mundo austeriano</u>	133
1.2.4	<u>Andrew Eastman: Paul Auster, um poeta</u>	147
1.2.5	<u>Norman Finkelstein: notas de um novo estudo</u>	154
1.2.6	<u>Eric McHenry: poesia e indeterminação</u>	158
1.2.7	<u>Norene Cashen: da percepção e natureza da linguagem</u>	159
1.2.8	<u>Gerard Woodward: as pedras falam</u>	160
1.2.9	<u>James Peacock: compreendendo o Paul Auster poeta</u>	163
1.2.10	<u>Andreas Hau: a poesia de Paul Auster</u>	173
1.2.11	<u>Caetano W. Galindo: de pedras e pardais</u>	188
2	A PERSPECTIVA ADÂMICA DA POESIA	198
2.1	<i>Que importa quem fala?</i>	200
2.2	Em busca da língua perfeita	233
2.3	<i>Eu é um outro</i>	246

3	ENTRE A POESIA E A PROSA: UM TEXTO CHAMADO 'WHITE SPACES'	260
3.1	Dançando por um calar mais claro	260
3.2	Movimento e espaço	313
3.3	Arqueologia de uma coreografia poética	339
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: A LÍRICA AUSTERIANA	383
	REFERÊNCIAS	386
	ANEXO A – Quadro com estrofes de <i>Wall writing</i> indicativos do desconhecido, da brancura, do silêncio e da aflição que acomete o poeta	399
	ANEXO B – Quadro com versos e poemas de <i>Fragments from cold</i>	401
	ANEXO C – Quadro com alguns versos e estrofes de ‘Disappearances’	403
	ANEXO D – Quadro com o poema 'White' na íntegra	406
	ANEXO E – Quadro com as cinco sequências de <i>Effigies</i>	407
	ANEXO F – Quadro com passagens de diferente romances de Auster	408
	ANEXO G – Quadro indicativo do conceito de imaginário para Auster	410
	ANEXO H – Quadro indicativo dos andamentos e da dinâmica musical das seções de 'White Spaces'	411

INTRODUÇÃO: DESCOBRINDO A POESIA DE PAUL AUSTER

Distant and dead resuscitate
(Walt Whitman – *Leaves of grass*)

Mais conhecido por seus romances, em especial *The New York trilogy* (1987), livro que congrega seus três primeiros lançados, o escritor norte-americano Paul Auster, igualmente veste a máscara de tradutor, editor, crítico literário, dramaturgo, roteirista, diretor de cinema e poeta.

De todos os empreendimentos artístico-literários por ele realizados, a poesia é o que nos interessa de fato. A escolha não é sem propósito: além de marcar a fase inicial de sua carreira – o poeta vem "oficialmente" antes do romancista e prenuncia os grandes temas de sua prosa – trata-se de um lado quase desconhecido do autor, seja pelo leitor habitual, mais familiarizado com seus romances, seja pelos pesquisadores que ainda não lhe deram o merecido exame (ou muito pouco).

Falamos que "o poeta vem oficialmente antes do romancista", porque os primeiros livros publicados por Auster, na década de 1970, foram de poesia, cinco no total: *Unearth* (1974), *Wall writing* (1976), *Effigies* (1977), *Fragments from cold* (1977) e *Facing the music* (1980). No entanto, ao mesmo tempo que o autor escrevia e publicava poemas, inicialmente em revistas literárias diversas, ele fazia o mesmo com a prosa. Esta só foi apresentada como livro na década de 1980, com o lançamento de *White spaces*, reunião de dois artigos e um texto definido pelo próprio autor como de gênero algum. Além disso, o uso de expressões como "lado quase desconhecido" e "ainda não lhe deram o merecido exame ou muito pouco" para se referir à sua poesia, deve-se ao fato de esta não ser tão estudada quanto sua prosa (um verdadeiro continente, uma galáxia de trabalhos). Ainda assim, alguns estudos sobre a mesma foram realizados, bem como traduções.

Poucos se dedicaram e/ou se dedicam à poesia de Auster, seja para analisá-la, seja para traduzi-la. Nossa jornada levou-nos a poucos textos entre resenhas publicadas em jornais, artigos críticos, um pequeno livro (2003), prefácios às traduções de seus poemas e uma tese que, se fala da poesia, é tão somente para levar a uma leitura mais encorpada da prosa. Os franceses foram os únicos que verteram para outra língua, a sua, os cinco livros de poesia de Auster (em edições limitadas e não reeditadas), além de alguns poemas avulsos. Demais traduções realizadas não passam de versões de poemas desirmanados, publicados inicialmente

também em revistas literárias, bem como das coletâneas dos seus poemas. Estas comportam um total de quatro: *Disappearances: selected poems* (1988), *Ground work: selected poems and essays 1970-79* (1990), *Paul Auster: selected poems* (1988) e *Paul Auster: collected poems* (2004).

O acesso aos cinco livros de poesia de Auster não é fácil, tampouco ao material sobre ela e respectivas traduções. Além de raros e de edições limitadas, são extremamente caros. Os cinco primeiros livros de Auster só podem ser encontrados em sebos de obras raras nos Estados Unidos, por somas vultosas; no setor de obras raras de bibliotecas de universidades norte-americanas, como as de Princeton - que detém em seu acervo exemplares de todos eles - e Yale - com alguns; ou no setor de obras raras da Biblioteca Pública de Nova York (NYPL)¹, na célebre The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, que guarda em seu acervo uma infinidade de documentos de e sobre Auster, por ele mesmo doados: são rascunhos de romances - o autor até hoje mantém o hábito de escrever à mão, em cadernos, para só depois datilografá-los numa velha máquina de escrever (Auster não usa computador); exemplares das revistas em que primeiramente publicou seus poemas, ensaios, trechos de futuros romances e traduções; poemas e romances nunca publicados; análises críticas de sua obra; cartas trocadas com familiares, autores, leitores entre outros papéis, muitos ainda não catalogados e indisponíveis para consulta.

O número limitado de edições dos livros de poesia de Auster; os valores exorbitantes por eles alcançados; a restrição das consultas nas bibliotecas onde os mesmos se encontram; a falta de interesse das editoras (e do próprio autor) em reeditar sua obra poética, limitando-se a publicação de coletâneas - que não trazem todos os poemas, alguns pela metade; as poucas traduções e a dificuldade em adquiri-las corroboram, no nosso entender, para a falta de conhecimento acerca da poesia de Auster, bem como para a ausência de pesquisas mais aprofundadas sobre ela. Soma-se a isso, a própria força de sua narrativa, devedora da poesia, sopa quântica de onde vem, e estranhamente a ofusca.

Como uma bolha cósmica, a prosa sobreviveu ao seu próprio nascimento, desprendeuse do denso e quente líquido primordial que a engendrou (a poesia) e, por ter as propriedades certas, evoluiu por conta própria. Assim, o autor pode finalmente se sentir mais confortável nessa nova forma há muito tempo desejada.

Desde bem cedo, diz Auster, "quis escrever romances" (AUSTER, 1996, p. 248). No entanto seus projetos e ideias eram "amplos demais, ambiciosos demais" para que pudesse

¹ Sigla em inglês (New York Public Library).

"dominá-los"². Concentrar-se numa forma mais curta como a poesia era um meio de alcançar progresso numa outra mais longa, a prosa. Todavia não se deve ver a poesia como um projeto ou uma produção menor, inferior, mero caminho para a prosa. Reduzi-la a tais termos é profundamente injusto, uma vez que não incorpora a motivação mais importante do autor: expressar suas ideias acerca do escrever e da literatura.

A poesia tem a rara distinção de haver existido por tempo suficiente para que a matéria em seu interior tenha se organizado em outra forma: a prosa. Por esta não entendemos apenas os romances, mas tudo o que Auster escreveu fora dos limites do verso e da estrofe: ensaios, traduções, peças de teatro, roteiros para cinema entre outros trabalhos.

O escritor, assim como sabemos, não cria a partir do nada. Ele precisa de materiais, instruções, experiência. Esta limitação torna-se evidente quando o aspirante a romancista tem de lidar com seu próprio desejo de sê-lo e a consciência de ainda não poder realizar-se como tal. É o próprio Auster quem diz: "senti que estava perdendo meu tempo, que jamais chegaria a lugar nenhum com ela [a prosa], de modo que decidi me restringir exclusivamente à poesia"³.

Profundamente simbólica, a afirmação de Auster expressa que os triunfos e as conquistas do autor são imperfeitos e limitados como a de todos os mortais. O poder criativo do escritor reside nas suas imperfeições, no que a vida e a existência têm de mais frágil e precioso. Por isso, Auster refere-se à sua poesia como a "busca de uma expressão unívoca", de "essências e crenças fundamentais", bem como de "uma pureza e uma coerência da linguagem"⁴. A rigor, essa procura é imanente às personagens de seus romances. Se o escritor Auster algum dia pode concretizá-la, foi através da prosa. Isto é o senso comum, a leitura convencional que se faz da obra de Auster. Nós, entretanto, afirmamos o seu contrário: oficialmente - afinal, os primeiros livros de Auster são de poesia - a procura se deu nesta, bem como a edificação de seus alicerces.

A própria forma da poesia ajudava Auster na sua busca: enxuta; fragmentada; com um discurso que se propõe dizer com rigor a essência do indizível - e por isso mesmo ter por escopo a realização da impossibilidade e o reconhecimento do fracasso como essência do trabalho de todo poeta -; *cantada* por uma voz pré-existente ao próprio indivíduo e ao mundo

² Id. Ibid.

³ Id. Ibid., p. 273.

⁴ Id. Ibid., p. 277.

- voz inaugural, constitutiva, dirigente não da palavra banal, cotidiana, corriqueira (*bruta, imediata*), mas poética (*essencial, linguagem da ficção*).

Em sua escuridão encantatória, a palavra poética ou *essencial* tem o poder de trazer à presença o ausente, de fazer as coisas surgirem como pela primeira vez e instaurar, em sua irrealdade, uma realidade própria (em relação ao real, o mundo criado pela poesia é sempre irreal). Estão afastados, portanto, da poesia a linguagem em sua versão corriqueira, *bruta, imediata*; e também toda realidade exterior, objetiva, dada como nossa.

Com tantos atributos, a poesia era o veículo ideal para Auster se expressar e encontrar um lugar para si mesmo. Para ser romancista era preciso antes, como ele mesmo diz, "crescer para dentro de si mesmo"⁵. Em outras palavras, empreender uma profunda vigilância interior; dar a si mesmo o direito de habitar um lugar estranho, desconhecido, onde nunca havia estado, e descobrir-se imerso em tumultos constantes, debatendo-se às cegas para alcançar a sua Canaã. Mais claramente, travar uma batalha consigo mesmo, tornar-se um exilado em seu próprio corpo, em sua própria língua, em sua própria cultura.

O verdadeiro lugar no mundo do escritor Paul Auster estava em algum ponto para além dele mesmo. Ainda que este se localize em seu interior, é impossível de ser determinado, pois não se trata de outra coisa senão do limite (do muro invisível) que separa o *Eu* do não-*Eu*. Crescer para dentro de si mesmo, tornar-se um exilado é perceber esse lugar perdido como um dos núcleos de sua obra, ainda por vir (isto é só o princípio, rápida sinopse de um trabalho em construção).

Embora se tenha tornado um romancista mundialmente conhecido e admirado, tudo começou para Auster já nessa época - da escrita e publicação de poemas. Só realizando-as o autor poderia tornar seus impulsos literários mais articulados para assumir a tão desejada forma da prosa. No caso de Auster, esta experiência era essencial, pois se constituía como mais um passo no sentido de pôr a si mesmo à prova. Sobretudo como um compromisso com o que está escrito e com a crença no poder dos livros. Como escritor e Mestre em Literatura Comparada por Columbia, Auster sabe que as histórias e as experiências só ocorrem e se apresentam àqueles que são capazes de contá-las e vivê-las.

A poesia permitiria ao futuro romancista trabalhar nos detalhes práticos de sua arte, daria a ele a oportunidade de aprender a viver intimamente com as palavras, bem como a chance de ver mais claramente o que estava fazendo. O conhecimento é algo que vem

⁵ Id. Ibid., p. 278.

devagar, é preciso que ele corra no seu ritmo normal, sem movimentos abruptos ou gestos prematuros que lhe ponham a perder.

A decisão de publicar primeiramente livros de poesia e não de prosa deve muito ao fato de Auster já estar seguro em relação àquela, e temer ir depressa demais com esta. O sucesso ou fracasso de sua empreitada dependia do modo como agisse nesse momento inicial. É sempre preciso começar com algo, pois o que importa de fato não é saber tudo, mas o querer saber, ou, como diria Auster, "compreender mais profunda e inteligentemente do que antes"⁶. A passagem abaixo transcrita extraída de *Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial* confirma nossas palavras:

Creio que a gente tem que começar por algum lugar. Eu podia não estar progredindo tão depressa quanto desejava, mas pelo menos estava avançando. Caminhava para frente, inseguro, passo a passo, mas ainda não sabia correr (AUSTER, 1997, p. 34).

Publicar inicialmente livros de poesia não foi uma decisão ingênua de Auster. Ele sabia perfeitamente que era o mais adequado a fazer. Ainda era muito cedo para se arriscar publicando um livro de prosa. O autor lida conscientemente com isso. Auster não podia iludir, tampouco iludir-se: sua estreia nas Letras tinha de ser formulada de modo absolutamente claro, sem hesitações e muito consciente da qualidade do trabalho exposto: era preciso provar a si mesmo que sabia se expressar em linguagem poética. Com esse gesto, Auster oferece, a despeito de sua própria vontade manifesta de ser romancista, as inquietações teóricas, conceituais, filosóficas e metafísicas que marcarão sua prosa, mas antes dela a poesia, inclusive elegendo esta e não aquela como o primado de sua criação. A poesia como espaço primevo e, por excelência, de sua experiência ficcional.

Nessa perspectiva, a poesia é o acontecimento que marca o início da produção literária de Auster; a sua tomada de consciência perante a carreira a ser perseguida. Ainda hoje, revela o antigo poeta, "continuo muito ligado à poesia que escrevi, continuo *defendendo-a* [itálico nosso]. Na análise final, ela poderia até ser o melhor trabalho que já realizei"⁷.

Verdadeiras descobertas, frutos do amor e da perseverança do autor, poesia e prosa diferem quanto aos seus resultados: a primeira, explica-nos Auster, exprime "o que eu sentia em qualquer dado momento, como se jamais tivesse sentido algo antes ou jamais viesse a sentir algo novamente"; a segunda, por seu turno,

⁶ Id. Ibid., p. 245.

⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 277.

me dá uma chance de enunciar meus conflitos e minhas contradições. Como todo o mundo, sou um ser múltiplo e corporifico toda uma gama de atitudes e de reações ao mundo. Dependendo de meu humor, o mesmo evento pode me fazer rir ou chorar; pode inspirar raiva, compaixão ou indiferença. Escrever prosa me permite incluir todas essas respostas. Já não tenho de escolher entre elas⁸.

A transição do Auster poeta para o Auster prosador não foi fácil. Expressões do tipo: "os projetos e as ideias de que me encarregava eram amplos demais, ambiciosos demais para mim", "eu nunca conseguia dominá-los"⁹, "tinha grandes ideias para grandes livros, mas não tinha experiência para dar conta dessas ideias"¹⁰ (HAU, 2010, p. 271) refletem a consciência de suas próprias limitações, mas também o fascínio que essa mesma impossibilidade e insuficiência causam, e fazem da poesia, não da prosa, uma *obsessão*. Lembra Auster:

passaram-se os anos e escrever poesia se tornou tamanha obsessão, que parei de pensar em qualquer outra coisa. Escrevi poemas líricos muito curtos e compactos que costumavam levar meses para ficar prontos. Eles eram muito densos, especialmente no início - fechados em si mesmos como punhos -, mas com o passar dos anos foram gradualmente se abrindo, até eu finalmente sentir que estavam tomando a direção da narrativa. Não penso que tenha rompido com a poesia. Toda a minha obra forma um conjunto e a passagem para a prosa foi o último passo em uma evolução lenta e natural¹¹.

No conjunto da obra de Auster, 'White Spaces' acena como a ponte que o fizera passar de um estado de ser a outro, a linha divisória, o grande muro entre a poesia e a prosa. Primeiramente publicado como 'Happiness, Or a Journey Through Space: Words for One Voice and One Dancer', nas páginas de uma revista literária, e nela descrito como poema, não o é, de fato. Trata-se, muito bem dito por Auster, de "uma pequena obra de nenhum gênero identificável"¹², ou, como ele sugere, da tradução em palavras da experiência de ver. Auster é bastante claro:

Algo aconteceu e todo um mundo de possibilidades de repente se abriu para mim. Acho que foi *a absoluta fluidez do que estava vendo* [itálico nosso]. O simples fato de *observar* [itálico nosso] homens e mulheres se movendo através do espaço. Logo no dia seguinte, sentei-me à escrivantina e comecei a escrever *White Spaces*, uma

⁸ Id. Ibid.

⁹ Id. Ibid., p. 248.

¹⁰ No original: 'I got big ideas for big books but I didn't have the experience to realize these ideas'.

¹¹ AUSTER, Paul, loc. cit.

¹² Id. Ibid., p. 275.

pequena obra de nenhum gênero identificável - que foi uma tentativa da minha parte de traduzir em palavras a *experiência* [itálico nosso] daquele espetáculo de dança¹³.

Os conceitos de ver e experiência são centrais no estudo da poesia de Auster, não só pelas implicações teóricas que exercem na mesma, mas também pelo modo como esta se apresenta aos olhos do pesquisador (perdida em sebos de obras raras nos Estados Unidos; encaixotada no setor de obras raras de tradicionais bibliotecas norte-americanas; dispersa e fragmentada em coletâneas que não a traz na sua totalidade, tampouco oferecem com precisão as suas datas de escrita e publicações em dois veículos distintos - revistas literárias e livros); e a prática que exige dele, i.e., a de um verdadeiro arqueólogo. Para analisar a poesia de Auster é preciso antes coletar, escavar o que restou dessa vida.

Em seu princípio, a poesia de Auster encontrou vida em revistas literárias. Nestas o autor primeiramente publicou poemas, assim como resenhas, ensaios, traduções e fragmentos de futuros romances. Tais trabalhos caminharam juntos e coexistiram simultaneamente no mesmo meio, sem que houvesse uma separação entre eles. Nem mesmo quando Auster começou a lançar seus livros de poesia, a tensão deixou de existir, pois continuou a usar os periódicos como local primordial de seus escritos. Foi justamente em um deles, como já dito, que o texto transitório da poesia para a prosa foi apresentado, pela primeira e última vez, com seu título original. Somente no ano seguinte, o mesmo encontrou, com outro nome, a forma física do livro, sendo um dos três escritos que o compõem. Para quem busca determinar quando a poesia de Auster termina e a sua prosa começa, dizemos que tal especificação é um erro, pois elas estão além dessas dicotomias. Qualquer separação cronológica deverá ser empreendida por meras questões didáticas. Afinal, tanto uma quanto a outra, foram produzidas e publicadas ao mesmo tempo.

A única determinação passível de ser feita é a que subdivide a obra em dois conjuntos: dos livros de poesia e dos livros em prosa. Mesmo assim é preciso cuidado ao realizá-la: diz-se muito comumente que o primeiro texto em prosa publicado por Auster foi *The invention of solitude* ou *The New York trilogy*. Nós dizemos que não foi nem um, nem o outro: o primeiro livro em prosa de Auster foi *White spaces*, lançado no mesmo ano de *Facing the music* (1980), seu último livro de poesia. Portanto, anterior às duas obras citadas, de 1982 e 1987, respectivamente. Caminhamos na vertente contrária do pensamento geral acerca da obra de Auster por não considerarmos prosa, como explicitado anteriormente, apenas os seus romances, mas qualquer escrito que não seja uma composição em verso. Se assim agimos, é

¹³ Id. Ibid., p. 276.

por lealdade ao próprio Auster, que não reduz sua prosa à ficção, mas a abre também para seus textos críticos. Ouçamo-lo:

Eu não podia enganar. Tudo tinha que ser formulado com absoluta clareza: não havia lugar para impressões vagas. No frígir dos ovos, sinto que foi um aprendizado útil. Eu não estava escrevendo ficção, mas estava escrevendo *prosa* [itálico nosso] e a experiência de trabalhar naqueles artigos provou para mim que eu estava gradualmente aprendendo a me expressar¹⁴.

Se pesquisar a poesia de Auster é tornar-se uma espécie de arqueólogo das palavras, deparar-se com ela é visualizar o próprio Caos: poemas coexistindo com outras formas de escrita (prosa em suas diversas manifestações) num único e mesmo veículo primordial (as revistas literárias); poemas publicados somente em periódicos; poemas que só encontraram seu lugar nas páginas de um livro quando foram inseridos em antologias poéticas; poemas apresentados talhados nessas mesmas coleções; poemas não incorporados a elas; poemas apresentados nas coletâneas como se fossem livros, sem nunca os serem; poemas nelas presentes datados erroneamente - o ano de escrita dos mesmos confundido com a da publicação dos livros que as abarcam. Enfim, um universo sem forma.

Contudo Caos aqui representa menos destruição e desordem do que potencialidade de coexistência de todos os opostos, sem que uma existência individual possa se manifestar. Estamos lidando com uma matéria bruta, inerte, cujos átomos guerreiam em total confusão. Tal qual o Universo sem o Sol para iluminá-lo, a poesia de Auster, sem dúvida, existe, porém, no momento inicial de sua descoberta não podíamos andar, tampouco respirar, até que todas as "disputas" fossem resolvidas e as revistas, poemas, livros e datas fossem separados e organizados. E assim as coisas evoluíram, achando seus lugares a partir da cega confusão inicial.

As revistas literárias ocuparam seu lugar no firmamento de nossa pesquisa, pois se tínhamos que partir de algum lugar era delas, não necessariamente dos cinco livros de poesia de Auster, tampouco das coletâneas. O movimento justifica-se na medida em que foi por meio delas que Auster deu primeiramente a conhecer seus poemas, e só depois dessa apresentação inicial os reuniu e os transformou em livros. Estes e as coletâneas ocupavam as bordas, o entorno das revistas. E assim, sendo um pouco Deus também, tentamos trazer ordem ao Universo Poético de Auster, dando-lhe divisão, subdivisão, moldando-o à forma que a tese exige.

¹⁴ Id. Ibid., p. 274.

Era fundamental delimitarmos nossos primeiros passos ou esquadrinharmos os primeiros sítios de nossa escavação. O primeiro movimento foi o mapeamento de todas as revistas nas quais Auster publicou seus escritos antes mesmo de apresentá-los em livros. Trabalho já feito em nossa dissertação de mestrado em Teoria da Literatura, na UFRJ, sobre o primeiro romance de Auster, intitulada *Por trás das máscaras da autoria: uma leitura de Cidade de Vido, de Paul Auster* (2004). William Drentell e seu *A comprehensive bibliographic checklist of published works 1968-1994* (1994) foram essenciais naquela época e agora. O segundo, a identificação e separação dos poemas, juntamente de suas datas de publicação - como dissemos no início desta introdução, nosso interesse é a poesia de Auster, não a sua prosa. O terceiro, a aquisição dos seus cinco livros de poesia - e aqui começam nossos problemas - os mesmos são difíceis de serem encontrados e exorbitantemente caros. O quarto, a comparação dos poemas encontrados nas revistas e nos livros originais com os reunidos nas coletâneas existentes - que não trazem a obra poética de Auster na sua totalidade e igualmente confundem as datas da escrita dos poemas e sua publicação em livro.

Em relação às revistas literárias, solo nativo da poesia de Auster, estas só podem ser encontradas na já mencionada Berg Collection, que não as disponibiliza para cópias e leitores curiosos, apenas pesquisadores.

Outro sítio importante a ser escavado dizia respeito às traduções dos poemas de Auster. Estas não são muitas. Inicialmente poemas isolados, publicados também, e curiosamente, em revistas literárias; e só depois, os livros. Na sua grande maioria, as traduções feitas são das coletâneas e não das peças originais. Somente os franceses, lembramos, debruçaram-se sobre eles. Mesmo assim, a poesia de Auster correu o mundo: Dinamarca, França, Japão, Espanha, Alemanha, Portugal e, mais recentemente, Brasil, de uma forma ou de outra, formam a rede de países por onde sua poesia passou.

É curioso notar que a última tradução espanhola e a primeira brasileira dos poemas de Auster foram publicadas quase simultaneamente, apenas três meses a separar - a primeira, em novembro de 2012; a segunda, em fevereiro de 2013 -, e que os títulos dados a elas se assemelham: *Paul Auster: poesía completa* e *Paul Auster: todos os poemas*, sugerindo a apresentação de todos os poemas escritos pelo autor. No entanto, tratam-se de títulos equivocados, as citadas edições não apresentam os poemas de forma completa, e não são traduções dos livros outrora publicados por Auster, mas de uma das coletâneas de seus poemas, intitulada *Paul Auster: collected poems*, lançada em 2004, nos Estados Unidos, em 2007, na Inglaterra. Assim como as demais coleções existentes, esta não apresenta os poemas de Auster em sua totalidade, mas tem o mérito de trazer a público um número bem maior dos

mesmos, bem como alguns outros traduzidos por Auster e reunidos em *The Random House Book of twentieth-century French poetry*, de 1982 (os poemas traduzidos por Auster não foram omitidos na edição brasileira, sem que uma informação acerca de sua presença no livro original tenha sido dada). As traduções realizadas por Auster não fazem parte das reuniões anteriores. *Collected poems* ainda traz outros dois textos do autor, e não muito conhecidos - 'White Spaces' (1979) e 'Notes from a Composition Book', escrito em 1967 - estão presentes na edição brasileira.

Como causa desses títulos, aqui provocadoramente chamados de "equivocados", podemos apontar uma afirmação de Norman Finkelstein em sua introdução à *Collected poems*, e que também compõe a edição brasileira. Citamo-la: 'Auster fans will be pleased to see *all the poems now gathered here*' [itálico nosso] (AUSTER, 2004, p. 11). Apesar do entusiasmo de Finkelstein e da certeza de sua asserção faltam na organização por ele apresentada: cinco partes de *Unearth*, seis poemas de *Wall writing*, e seis poemas de *Fragments from cold. Effigies* e *Facing the music* estão completos.

Se para o equívoco dos títulos em espanhol e em português temos uma explicação plausível e comprovável, para a proximidade de datas dessas publicações na Espanha e no Brasil não temos explicação alguma. Até onde pudemos verificar, não houve um projeto de relançamento mundial da poesia de Auster, e a tradução de *Collected poems* ficou restrita a esses dois países. Na falta de uma justificativa, tomamos o fato como um desses acontecimentos casuais, de puro acaso, que se materializam a partir do nada, e tão frequentemente ocorrem em seus romances. Trata-se de coincidências, portanto, impossível saber o que concluir delas.

Coincidência ou não, conseguimos o exemplar da mais recente tradução espanhola de uma das coletâneas dos poemas de Auster¹⁵, aumentando assim o nosso acervo pessoal, que conta com outra tradução espanhola, além das francesa, japonesa, portuguesa e brasileira. É preciso ressaltar, os exemplares das traduções são tão raros, limitados, caros e difíceis de serem encontrados quanto os próprios livros originais de Auster.

Além do sítio da tradução mais um território precisava ser explorado: o de sua fortuna crítica. Descobrimos cinco artigos acadêmicos, publicados em livros distintos, o primeiro de 1994 (breves apontamentos acerca da poesia); o segundo e o terceiro de 1995; o quarto de 2001; e o quinto de 2002. Além desses materiais, encontramos um livro com menos de noventa páginas, também de 1995; três prefácios referentes a tradução de *Ground work*:

¹⁵ Agradecemos ao querido José Caminha o precioso presente.

selected poems and essays, em 1996, na Espanha (o mesmo prefácio acompanha a última tradução espanhola, em 2012), a publicação de *Collected poems*, em 2004, e a tradução no Brasil dessa mesma obra, em 2013; quatro resenhas em jornais, uma de 1988, quando a primeira coletânea dos poemas de Auster foi lançada, duas quando da publicação de *Collected poems*, em 2004, nos Estados Unidos, e a outra restante, em 2007, quando o mesmo foi divulgado na Inglaterra; a primeira parte do último capítulo de um livro sobre a obra de Paul Auster, de 2010; e, finalmente, uma tese de doutorado defendida, em 2007, na Alemanha, que parte da poesia de Auster para explicar a sua prosa, lançada como livro em 2010. Faltam-nos ainda três artigos (o de 1994, um de 1995 e o de 2002)¹⁶.

Antes da análise propriamente dita dos poemas de Auster era fundamental a identificação do universo primitivo de sua poesia, pois ajudaria a entender como ela funciona e o lugar que ocupa em sua obra como um todo.

Inicialmente nosso plano era consultar o acervo de Auster nos Estados Unidos por meio de uma bolsa de doutorado sanduíche. Graças a generosidade e confiança do Professor Doutor João César de Castro Rocha no nosso trabalho o mesmo foi enviado à célebre e tradicional Universidade de Yale e, para nossa surpresa, aceito. Ficaríamos um ano como pesquisadora visitante, sob a orientação do Professor David Jackson. Todavia, sérios problemas de saúde nos últimos meses de 2011, impediram-nos de ir para Yale e, conseqüentemente, à Nova York, para a consulta ao acervo da Berg Collection, e das universidades já mencionadas. Em meados de 2013 retomamos a pesquisa com o fôlego original.

Até a interrupção forçada do projeto que aqui se apresenta, o mesmo visava não só a coleta dos poemas publicados por Auster, mas também os não publicados. Nossos planos eram ambiciosos: reuni-los, traduzi-los e analisá-los em diálogo com uma complexa rede teórica, que ia da moderna teoria literária francesa até a filosofia alemã do início do século XX e meados deste mesmo século. Diante da impossibilidade de ir para Yale e do aparecimento da tradução, no Brasil, de *Collected poems*, deixamos nosso próprio projeto de tradução de lado, bem como desistimos da reunião dos poemas inéditos. Maurice Blanchot, Michel Foucault, Karlheinz Stierle e, em particular, o próprio Auster embasam a investigação. A eles se associam outros nomes que articulam, complementam ou se mostram

¹⁶ Localizamos e encomendados exemplares dos mesmos, exceto a resenha de 1988, contudo não chegaram a tempo para a defesa.

episodicamente importantes para avançar em relação às ideias e complexidades envolvidas em nossas análises.

A originalidade de nosso trabalho consiste justamente na escolha do objeto de análise - não há uma tese dedicada exclusivamente à poesia de Auster - e na escolha de sua fundamentação teórica. São autores e obras que não nos deixam impassíveis ante sua leitura; ao contrário, afetam-nos profundamente, como se a voz que neles falam fosse também a nossa, como se suas palavras se dirigissem às partes mais recônditas da poesia estudada, e de nós que a pesquisamos. Além disso, ela atende às exigências do próprio trabalho acadêmico: correspondência entre aquilo que o pesquisador fala e o seu objeto de análise permite dizer, coerência entre o objeto lido e a teoria nele aplicada. No caso específico de uma tese sobre a poesia de Auster, fica a constatação de que mesmo no discurso acadêmico é preciso apreender intimamente as palavras, não mais por meio de uma linguagem explicativa, mas como experiência imediata, capaz de recriar e redefinir o mundo e as coisas pela página e muito além dela.

Há não só saber, mas também prazer envolvido na escrita acadêmica. Esta contém o magma do qual se ocupam os capítulos que ora apresentamos. A introdução apresenta a tese e como a mesma se organiza. No primeiro capítulo desta, propomos a ordenação do Caos em que a poesia de Auster se mostrava aos nossos olhos. Antes de empreender uma análise que podemos perfeitamente chamar científica - a Academia é um espaço de verdade e de adoção de decisões baseadas em certezas, assim como a própria tese - era preciso exumar essa civilização perdida, descer ao mundo dos mortos para tirá-la do esquecimento e, com esse gesto, revivê-la, transcender as fronteiras do tempo e da indiferença. O segundo capítulo segue a análise dos livros de Auster, a partir do confronto com as questões mais prementes de sua poesia - autoria, linguagem e *Eu* - e com outras que delas se desdobram e conduzem ao terceiro capítulo. Neste focalizamos 'White Spaces', definido pelo próprio autor como *a ponte* que o levou da poesia para a prosa, mas aqui avaliado como um trabalho singular, que consolida todo o projeto literário do autor, desde a poesia (anterior a ele) até a prosa por vir. Organizado em vinte e duas sequências, optamos por analisar cada uma delas, não sem vasculhar os seus bastidores. Se o inserimos em nossa tese, é para mostrar que ele reafirma o projeto poético-ficcional do autor, e que seguirá na prosa seguinte. Por fim, as considerações finais e bibliografia utilizada.

Para a análise da poesia de Auster escolhemos a versão apresentada em *Paul Auster: collected poems*, por ser a mais completa entre todas as apresentadas em suas coletâneas, embora não os traga em sua totalidade. No exame de 'White Spaces', contudo, utilizaremos a

versão apresentada em *Paul Auster: selected poems*, por ser idêntica - em termos de linhas e distribuição dos seus parágrafos - às apresentadas nas duas coleções que o apresentaram pela primeira vez¹⁷. Estes são elementos essenciais para a sua compreensão e para o movimento por nós empreendido em seu estudo.

Há um grande número de citações na tese, muitas delas longas, mas não pudemos a elas nos furtar. Como todo o material acerca da poesia de Auster é raro e de difícil acesso, quisemos aproximá-lo o mais possível do leitor que, sem isso, teria muita dificuldade de chegar até eles.

Embora haja uma tradução brasileira de *Collected poems*, última reunião (até o momento) dos poemas de Auster - este é o exemplar utilizado nesta tese¹⁸ - apenas as citações dos poemas estão vertidas para o português, em nota de rodapé. Utilizamos a versão feita por Caetano W. Galindo por questão de praticidade. Não concordamos, em muitos momentos, com a tradução por ele empreendida. Acreditamos inclusive que ela distorce o sentido original do verso, comprometendo a análise dos poemas e do projeto literário de Auster de maneira geral. Temos muito claro em nossa mente que à tradução dos versos e estrofes citados se destina o espaço da nota de rodapé. Há uma recusa consciente de nossa parte em não dar destaque, no corpo do texto, à versão em português dos poemas.

A maior tragédia da poesia de Auster é a indiferença lançada sobre ela. Por mais que Auster peça cuidado na sua tradução e a *defenda* até hoje, quarenta e um anos depois da publicação de seu primeiro poema em uma revista literária, o mesmo não parece sentir que ainda tenha uma missão com ela: os cinco livros que escreveu como poeta nunca foram reeditados, exceto *Effigies*, que teve uma reedição luxuosa e limitadíssima em 2012; as coletâneas dos poemas não contam com uma nota sequer, ainda que breve, de seu antigo criador. Poemas são, inclusive, talhados e/ou simplesmente deixados de fora das quatro antologias poéticas.

Foi justamente pensando nessas questões que tivemos a ideia de estudar a esquecida e - para muitos - desconhecida poesia de Paul Auster. Já passou do tempo de abraçá-la e celebrá-la. O desafio é saber como fazê-lo da melhor forma possível. Não pretendemos dar conta desse trabalho hercúleo, nossa intenção é abrir caminho para novas investigações teóricas acerca da mesma e, de alguma forma, contribuir para seu avanço. Para isso, deixamo-

¹⁷ Utilizaremos a tradução para o português do Brasil das passagens citadas, embora a versão seja de outra coletânea, Paul Auster: *collected poems* (2004).

¹⁸ As citações originais dos poemas, ao longo da tese, serão retiradas de *Collected poems*, a tradução de Galindo será utilizada apenas como nota de rodapé.

nos guiar pela fala sempre inspirada - e inspiradora - de nossa Orientadora - se Auster, como diz o poeta e crítico Norman Finkelstein, não têm apenas leitores, mas também fãs, o mesmo pode ser dito da Mestre que nos conduz -, bem como pelos comentários e sugestões dos Professores que muito gentilmente aceitaram participar de nossa Qualificação, dedicaram um tempo que talvez não tivessem para ler nosso trabalho e formaram com sua acolhida nosso seleto e pequeno grupo de primeiros leitores. Esperamos que o mais novo grupo a nos ler alcancem a "última página" do longo trabalho que lhe chega às mãos e se põe diante de seus olhos sem querer escapar do mesmo o mais depressa possível.

Dito isto, começemos nossa jornada pela poesia de Paul Auster.

1 ARQUEOLOGIA DE UM PROCESSO INICIAL¹⁹

Dig up the old stories, scratch around for whatever you can find, then hold up the shards to the light and have a look at them.
(Paul Auster – Report from the interior)

Paul Auster escreveu cinco livros de poesia: *Unearth* (1974), *Wall writing* (1976), *Effigies* (1977), *Fragments from cold* e *Facing the music* (1980), hoje esquecidos em sebos de obras raras nos Estados Unidos (a preços altíssimos), no setor de obras raras de universidades norte-americanas (em especial Princeton e Yale) e da Biblioteca Pública de Nova York, que guarda o maior acervo do autor, na sua tradicional The Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature. Destino que igualmente não faz jus à produção poética do escritor mundialmente admirado é encontrar poemas dispersos e fragmentados em quatro coletâneas: *Disappearances: selected poems* (1988), *Ground work: selected poems and essays 1970-79* (1990), *Paul Auster: selected poems* (1988) e *Paul Auster: collected poems* (2004).

A poesia marca o início da carreira literária de Auster, pois foi como poeta e não como romancista que ele estreou. Inclusive, ganhou um importante e tradicional prêmio literário nos Estados Unidos por conta dela, o N.E.A. Literary Fellowship for Poetry²⁰, em 1975. Antes de serem reunidos em livros, os poemas de Auster foram primeiramente publicados em diferentes revistas literárias – de pouca ou nenhuma importância em relação a outras mais significativas. O mesmo pode ser dito de seus ensaios, traduções e muitas ideias, até mesmo excertos para futuros romances. Não houve uma separação precisa entre a escrita e a publicação de poesia e prosa, Auster as produzia simultaneamente. Demarcações de quando uma começa e termina para a outra finalmente surgir só acontecem, de fato, quando lança *The New York trilogy*²¹, em 1987. No entanto, esta determinação é equivocada: Auster escrevia e publicava poesia ao mesmo tempo em revistas literárias. *A trilogia de Nova York*, tão

¹⁹ O presente capítulo foi construído a partir dos arquivos de Auster no setor de obras raras da Biblioteca Pública de Nova York (Berg Collection) e de dados contidos em Paul Auster: a comprehensive bibliographic checklist of published works 1968-1994. As informações aqui apresentadas foram reunidas durante muitos anos, começando em 2004, quando ainda estávamos fazendo Mestrado na UFRJ. Muitas delas foram encontradas recentemente, e incluídas de última hora.

²⁰ National Endowment for the Arts. Em 1985, Auster recebe novamente o prêmio.

²¹ Em português, *A trilogia de Nova York*, lançado primeiramente, em 1989, pela editora Best Seller. Em 1999, a Companhia das Letras relançou o livro, com nova tradução, de Ruben Figueiredo.

constantemente citada, é, na verdade, a reunião de três romances anteriormente publicados - *City of glass* (1985), *Ghosts* (1986) e *The locked room* (1986). Além disso, ela não é o primeiro livro em prosa de Auster. Se tais marcadores interessam, é preciso trazer à cena um livretinho pouco conhecido do autor, e nunca lembrado, *White spaces* (1980), composto por dois ensaios - 'The Death of Sir Walter Raleigh' e 'Northern Lights' - apresentados nas ditas revistas, e um texto - 'Space: a Dance for Reading Aloud' - que, embora catalogado como poema, o próprio autor a ele se refere como uma pequena obra de gênero inidentificável, ainda que visivelmente encaminhando-se para a prosa.

O primeiro texto publicado por Auster data de 1968, na *Columbia Daily Spectator*, revista da Universidade de Columbia. Este não é um poema nem um ensaio, mas uma resenha, acerca de *Mingus*, documentário de Tom Reichman sobre o famoso músico de jazz que dá nome à película. Durante toda a década de 1960, Auster escreveu e apresentou resenhas sobre filmes, traduções de livros e poesia francesa, e um texto de ficção - 'Letters from the city' -, base de *In the country of last things*²², romance de 1987.

Na década de 1970, Auster deixa as resenhas de filmes de lado e intensifica seus trabalhos de tradução, escrita de ensaios e suas respectivas publicações. O mesmo acontece com seus poemas. O primeiro a ser apresentado foi 'Spokes', em março de 1972, na importante revista *Poetry*²³. Trata-se de uma composição formada por treze sequências curtas, como se estas fossem pequenos capítulos de uma história. Primogênito poético de Auster, não encontrou lugar em nenhum de seus cinco livros iniciais, apenas nas coletâneas deles advindas no final da década de 1980 e início dos anos 1990. Mais sorte teve 'Unearth', lançado em maio de 1973, na sétima edição da revista *The Literary Supplement: Nothing Doing* como '9 poems from *Unearth*', não só é o poema de um livro, mas também o próprio livro. O segundo poema publicado de Auster é, por conseguinte, também o seu primeiro livro lançado, *Unearth*²⁴.

²² *No país das últimas coisas*, na tradução brasileira, sem data, pela editora Best Seller. A Companhia das Letras não relançou o livro em questão.

²³ Revista pertencente à *Poetry Society*, fundada em 1912. Em *Report from the interior* (2013), Auster relembra os bastidores desta publicação: 'Something Nice happened today. About a week ago I gave Allen a copy of the poems I sent to you [...] He said he was very impressed, that he had almost called last night at 2 in the morning to tell me. I was rather skeptical – I don't think they're that good . . . But he said, no, no, they're really good & went on with particulars, and said that I should send them to *Poetry* magazine, because they merit being published. Although I don't know if I'll do that, I was flattered by his comments. He said he thought I was really coming along. It's good to hav a little boost like that, especially from him' (p. 231-232).

²⁴ Para evitar confusões, os poemas virão entre aspas simples e os livros em itálico. A falta de uma distinção desse tipo dificultou a leitura e compreensão do material recolhido a respeito da poesia de Auster, muitas vezes não estava claro se os autores falavam do livro ou do poema.

Assim como Deus é livre em suas escolhas, o poeta também o é em relação à sua criação. E por alguma razão que não conhecemos preferiu o segundo filho para ser seu primeiro livro e poema "oficiais". Embora não tenha dado a 'Spokes' um livro próprio, apresentando-o somente quando organizou sua primeira antologia poética - *Disappearances: selected poems* (1988) - Auster plantou nele as sementes que farão germinar sua poesia. Em seus versos estão presentes imagens, temas, intertextualidades (as mais diversas) que se fixam como raiz em toda a sua poesia e, mais tarde, em sua prosa.

Além disso, 'Spokes' é a base de 'Unearth'/*Unearth*, o solo sob o qual estes foram plantados e cultivados: primeiro, Auster escreveu 'Spokes', e dividiu-o em partes que foram inseridas em 'Unearth'; depois voltou para o original, viu que era bom, e quis mantê-lo intacto. Por dezesseis anos, o poema preterido quase não foi lido, manteve-se íntegro, puro em sua energia inicial. Mesmo depois de tanto tempo entre a sua primeira aparição, nas páginas de *Poetry*, e seu ressurgimento em *Disappearances*, esta força foi mantida. Por esta razão não podia mais ser deixado de lado, esquecido nas folhas amarelas da velha publicação. Auster, melhor do que qualquer outro, sabe que dessa obra inicial irrompem as partículas ígneas, originárias, de sua poesia.

Mesmo depois de ter publicado quatro livros de poesia, três romances - como vimos, reunidos em *The New York trilogy* (1987), seu maior sucesso - Auster não abandonou os periódicos: em 1980, antes de publicar *Facing the music*, apresenta na *Pequod* dois poemas nele contidos, 'Credo' e 'Search for a Definiton'; em 1985 presenteia os leitores da *Paris Review*, com um trecho de *In the country of last things*, romance só lançado em 1987; ainda em 1987, escreve um ensaio não reunido em nenhuma das coletâneas existentes de sua prosa - 'Moonlight in the Brooklyn Museum'; em 1988, disponibiliza ao público da *American Letters and Commentary* 'The Art of Hunger', ensaio sobre o primeiro romance de Knut Hamsun²⁵, *Hunger*, que será reapresentado em 1992, em coleção de mesmo nome, *The art of hunger: essays, prefaces, interviews*; no verão de 1993 expõe na *Granta*, 'The Red Notebook', ensaio cujo título é o mesmo de livro a ser publicado somente em 1995; em março de 1994, oferece mais uma mostra do que está por vir no ano seguinte, 'True Stories: Coincidence', conjunto de textos que farão parte de *The red notebook*; também em 1994, a *Granta* recebe um novo escrito do autor, 'Dizzy', trecho de *Mr. Vertigo*, romance que será publicado nesse mesmo ano, contudo só depois desta primeira aparição.

²⁵ Auster dedica o poema *Riding Eastward*, de *Fragments from cold* (1977), Knut Hamsun: 'A word, unearthed / for Knut Hamsun: [...]' (AUSTER, Paul, 2004, p. 127). "Uma palavra, desenterrada / para Knut Hamsun: [...]" (Trad. AUSTER, Paul, 2013 [b], p. 251).

Se as revistas literárias foram os primeiros meios de publicação dos poemas de Auster (e igualmente de suas resenhas, ensaios, traduções, e trechos para futuros romances), também foi nelas que, primeiramente, as traduções dos mesmos encontraram lugar. Foi num periódico francês, por exemplo, que, em 1973, 'Unearth' ganhou sua primeira versão estrangeira, antes mesmo de sua publicação em livro, na prestigiada *Revue de Belles-Lettres*, por Phillippe Denis, que será não só o primeiro a traduzir um poema de Auster, mas também um de seus livros. É de Denis a primeira tradução de *Unearth*, em 1980. Essa é a única tradução realizada do primeiro livro de Auster. Nenhum outro tradutor debruçou-se sobre ele. O mesmo pode ser dito das demais peças que compõem a obra de poética de Auster: há somente uma tradução dos originais de *Effigies*, por Emmanuel Hocquard, em 1987; *Wall writing*, por Danièle Robert, no mesmo ano; e *Facing the music*, também por Robert, em 1988. Demais versões são das coletâneas, que não trazem todos os poemas, e muitos deles encontram-se incompletos.

Inicialmente, as traduções foram apresentadas em revistas literárias, só depois assumindo a forma de livro. Além das versões francesas, há traduções dos poemas de Auster, na França, no Japão, na Espanha (mais de uma), em Portugal e, a mais recente, no Brasil, feita por Caetano W. Galindo. Lançada em fevereiro de 2013, a mais nova tradução segue o padrão das já realizadas: é a apresentação, em outra língua que não a original, de uma das coletâneas. No caso da edição brasileira, é a transposição de *Paul Auster: collected poems*, de 2004.

As coletâneas apresentam problemas ao pesquisador, e também ao leitor, por ventura, interessado em conhecer mais profundamente os trabalhos iniciais de Auster. Um já foi aqui apontado, a ausência de alguns poemas e a apresentação incompleta de outros. O segundo agravante refere-se a poemas que nunca foram incorporados aos cinco livros iniciais, tampouco foram transformados em livros, porém são apresentados como se assim os fossem, caso de 'Spokes' e 'Disappearances'. O terceiro problema diz respeito às datas apresentadas e a equívocos, na correlação com os poemas. Em *Paul Auster: selected poems* (1998), os poemas aparecem divididos segundo a ordem em que foram escritos, contudo estas seções não correspondem aos anos de publicação dos livros, nem fornecem qualquer explicação sobre as diferenças entre eles²⁶; *Paul Auster: collected poems* (2004) também apresenta uma confusão de datas, pois informa os anos em que os poemas foram escritos, mas omite a data de lançamento dos livros.

²⁶ O mesmo pode ser dito de *Disappearances: selected poems* (1988) e *Ground work: selected poems and essays 1970-79* (1990).

O poema que abre a coleção de 2004, 'Spokes', é apresentado como sendo de 1970. Esta é a data de sua escrita, a publicação só acontecerá, como já dito, em março de 1973, na revista *Poetry*; *Unearth*, primeiro livro de Auster, é datado de 1970 e 1972, entretanto, tais datas correspondem aos anos em que o poema 'Unearth'²⁷ foi escrito e finalizado, já que sua publicação só ocorre também em 1973, em revista já citada, e como livro, apenas em 1974; *Wall writing* é enquadrado nos anos que vão de 1971 a 1975, período em que os poemas nele reunidos foram escritos e apresentados nas revistas literárias, todavia, o livro em si é lançado em 1976; 'Disappearances', um poema que, assim como 'Spokes', foi publicado em revista e não fez parte de nenhum dos cinco primeiros livros do autor, vindo a aparecer somente em 1988, quando Auster lança sua primeira coletânea de poemas, é datado de 1975, ano em que foi escrito, sendo a sua publicação de 1977, na revista *Three Blind Mice*; é dito ser *Effigies* de 1976, mas este é o ano de sua produção – o livro é de 1977; *Fragments from cold*, é situado em 1976 e 1977, datas em que os poemas ali presentes foram escritos, só encontrando a sua forma de livro em 1977; *Facing the music*, o último livro da fase poética de Auster, é indicado como sendo de 1978 e 1979, anos em que seus poemas foram escritos, contudo, o livro só é lançado em 1980.

Collected poems, como as demais coletâneas, também traz 'White Spaces', texto transitório da poesia para a prosa, e que marca a passagem do Auster poeta para o Auster prosador. A confusão das datas permanece. A edição faz referência somente ao ano de 1979, data de sua publicação, pela primeira vez, na revista *Grosseteste Review*, com o título 'Happiness, Or a Journey Through Space: Words for One Voice and One Dancer'. Esse mesmo texto foi incorporado a *White spaces*, livro de 1980, com outro nome, 'Space: a Dance for Reading Aloud'. A denominação 'White Spaces', aparece na primeira coletânea e nas demais que a seguem. Não sabemos dizer a razão das mudanças, Auster nunca falou sobre elas²⁸.

²⁷ Em *Report from the interior* (2013), Auster conta que algumas partes de 'Unearth', foram escritas em 1967 e finalizado em 1972, assim como outros textos: 'Most of what you wrote came to nothing, but not every word, not every sentence, and 1967 was the first year in which you produced some lines and phrases and paragraphs that ultimately found their way into your published work. Bits that appeared in your first book of poems, for example (*Unearth*, finished in 1972), and much later, when you were putting together your *Collected Poems* (2004), you saw fit to include a short prose text written when you were twenty, 'Notes from a Composition Book', a series of thirteen philosophical propositions, the first of which reads: *The world is in my head. My body is in the world*' (p. 192).

²⁸ Verificamos várias entrevistas do autor, seus romances, roteiros para cinema e as histórias de *The red notebook* (1995), em nenhuma delas há qualquer indício de informações a respeito.

Nenhuma das informações aqui fornecidas são explicadas nas coleções. Não há um texto de apresentação do autor, por exemplo. A única que apresenta algum comentário é a quarta coletânea (*Paul Auster: collected poems*), com introdução do crítico e poeta Norman Finkelstein, lembramos, o primeiro a escrever um ensaio sobre a poesia de Auster. Em seu prefácio, Finkelstein comete um equívoco, que o tradutor brasileiro, demonstrando desconhecimento da obra de Auster, repete no seu: afirma que estão sendo apresentados todos os poemas esquecidos e desconhecidos de Auster. Não é verdade, faltam em *Collected poems*, e conseqüentemente na edição brasileira, que os traduz, cinco sequências de *Unearth*, seis poemas de *Wall writing* e seis poemas de *Fragments from cold*. Somente *Effigies* e *Facing the music* estão completos.

A única tradução fiel às faltas contidas nas antologias poéticas de Auster é a japonesa, de 1992. Versão de Tomoyuki Yaku Iino para *Disappearances*, já demonstra, no título, o que ela é: coletânea de poemas de Paul Auster. Ou seja, extratos colhidos de vários livros, não os livros propriamente ditos.

Não há muitas traduções dos poemas de Auster, um poema aqui e outro ali, em revistas literárias; três de seus cinco livros - sem reedições, exceto *Effigies*, em edição limitadíssima, em 2012; e algumas de suas coletâneas. Trabalhos em torno da sua poesia são ainda mais raros. Estes se restringem a prefácios e/ou introduções às traduções, poucos artigos acadêmicos, resenhas de jornais, um único livro (que parece mais uma recolha de artigos do que um livro propriamente dito), e uma tese transformada em livro que não analisa somente a poesia, mas também os primeiros romances de Auster. Acrescente-se outra informação a essa: até o presente momento, a poesia foi estudada com o objetivo de abrir novos caminhos para a análise da prosa. Mais uma vez esta é mais importante, o *leitmotiv* do trabalho. Eclipsada, a poesia é reduzida a veículo de compreensão da prosa, quando, no nosso entender, deve ser entendida por si mesma.

Com uma ou outra diferença, os trabalhos reunidos sobre a poesia de Auster giram praticamente em torno dos mesmos temas: a linguagem, o *Eu* e o outro, a solidão, o exílio, a memória, o acaso, a presença de certas imagens etc. Para o leitor familiarizado com a prosa do autor, nada disso representa novidade. O diferencial está em trabalhar questões abertas à prosa do mundo, como o referiu Merleau Ponty²⁹, na forma enxuta e “dançante” do poema³⁰, e no modo como tais elementos vão plasmando e consolidando uma poética.

²⁹ A referência a Merleau-Ponty não é à toa, este, diz Auster, em *Report from the interior*, é o filósofo que mais o toca: ‘it was Merleau-Ponty’s phenomenology that said the most to you, his vision of the embodied self that still says the most to you’ (p. 193).

Por poética entenda-se a área de conhecimento pela expressão artística da palavra, pelas leis, técnicas, e tudo o mais que diz respeito à arte da palavra, melhor dizendo, à arte da palavra literária, bem como aos textos de um determinado autor. A poesia, por sua vez, significa todo e qualquer tipo de produção intelectual que tem um caráter artístico e sofre ingerência da imaginação. Ou seja, feito pela mente, em suas duas instâncias: inteligência e criatividade. Obra minimalista, sintética, que expressa uma filosofia, um impasse intelectual que com quase nada, às vezes com um único termo se sustenta, a lírica, não só foi a primeira grande manifestação poética de Auster - por ele próprio determinada -, mas também o laboratório mesmo de sua narrativa. Para que esta fosse alcançada era preciso antes realizar um gênero mais desafiador, que lhe permitisse trabalhar com recursos mínimos, com economia de recursos. Somente a lírica serviria para tais propósitos, pois ela exige a atitude poética que Auster buscava e até hoje persegue: a música do acaso, a escuta do silêncio, o recôndito em cada coisa, as marcas identitárias que definem o sujeito que escreve - um ser atrofiado, oculto no texto, errante, marginal, sempre em movimento, descentrado, como os fenômenos da acústica, que se propagam no espaço.

Dito isto, delimitam-se os pontos de investigação desse capítulo: o mapeamento das primeiras publicações de Auster, a identificação de seus primeiros livros de poesia, as traduções desses livros realizadas, além da listagem dos estudos acerca desta parte recessional de sua obra. Não se pode falar de sua poesia sem que determinados sítios sejam escavados, e os artefatos de uma antiga civilização perdida trazidos novamente à vida.

1.1 Primeira escavação: publicações

Em 11 de outubro de 1968, Auster publica seu primeiro texto, uma resenha acerca de *Mingus* (Figura 1), documentário dirigido por Tom Reichman sobre o famoso músico de jazz, Charles Mingus. O trabalho em questão se chama "'Truth' Perseveres", e pode ser encontrado nas páginas 113 a 115 da *Columbia Daily Spectator*, revista literária dos alunos de graduação

³⁰ Para o filósofo, a prosa é marcha; a poesia, dança. Mas foi Hegel quem introduziu o *topos*, quando se referiu ao império romano como a “prosa do mundo”. Movido pela racionalidade e pelo pragmatismo, o prosaico se opõe ao poético, tempo da arte e dos afetos (cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2002). Não fora assim, não se preocupariam as mitologias antigas em distingui-las, Prosa e Versa, duas parceiras: a primeira, assegurando os nascimentos sem atribuições (em linha reta); a segundo, causando estrepolias, emoção e *páthos* à cena originária.

da Universidade de Columbia, onde Auster graduou-se e concluiu seu Mestrado em Literatura Comparada³¹.

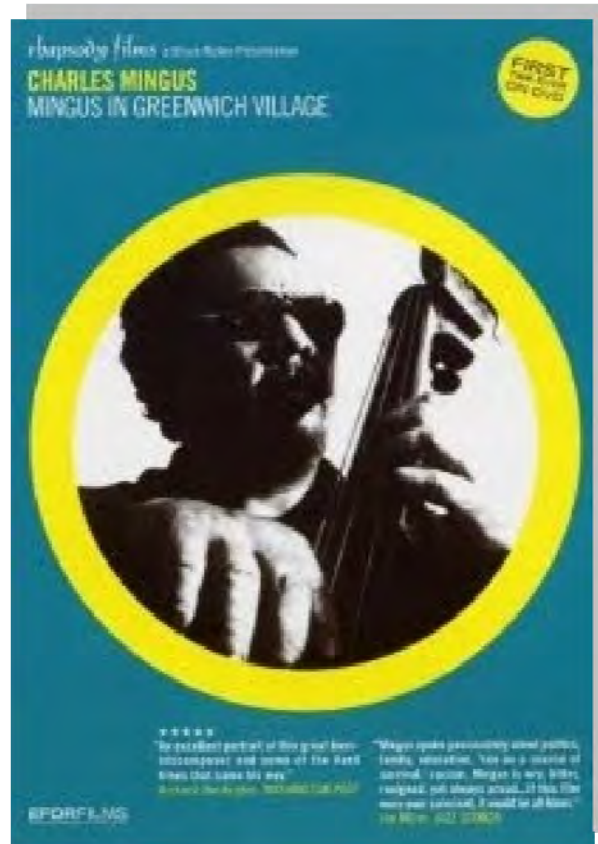
A essa primeira resenha seguiram-se outras, na mesma *Columbia Daily Spectator*. Só no ano de 1968, Auster publicou mais quatro trabalhos, todos versando sobre cinema, exceto uma, acerca dos poemas de Christopher Smart³². São eles:

- "Harried Leisure in a Monstrous World: Notes on Godard's *Weekend*" (vinte e um de outubro de 1968), sobre o filme *Weekend* de Jean-Luc Godard;
- "Fireman's Ball" (quinze de novembro de 1968), sobre o filme *Fireman's Ball*, de Milos Foreman;
- "The Hollywood Mentality" (dez dezembro de 1968), sobre o filme *Fixer*, de John Frankenheimer, baseado num romance de Bernard Malamud;
- "Was Christopher Smart?" (onze de dezembro de 1968), sobre a coletânea de poemas *The collected poems of Christopher Smart*.

³¹ Trabalhos feitos quando ainda era aluno de Columbia podem ser encontrados na Berg Collection. Auster iniciou os estudos em Columbia no ano de 1965, tendo se formado em 1969, emendando o Mestrado, finalizado em 1970, quando se muda para Paris.

³² Em *Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial* (1999), Auster relata a ideia de lançar o Primeiro Prêmio Anual Christopher Smart, concurso literário sobre o fracasso. Diz Auster a respeito: "Por motivos que agora me parecem absolutamente indevassáveis, resolvi lançar o Primeiro Prêmio Anual Christopher Smart. Eu estava no quarto ano, e as regras do concurso saíram na última página do número do outono. Escolho a esmo algumas frases do texto: 'O objetivo do prêmio é conceder reconhecimento aos grandes anti-homens de nossa época [...] homens de talento que renunciaram a todas as ambições mundanas [...] Tomamos como modelo Christopher Smart (...) rejeitando o talento promissor que nele viram os poetas acadêmicos da Inglaterra. Tentamos agora, numa era desprovida de heróis, ressuscitar seu nome'. O objetivo do concurso era recompensar o fracasso. Não pequenos tropeços e impasses cotidianos, mas quedas monumentais, atos gigantescos de autossabotagem. Em outras palavras, eu queria escolher a pessoa que tivesse partido do máximo para conseguir o mínimo, que tivesse começado com todas as vantagens, todos os talentos, todas as expectativas de sucesso mundano, para não dar em nada. Os candidatos deveriam escrever um ensaio de cinquenta palavras no mínimo, relatando seu fracasso ou o de uma pessoa conhecida. Para surpresa minha - e só minha - não houve nem um candidato" (AUSTER, Paul, op. cit., 1997, p. 35).

Figura 1 - Cartaz de *Mingus*, Tom Reichman

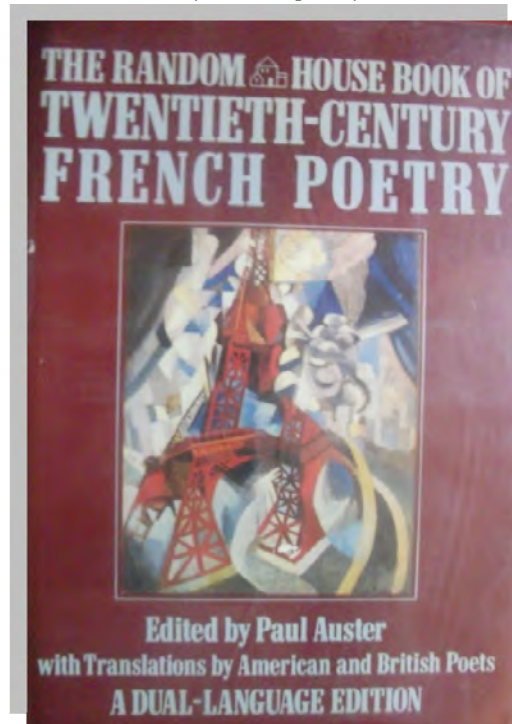


Fonte: <borboletasdejade.blogspot.com.br/2011_12_01_archive.html>.

Nos anos seguintes, Auster continuou escrevendo para a *Columbia Daily Spectator*, e várias outras revistas, descritas por ele como menores, de pouca ou nenhuma expressão. Além de tais periódicos (que não eram tão irrelevantes), Auster publicou em revistas importantes como *Paris Review*, *Parenthèse* e *La Revue de Belles-Lettres*. Sua contribuição não se restringiu a resenhas sobre filmes e literatura, como visto inicialmente. Auster intensificou a publicação de traduções de poemas franceses - muitas delas mais tarde reunidas em *The Random House of twentieth-century French poetry* (1982)³³ (Figura 2); ensaios críticos, incorporados depois a *The art of hunger: essays, prefaces, interviews* (1992), em *The red notebook* (1995), e poemas. Foi nas páginas de um periódico que Auster apresentou, pela primeira vez, um poema seu.

³³ Por seus trabalhos de tradução, Auster ganhou um prêmio da Columbia-P.E.N. Translation Center.

Figura 2 – Capa de *The Random House of twentieth-century French poetry*



Fonte: O autor, 2012.

O primeiro poema publicado por Auster foi 'Spokes', na revista *Poetry*, em Março de 1972 (o primeiro livro só em 1974). Este poema só aparecerá novamente anos depois, nas coletâneas de sua poesia, a saber: *Disappearances: selected poems*, de 1988; *Ground work: selected poems and essays 1970-1979*, de 1990; *Paul Auster: selected poems*, de 1998; e *Paul Auster: collected poems*, de 2004. O poema em questão não fez parte de nenhum dos cinco livros iniciais que Auster lançou. A razão dessa ausência é desconhecida, o autor não fornece muitos detalhes a respeito, quer em entrevistas, ou, de alguma forma, em seus romances, como vestígios de uma vida outra. Como o foco das entrevistas sempre é a prosa, pequenos detalhes como estes sequer são de conhecimento dos entrevistadores.

'Spokes' é um poema em sequência, treze no total. Estas são bem curtas como se fossem pequenos capítulos de uma história. Não há mais do que uma estrofe em cada uma. Somente uma delas, a oitava, apresenta duas curtíssimas estrofes, de dois e um versos, respectivamente. A sequência mais longa comporta dezesseis versos, sendo um deles composto de apenas duas palavras. A disposição das estrofes na folha varia de coletânea para coletânea. Nas três primeiras, as estrofes são separadas por asteriscos, sem numeração, todas agrupadas numa mesma folha - como na *Parenthèse*; já na quarta, estão numeradas e para cada sequência é dispensada uma página. Acreditamos que o modo de distribuição das

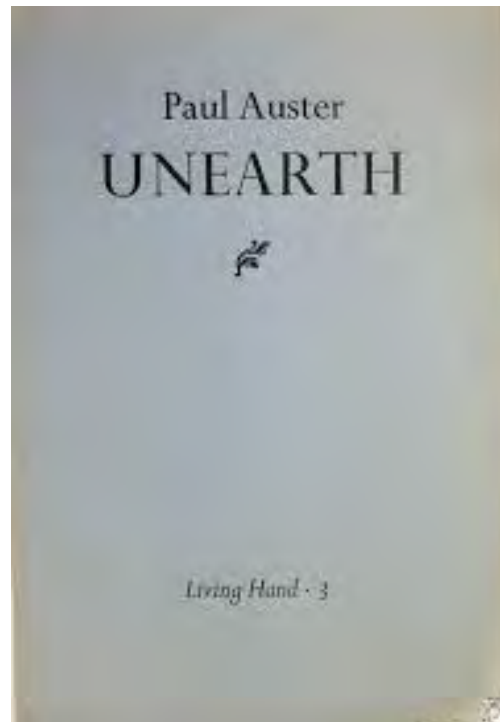
sequências influencia o ritmo e a cadência de sua leitura, e conseqüentemente é determinante tanto para a análise, em separado, do poema, seja na constelação de suas variantes.

O próprio modo de nos referirmos as essas sequências e ao poema em si também é importante. A designação poética, acreditamos, determina o caminho de sua leitura. No geral, as referências a ele são "os poemas de 'Spokes'", porém não conseguimos vê-lo nem nos referirmos a ele como tal: dizemos, as sequências de 'Spokes', um poema em sequência. Evitamos o termo "partes" por acreditar que seria dar um sentido diferente do que queremos de fato sugerir: sequência implica seguimento, continuidade, prosseguimento, eventos consecutivos no espaço ou no tempo; já parte indica a porção, fração de um todo, divisão. Não conseguimos ver 'Spokes' como limite, mas como série, sucessão. O mesmo acontece com 'Unearth'.

Escrito entre os anos de 1970 e 1972, 'Unearth' é igualmente um poema em sequência, trinta e três no total, e foi o segundo publicado por Auster. Apresentado, inicialmente, em 1973, na prestigiada *La Revue de Belles-Lettres* (97 n. 3/4), em edição bilíngue, com tradução de Philippe Denis³⁴, foi publicado, em maio do mesmo ano, na revista *The Literary Supplement: Nothing Doing*, com apenas nove das trinta e três sequências originais, explicitamente indicado no seu título: "9 poems from *Unearth*". Em 1974, Denis republica sua tradução na revista literária francesa, *Argile 5*, e Auster lança, com uma tiragem de mil cópias, pela Living Hand, onde era coeditor, aquele que será não só o seu primeiro livro, mas também o seu primeiro livro de poesia, *Unearth* (Figura 3), mesmo nome do poema. Será uma prática do poeta batizar seus livros com os mesmos nomes de seus poemas. É assim nos quatro livros que o seguem: *Wall writing* tem o seu correlato, 'Wall Writing'; *Effigies* apresenta outro poema em sequência (cinco no total) de mesmo nome; *Fragments from cold* traz igualmente um poema chamado 'Fragments from Cold'; *Facing the music* tem também seu homônimo, 'Facing the Music'.

³⁴ Poeta, ensaísta e tradutor francês. O poema foi publicado incompleto. Na publicação do livro *Unearth*, na França, em 1980, com tradução do mesmo Denis, só foram apresentadas vinte sequências do mesmo. Em 1976, Auster publicou na revista *TriQuarterly* o ensaio intitulado 'Contemporary French Poetry: An Introduction against Anthologies', e também, 'Poems by Bonnefoy, du Bouchet, Dupin, Jaccottet, Giroux, Jabès, Daive, Albiach, Royet-Journoud, Delehayé, Denis', conjunto de várias traduções. Esses autores e traduções de seus poemas reaparecerão em *The Random House Book of twentieth-century French poetry* (1982). Nesta reunião, seis poemas de Denis foram traduzidos: "Terre", "Le Monde", "Étoile", "A L'amarre", "A Vivre" e "Sus les Ailes".

Figura 3 - Primeiro livro de poesia de Auster, Uneath, 1974



Fonte: <<http://www.derringerbooks.com/shop/derringer/004891.html>>.

O terceiro poema publicado por Auster foi 'Utopian'³⁵, no verão de 1973, na revista *European Judaism*, da comunidade judaica - para a felicidade de seu pai que não via muita utilidade no interesse do filho por poesia, mas lhe creditava algum valor, já que os judeus a publicavam em sua revista. Na primeira parte de *The invention of solitude* (1982)³⁶, há uma passagem muito bonita que explica a relação entre Auster e seu pai, e como este encarava seu trabalho, surpreendente até para o próprio autor. E ainda uma imagem bastante reveladora de como o mundo vê o poeta, uma espécie de Tales, sempre com a cabeça na Lua, ou, nas nuvens. Apesar de longa, vale a pena transcrever, na íntegra, a beleza do relato:

Hoje me dou conta de que devo ter sido um mau filho. Ou, se não exatamente mau, pelo menos uma decepção, uma fonte de preocupações e tristezas. Para ele [o pai], não tinha sentido ter gerado um filho poeta. Tampouco podia entender por que um rapaz, com dois diplomas da Universidade Columbia, iria arranjar um emprego de simples marinheiro num petroleiro no golfo de México e depois, sem qualquer motivo, viajar para Paris e passar quatro anos lá, levando uma vida miserável.

³⁵ O livro em questão não foi reunido em nenhuma das quatro coletâneas do autor. Pode ser encontrado em *Wall writing*.

³⁶ Como não estamos de acordo com o título da tradução em português, *O inventor da solidão*, utilizamos o título original em inglês.

Sua descrição habitual de mim era que eu tinha 'a cabeça nas nuvens' ou que 'não tinha os pés no chão'. De qualquer modo, eu não devia parecer muito substancial para ele, como se de alguma forma fosse um gás ou uma pessoa não inteiramente deste mundo. Aos olhos dele, a pessoa se tornava parte do mundo através do trabalho. Por definição, o trabalho era algo que produzia dinheiro. Se não produzisse dinheiro, não era trabalho. Escrever, portanto, não era trabalho, especialmente escrever poesia. Era no máximo um passatempo, um agradável lazer entre as coisas realmente importantes. Meu pai achava que eu estava desperdiçando meus dons e recusando-me a crescer.

Não obstante, permanecia entre nós algum tipo de elo. Não éramos íntimos, mas nos mantínhamos em contato. Um telefonema a cada mês, mais ou menos, talvez três ou quatro visitas anuais. Cada vez que eu publicava um livro de poesia, enviava-lhe um exemplar, e ele sempre me telefonava para agradecer. Quando eu escrevia um artigo de revista, guardava um número para lhe dar na próxima vez que o visse, sem falta. *A New York Review of Books* nada significava para ele, mas os textos de *Commentary* o impressionavam. Acho que ele pensava que se os judeus estavam me publicando, então eu devia ter algum valor.

Certa vez, quando eu ainda morava em Paris, ele me escreveu dizendo que havia ido à biblioteca pública para ler alguns poemas meus que haviam aparecido numa edição recente de *Poetry*. Imaginei-o sentado numa sala grande e deserta, de manhã cedo, antes de ir para o trabalho, sentado a uma daquelas grandes mesas, ainda com o sobretudo, debruçado sobre palavras que para ele deviam ser incompreensíveis (AUSTER, [1982 ?] data provável [a]., p. 65-66).

Em 1974, Auster publica na revista *Drawn Curtains* uma série de poemas depois reunidos nos livros *Wall writing* (1976) e *Fragments from cold* (1977). São eles: 'Looking-glass', 'Description of October', 'Covenant', 'Backtrack', 'Nursery Rhyme', 'Between the lines', 'Ecliptic'³⁷, 'South', 'Fire-speech', 'All souls', 'Image', 'Wall writing' e 'Riding Eastward'³⁸. Os poemas 'Backtrack', 'Nursery Rhyme' e 'Image' não fazem parte das coletâneas. Podem ser encontrados em *Wall writing*. Também em 1974, Auster publica, na revista *Second Aeon*, o poema 'Breath Span', que inclui nove sequências de 'Unearth'.

No ano de 1975, a revista *Parènthese* traz um novo poema de Auster, 'Interior'. Na primavera desse mesmo ano, a revista *Stooge* apresenta '3 poems', que inclui, 'Shadow to Shadow', 'Scribe', e 'Matrix and Dreams' (todos eles compõem as coleções de seus poemas). No verão, Auster publica 'White Nights', na mesma *Parènthese*. 'White' e 'Ode' aparecem na revista *Tree*. O último poema é mais um que não está incluído nas coletâneas, mas pode ser encontrado em *Wall writing*.

Precisamos abrir parênteses para falar de um poema específico de Auster: 'Disappearances'. Escrito em 1975, no Canadá, só foi publicado em 1977, na revista *Three*

³⁷ Nas coletâneas, o poema aparece com o nome 'Ecliptic. Les Halles'. Em *The Random House Book of twentieth-century French poetry* (1982), Auster apresenta um poema de Philippe Denis chamado 'Sur les ailes', sonoramente próximo do título dado nas antologias.

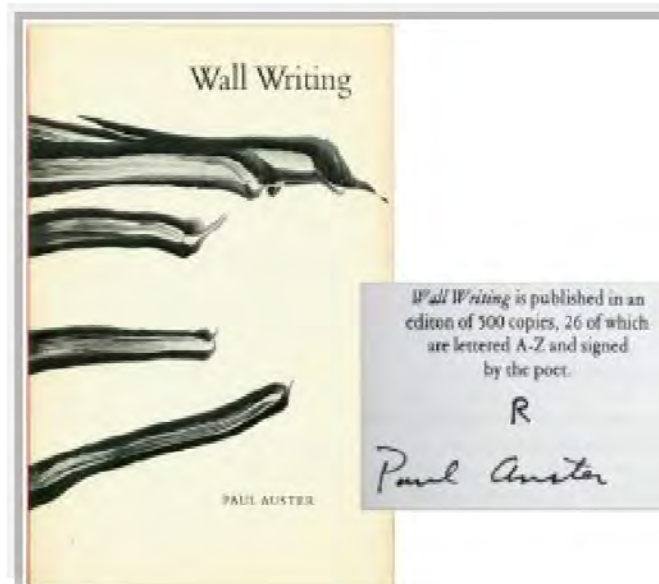
³⁸ *Wall writing* ('Description of October', 'Covenant', 'Ecliptic', 'South', 'Fire Speech', 'All Souls', 'Wall Writing'); *Fragments from Cold* ('Riding Eastward'); *Facing the Music* ('Between the Lines').

Blind Mice. O poema em questão não faz parte de nenhum dos cinco livros de poesia de Auster, mas curiosamente aparece em todas as coletâneas dessa fase inicial de sua carreira e, como o próprio Auster relata em entrevista a Andreas Hau³⁹, tem estreitas relações com um ensaio escrito nessa mesma época, "The Death of Sir Walter Raleigh"⁴⁰. Ouçamos Auster:

I wrote 'Disappearances' in Canada. I spent two, maybe three weeks up there in 1975. And that was also when I wrote the 'Sir Walter Raleigh' piece; they were written next to each other. I think there is a resemblance, one in prose, one in poetry: they were twin pieces, really⁴¹.

1976 será um ano importante para Auster. É quando o poeta publica seu segundo livro, *Wall writing* (Figura 4), com quarenta e três poemas escritos entre 1971 e 1975, e apenas quatrocentos e setenta e quatro cópias. A editora agora é outra, The Figures, que traz um "toque de arte" à nova produção: além de uma foto do poeta, apresenta como capa uma pintura de David Reed, famoso artista norte-americano contemporâneo que passeia por diversas áreas da arte, pintura, escultura, video-arte, crítica e história da arte, curadoria, entre outras intervenções.

Figura 4 – Capa do segundo livro de Auster, *Wall writing*, 1976



Fonte: < <http://www.amazon.com/Wall-Writing-Paul-Auster/dp/0685792145>>.

³⁹ A entrevista faz parte do livro *The Implosion of Negativity: The Poetry and Early Prose of Paul Auster* (2010), do crítico alemão Andreas Hau, que muito gentilmente nos cedeu o exemplar aqui citado e utilizado. O livro em questão é fruto de sua tese para obtenção do título de doutor em Filosofia pela Universidade de Saarland (Alemanha), no ano de 2007.

⁴⁰ O texto pode ser encontrado em *Collected prose*, de 2003. Este livro não foi traduzido para o português.

⁴¹ HAU, Andreas, op. cit., p. 280.

Assim como *Unearth*, alguns dos poemas que compõem *Wall writing* foram primeiramente publicados em revistas literárias distintas. Na primavera do citado ano, Auster contribui para as revistas *Etymospheres* e *The Mysterious Barricades* com os respectivos trabalhos '8 poems ('Heraclitian', 'Autobiography of the Eye', 'Late Summer', 'Incendiary', 'Reminiscence of Home', 'Testimony', 'Return', 'Dictum: After Great Distances'); e 'Five Poems', que abarca: 'Viaticum', 'White' (esse último presente em revistas anteriores como já visto), 'Horizon', 'Ascendent' e 'Pastoral'. Todos esses poemas podem ser encontrados nas coletâneas, exceto 'Return', que não pertence a livro algum. Vale ainda esclarecer, os poemas de 'Five Poems' e '8 Poems' compõem *Wall writing*, menos 'Testimony', que é de *Fragments from cold*.

Outro ano fundamental para Auster é o de 1977, data em que o terceiro e quarto livros de sua poesia são publicados: *Effigies*, pela editora francesa, Orange Express Ltd. e *Fragments from cold*, pela Parenthèse, respectivamente. *Effigies* foi escrito entre 1976 e 1977, e se assemelha a *Unearth*, na medida em que é tanto o nome do poema e do livro que o carrega, bem como um poema em sequência, porém, com apenas cinco séries. Somente nove cópias foram produzidas, todas acompanhadas de uma carta escrita pelo autor e assinada por ele⁴². Além dessas primeiras impressões, mais quatro volumes extras foram produzidos *hors commerce*, numerados em romanos e igualmente assinados. Hoje esse trabalho pode ser encontrado nos livros que reúnem seus poemas (sem a carta) para felicidade de seus leitores, e em especial de seus pesquisadores, que de outra forma teriam muita dificuldade em obtê-lo, não só pelo número reduzido de exemplares, mas também por seu alto valor no mercado.

'Effigies' foi primeiramente publicado em abril de 1977, na revista *A Hundred Posters*. Nesse mesmo ano, os poemas 'Fragments from Cold', 'Juncture', 'Testimony' e 'Metamorphosis' foram publicados na *Bitter Oleander*. Todos estes poemas fazem parte de *Fragments from cold* e podem ser encontrados nas coleções em torno da poesia de Auster, exceto, 'Juncture' e 'Metamorphosis'. Outro conjunto de seis poemas, publicados como '6 poems', também ganharam lugar na revista *Spindrift*. São eles: 'Juncture' (novamente), 'Testimony' (idem), 'Route', 'Quarry', 'Siberian' e 'Clandestine'. 'Juncture' e 'Route' não estão reunidos nas coleções editadas, mas também fazem parte de *Fragments from cold*. Os demais se encontram nas coletâneas. Mais quatro poemas foram publicados no verão de 1977: 'Riding Eastward' (já publicado em 1974), 'Reminiscence of Home', 'Domestic' e 'Effigies',

⁴² Isso explica o valor exorbitante que essas primeiras publicações de Auster alcançaram. No ano de sua publicação, *Effigies* custava módicos US\$ 3,00, mesmo preço de *Wall writing*.

novamente. Os três primeiros poemas integram *Fragments from cold*. A última publicação desse rico ano em termos de publicação para Auster apareceu no outono, com mais um poema de *Fragments from cold*, 'Northern Lights', dessa vez na *Partisan Review*. É importante destacar que Auster tem um ensaio, dedicado a Jean-Paul Riopelle, chamado justamente 'Northern Lights'. Em *A arte da fome* (1996) e *Collected prose* (2003), o texto vem acompanhado de uma reprodução da tela *Encontros*, do pintor e escultor canadense⁴³.

Não podemos deixar de mencionar que, no início de 2012, a artista plástica, Sarah Horowitz (Figura 5), em parceria com a Princeton University, que detém em seu acervo de obras raras os cinco primeiros livros de Auster, fez algumas ilustrações para uma edição limitada (vinte cópias apenas) de *Effigies* (Figura 6).

Figura 5 – Preparação das novas páginas de *Effigies*



(a)



(b)

Legenda: (a) – Sarah Howitz mergulhando as novas folhas de *Effigies* em tinta azul; (b) – novas folhas de *Effigies* secando ao sol.

Fonte: <<http://wisedruck.com/index.php?/project/effigies/>>.

⁴³ Em *Collected prose* há somente a apresentação da tela sem indicação do seu nome, presente na edição brasileira de *The art of hunger: Essays, Prefaces, Interviews* (1956).

Figura 6 - Nova e limitada edição de *Effigies*



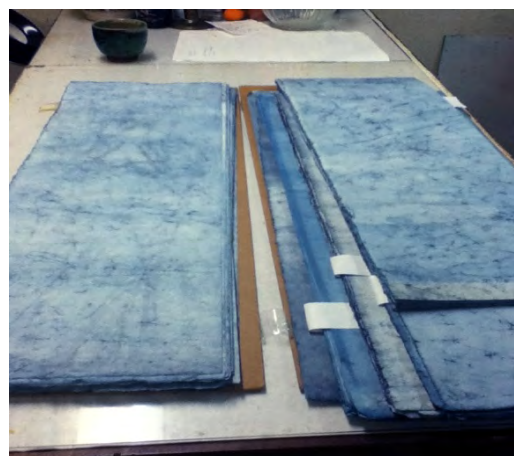
Fonte: <<http://wisedruck.com/index.php?/project/effigies/>>.

Para cada um dos vinte exemplares de *Effigies*, Horowitz fez desenhos específicos, o que torna cada volume único (Figura 7), além de virem com a assinatura do autor.

Figura 7 – Exemplares de *Effigies* (continua)



(a)

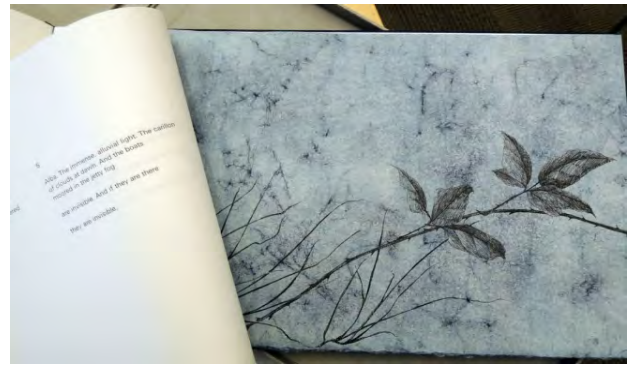


(b)

Figura 7 – Exemplos de *Effigies* (conclusão)



(c)



(d)

Legenda: (a) – ilustração para a nova edição de *Effigies*; (b) – Futuras páginas da nova edição de *Effigies*;
(c) – Páginas avulsas de *Effigies*; (d) Sequência de *Effigies* e ilustração.

Fonte: <<http://wisedruck.com/index.php?/project/effigies/>>.

Horowitz explica seu trabalho:

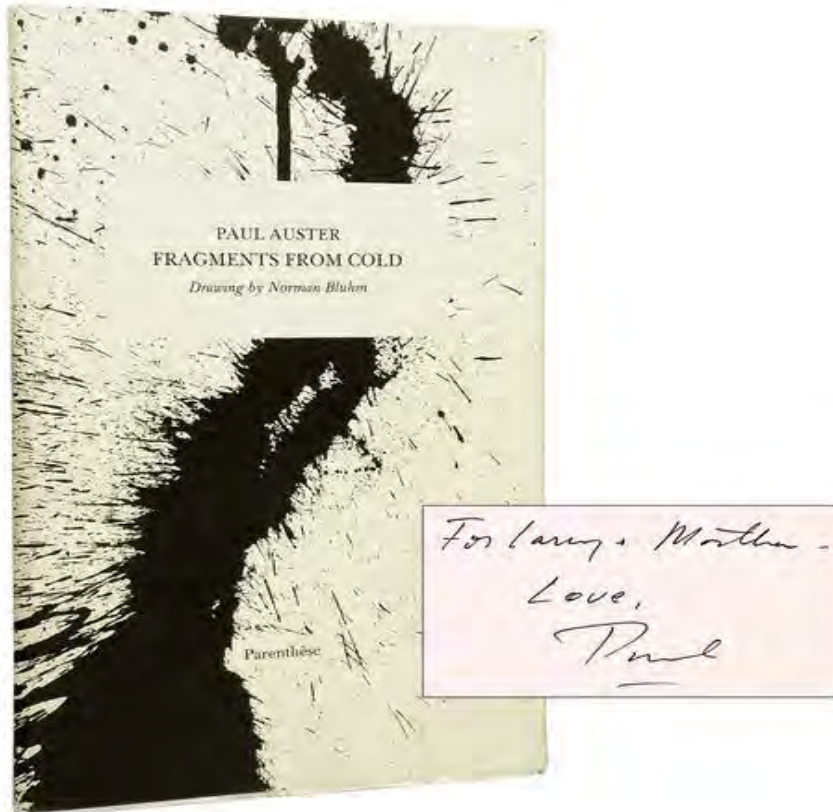
For the creation of this book handmade kozo paper was dyed in an indigo vat, hung on laundry lines in the sun, gelatin sized, and pressed flat over the course of a year. ... the printing and drawing commenced in early 2012. Each image was re-drawn by hand for the edition with sumi ink ... Art Larson of Horton Tank Graphics in Hadley, Massachusetts printed the letterpress on un-dyed sheets of kozo. Claudia Cohen bound the edition in indigo-dyed flax paper made by Cave Paper. My design for the book centers around a long sumi ink drawing of a bramble fence that extends over several indigo-dyed pages. For each of the 20 books in the edition, I re-drew the image by hand, resulting in 20 unique pieces. Meaning a likeness or resemblance of, effigies straddle the threshold of existence, that which is illusory or real, forgotten or remembered. The ink-drawn weeds and brambles that cross the landscape pages are part of the edges of fields, the forgotten spaces between tilled lands that grow tangled with rusting fencing. I could not be more pleased that Mr. Auster has signed the colophon! As a book artist, I am continually creating a dialog between language and image. As a Jew—the people of the book—I have learned that my ancestors' story is my story and its documentation is my cultural imperative. With this new book, the thorny fence represents the line on the edge of reality and forgetting. Remembering history is critical to finding balance in the world⁴⁴.

Se *Effigies* teve pouquíssimos exemplares (nas primeira e segunda edições), *Fragments from cold*, editado pela *Parenthèse*, teve um número maior de reproduções: setecentas e trinta, sendo que vinte delas trazem a assinatura de Auster. No total, o livro comporta vinte poemas, escritos igualmente entre 1976 e 1977. Dez desses poemas foram incorporadas às coletâneas já citadas, que não trazem as impactantes ilustrações de Norman Bluhm⁴⁵ (Figuras 8 e 9) que acompanham cada poema do livro original, além da capa.

⁴⁴ Disponível em: <<https://graphicarts.princeton.edu/2013/08/06/effigies/>>. Acesso em: 18 de outubro de 2013.

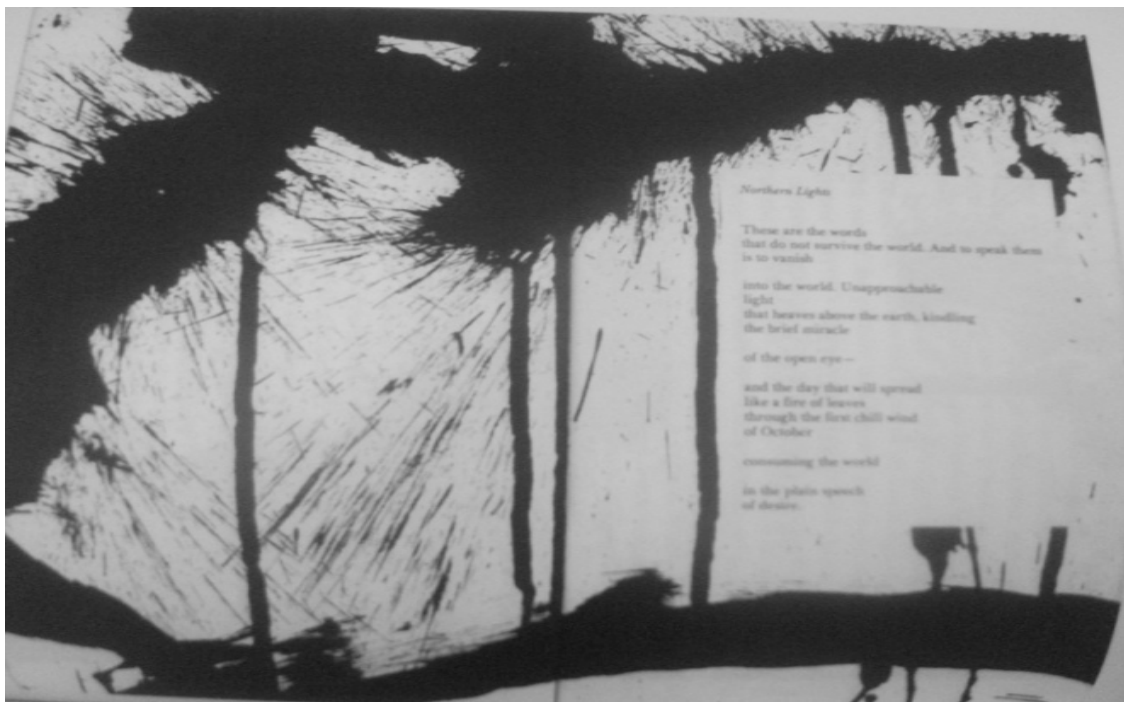
⁴⁵ Pintor norte-americano já falecido (1921-1999), cujo trabalho é classificado como "expressionismo abstrato".

Figura 8 - *Fragments from cold*, quarto livro de poesia de Auster, com pintura de Norman Bluhm



Fonte: <http://www.amazon.com/Fragments-Cold-Paul-AUSTER/dp/B000SIHXC2/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1406216579&sr=1-1&keywords=fragments+from+cold>.

Figura 9 - Página dupla de *Fragments from cold*



Fonte: HAU, 2010, f. 122.

É preciso explicar a participação de Bluhm no trabalho de Auster. Não houve colaboração entre poeta e pintor, já que os poemas foram escritos antes e só depois de prontos Bluhm teve acesso a eles. Uma vez de posse deles, colou-os um ao lado do outro na parede de seu *studio* e passou o pincel por toda a sua extensão. Trata-se, na verdade, de uma única pintura, cortada em pedaços. Ou seja, uma pintura que é o fragmento de si mesma. Por este aspecto, a pintura se coloca em consonância com o próprio título do livro que lhe serve de tela. Diz Auster a respeito:

the poems were written first, And Norman took the poems - I try to remember what form they were in, they might have already been typeset - and he stapled them onto the wall of his studio. So there were 32 pages or whatever long the pamphlet was, and then he took a brush and started going all over the length of the wall. So there is one continuous drawing, really, but then it had to be cut up into pages. So you just see bits, fragments of this bigger picture. I thought it was an ingenious way to do it⁴⁶.

A relação entre poesia e arte, em *Fragments from cold*, não fica restrita à capa e às pinceladas que acompanham as palavras no espaço branco da folha, ela se faz presente nos próprios poemas: Van Gogh é uma presença forte. O poema 'Reminiscence of Home' faz eco com o quadro 'Reminiscence of the North' (Figura 10), do famoso pintor. A arte de modo geral será um elemento forte na obra de Auster como um todo: ele traduziu diversos catálogos e livros de arte⁴⁷ - Miró, Marc Chagall, Hantäi; há referências constantes em seus romances às artes plásticas, música, dança, ao cinema, e claro, a outros textos literários.

⁴⁶ HAU, Andrea, loc. cit.

⁴⁷ Esses trabalhos foram feitos quando Auster morava em Paris e foram oferecidos por Jacques Dupin, poeta que Auster vinha traduzindo há anos, e também diretor de publicações da Galerie Maeght, umas das principais galerias de arte da Europa. Entre os pintores que lá expuseram estão Miró, Giacometti, Chagal e Calder.

Figura 10- *Reminiscence of the North*, de Vincent Van Gogh, Março-Abril, 1890



Fonte: <http://www.vggallery.com/painting/p_0673.htm>.

O ano de 1978 será totalmente diferente em relação ao anterior: de pouca produção. Auster não publica poema algum, apenas duas traduções - *The blue of the sky*, de Georges Bataille, em conjunto com sua ex-esposa, a também escritora Lydia Davis⁴⁸ (Figura 11) - e 'André du Bouchet: 'Three Poems'', na revista *Curtains*; uma resenha - 'Letters to Friends, Family and Editors' -, acerca de texto de Kafka com esse mesmo título; e um ensaio datado de oito de julho, chamado 'The Poetry of William Bronk', mais tarde rebatizado 'Native Son', e com esse título reunido em *The art of hungry* (1992)⁴⁹. Tal ensaio é também o prefácio do catálogo da exposição do artista na Galerie Maeght, em Paris, datado de 1976.

Essa época corresponde a um período de profundas dificuldades financeiras e dúvidas quanto a ser escritor. A saída de Nova York e a ida para o interior, o casamento com Lydia Davis, os gastos com o filho recém-nascido, ou, como Auster diz, "uma longa série de erros de cálculo"⁵⁰ estavam levando ao desespero e ao colapso:

⁴⁸ A autora participou da FLIP 2013 (Festa Literária Internacional de Paraty). Nesse mesmo ano, Lydia Davies recebeu o The Man Booker International Prize, prêmio literário internacional dado a cada dois anos para escritores vivos de língua inglesa ou que tenha sido traduzidos para o inglês. Em seu primeiro ano, 2005, foi dado ao escritor albanês, Ismail Kadaré; seguido por Chinua Achebe (2007); Alice Munro (2009); e Phillip Roth (2011).

⁴⁹ Título em português *A arte da fome* (1996).

⁵⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 1997, p. 93.

comecei a ficar um dia sem escrever, depois dois, depois uma semana, e depois de algum tempo perdi meu ritmo de trabalho. Quando eu conseguia arranjar uma horinha, estava tão tenso que não escrevia direito. Os meses passavam, e todos os papéis em que eu encostava a caneta terminavam no lixo [...] depois de anos em que fora obrigado a sustentar primeiro uma boca, depois duas e por fim três, havia afinal sido derrotado⁵¹.

Figura 11 – Lydia Davies, primeira esposa de Auster



Fonte: <<http://www.ndtv.com/article/world/american-author-lydia-davis-wins-man-booker-prize-370352>>.

Uma bolsa concedida de três mil e quinhentos dólares do New York State Council on the Arts permitiu a Auster não ser afetado pela derrocada total. Foi quando teve a ideia de escrever um romance policial sob pseudônimo, *Squeeze play*⁵², publicado apenas em 1982. Ao longo da escrita desse romance, catástrofes de toda sorte aconteceram: o casamento com Lydia fracassou, e o pai de Auster morreu apenas dois meses antes da separação⁵³.

⁵¹ Id. Ibid.

⁵² Em português, *A estratégia do sacrifício*, 'Paul Benjamin'. O romance pode ser encontrado em *Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial* (1999).

⁵³ Auster finalizou 'White Spaces' na mesma madrugada em que o pai faleceu. Trataremos deste texto especificamente, no capítulo cinco.

Ironicamente, foi a herança recebida com a morte do pai que permitiu a Auster retornar a Nova York, equilibrar as finanças e voltar a escrever.

Se o casamento e o nascimento do filho tomavam de Auster o que ele precisava para ser um escritor - tempo, dinheiro e liberdade para viver segundo seus próprios princípios -, a herança recebida do pai morto e o divórcio restituíram-lhe o "patrimônio" perdido. Dispondo de tempo e não mais sob a pressão de ter de arrumar um emprego, em determinada ocasião aceita o convite de um amigo para assistir ao ensaio de um balé coreografado pela namorada deste: foi uma revelação, uma epifania. Algo aconteceu e, lembra Auster,

todo um mundo de possibilidades de repente se abriu para mim. Acho que foi a absoluta fluidez do que estava vendo, o movimento contínuo dos dançarinos ao se moverem sobre o chão. O espetáculo me inundou de uma imensa felicidade. O simples fato de observar homens e mulheres se movendo através do espaço me inundou de algo próximo da euforia. Logo no dia seguinte, sentei-me à escrivaninha e comecei a escrever *Espaços Brancos* ['White Spaces'], uma pequena obra de nenhum gênero identificável - que foi uma tentativa da minha parte de traduzir em palavras a experiência daquele espetáculo de dança. Foi uma libertação para mim, um tremendo alívio e vejo esse trabalho agora como a ponte entre escrever poesia e escrever prosa. Foi ele que me convenceu de que ainda era um escritor. Mas tudo seria diferente agora. Um período totalmente novo em minha vida estava prestes a começar⁵⁴.

'White Spaces' aparece pela primeira vez em 1979, nas páginas da *Grosseteste Review*, como 'Happiness, Or a Journey Through Space: Words for One Voice and One Dancer'. Embora o texto em questão não seja nem prosa nem poesia, foi publicado como esta última. A *pequena obra de nenhum gênero identificável* teve mais dois outros nomes: 'Space: A Dance for Reading Aloud' - em *White spaces*⁵⁵ (Figura 12), de 1980 - e 'White Spaces' - em todas as antologias poéticas do autor

⁵⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 275-276.

⁵⁵ Foram produzidos 1000 exemplares do livro, sendo que quarenta e três dele estão numerados e assinados pelo autor.

Figura 12- capa de *White spaces* primeiro livro em prosa de Auster



Fonte: <<http://www.amazon.com/White-Spaces-Paul-Auster/dp/book-citations/0930794273>>

Ainda em 1979, mais precisamente no outono, Auster republica *Effigies* e mostra um novo poema, 'Narrative', que fará parte de *Facing the music*, seu último livro de poesia, publicado no ano seguinte. Mais dois poemas desse derradeiro livro virão a público pela primeira vez nas páginas da revista *Pequod*: 'Credo' e 'Search for a Definition'.

Como já dito no parágrafo anterior, o último livro de poesia de Auster foi *Facing the music* (Figura 13). Reunindo apenas nove poemas escritos entre 1978 e 1979, a publicação contou com mil cópias distribuídas, em 1980. É o último trabalho de Auster no campo da poesia, e é também o que menos lhe agrada. Seu desgosto por ele é tão grande, que sequer pretendia juntá-lo aos demais presentes nas reuniões de seus poemas. Em entrevista a Andrea Hau, revela essa indiferença por sua última obra poética: 'Muitos dos poemas não me parecem totalmente satisfatórios. Eu apenas não acho que eles eram tão bons, e não queria inseri-los nos *Selected poems*'⁵⁶.

⁵⁶ No original: 'A lot of the poems didn't seem to hold up me that well. I just didn't think they were that good, and I didn't want to put them in the *Selected Poems*'. HAU, Andreas, loc. cit.

Figura 13 - Capa de *Facing the music*, último livro de poesia de Auster



Fonte: <http://www.goodreads.com/book/show/743057.Facing_the_Music>.

Mesmo não sendo muito do agrado do autor, o derradeiro livro de poesia não deixou de merecer o mesmo capricho estético destinado aos anteriores. A capa desse "filho rejeitado" já é por si só uma obra-prima e um caminho para entender o trabalho de Auster como um todo: uma antiga ilustração, 'Pulley', retirada do livro *Technical history of macrocosm*⁵⁷, do físico, filósofo e ocultista inglês, Robert Fludd (1574-1637).

Na gravura, vemos um homem erguendo uma grande e pesada pedra por meio de um equipamento mecânico constituído de cordas e roldanas preso a um objeto suspenso no ar com aspecto de meia-lua, com um rosto em seu interior aparentando ser masculino, mas não permitindo qualquer tipo de identificação, pois dele só podemos ver o contorno de um dos lados da face; sequer os olhos são visíveis, como se essa lua e esse rosto estranho que ela

⁵⁷ Referência fornecida por Andreas Hau.

abriga, representassem todo o manancial de possibilidades que abriga o sujeito, o que ele carrega de mais sombrio e luminoso dentro de si, como o amor, a imaginação, a loucura, o desejo humano de transcendência. Ao mesmo tempo é corpo material, físico, percebido pela visão - corpo celeste, pedra no céu, que ajuda o homem a carregar o peso do mundo, por conta de uma força maior, invisível, escura que faz com que exista uma atração mútua entre eles e dessa gravitação não pudessem se livrar.

Lua, pedra, céu, ar são imagens importantes na obra de Auster de modo geral. Não nos esqueçamos os títulos de alguns de seus romances - *Moon palace*, de 1989 e *Mr. Vertigo*, de 1994 - e de um curto ensaio - a respeito do qual não temos a indicação da revista em que foi publicado, nem o ano, mas tão somente o número das páginas, 104-105 - 'Moonlight in the Brooklyn museum' (não reunido em nenhuma das coletâneas de sua prosa), sobre a tela 'Moonlight' de Ralph Albert Blakelock (1847-1919) (Figura 14). Estas também aparecem com frequência na sua poesia, em especial a pedra: "muro de pedra" (*stone wall*), "coração de pedra" (*stone heart*), "pedras mortas-vivas" (*stones undead*).

Figura 14 - *Moonlight*, de Ralph Albert Blakelock (1847-1919)



Fonte: <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/search/?q=moonlight+&prev_q=&x=17&y=7>.

As ilustrações das capas e até mesmo do interior dos livros de poesia de Auster constituem uma corajosa alternativa de leitura dos mesmos, em especial de suas imagens e metáforas: serem lidas sem que o leitor esteja baseado numa língua comum, por intermédio de signos para os quais não há significados, exceto aqueles fornecidos por um leitor disposto e inventivo. Contudo, essa mesma alternativa serve de alerta: na maior parte dos casos, os signos seguem um código estabelecido, e somente a ignorância desse código impede o leitor de lê-los. Mesmo assim (ou até por isso), este percorre as páginas dos livros com deliciosa atenção; detém-se nas suas imagens nada familiares e tenta reconstituir sua história, imaginar para que servem, ali, presas às sequências dos versos; inventa um significado para essas figuras que parecem falar com ele em uma espécie de língua estrangeira, ainda não aprendida.

As ilustrações que compõem os livros de poesia de Auster, tanto dentro quanto fora dele, parecem querer indicar uma coisa só: ainda que o material lido nos fale por meio de uma língua desconhecida, mesmo não conseguindo entendê-la podemos em geral atribuir-lhe um sentido, não necessariamente o dito no texto, como se toda leitura contasse também com a capacidade criativa de quem o lê.

É como se, no diálogo com outras formas de arte a poesia, já mostrasse a posição do autor em relação ao sentido de texto e da própria literatura: tecido complexo de relações entre elementos de diferentes níveis e formas que torna possível a significação; espaço polissêmico, onde outros textos e manifestações artísticas variadas se cruzam. Não se deve, todavia, confundir essa multiplicidade, nem as diferentes paisagens que se apresentam com referências marcadas, vinculação voluntária, consciente e explícita a outros autores, artistas e obras. Mais abrangentes, o texto e a literatura, são campos abertos de expressões, muitas delas anônimas, cuja origem se perde: são citações sem aspas, automáticas, independente da intervenção consciente da vontade. Ou seja, espaço trans-histórico, trans-social, trans-cultural e trans-político onde diferentes códigos são projetados indefinidamente e tornam aquele que é citado de certa forma anônimo. Mas não só isso, região onde a linguagem é tematizada como errância, vazio e silêncio; e o leitor – entendido não mais como um receptor passivo, mas como um "coautor", pois também gera sentidos infinitos – é convidado a entrar na sua circularidade e se deixar interrogar por ela.

Se depois da publicação de *Facing the music*, em 1980, Auster não mais brindou seus leitores com novos livros no campo da poesia, e suas capas maravilhosas de dupla função – representar os temas de seus livros e aspectos específicos desses mesmos temas – não quer dizer que a tenha abandonado de todo. Ele continuou a publicar seus poemas nas revistas

literárias de outrora. Nesse mesmo ano, os poemas 'Credo' e 'Search for Definition', ambos de *Facing the music*, iluminam as páginas da *Pequod*.

Para não dizermos que Auster não escreveu mais verso algum, em maio de 1986, sua pena ainda foi capaz de traçar um poema de uma linha só chamado 'Monostiches/One-Line Poems', que diz: 'I WRITE THE LAST LINE OF MY ONE-LINE POEM / And then I write the first line of my next one-line poem'. William Drenttel, em seu fundamental *Paul Auster: a comprehensive bibliographic checklist of published works 1968-1994*, não fornece muitas informações a respeito desse poemeto, dando apenas a seguinte informação: '*Notes: Publiées par Raquel, I (May 1986)*'⁵⁸ (DRENTTEL, 1994, p. 49). Não podemos esquecer que, em 1985, Auster já tinha lançado *City of glass*, seu primeiro romance, e nesse ano de 1986 publica dois romances, *Ghosts* e *The locked room*. Juntos, integrantes da *The New York trilogy*⁵⁹, de 1987. Este livro catapultou Auster para o rol dos grandes escritores norte-americanos, e também mundiais.

Vale aqui uma nota: em 1993, em edição limitadíssima (apenas trinta e cinco cópias), com metade desse número reservados para um grupo seletivo, Charles Seluzicki⁶⁰ publica, como livro, pela The Beaverdam Press, *Autobiography of the eye*, na verdade, pequeno poema de *Wall writing*. Uma fotografia colorida – que não sabemos qual é – acompanha os breves versos. Agora, autor famoso, com onze livros de sucesso (entre romances, coletâneas de seus poemas, textos em prosa e entrevistas) e um conto publicado no *The New York Times*⁶¹, esse opúsculo não poderia custar modestos US\$ 3,00, valor dos seus primeiros livros quando ainda era ninguém no mundo das *Letras*, mas algo mais elevado, US\$ 35,00.

A partir de 1980, Auster não mais publica poesia, dedicando-se à prosa exclusivamente. Por prosa, entenda-se não só romances, mas também ensaios, traduções, roteiros para cinema e, como descobrimos recentemente, a música, escrevendo letras para

⁵⁸ Mantivemos o itálico original da citação.

⁵⁹ Por esse livro ganhou o Prix France Culture de Littérature Étrangère, em 1989.

⁶⁰ Antiquário, dono da Charles Seluzicki Fine & Rare Books, especializada em primeiras edições, de arte, história das ideias e arquivos literários. Foi Seluzicki quem publicou *The station hill Blanchot readers: fiction & literary essays* (1995), tradução de textos do escritor francês feita por Auster com colaboração de Lydia Davies e Robert Lamberton. Seluzicki foi um grande incentivador de Auster, desde a época em que este publicava poemas. Entre os trabalhos de Blanchot presentes na referida tradução estão: 'Thomas the Obscure', 'Death Sentence, Vicious Circles', 'The Madness of the Day', 'When the Time Comes' and 'The One Who Was Standing Apart From Me'.

⁶¹ O conto se chama 'Auggie Wren's Christmas Story'. Foi publicado na edição de 25 de dezembro de 1990. Wayne Wang adaptou a história para o cinema, com roteiro escrito por Auster. Lançado em 1994, o filme foi intitulado *Smoke*, *Cortina de fumaça* em português, e teve uma sequência *Blue in the face*, do mesmo ano, sem exibição no Brasil.

banda *indie* norte-americana *One Ring Zero* (Figura 15) e para sua filha Sophie, do segundo casamento, com a também escritora Siri Hustvedt⁶² (Figura 16).

Figura 15 - Banda *One Ring Zero*



Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Orzli_vethumb.jpg>

Figura 16 - Sophie e os pais



Fonte: <http://www.oneringzero.com/?page_id=64>.

Se as revistas foram os primeiros locais de apresentação dos poemas de Auster, serviram igualmente para veicular sua prosa. Mesmo depois de autor consagrado, as revistas não deixaram de lhe servir de arena: no verão de 1993, a *Granta* expõe em suas páginas, 'The red notebook', texto em prosa, que servirá de título para uma das coletâneas de sua prosa, lançada em 1995; em março de 1994, a Harper's apresenta "True Stories: Coincidence", uma série de histórias curtas, reunidas em *The red notebook*; e ainda, em 1994, *The review of contemporary*, *Granta* e *Grand Street*, publicam excertos de um romance ainda por vir – *The invention of solitude* – que chegará nesse mesmo ano, 'From Mr. *Vertigo*', 'Dizzy' e 'Mr. *Vertigo*', respectivamente.

Não foi a primeira vez que Auster publicou excertos de futuros romances em revistas antes do lançamento do livro. Essa era uma prática relativamente comum do autor, em especial com seus ensaios, traduções e, como vimos, poemas. No outono de 1969, por exemplo, Auster presenteia os leitores da *Columbia Review* com 'Letter from the city', texto de ficção que é a base para um romance só publicado em 1987, o apocalíptico *In the country of last things*; no verão de 1985, é possível encontrar fragmentos desse mesmo romance, nas páginas 204 e 205 da *Paris Review*.

⁶² Auster escreveu 'Natty Man Blues', letra de música baseada em poema do poeta Norman Finkelstein para a banda *One Ring Zero* e que compõe o álbum *Smart as we are*, de 2004. Em 2005, a filha de Auster, Sophie Auster, lançou com a mesma banda seu primeiro álbum, *Sophie Auster*, com três músicas escritas pelo pai famoso: 'Close your Eyes'; 'Sailor Girl'; e Jitterburg Waltz (excerto do livro *Timbuktu*) -, que também fez a tradução para o inglês dos poemas franceses musicados pelo grupo. São eles: 'The Last Poem' (Robert Desnos); 'Word Heat' (Tristan Tzara, de 'Approximate Man I'); 'Le Pont Mirabeau' (Guillaume Apollinaire); 'The Lover' (Paul Eluard); 'The Swimmer' (Philippe Soupault).

Percebe-se que não há um espaçamento cronológico determinado entre a escrita e a publicação de poesia e prosa. Tal separação é mais por uma questão didática, e só vem a ser quando livros dos dois gêneros são lançados. A escolha do gênero lírico para seus primeiros livros foi consciente e necessária. O escritor autocrítico não tem pejo de declarar uma insatisfação pessoal com o que produzia, como revelado em antiga entrevista presente em *A arte da fome*:

Minhas primeiras obras publicadas foram poemas e, durante uns dez anos, publiquei apenas poemas, mas durante todo esse período eu dediquei quase o mesmo tempo a escrever prosa. Escrevi centenas e centenas de páginas, preenchi dezenas de cadernos. Apenas não estava satisfeito com o material e nunca o mostrei a ninguém. Mas as ideias para vários romances depois publicados – ao menos em uma versão preliminar – me acorreram já naquela época, em 1969 e 1970. Penso particularmente em *No país das últimas coisas* e *O palácio da lua*, mas também em certas partes de *Cidade de vidro*. O discurso maluco sobre *Dom Quixote*, os mapas das pegadas de Stillman, as teorias excêntricas sobre a América e a Torre de Babel⁶³.

Aqui a autocrítica se faz acompanhar de humildade perante seus próprios propósitos: nos anos 1960 e 70 Auster era ainda muito jovem, inexperiente e ambicioso demais para os grandiosos projetos que tinha em mente. Ele simplesmente não tinha – ainda – capacidade para colocá-los em prática. Seu sonho sempre foi a prosa, e precisava encontrar o caminho certo para chegar até ela. Fazer, naquele momento, não o que lhe era desejado (a prosa), mas o que lhe era possível e o seu melhor, era a estrada de tijolos amarelos que deveria seguir. Em entrevista a Hau, Auster faz essa "revelação fundamental" (*fundamental revelation*):

all along I was trying to write prose, and my dream for myself was to write novels. But *when I was young, I couldn't do it* [itálico nosso]. I wrote a lot, hundreds and hundreds of page, but I was never satisfied with the work, I think I couldn't control my abilities at that point. I think I was, in a funny way, too *ambitious* [itálico nosso]. I got big ideas for big books, and then I didn't have the experience to realize these ideas⁶⁴.

Se simultaneamente continuou a escrever prosa, e depois deu-lhe a forma de livros, não mais publicando poesia, foi porque, explica Auster,

I always felt that there was more to me than I was able to put into the poetry. There were other sides of myself, other inclinations. I always felt there were more percolating inside me. The poetry just pushed me into an intellectual and aesthetic corner, and I couldn't get out of it. It's not that I regret having done it; in fact, part of

⁶³ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 275.

⁶⁴ HAU, Andreas, op. cit. p. 270-271.

me thinks that's the best work I ever did. But I couldn't keep doing it. I just couldn't⁶⁵.

A poesia tinha o esforço de uma luta, com o verso e o mundo. Diz ele: "The struggle is with the world as much as with the verse"⁶⁶. Enquanto poeta, analisa, "I had imposed an impossible task for myself. To walk the border between what can be articulated and what can't"⁶⁷. Vagar por esse espaço tão tênue causou uma espécie de esmagamento, e uma vez sob esse afeto, o poeta não poderia mais se expressar. Insistir seria aniquilar o poema no próprio esforço de fazê-lo. Havia chegado o momento de parar, trocar de máscara e navegar por novos mares. O relato de Auster a Hau impressiona:

to be living in that space year after year, finally crushed me, I think. I couldn't do it anymore. There's a force of negativity at work in the poems that is so strong that it is almost as if the project is destined to annihilate itself in the process. And that's a very hard place to be. I think there was a time when I came to the end and I just couldn't do it anymore. I felt as if I was beating my head against the wall every day. I just had to stop. I didn't write anything for a long time. I thought I wouldn't write anymore, and when I started again, I wasn't writing poems but something⁶⁸.

Na declaração do poeta crítico de si esgota-se também a possibilidade de perceber o que compete ao leitor especializado, capacitado pela escuta distanciada e pelos equipamentos provenientes da alteridade (sobretudo espacial – espaço do outro, outro espaço de leitura e referências aleatórias para o exercício crítico autônomo). O que Auster não diz – e não teria distanciamento bastante para alcançá-lo – é que a poesia o introduz no território da criação. A energia do pensamento poético não está aquém, nem se reduz a uma mera anterioridade iniciática. Bem ao contrário, é um espaço onde se dá a cosmogênese de uma linguagem que pré-seleciona seus temas preferenciais, descortina visões e simula ficções, ao nível da língua e da forma. Neste sentido, a poesia de Auster não se reduz a um período vestibular para a prosa, mas o seu solo fundacional, o magma de um imaginário que decanta seus signos através da linguagem lírica.

Embora a prosa de Auster seja rica e interessantíssima não nos estenderemos nela. Nosso objetivo é estudar a poesia. Se não é possível falar da mesma sem citar as revistas em

⁶⁵ Id. Ibidem, p. 271.

⁶⁶ Id. Ibidem, p. 270.

⁶⁷ Id. Ibidem.

⁶⁸ Id. Ibidem.

que primeiramente foram publicadas, é igualmente impossível não referenciá-las quando o assunto a ser tratado for a tradução de seus poemas. Assim como estes foram primeiramente publicados em revistas literárias, as primeiras traduções delas também se serviram. O que dissemos sobre seus livros iniciais pode ser facilmente aplicado às suas traduções: raras, caras e de tiragem limitada - com uma leve mudança quanto a esse último aspecto, nos últimos anos. Acrescente-se a isso um agravante: em sua maioria, elas não são feitas a partir dos cinco primeiros livros originais, mas das coletâneas publicadas que, como mencionamos anteriormente, não apresentam a obra poética de Auster na sua totalidade.

1.2 Segunda escavação: traduções

A primeira tradução de um poema de Auster data de 1973, e foi publicada na prestigiada revista literária francesa *La Revue de Belle-Lettres*, número 57, por Philippe Denis, que verteu para o francês, 'Unearth'. Em dezembro desse mesmo ano, Joseph Guglielmi também faz uma transposição do poema citado para o francês, e publica sua versão, batizada, "L'antiterre", na seção cinco, página 76 da *Action Poétique*, número 56. Auster não foi o único a ser traduzido por Guglielmi, cujo trabalho abarca mais sete poetas, como sugere o seu título, "Huit poètes choisis et traduits par Joseph Guglielmi". No inverno de 1974-1975, Denis apresenta mais uma tradução de 'Unearth', agora na revista *Arguile*, número 5⁶⁹. Três anos depois, em 1977, é a vez do poeta dinamarquês Poul Borum, apresentar, na distante Dinamarca, mais precisamente no número 4 da revista *Hvedekor*, um poema de Auster: 'Disappearances', que virou, 'Forsvindinge'.

Outras traduções só na década de 1980, e não mais de um poema, publicado em revistas literárias, mas de seus livros. É interessante notar que todo o trabalho de tradução dessa época ocorreu na França, e variava entre livros e periódicos. Diferentemente das demais traduções dos poemas de Auster, as versões francesas se apoiam não nas coletâneas dos mesmos, mas nos livros originais que Auster publicou. Em nenhum outro lugar, os editores tiveram essa preocupação e cuidado.

Denis, o primeiro a traduzir um poema de Auster, é também o primeiro a traduzir um livro seu. O volume escolhido não poderia ser outro: *Unearth*. A editora francesa Maeght foi a

⁶⁹ Diferentemente de Guglielmi, Denis não traduz o título do poema, mantendo-o na língua original.

responsável por produzir as seiscentas e quarenta cópias de sua versão francesa, em 1980. Desse total, cento e quarenta exemplares trazem litografias originais de Jean-Paul Riopelle, e outros vinte, nominais e assinados pelo poeta e pelo artista, não foram colocados à venda. A tradução de Denis, no entanto, não traz as trinta e três partes originais do poema de Auster, apenas vinte delas. A razão para isso é uma só: o tradutor simplesmente não conseguiu verter para o francês as treze sequências restantes. Quem revela é o próprio Auster, na já citada entrevista a Andreas Hau: "The French one was because the translator couldn't translate the others. He just couldn't achieve them in France, so we decided to drop them"⁷⁰. Portanto, não houve tentativa alguma de quebrar convenções, apresentar uma nova variação sobre o mesmo tema; apenas era impossível traduzir tais sequências sem trair o seu sentido original.

É importante incluir no rol dos poemas traduzidos de Auster aquele que nem mesmo o é, embora seja catalogado como tal, 'White Spaces', descrito pelo próprio autor como "uma pequena obra de nenhum gênero identificável", e que marca a transição do Auster poeta para o Auster prosador. Este é também o título de seu primeiro livro de ensaios, *White Spaces*, publicado em 1980. Trata-se de um volume com extensão reduzida, apenas três textos: 'The Death of Sir Walter Raleigh', de 1975; 'Northern Lights: The Paintings of Jean-Paul Riopelle', de 1976; e 'Space: A Dance for Reading Aloud', de 1978-79. Os dois primeiros foram reunidos em *The art of hunger and other essays*, de 1982⁷¹, *Ground work: selected poems and essays 1970-79*, de 1990; e *Collected prose*⁷², de 2003.

'White Spaces', o texto de gênero algum, foi primeiramente apresentado na sua versão Francesa no verão de 1981, mais precisamente nas páginas 166 a 174 da revista *Arguile*, número 23-24, por Françoise de la Roque, que o traduziu como "Espaces Blancs". Em dois de dezembro de 1985, a mesma Françoise traduz o livro *White spaces*, ou *Espaces blancs* (Figura 17). Publicado pela Edition Une (Le Muy), sua edição foi limitada, quinhentos e cinquenta exemplares, com os de um a cinquenta numerados.

⁷⁰ HAU, Andreas, op. cit., p. 276.

⁷¹ Há duas edições de *The art of hunger*, uma de 1982 (onde não estão incluídas as entrevistas do autor) e outra de 1992, com as entrevistas. Esta segunda edição encontra-se traduzida para o português.

⁷² O livro não foi traduzido no Brasil.

Figura 17- Capa da tradução francesa de *White spaces* (*Espaces blancs*)



Fonte: <http://www.editionsunes.fr/pages/Paul_Auster_tirages_de_tete-7821240.html>.

Dois anos depois, em 1987, mais dois livros e um poema de Auster são traduzidos para o francês: *Effigies* (*Effigies*, em dois de abril); *Wall writing* (*Murales*, em 6 de julho; e 'Fragments from cold' ('Fragments du Froid'). *Effigies* (Figura 18) ficou a cargo de Emmanuel Hocquard, e teve apenas trinta e três exemplares, publicado também pela Editions Une. Danièle Robert foi a responsável por *Murales* (Figura 19), lançado pela mesma Editions Unes, com uma tiragem de setecentos e trinta cópias, as trinta primeiras numeradas e contendo uma pintura original de Maurice Rey. Danièle também publica na revista *Banana Split*, sua tradução de 'Fragments from Cold' - "Fragments du Froid".

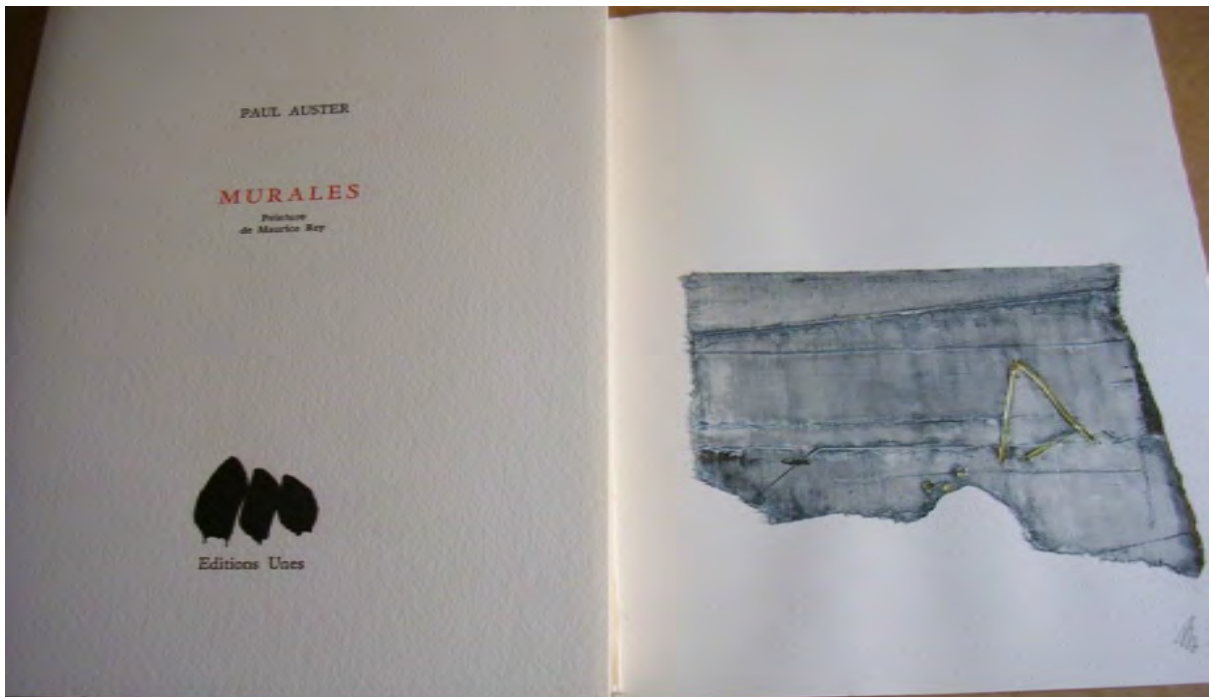
Em 16 de fevereiro de 1988, a Editions Une publica, com apenas trinta exemplares, a tradução de *Facing the music* (*Dans la tourment*) (Figura 20), por Danièle Robert, assim como a sua versão para *Fragments from cold* (*Fragments du froid*) (Figura 21), com uma tiragem de setecentos e trinta livros; trinta deles contendo uma pintura de Maurice Rey intitulada "Fragments du Froid: Peinture de Maurice Rey", assinada pelo artista. No mesmo ano, Robert publica *Paul Auster: le dédales de l'intime* resenha sobre *A trilogia de Nova York*, que traz também dois poemas de *Fragments from cold*.

Figura 18 - Exemplar da tradução francesa de *Effigies*



Fonte: <<http://a141.idata.over-blog.com/6/07/38/89/unes-tetes/aus--3-.JPG>>.

Figura 19 - Edição da tradução francesa de *Wall writing* (*Murales*)



Fonte: <<http://a403.idata.over-blog.com/6/07/38/89/unes-tetes/aus--4-.JPG>>.

Figura 20 - Edição da tradução francesa de *Facing the music* (*Dans la tourmente*)



Fonte: <<http://www.editionsunes.fr/pages/paul-auster-7687690.html>>.

Figura 21 - Edição da tradução francesa de *Fragments from cold* (*Fragments du froid*)



Fonte: <<http://a142.idata.over-blog.com/6/07/38/89/unes-tetes/aus--6-.JPG>>.

Vale abrir um parêntese aqui para dizer que, em 1989, Auster seleciona alguns poemas para leitura e concede entrevista a Jeffrey Green para arquivamento na renomada The Poetry

Center of American Poetry Archives⁷³, da Universidade Estado de São Francisco (EUA), que detém em seus arquivos uma série de leituras e entrevistas de poetas norte-americanos. Com oitenta minutos de duração, uma cópia da gravação pode ser encontrada em VHS nos arquivos da Berg Collection.

Uma nova tradução de 'White Spaces' é publicada em 1990. Dessa vez em sueco – 'Vita Rymder' – nas páginas 110 a 114 da revista sueca *For ägner Kris*. Não temos informação acerca do nome do tradutor ou tradutora. Sabemos apenas que a revista em questão foi uma doação do próprio Auster à Berg Collection, em 17 de dezembro de 2007. A mesma pode ser encontrada no arquivo Paul Auster Collection of Papers (1987-2001).

Famoso no Japão por conta de seus romances, Auster teve a primeira tradução de seus poemas apresentada na Terra do Sol Nascente, em 1992, feita por Tomoyuki Yaku Iino. Este não traduziu os livros originais, mas a primeira coletânea que Auster publicou de seus poemas, *Disappearances: selected poems*, de 1988, que em japonês ficou 消失: ポール・オースター詩集⁷⁴ (Figura 22). Em japonês se lê "shoushitsu: pooru oosutaa shishuu", ou seja, 'Desaparecimento: coletânea de poemas de Paul Auster', tradução bastante fiel do título em inglês.

Em 1993, Danièle Robert traduz, pela Acte Sud, *Disappearances* (Figura 23), que em francês ficou *Disparitions* (Figura 24). Prefácio de Jacques Dupin e pintura de Maurice Rey acompanham a edição limitada, apenas trinta exemplares. Em 1994, há o relançamento do livro em questão, em formato de livro de bolso (Figura 25), sem a ilustração e o prefácio que acompanham o material anterior. Nesse mesmo ano, a Pagès Editors, lança pela primeira vez na Espanha, os poemas de Auster. Com tradução de Jordi Casellas Guillart, a editora apresenta *Desaparicions*⁷⁵, versão da mesma coletânea usada por Iino. Guillart segue o mesmo caminho de outros tradutores e editoras: traduzir não os livros originais, mas as suas antologias que, como já dito, não apresentam todos os poemas publicados por Auster. Não há informações acerca do número de tiragens desse trabalho, tampouco da recepção da mesma.

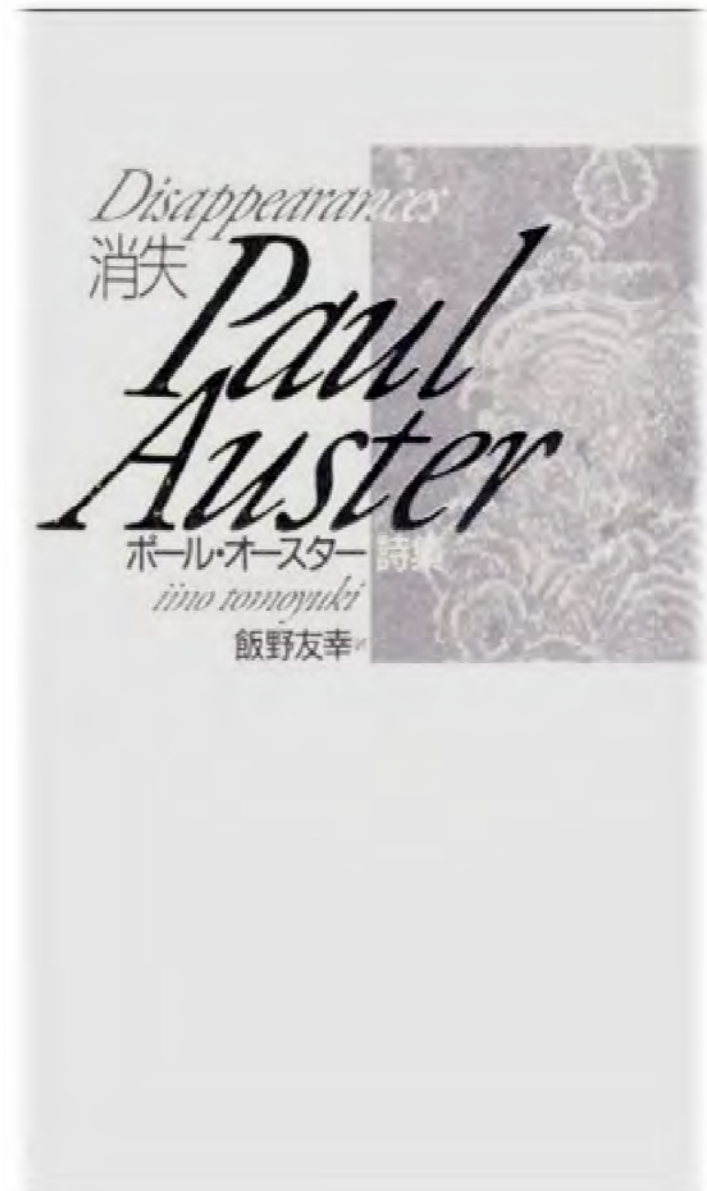
⁷³ Fundado 1954 a partir de uma pequena doação feita por W.H. Auden quando este fez uma leitura de seus poemas por ocasião da abertura da San Francisco State University.

⁷⁴ Fazemos um agradecimento especial a Raphael dos Santos Miguelez Perez, Mestre em Linguística pela UERJ com a dissertação *O etos de Akihito: uma análise discursiva de alocações do Imperador do Japão* (2013), pela ajuda na tradução do japonês para o português, bem como por ter conseguido para nós um exemplar da publicação japonesa.

⁷⁵ Segundo nos explicou a Professora Doutora Helena González, da Universidad Autónoma de Madrid, a tradução é catalã.

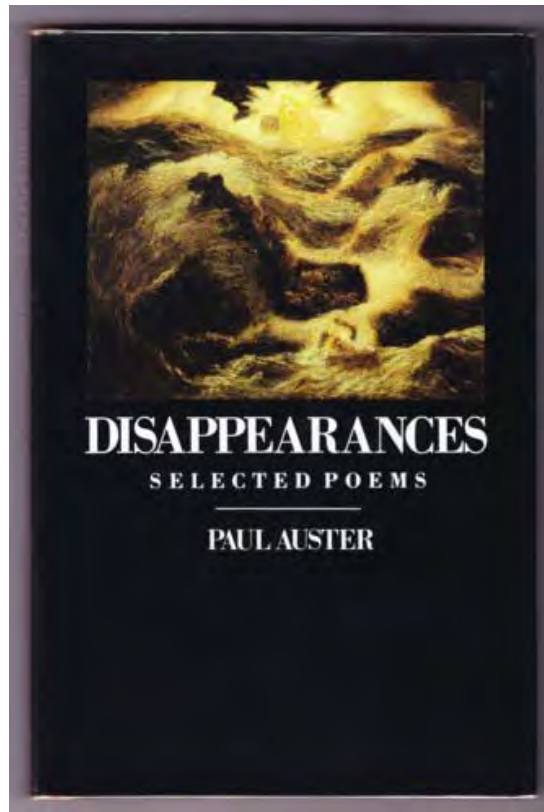
Encontramos apenas um exemplar do mesmo na Biblioteca Pública de Nova York, na constantemente referida Berg Collection, ao que parece, doado pelo tradutor.

Figura 22 – Capa da tradução japonesa de *Disappearances*

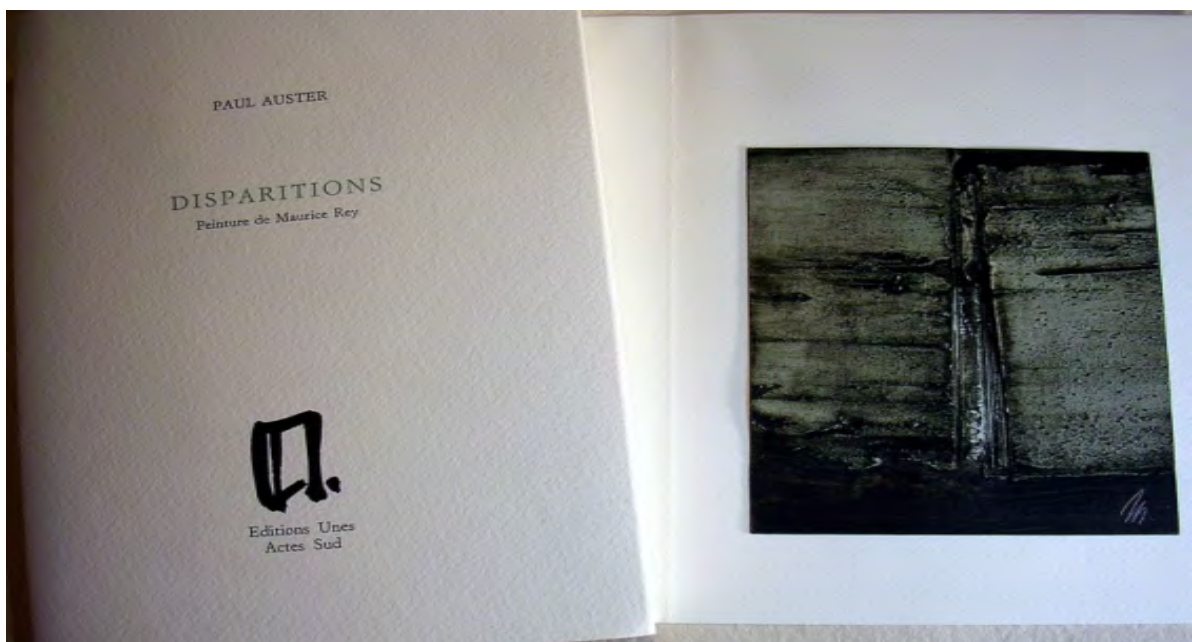


Fonte: <<http://blog.livedoor.jp/masu0504/archives/51909611.html>>.

Figura 23 - Primeira coleção da poesia de Auster



Fonte: <<http://www.barnesandnoble.com/w/disappearances-paul-auster/1002942114>>.

Figura 24 - Primeira tradução francesa de *Disappearances*

Fonte: <<http://www.editionsunes.fr/pages/paul-auster-7687690.html>>.

Figura 25 - Edição de bolso de *Disparition*



Fonte: O autor, 2013

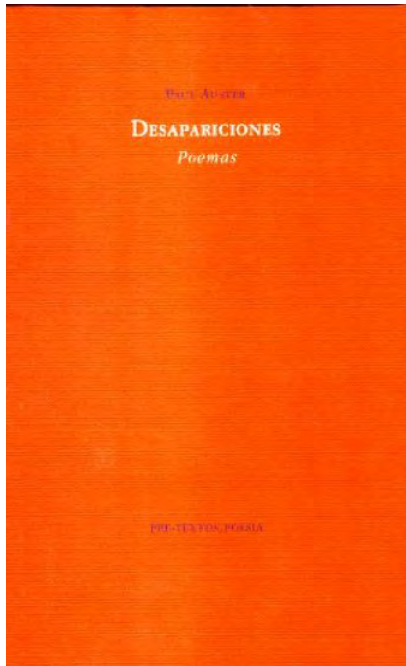
A Espanha receberá, em 1996, uma nova tradução dos poemas de Auster, *Desapariciones*⁷⁶ (Figura 26), versão da segunda coletânea de seus poemas, *Ground work: selected poems and essays 1970-79* (1990) (Figura 27), sob a assinatura do também Jordi, mas de sobrenome Doce⁷⁷. Chama a atenção o nome dado em espanhol a *Ground work selected poems*, mais próximo da primeira coletânea, *Disappearances*. Para Helena González, a opção do tradutor talvez seja um jogo de palavras com o original em inglês, 'Disappearances', que significa, desaparecimentos, o ato ou o efeito de deixar de ser visto. Em português, o termo tem a sinonímia de morte, em total sintonia com o modo como Auster concebe a escrita: o lugar onde a pessoa civil desaparece para ter a boa sorte de nascer em palavras. Ou, como diz o autor: "o eu que existe no mundo - o eu cujo nome aparece nas capas dos livros - não é necessariamente o mesmo eu que escreve o livro"⁷⁸.

⁷⁶ Helena Gonzalez, da Universidad Autónoma de Madrid, também cooperou na recolha de informações sobre a obra poética de Auster, e nos explica que essa versão é espanhola, diferente da anterior, catalã.

⁷⁷ Jordi Doce (Gijón, Espanha, 1967) é poeta, crítico e tradutor.

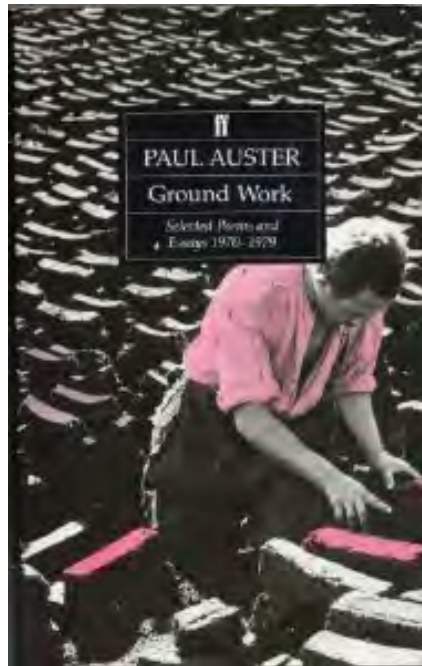
⁷⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 281.

Figura 26 - capa da edição espanhola de *Disappearances*



Fonte: O autor, 2013

Figura 27 - 1a. edição de *Ground work*



Fonte: <<http://www.royalbooks.com/pages/books/119047/paul-auster/ground-work-selected-poems-and-essays-1970-1979-first-uk-edition>>

Jordi não traz em sua tradução os ensaios do livro original, mas apresenta um prefácio, no qual analisa a poesia de Auster, destacando as principais temáticas, e uma nota, onde são fornecidas ao leitor algumas informações sobre o processo de tradução por ele empreendido, como o fato de o próprio Auster esclarecer dúvidas pontuais - 'quisiera agradecer muy especialmente a Paul Auster su aclaración de ciertas dudas puntuales' (DOCE, 1996, p. 33) - e também dados acerca das duas únicas coletâneas dos poemas de Auster até então existentes:

Para la confección de esta antología se ha utilizado el texto original del volume *Ground work: selected poems and essays 1970- 79* (1990). Dicho volumen reproduce integramente el contenido de *Disappearances: Selected Poems 1970-1979* (overlook, 1988) que recoge un total de 79 poemas incluidos con anterioridad en los siguientes libros: *Unearth* (Living Hand); *Wall Writing* (The Figures, 1976); *Fragments from Cold* (Parenthèse, 1977); *White Spaces* (Station Hill, 1980) y *Facing the Music* (1980), además de la secuencia *Spokes* no incluida en la presente antología⁷⁹.

A nota pede alguns acréscimos e correções. Primeiro, *Ground work*, segunda antologia da poesia de Auster, traz cinquenta e dois poemas, todos presentes em *Disappearances*, no

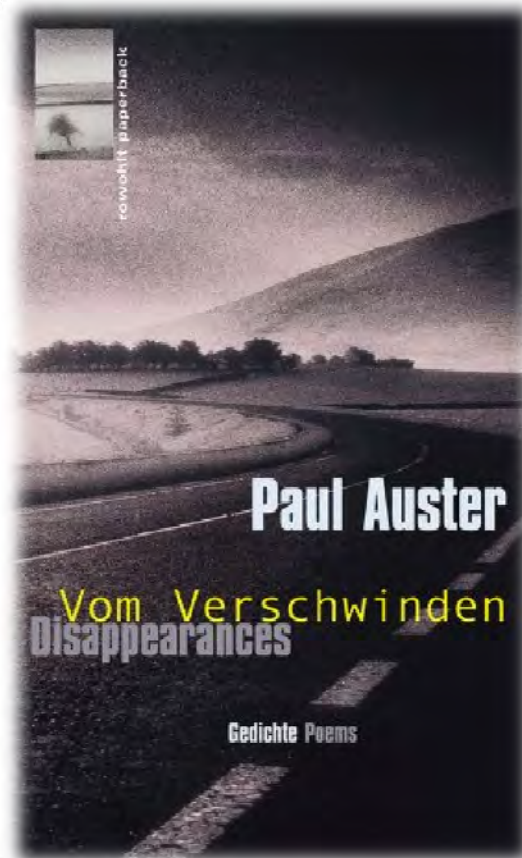
⁷⁹ Id. Ibid.

entanto, este traz em seu total, setenta e nove poemas. Ou seja, poemas publicados neste não aparecem naquele. Segundo, o título correto da primeira coletânea dos poemas de Auster é *Disappearances: selected poems*, e não '*Disappearances: selected poems 1970-1979*'. Terceiro: as duas coletâneas estão incompletas, faltando-lhes partes significativas de *Unearth* e um número considerável de poemas de *Wall writing* e *Facing the music*. Os únicos livros que estão completos e nelas reunidos são *Effigies* e *Facing the music*. Quarto: a listagem dos livros por Doce está errada. Auster escreveu cinco livros de poesia, na seguinte ordem, *Unearth* (Living Hand, 1977), *Wall writing* (The Figures, 1976); *Effigies* (Orange Export, 1977); *Fragments from cold* (Parenthèse, 1977) e *Facing the music* (Station Hill, 1980). *White spaces* (Station Hill, 1980) não é um livro de poesia, mas sim de ensaios, e foi publicado depois de *Facing the music*, embora no mesmo ano. Quinto: o poema 'Spokes', que também não foi publicado em nenhum dos cinco livros de poesia, e não compõe a tradução de Doce, faz parte das duas coletâneas por ele citadas.

Chama a atenção o título dado em espanhol a *Ground work selected poems: Desapariciones*, mais próximo da primeira coletânea *Disappearances*. *Desapariciones* teve uma segunda edição em 1998. Nesse mesmo ano, há o lançamento de uma nova tradução de Doce, dessa vez com a inclusão dos ensaios, cuja versão ficou por conta de Maria Eugênia Ciocchini, tradutora de alguns livros de Auster na terra de Cervantes, com o título, *Pista de despegue. Selección de poemas y ensayos, 1970-1979*. Este livro foi reeditado em 2004; e uma nova edição de *Desapariciones*, lançada em 2006, sai da gráfica para as prateleiras. Em 2007, *Pista* também é reeditado.

Werner Schmitz traduz para o alemão, em 2001, pela editora Rowohlt Tb, a coletânea *Disappearances* (1988) - *Vom verschwinden* (Figura 28). Diferentemente do livro original, Schmitz inicia os poemas com as palavras em negrito. A razão de tal alteração nos é desconhecida.

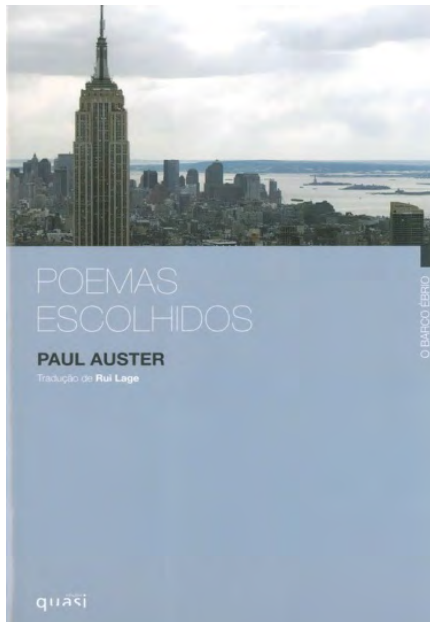
Figura 28 - Capa da tradução alemã de *Disappearances (Vom Verschwinden)*



Fonte: <<http://www.bookcrossing.com/journal/12127415/>>.

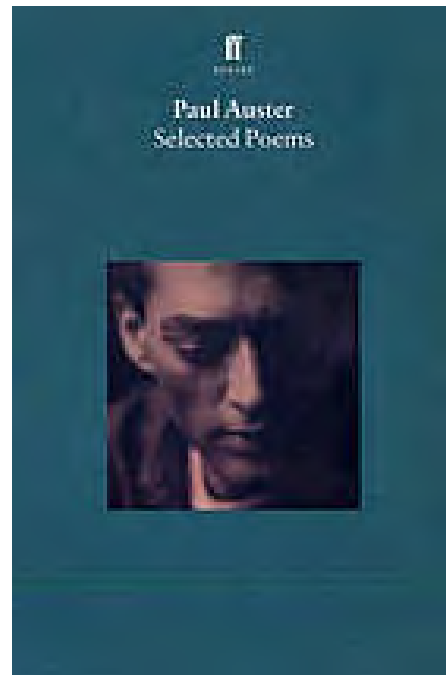
Em 2002, é lançada a tradução portuguesa de *Paul Auster: selected poems - Paul Auster: poemas escolhidos* (Figuras 29 e 30) - por Rui Lage, pela editora Quasi. Como os demais trabalhos de e sobre Auster, difícil de encontrar.

Figura 29 - Tradução portuguesa de Rui Lage
Auster: poemas escolhidos de *Paul Auster: selected poems*



Fonte: <http://porosidade-etera.blogspot.com.br/2007_10_01_archive.html>.

Figura 30 - Terceira coletânea da poesia de
Paul Auster: selected poems



Fonte: O autor, 2012

Cinco anos depois da última reedição de sua tradução, em novembro de 2012, Jordi apresenta uma nova versão, mais completa, porém ainda incompleta dos poemas de Auster, embora o título sugira o contrário: *Paul Auster: poesia completa* (Figura 31) e *Paul Auster: todos os poemas* (Figura 32). Trata-se da tradução de *Paul Auster: collected poems* (Figuras 33 e 34), de 2004. Dessa vez não há notas explicativas, tampouco um novo texto apresentando os poemas de Auster, já que o prefácio de Doce é o mesmo de 1996. Doce também não inclui o texto de Finkelstein que introduz a nova coleção. Gesto diferente de Caetano W. Galindo, tradutor da primeira publicação dos poemas de Auster no Brasil, em 2013, que não só insere o texto de Finkelstein, como escreve seu próprio prefácio. Galindo não faz diferente dos demais tradutores de Auster, pois o material que ele converte para o português é uma de suas coletâneas - a última lançada - e, como já dissemos, esta não contém todos os poemas, como Galindo afirma em seu prefácio. Faltam em *Collected poems*, conseqüentemente em *Paul Auster: todos os poemas*, cinco partes de *Unearth*; seis poemas de *Wall writing*; e seis poemas de *Fragments from cold. Effigies* e *Facing the music* estão completos.

Figura 31 - Paul Auster: poesia completa, tradução espanhola de *Paul Auster: collected poems*



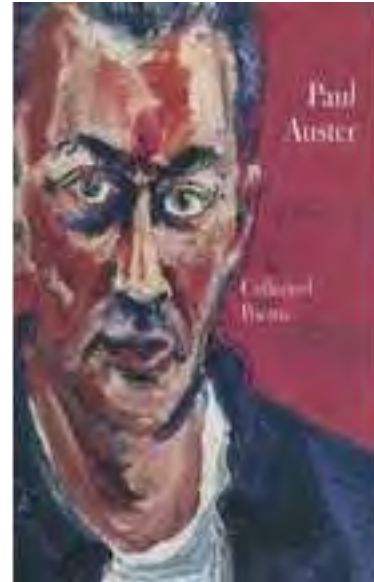
Fonte: O autor, 2013

Figura 32 - Primeira edição de Paul Auster (todos os poemas) - tradução brasileira de Caetano W. Galindo dos *Collected poems*



Fonte: O autor, 2013

Figura 33 - *Paul Auster: poesia completa*, tradução espanhola de *Paul Auster: collected poems*



Fonte: <<http://www.booktopia.com.au/paul-auster-collected-poems-paul-auster/prod9781585679119.html>>

Figura 34 - Edição em capa dura de *Paul Auster: collected poems* (2007)



Fonte: O autor, 2010
Esta é a edição aqui utilizada

Eis o mapeamento de todas as traduções dos poemas de Auster. Não são muitas, e como todo o material envolvendo o período que Auster escreveu e publicou poesia, são raros,

limitados e caros, dificultando o trabalho do pesquisador. Além disso, os próprios livros originais parecem desaparecer aos olhos das coletâneas. Exceto os franceses, os tradutores espalhados ao redor do mundo preferem traduzir estas a se debruçarem sobre os cinco livros primeiros. Apontamos o desconhecimento acerca dessa fase inicial da carreira de Auster como o principal motivo que perpetua as lacunas sobre a produção lírica de Auster, que leva a outro problema a contornar: o acesso ao material, raro, caro, limitado e protegido de forma quase inexpugnável. Outro problema: não basta ter a intenção de traduzir todos os poemas de Auster. Para que esta se realize, é preciso antes coletar, escavar, estudar seus sinuosos caminhos, mapeá-los, dar ordem e vida a essa "civilização perdida". Em outras palavras, é necessário empreender uma verdadeira arqueologia.

Continuando nossa escavação, passemos à apresentação e análise dos trabalhos já realizados sobre a poesia de Auster, já adiantando que os mesmos não são em grande número, igualmente raros e de difícil acesso.

1.3 Terceira escavação: fortuna crítica

A primeira reunião de textos acadêmicos sobre a obra de Paul Auster data de 1994, intitulada *The review of contemporary fiction: Paul Auster/Danilo Kiš (Vol. XIV)*, e organizada por Dennis Barone. Dividido em duas partes, o livro tem a sua primeira parte dedicada a Paul Auster; e a segunda, ao escritor, Danilo Kiš⁸⁰, falecido em 1989, mesmo ano em que foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura. Como o próprio título da coletânea sugere, trata-se de um estudo voltado para a prosa desses dois autores, embora ambos já tivessem realizado poesia antes.

No caso específico da produção de Auster, há um ou outro texto sugerindo pontos de contato entre a prosa deste e algum poema seu em particular, além de breves comentários sobre a sua poesia, como faz o poeta Robert Creeley⁸¹, no artigo, 'Austerities'. Além deste e

⁸⁰ Danilo Kiš nasceu em Subotica, antiga Iugoslávia, em 1935. Perdeu o pai e grande parte da família nos campos de concentração de nazistas. Em 1962, publicou seus dois primeiros romances *Mansarda* e *Psalm 44*. Nos anos seguintes, recebeu um grande número de prêmios nacionais e internacionais por seus trabalhos em prosa e poesia. Passou a maior parte de sua vida em Paris, onde traduziu poetas húngaros e russos para francês e verteu para servo-crota escritores franceses como Ossip Mandelstam, Baudelaire, Verlaine e outros. Em 1989 foi indicado para o Prêmio Nobel de Literatura, contudo, no mesmo ano faleceu. No Brasil, sua obra mais conhecida é *Jardim, cinzas* (1986, Companhia das Letras, 1986).

⁸¹ Essas informações foram encontradas no já citado *The Implosion of Negativity: The Poetry and Early Prose of Paul Auster* (2010), de Andreas Hau, Como não tivemos acesso a organização de Barone, não podemos dizer

Barone, publicaram na presente coleção: Charles Baxter, Sven Birkerts, Paul Bray, Mary Ann Caws, Alan Gurganus, Gerald Howard, Mark Irwin, Barry Lewis, Mark Osteen, Mark Rudman, Chris Tysh, Katherine Washburn, Steven Weisenburger and Curtius White⁸². Foram inseridas nessa edição fotografias de Daniel (Figuras 35 e 36), filho do primeiro casamento de Auster, e ilustrações de Claude Royet-Journoud (Figura 37)⁸³.

Figura 35 - Daniel Auster, primeiro filho de Auster



Fonte: <<http://www.deepbeeo.com.br/djs/daniel-auster/>>.

Figura 36 – Daniel Auster em uma cena de *Smoke*



Fonte: <http://www.cinema.de/stars/daniel-auster,1572709,ApplicationStar.html>.

nada além do que foi relatado por Hau em seu livro. Este diz: "The first major collection of essays on Paul Auster appeared in Spring, 1994 as one half of a double issue of *The Review of Contemporary Fiction* edited by Dennis Barone. As the magazine title indicates, there is little to be read about Auster's poetry. Some essays suggest thematic connections to individual poems, and the poet Robert Creeley suggest thematic connections to Auster's poetry, albeit more on an artistic rather than a scholarly level" (HAU, 2010, 6).

⁸² A lista desses autores foi encontrada em *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994* (1994), de William Drenttel. Como Drenttel não oferece uma listagem dos trabalhos apresentados pelos autores, pesquisamos e conseguimos não só um exemplar à venda, mas também o seu índice, que aqui segue: Allan Gurganus, 'How Do You Introduce Paul Auster in Three Minutes?'; Paul Auster, 'From *Mr. Vertigo*'; Curtis White, 'The Auster Instance: A Ficto-Biography'; Mary Ann Caws, 'Paul Auster: *The Invention of Solitude*'; Dennis Barone, 'Auster's Memory'; Robert Creeley, 'Austerities'; Charles Baxter, 'The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction'; Mark Rudman, 'Paul Auster: Some 'Elective Affinities''; Chris Tysh, 'From One Mirror to Another: The Rhetoric of Disaffiliation in *City of Glass*'; Barry Lewis, 'The Strange Case of Paul Auster'; Katharine Washburn, 'A Book at the End of the World: Paul Auster's *In the Country of Last Things*'; Sven Birkerts, 'Reality, Fiction, and *In the Country of Last Things*'; Steven Weisenburger, 'Inside *Moon Palace*'; Mark Irwin, 'Inventing the Music of Chance'; Paul Bray, 'The Currents of Fate and *The Music of Chance*'; Mark Osteen, 'Phantoms of Liberty: The Secret Lives of *Leviathan*'; Gerald Howard, 'Publishing Paul Auster'; Books by Paul Auster.

⁸³ Poeta francês contemporâneo e artista plástico. Foi ele quem apresentou Auster a Edmond Jabès. Os "bastidores" desse encontro estão descritos no livro *Lavish absence: recalling and rereading Edmond Jabès* (2002), de Rosmarie Waldrop.

Figura 37 - Claude Royet-Journoud e Paul Auster



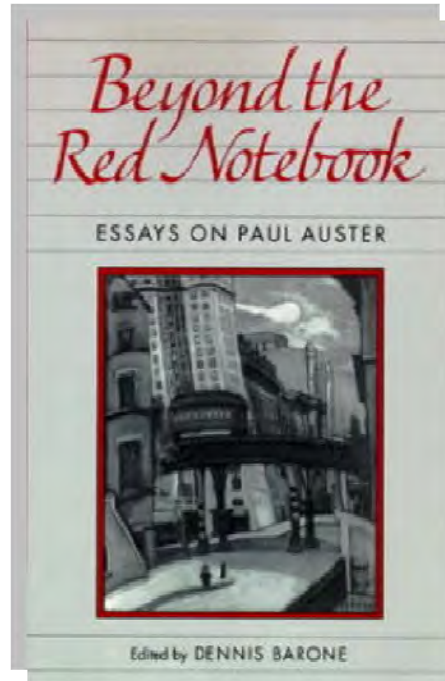
Fonte: <<http://litoteentete.blogspot.com.br/2008/06/paul-auster-et-claude-royet-journoud.html>>.

Motivado pelo crescente interesse na obra de Auster, e também pelo sucesso alcançado por sua *[The] Review of Contemporary Fiction*, Barone lança, em 1995, uma nova coleção de textos, dessa vez exclusivamente dedicada à obra de Paul Auster, chamada *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*⁸⁴ (1995) (Figura 38). Os autores agora são outros, de diferentes lugares do mundo – França, Japão, Holanda etc⁸⁵. Nenhum dos críticos da reunião anterior publica nessa nova coleção, e um em especial se destaca: o crítico e poeta norte-americano Norman Finkelstein, único a tratar da poesia de Auster, com o artigo 'In the Realm of the Naked Eye', primeiramente publicado no outono de 1990, na revista *American Poetry*, com o título 'In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster'.

⁸⁴ A partir daqui, as citações da obra virão referidas pela sigla *BRN*.

⁸⁵ Nenhum crítico brasileiro fez parte do grupo.

Figura 38 - Capa do primeiro livro sobre a obra de Auster



Fonte: O autor, 2012

1.3.1 Norman Finkelstein: a olho nu

Finkelstein é o primeiro crítico literário a estudar a poesia de Auster, e seu texto publicado na *BRN* é o primeiro a abordá-la. No entanto, é preciso dizer, a primeira resenha acerca da mesma data de 01 de outubro de 1988, publicada por Frank Allen⁸⁶, na revista *Library Journal*, por ocasião da primeira edição de uma coletânea dos poemas de Auster, a saber: *Disappearances: selected poems*. A falta de acesso a esse texto nos impede tecer qualquer comentário sobre ele.

Se não tivemos muita sorte em conseguir um exemplar da resenha de Allen ou da primeira organização de Barone, a segunda nos chegou a um preço nada módico⁸⁷. *BRN* pode

⁸⁶ Encontramos um fragmento desse texto no site da Amazon, onde se lê: 'Novelist, editor, and translator as well as poet, Auster questions all that limits fulfillment in this selection of poems spanning nine years (1970-1979). The conflict in these mystical, Blakean poems is between death of the spirit and potentiality, between "the many who are here/ though never born,/ and those who would speak/to give birth to themselves." Each poem journeys outward through baffling "white spaces" to find what a soul loses in failed psychic relationships and "a word equal to the silence inside." Randomness precludes communication, yet "something is happening" that forms "a part of this journey for the length of time that it endures." To follow a poet as he tries to penetrate the infinite is a challenge; this is yearning and difficult poetry. Frank Allen, Allentown Coll., Center Valley, Pa.' (<http://www.amazon.ca/Disappearances-Paul-Auster/dp/0879513411>). Acesso em: 01 de setembro de 2013.

⁸⁷ É importante ressaltar que os cinco livros de poesia de Auster são difíceis de serem encontrados, assim como qualquer material referente a eles, incluindo as coletâneas. Além dos exemplares originais serem poucos -

ser considerado o primeiro grande estudo acerca da obra de Auster, que tem na década de 1990 o ápice de seu reconhecimento e crescimento: é nessa época, por exemplo, que os primeiros artigos acadêmicos e teses⁸⁸ sobre Auster começam a surgir; que o autor *d'A Trilogia* recebe o Morton Dauwen Zabel Award⁸⁹, da American Academy and Institute of Arts and Letters, por sua ficção; seus livros são traduzidos em mais de quinze países⁹⁰; acontece, na primavera de 1994, o primeiro seminário em torno dos escritos de Paul Auster, sob a coordenação de Dennis Barone, no Saint Joseph College, universidade onde leciona; e é realizada na França, mais precisamente na *Université de Provence*, a primeira conferência internacional sobre a sua obra. Os trabalhos aqui apresentados foram reunidos, pouco tempo depois, no mesmo ano de lançamento de *BRN*, na coletânea *L'ouvre de Paul Auster: approches et lectures plurielles*⁹¹ (Figura 39), editado por Annick Duperray⁹². A França,

entre quinhentos e mil exemplares, alguns assinados pelo autor -, os mesmos alcançaram cifras exorbitantes com o sucesso mundial de seu autor, só podendo ser adquiridos por somas vultosas em sebos de obras raras nos Estados Unidos. As próprias coletâneas apresentam problemas ao pesquisador, como apontamos acima. Andreas Hau aponta essa mesma dificuldade nossa: 'The individual volumes of Auster's poetry are not available via inter library loan in Germany or elsewhere in European Community, which is not surprising given their initial obscurity and small editions of 500-1000copies per book. Auster's success as a novelist has made those books collectable items priced at 500-1000 dolars apiece, which preludes both students and financially challenged libraries from buying them' (HAU, 2010, p. 8-9).

⁸⁸ Na década de 1990 foram escritas nove dissertações de mestrado sobre os trabalhos de Auster: 1. *Connections Among the Books of the New York Trilogy by Paul Auster* (em anexo uma entrevista com o autor), por Susan Adriaanse, apresentada na Amsterdam Free University, em junho de 1990; 2. *Paul Auster: Narratives of Deprivation*, defendida na Université de la Sorbonne, em junho de 1991, por Emmanuelle Blatmann; 3. *Intertextuality, Metatextuality and Metafiction in Paul Auster's Work*, em junho de 1991, na Université de Toulouse Le Mirail, por Cécile Nastorg; 4. *Paul Auster: Language and its Psychological Aspect in The New York Trilogy*, defendida na Université Paris/Charles V, em setembro de 1991, por Laëtitia-Marie Bonnet; 5. *The Private I.D. of a P.I. named P.A.: A Study on the Heritage of the Eye and the Use of the 'I' in Paul Auster's Works*, também na Sorbonne, em 1992, por Stéphane Foenkinos; 6. *Auster and Barthes: Genesis of a Self-Portrait 'in Figura'*, em março de 1992, na Universidade de Nova York, por Michael Sitruk; 7. *Private I in the Mirror: An Analysis of Paul Auster's The New York Trilogy*, de Anniken Telnes Iversen, na Universiteti Bergen, Noruega, em agosto de 1992; 8. *Moon Palace: An Auto-National-Biography*, em setembro de 1992, novamente na Sorbonne, por Lavrette Vergne; 9. *Drawn into the Circle of its Repetitions: Exploring Auster's The New York Trilogy*, por Nina Handler, defendida em maio de 1993, na Universidade de São Francisco. Em 1990, Madelaine Sorapure defende a tese de doutorado *Assuming Authority: Self-Conscious Authorship in Contemporary Fiction* (1990), na Universidade de Nova York. Aqui a autora analisa a questão da autoria em seis romances de autores distintos: *Letters*, de John Barth; *Invisible Cities*, de Italo Calvino; *City of Glass*, de Paul Auster; *Democracy*, de Joan Didion; e *Waiting for the Barbarians* e *Foe*, de J.M. Coetzee.

⁸⁹ O prêmio já foi oferecido a nomes como Edward Said (2000); Harold Bloom (1982); Guy Davenport (1981); David Shapiro (1977); Charles Reznikoff (1971) entre outros.

⁹⁰ Ver a lista de todos esses trabalhos em *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*.

⁹¹ Primeira conferência internacional sobre a obra de Paul Auster. Participaram do evento vinte e oito pesquisadores de diferentes países. Nenhum brasileiro fez parte do grupo.

⁹² Duperray publicou, em 2003, um livro sobre a obra de Auster: *Paul Auster: les ambigüités de la négation*.

como vimos, é importantíssima no conjunto da obra de Auster, e na fase inicial de sua carreira: foi neste país que muitos de seus poemas foram escritos, as primeiras traduções de sua poesia foram realizadas e onde seus livros são mais populares – mais até do que nos Estados Unidos.

Figura 39 - *L'oeuvre de Paul Auster*



Fonte: < <http://www.actes-sud.fr/catalogue/essai-document/oeuvre-de-paul-auster-approches-et-lectures-plurielles>>.

Tal qual acontece com *BRN*, a reunião de Duperray traz apenas um único trabalho acerca da poesia de Auster, de autoria de Marc Chénétier, que também contribuiu para a coleção de Barone, com uma análise acerca da prosa de Auster, citando aqui e ali alguns poemas. Como não temos o material organizado por Duperray⁹³, onde se encontra a análise de Chénétier, não nos é possível tecer qualquer comentário a respeito. Entretanto, Andreas Hau, em sua tese-livro, *The implosion of negativity*, salva nossa pesquisa, preenchendo a lacuna:

Still, as in *Beyond the Red Notebook*, the French collection of essays, too, contains only one article on Auster's poetry while all others deal with his prose (...) in the French collection he [Marc Chénétier] retraces the negativity in Auster's lyric oeuvre, which he discerns for instance in Auster's choice of words. He is also able

⁹³ Conseguimos um exemplar, mas não chegou a tempo para a defesa.

to establish connections to the French poets Auster translated⁹⁴ and makes references to the poetics of Wallace Stevens. Parts of Chénétier's article, however, are rather concerned with Auster's poetry in French translations⁹⁵.

Até 1990 não havia trabalhos mais pormenorizados acerca da obra de Auster. Essa ausência leva Dennis Barone a ver sua coletânea como um estímulo para novas produções nesse âmbito. No seu entender, a falta de tais estudos estaria ligada, "talvez"⁹⁶, à rapidez com que os escritos de Auster se tornaram conhecidos, dentro e fora dos Estados Unidos, bem como à celeridade das publicações de seus romances e de suas respectivas traduções⁹⁷ - Auster é um autor que escreve compulsivamente, e publica em intervalos relativamente curtos, uma média de um livro, às vezes até dois, em um único ano. Indubitavelmente podemos ver nesse comportamento de Auster a expressão de um autor arrojado, quase um maratonista, do primeiro ao último livro publicado. Ainda que não gostem muito de seus livros⁹⁸, é impossível não respeitar a energia e a audácia de suas ambições: desde 1974 até agora não parou de escrever e publicar.

⁹⁴ HAU aqui se refere a *The Random House of twentieth-century French poetry*, antologia de poesia francesa contemporânea traduzida e editada por Auster, publicada em 1982. Os poetas e poemas reunidos no livro citado foram escolhas pessoais do autor. Por este trabalho, Auster recebeu um prêmio do Columbia-P.E.N Translation Center.

⁹⁵ HAU, Andreas, op. cit., p. 7.

⁹⁶ Usamos aqui o termo talvez entre aspas, por ser este bastante recorrente no texto com que Dennis Barone abre sua coletânea. Seu uso constante, assim como de outros que indicam dúvida, faz-nos ver, contraditoriamente ao seu esforço em publicar um livro totalmente dedicado ao trabalho de Auster, um sinal de insegurança, como se não estivesse totalmente certo do que afirma. Citamos algumas passagens que comprovam nossa percepção: 'Yet, *perhaps* [itálico nosso] because of the speed at which his novels appeared and his reputation has grownth' (...) This volume *may be* [itálico nosso] the catalyst for such growth (BARONE, Dennis, 1995, p. 1).

⁹⁷ Na década de 1990, os romances de Auster foram traduzidos na Catalunha, na Dinamarca (a primeira tradução data de 1987 - *City of Glass*), na Finlândia (idem, em 1988), na França (idem, 1987) – onde, já em 1985, haviam sido traduzidos 'White Spaces', que oscila entre a poesia e a prosa –, na Alemanha (idem, 1987), na Grécia, na Hungria, em Israel, na Itália (idem, mesmo ano - *The New York trilogy*), na Holanda e na Noruega (idem, ambas em 1988), em Portugal, na Espanha (idem, em 1988), no Japão (em 1989), na Suíça (em 1988), Turquia, Bulgária, Islândia, Polônia e Romênia. O primeiro livro de Auster a ser traduzido no Brasil foi *A Trilogia de Nova York*, em 1989, por Marcelo Dias Almada, pela editora Best Seller. Atualmente sua editora é a Companhia das Letras, que lançou uma nova tradução d'*A Trilogia*, em 1999, a cargo de Rubens Figueiredo, e de *Leviatã* (1993), traduzido primeiramente por Thelma Médice Nóbrega, e depois por Rubens Figueiredo, em 2001, sem, contudo, traduzir as demais obras vertidas para o português pela antiga editora. São elas: *No país das últimas coisas* (1990), *Palácio da lua* (1991) e *A música do acaso* (1992).

⁹⁸ James Wood é um crítico feroz dos romances de Auster. Em seu texto 'Shallow Graves. The Novels of Paul Auster', publicado na *The New Yorker*, em 30 de dezembro de 2009, Wood acusa Auster de criar diálogos artificiais, de fazer uso de clichês em suas narrativas, bem como de uma gramática "confortavelmente artificial". Além disso, as histórias de Auster são menos persuasão do que asserção; suas personagens falam banalidades, e sua prosa é ruim. O texto pode ser encontrado em: http://www.newyorker.com/arts/critics/books/2009/11/30/091130crbo_books_wood

Escrever, como o próprio Auster diz em entrevista a Gérard de Cortanze, "est une véritable activité physique" (CORTANZE, 1997, p. 137), e continua, em outra: "pareço precisar [da produção literária] para permanecer vivo. Sinto-me horrível quando não [a] exerço. Isso não significa que escrever me traga um monte de prazer - mas *não* fazê-lo é pior"⁹⁹.

A produtividade atlética de Auster ao longo dos anos não o deixam mentir: em 1985, sai a primeira edição de *City of glass (Cidade de vidro)*; em 1986, são lançadas as primeiras edições de *Ghosts (Fantasmas)* e *The locked room (O quarto fechado)*; em 1987, *The New York Trilogy (A Trilogia de Nova York)* e *In the country of last things (No país das últimas Coisas)* vêm a público; em 1988, é publicado *Disappearances: selected poems*, o primeiro livro a reunir seus antigos poemas; em 1989, *Moon palace (Palácio da lua)* encontra lugar nas prateleiras das livrarias; em 1990, mais um romance aparece, e uma nova coletânea de poemas, acrescido de ensaios, respectivamente, *The music of chance (A música do acaso)* e *Ground work: selected poems and essays 1970-79*; em 1992, seus leitores são presenteados com *Leviathan (Leviatã)*, e uma nova reunião de ensaios, mais entrevistas, *The art of hunger: essays, prefaces, interviews* (em português recebeu o título de *A arte da fome*); em 1992, Auster escreve seu primeiro e único conto, 'Auggie Wren's Christmas Story', uma encomenda do jornal *The New York Times* para ser publicado no dia de Natal; em 1993, publica em tiragem limitada - trinta e cinco cópias apenas - um antigo poema, *Autobiography of the eye*; e em 1994, um novo romance, *Mr. Vertigo (Mr. Vertigo)*¹⁰⁰.

A respeito desse talento curioso de Auster para o exercício ginástico da escrita, a velocidade de seus movimentos e da importância da própria obra que organiza, Barone comenta em sua introdução a *BRN*:

In the short time since the publication of the *Trilogy* (1985-1986) he [Paul Auster] has become one of America's most praised contemporary novelists. He has frequently been compared to authors ranging from Nathaniel Hawthorne to Alain Robbe-Grillet. *Yet, perhaps because of the speed at which his novels have appeared and his reputation has grown* [italico nosso], *there is little scholarship available on his work* [italico nosso]. *One has the sense, however, that just as he burst on the*

⁹⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 259.

¹⁰⁰ Listamos aqui apenas os trabalhos publicados por Auster entre 1987, ano em que publica *A trilogia de Nova York*, e 1995, ano do lançamento de *BRN*. De 1995 para cá, o ritmo de publicações de Auster não diminuiu; ao contrário, está bastante acelerado. Suas últimas publicações são: *Man in the dark* (2008); *Invisible* (2009); *Sunset park* (2010); *Winter journal* (2012); *Here and now: letters* (2008-2011), reunião de correspondências entre Paul Auster and J.M. Coetzee (2013). Em novembro de 2013, será lançado nos Estados Unidos, *Report from the interior*, novo romance de Auster, sem previsão de lançamento no Brasil. Até o momento, *Sunset park* foi o último romance de Auster traduzido por aqui, com atraso de dois anos.

world scene in the late 1980's, Auster scholarship will witness an exponential growth in the late 1990's [itálico nosso]. This volume may be the catalyst for such growth (BARONE, 1995, p.1).

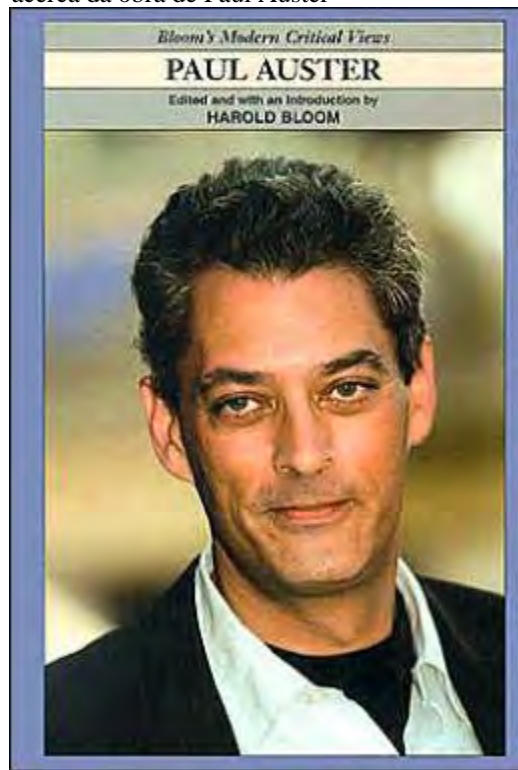
Se, na década de 1990, análises críticas acerca dos romances de Paul Auster eram poucas e começavam a ser empreendidas e ampliadas, trabalhos em torno da poesia praticamente não existiam. *BRN* é um bom exemplo de como a prosa de Auster eclipsou sua poesia: não só, dos quatorze artigos nela reunidos – incluída a introdução de Barone –, apenas um trata da poesia, como o seu próprio organizador não faz menção alguma a ela em seu texto de abertura. Apesar disto, muito bem percebe e aponta que a prosa de Auster é “próxima à perfeita poesia”¹⁰¹.

Curiosamente, em 2004, o famoso crítico e professor da Universidade de Yale, Harold Bloom, edita uma reunião de textos acerca da literatura de Auster, intitulada *Bloom's modern critical views: Paul Auster* (Figura 40). Em sua introdução, diz algo parecido com o que Barone havia expressado nove anos antes: '*Auster, a more considerable poet in prose than in verse [itálico nosso], is perhaps less a novelist than he is a romancer, really a pre-Cervantine kind of exposition*' (BLOOM, 2004, p. 1).

A semelhança entre as análises se afirma ainda mais quando percebemos ser essa a única referência à poesia feita por Bloom. Para nossa decepção, o professor de Yale não só se isenta de abordar esse outro lado de Auster, como também não apresenta, em sua coletânea, um único texto sobre sua poesia. A curiosidade e, por que não dizer, novidade na publicação de Bloom gira em torno de outra figura assumida por Auster, tão ou até menos estudada do que sua porção poeta: a de teórico. O texto a girar em torno dessa questão chama-se '*The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to Theory*', de autoria de John Zilcosky.

¹⁰¹ No original: 'a prose of near perfect poetry'. Id. Ibid., p. 24.

Figura 40 - *Bloom's modern critical views: Paul Auster*, coletânea organizada por Harold Bloom acerca da obra de Paul Auster



Fonte: O autor, 2012

Já que Bloom não acrescenta nada novo ao estudo da poesia de Auster, falemos do texto de Finkelstein - o primeiro a ela dedicado, como dito anteriormente. 'In the Realm of the Naked Eye', lembra, e até mesmo informa aos mais desavisados, que antes de publicar prosa, os primeiros livros de Auster foram de poesia. Contudo, aquela atraiu mais leitores e estudiosos do que esta. Nem mesmo o lançamento da primeira coletânea de seus poemas, *Disappearances: selected poems (1970-1979)*, em 1988, foi capaz de mudar tal cenário.

O próprio texto de Finkelstein é um exemplo emblemático dessa preferência/prevalência da prosa sobre a poesia: o caminho encontrado pelo crítico foi o estudo comparativo entre uma e outra - *A trilogia de Nova York*, *No país das últimas coisas* e *Palácio da lua* são as suas referências - enfatizando corretamente a relação entre leitor e poeta - há um diálogo constante entre eles -, contudo, diminuindo a importância, até mesmo colocando num lugar menor uma questão fundamental em sua obra de modo geral, a problemática do *Eu*. Nas suas palavras: 'In poetry especially, a concern for the vicissitudes of

the ego will severely limit a writer's range of expression. Even when such concerns are simply combined one can expect only limited success'¹⁰².

Não é, contudo, o que acontece com os poemas de Auster: nestes, a instabilidade e a imprevisibilidade, as variações e alternâncias do *Eu* não limitam o campo de ação do poeta; ao contrário, elas parecem expandir as suas possibilidades de escrita. *Unearth* (1976) é já bastante revelador dessa difusão da riqueza do *Eu*. Dele destacamos as seguintes passagens:

[...] Your other life, glowing in the fuse
of this one¹⁰³.

[...] You ask
words of me, and I
will speak them - from the moment
I have learned
to give you nothing¹⁰⁴.

Other of I: [...]
[...] I breathe to become your whetstone...¹⁰⁵

Dentre todos os romances de Auster, sem dúvida, *A trilogia de Nova York* (1999) é o que mais põe às claras a questão do *Eu*, prioridade nas suas três histórias. Lendo-a é possível perceber a singularidade de um *Eu* que se deixa notar não mais como uma unidade ou uma identidade inteira, mas como algo fora de si, um outro, com o qual não pode se confundir nem ser confundido, pois não é o seu idêntico, e sim, o radicalmente diferente de si. Portanto, como diria Quinn, personagem da primeira história da *Trilogia*, nunca um "outro eu mesmo", mas "um outro que não sou eu".

Tal não é, contudo, a visão de Finkelstein. Para ele, n'A *trilogia* especificamente, o prosador *ainda* caminha obsessivamente entre a *unidade do eu* ('the unity of the self') e a *liberdade da autodispersão* ('the freedom of self-dispersal'), diferente do que acontece em *No país das últimas coisas* (*In the country of last things* - 1987) e *Palácio da lua* (*Moon palace* - 1990), romances seguintes, onde isso já não mais acontece. Nestes a narrativa inclusive é mais

¹⁰² BARONE, Dennis, op. cit., p. 52.

¹⁰³ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 47. "Tua outra vida, brilhando no pavio / desta (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul. *Paul Auster [todos os poemas]*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [b], p. 83).

¹⁰⁴ Id. Ibid., p. 48. "Pedes / palavras minhas, e / vou dizê-las - assim / que aprender a dar-te nada (Trad. Caetano G. Galindo. In: Id. Ibid. p. 85).

¹⁰⁵ Id. Ibid., 2007, p. 49. "Outro do eu [...] / [...] eu vivo / para ser seu crivo (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 87).

"tradicional", com narradores em primeira pessoa. Por isso, o crítico considera a *Trilogia* o romance mais próximo da poesia de Auster. Citamos a fala de Finkelstein:

The New York Trilogy is close to Auster's poetry because it *still* obsessively walks the line between the *unity of the self* and the *self-dispersal*. In *the Country of Last Things* and *Moon Palace* are more traditional, coherent, first person narratives. Thus Auster's trajectory seems to be taking him away from the agonized debate that marks his poetry from start ('My lies have never belonged to me') to finish ('myself / the sound of a word / I cannot speak')¹⁰⁶.

A observação de Finkelstein é importantíssima, pois ela permite visualizar dois extremos - a *unidade do eu* e a *liberdade da autodispersão* -, que, acreditamos, no conjunto da obra de Auster, não se buscam conciliar, tampouco fundirem-se, mas antes, desligarem-se, apartarem-se um do outro. Há na produção de Auster uma indiferença espontânea para com a ideia de unidade do *Eu*. Em todas as suas narrativas, a escrita se revela uma força impessoal, expressa por uma consciência sem sujeito. Ou seja, por uma existência sem ser, na qual o *Eu*, consciente e voluntariamente, permitiu-se autoapagar, retirar-se para uma vida estranha e hermética, onde já não pode mais ser localizado, tornando-se, por conta disso, 'invisível' aos outros, e muito provavelmente a si próprio. Eis a razão pela qual a afirmação de Finkelstein nos causa alguns incômodos, na verdade dois.

O primeiro incômodo reside no fato de não acreditamos nessa "unidade do eu" (*unity of the self*) sobre a qual Finkelstein fala: todo o movimento de Quinn, por exemplo, em "Cidade de Vidro", primeiro romance d'A *trilogia* não é em direção à unificação; ao contrário, o tempo todo a personagem - por vontade própria - busca provocar uma rachadura, uma dispersão, uma dissolução, um desmoronamento do *Eu*. Nota-se sempre um movimento de saída, afastamento, esquecimento e recusa de seu ser - que se repete em "Fantasmas" e "O Quarto Fechado", terceiro e segundo romances do livro citado. Várias passagens d'A *trilogia* comprovam o que aqui defendemos, confirmado na transcrição de algumas delas:

Quinn já não era mais aquela parte dele capaz de escrever e, embora de várias maneiras Quinn continuasse a existir, já não existia mais para ninguém senão para si mesmo (AUSTER, 1999 [a], p.10).

Visto que não se considerava o autor daquilo que escrevia, ele mesmo não se sentia responsável pelos livros e portanto não era compelido a defendê-los em seu íntimo. William Wilson, afinal de contas, era uma invenção e, muito embora houvesse nascido dentro do próprio Quinn, tinha agora uma vida independente. Quinn o trata com respeito, às vezes com admiração, mas nunca chegava ao ponto de acreditar que

¹⁰⁶ BARONE, Dennis, op. cit., p. 57.

ele e William Wilson fossem o mesmo homem. Era por essa razão que Quinn não se mostrava por trás da máscara do seu pseudônimo¹⁰⁷.

Ao longo dos anos, Work se tornara muito próximo de Quinn. Enquanto William Wilson permanecia uma tríade de egos em que Quinn se transformara, Wilson servia como uma espécie de ventríloquo, o próprio Quinn era o boneco e Work era a voz animada que conferia um propósito àquela empresa. Se Wilson de fato era uma ilusão, justificava no entanto a vida dos outros. Se Wilson de fato não existia, era no entanto a ponte que permitia a Quinn passar de si mesmo para Work. E pouco a pouco Work se tornara uma presença na vida de Quinn, sei irmão interior, seu companheiro de solidão¹⁰⁸.

Enquanto perambulava pela estação, Quinn recordava a si mesmo a pessoa por quem estava se fazendo passar. O efeito de ser Paul Auster. Quinn começara a notar, não era de todo desagradável. Embora possuísse ainda o mesmo corpo de antes, a mesma mente, os mesmos pensamentos, tinha a impressão de que, de algum modo, ele fora retirado de dentro de si mesmo, como se não tivesse mais de andar para lá e para cá com o fardo da própria consciência; Graças a um mero truque do intelecto, um pequeno e hábil deslocamento de nomes, sentia-se incomparavelmente mais leve e mais livre. Ao mesmo tempo, sabia que tudo era uma ilusão. Mas havia nisso um certo conforto. Ele na verdade não se perdera; estava apenas fingindo, e poderia voltar a ser Quinn quando bem entendesse. O fato de agora haver um propósito para simular ser Paul Auster - um propósito que ia se tornando cada vez mais importante para ele - servia como uma espécie de justificativa moral para toda aquela farsa e o absolvía por levar adiante sua mentira. Pois imaginar-se como Auster se tornara, em sua mente sinônimo de praticar o bem no mundo¹⁰⁹.

O segundo incômodo em relação à afirmação de Finkelstein se deve ao fato de não concordarmos com ele quando diz que, em *No país das últimas coisas* e *Moon palace*, não há mais uma obsessão do autor pela questão do *Eu*, e a partir dessas duas publicações a trajetória de Auster se afasta dessa agonizante problemática que marcava a sua poesia do início ao final.

De fato, a temática não explode perante o leitor com a mesma força vulcânica que n'A *trilogia*; no entanto, ela está ali, e continua a assediá-lo e ao autor. Se considerarmos algumas passagens desses dois romances, veremos que, ao contrário do que Finkelstein alega, a questão do *Eu* não foi abandonada; ela continua, sim, a aparecer nos romances de Auster¹¹⁰, ainda que de modo mais sutil (principalmente em *No país das últimas coisas*) embora, mesmo

¹⁰⁷ Id. Ibidem, p. 11.

¹⁰⁸ Id. Ibid., p. 12.

¹⁰⁹ Id. Ibid., p. 60-61.

¹¹⁰ Como seria impossível citar passagens de todos os romances de Auster, limitamo-nos aos livros citados pelo crítico em seu texto, mas daremos um aperitivo ao leitor, trazendo uma breve passagem de seu *Winter Journal*, lançado em 2012, e ainda não disponível no Brasil: "What presses in on you, what has always pressed in on you: the outside, meaning the air - or, more precisely, your body in the air around you. The soles of your feet anchored to the ground, but all the rest of you exposed to the air, and that is where the story begins, in your body, and everything will end in the body as well" (AUSTER, 2012, p. 12).

nesse, em vários momentos, seja bastante explícito. Vejamos os excertos abaixo relacionados¹¹¹:

Tinha predileção pelos pronunciamentos obscuros e pelas alusões elípticas, e costumava florear as observações mais simples com tal profusão de ornamentos que a gente não demorava a se perder ao tentar compreendê-lo [...] utilizava a linguagem como um meio de locomoção, constantemente em movimento, voando, fugindo, circulando, desaparecendo para subitamente, reaparecer noutra lugar. Contava-me tantas histórias sobre si mesmo de uma vez, apresentava tantos relatos conflitantes que acabei por desistir de acreditar nele. Um dia, afirmava ter nascido na cidade e aqui ter passado toda a sua vida. Noutra, como que esquecido da história anterior, dizia ter nascido em Paris, sendo o filho mais velho de uma família russa emigrada. A seguir, desmentindo tudo novamente, confessava que Boris Stepanovich não era seu nome verdadeiro [...] mudara tantas vezes de nome que já não sabia quem era [...] Que importa saber quem você era no mês passado se sabe quem é hoje? (AUSTER, [1987 ?] data provável [b], p. 124).

[...]

Boris Stepanovich nunca esperava que acreditassem no que dizia, embora não considerasse mentiras as suas ficções. Elas faziam parte de algum plano quase consciente de compor um mundo capaz de mudar de acordo com seus caprichos e que não se sujeitava às leis e amargas necessidades que oprimiam a todos os demais. Se isto não o tornava um realista no sentido estrito da palavra, tampouco chegava a iludi-lo. Boris Stepanovich não era tão jactancioso quanto parecia, e, sob seus blefes e meias verdades, escondiam-se os vestígios de alguma outra coisa, uma agudeza, uma percepção talvez mais profunda¹¹².

This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art, sacrificing myself to such exquisite paradoxes that every breath I took would teach me how to savor my own doom (...) The moon would block the sun, and at that point I would vanish. I would be dead broke, a flotsam of flesh and bone without a farthing to my name (AUSTER, 1990 [a], p. 21).

When I was fifteen, I began signing all my papers M.S. Fogg, pretentiously echoing the gods of modern literature, but at the same time delighting in the fact that the initials stood for *manuscript* (...) Little by little, Marco faded from public circulation. I was Phileas to my uncle, and by the time I reached college, I was M.S. to everyone else (...) by then I welcomed any added associations or ironies that I could attach to myself¹¹³.

As passagens citadas mostram que, embora Finkelstein acertadamente diga que depois de *Unearth* (1974), primeiro livro de poesia de Auster, seus poemas perderam muito do hermetismo inicial, erra ao reduzir a força da problemática do eu autoral em sua poesia, e também nos seus romances. Considerando que a mesma aparece em todos os seus livros de

¹¹¹ Para a exemplificação de *In the country of last things*, utilizarmos a versão disponível em português; já para as passagens de *Moon Palace*, valemo-nos do livro no original, pois não temos a versão brasileira.

¹¹² Id. Ibid., p. 125.

¹¹³ Id. Ibid., p. 7.

poesia posteriores a *Unearth* - até mais viva e explicitamente -, e também na sua prosa, há de se considerar que a mesma não seja tão secundária como Finkelstein quer fazer parecer. O que dizer de versos¹¹⁴ como 'I am no longer here. I have never said / what you say / I have said'¹¹⁵; 'and in spite of himself / he says I, as if he, too, would begin / to live in all the others'¹¹⁶; 'if they are there / they are invisible'¹¹⁷; 'and prove to you / that I am no longer alone / that I am not / even near myself / anymore'¹¹⁸; 'I might finally see myself / let go / in the nearly invisible things'¹¹⁹.

Finkelstein é, em alguns momentos de seu texto, contraditório: ao mesmo tempo em que diz que a trajetória do prosador o afasta de certas questões que atormentavam o Auster poeta - o *Eu* e o seu desaparecimento no poema em prol de um outro opaco e obscuro sobre o qual nada se sabe -, as afirma e justifica: 'The other is no longer merely a reflection of the self or an imagined reader upon whom the poet can project his doubts and anxieties'¹²⁰.

A constatação é reveladora: Finkelstein não só diz aquilo que o outro não é - espelho, representação do *Eu* -, como também corrobora com nossa argumentação contra a sua própria: de que a poesia de Auster - e poderíamos também dizer os seus romances, até hoje - expressa a urgência de uma criação que se lança cegamente para fora. É a existência do poeta que está em jogo em cada poema. É ela que tanto ele quanto seu leitor experimenta. Escrever faz o poeta existir, contudo, distanciado do *Eu*, projetado para fora dele, suprimido. É uma consentida anulação de si mesmo, pois não se trata de escrever para alcançar um progresso interior, mas de realizar uma obra e tornar-se, com esse gesto, de fato, um poeta, aquele que, como bem disse Blanchot, "só se encontra, só se realiza em sua obra" (BLANCHOT, 1997, p. 293).

¹¹⁴ Os versos correspondem aos poemas 'White Nights', de *Wall Writing*; 'Disappearances'; 'Effiges', com o mesmo nome do livro que o traz; 'Testimony', de *Fragments from cold*; e 'Search for a Definition', de *Facing the music*.

¹¹⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 65. "Não estou mais aqui. Jamais disse / o que dizes / que disse" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013, p. 116).

¹¹⁶ Id. Ibid., p. 113. "E a contragosto / diz eu, como se, também ele, fosse começar / a viver em todos os outros (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 225).

¹¹⁷ Id. Ibid., p. 121. "Se estão ali / são invisíveis" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibidem, p. 241).

¹¹⁸ Id. Ibid., p. 131 "e te provar / que não estou / mais só, / que não estou / nem perto de mim / mais (Trad. Caetano W. Galindo. Id. Ibid., p. 262).

¹¹⁹ Id. Ibid., p. 146 "como se / pudesse finalmente me ver / deixando-me ir / nas quase invisíveis / coisas" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 301).

¹²⁰ Barone, Dennis, op. cit., p. 46-47.

Sem essa anulação - ela própria fictícia - o poeta não poderia nunca se expressar. Para exprimir-se, ele precisa se construir e se constituir como algo novo, assumir outra versão, dar a si mesmo uma materialidade que não é mais a do indivíduo, da unidade do *Eu*, mas do outro. Os versos 'Spokes', 'Unearth', 'Shadow to Shadow', e 'Disappearances', não nos metem:

In water - my absence in aridity¹²¹

As if, far from you,
I could feel it breaking
through me, as I walked
north into my body¹²²

To enter the silence of this wall,
I must leave myself behind¹²³.

There are the many - and they are here:

and for each stone he counts among them
he excludes himself¹²⁴

Se o outro, como Finkelstein argumenta, não é um reflexo do *Eu*; logo, esse outro no qual o *Eu* se transforma só pode ser aquele que sobrevém quando não mais se oferece à vista, quando não mais se permite compreender em sua história pessoal, nem deixar-se verificar por sua identidade. Como Babel, o *Eu* foi posto abaixo. No lugar dele só vemos um outro, mais eloquente e aguerrido no mundo dos outros. Os versos citados mostram bem essa mecânica - e um pouco mais: desconhecido, despersonalizado, o poeta também é um exilado, pois não só está fora de si, como também do mundo. Ele precisa estar *do lado de fora*, nesse espaço ignoto - onde nada está sujeito ao conhecimento e as coisas ainda não estão visíveis - porque só assim poderá tornar a sua palavra, palavra de todos. Não à toa, o poeta chama esse lugar *desert* (deserto), palavra oriunda do latim *dēsērere*¹²⁵, que significa justamente, 'abandonar,

¹²¹ AUSTER, Paul., op. cit., 2007, p. 22. "Em água - minha ausência em aridez" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 35).

¹²² Id. Ibid., p. 43 "Como se, longe de ti, / eu pudesse sentir a fatura / do ramo em mim, / no que sigo / rumo norte até meu corpo (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 75).

¹²³ Id. Ibid., p. 84. "Por penetrar o silêncio deste muro / tenho de me deixar para trás" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 163).

¹²⁴ Id. Ibid., p. 110. "Há os vários - e estão aqui: / e para cada pedra que conta entre eles / ele exclui-se (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 217).

¹²⁵ A etimologia de 'deserto' explica a decantada correlação entre este espaço e a experiência poética. A raiz da palavra raiz é o verbo latino *sēro, is, ēre, serūī, sertum* (significando 'dispor, atar, encadear'), à qual se associa o

isolar-se'. Ser um exilado, portanto, é estar em algum lugar diverso da sua terra natal, mas não pertencer a onde se está; é ocupar uma região estranha, estrangeira, liberta de qualquer interioridade, bem como de uma língua determinada - o poeta cria a sua própria, inventa uma sintaxe para ela, assim como lhe cobre com uma semântica.

As palavras-chave para entender a condição do poeta são, sem dúvida, "raios" e "desterrar", ou, no seu idioma, *spokes* e *unearth*: substantivo e verbo, respectivamente, com que batiza um poema que não pertence a nenhum livro, e o seu primeiro livro de poesia, que apresenta um poema em sequência de mesmo nome. Ou seja, dois poemas e um livro que não só se ocupam das origens do *mundo austeriano*¹²⁶, servem de introdução para ele, como também mostram como o Criador, o poeta, se dá a conhecer ao seu povo, e ensina as verdades básicas de sua fé sobre a natureza da linguagem, das coisas, dos seres e da sua relação com elas. Diz o poeta em 'Spokes' e 'Unearth':

Nothing waters the bole, the stone wastes nothing.
Speech could not cobble the swamp,
And so you dance for a brighter silence.
Light severs wave, sinks, camouflages -
The wind clacks, is bolt.
I name you desert¹²⁷.

Flails, the whiteness, the flowers
of the promised land [...]¹²⁸

Earth
is the only exile¹²⁹.

Other of I: or sibling
axe of shadow, born bright
where fear is darkest - I breath
to become your whetstone¹³⁰.

prefixo *de-* (indicando afastamento) e o sufixo *-tus* (formador de participio), donde, lugar abandonado. Interessante é observar que outro verbo, homógrafo (*sěro, is, ěre, sěvĭ, sartum*), tem o sentido de 'semear, plantar, produzir'. A polissemia pode ter ajudado a explicitar a observação dos antigos: os egípcios chamavam as terras férteis, após a cheia do Nilo, *kemet*; enquanto às terras inférteis, *deseheret*.

¹²⁶ Utilizamos aqui um termo de Jordi Doce para se referir à literatura de Auster, e sobre o qual trataremos adiante.

¹²⁷ Id. Ibidem, p. 24. "Nada rega o caule / a pedra nada perde. / Falar não calçaria a lama, / Logo danças por um calar mais claro. / Cliva a luz a vaga, naufraga, camufla - / o vento discursa, é travado. / Teu nome será deserto (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibidem, p. 39).

¹²⁸ Id. Ibid., p. 38. "Esbate-se, o branco, as flores / da terra prometida [...]" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 65).

¹²⁹ Id. Ibid., p. 42. "A Terra / é o único exílio" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 73).

¹³⁰ Id. Ibid., p. 49 "Outro do eu: ou eixo / irmão de sombra, nascido bem / onde o medo é mais negro - eu vivo / para ser teu crivo (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 87).

Nomad -
 till nowhere, blooming
 in the prison of your mouth [...] wherever you are
 the desert is with you. As if, wherever you move, the desert
 is new,
 is moving with you¹³¹.

Confirmando e afirmando-se nos livros seguintes, selecionamos alguns poemas¹³² de cada um dos livros posteriores a *Unearth*, e destacamos alguns de seus versos para nossos primeiros leitores visualizarem neles a contundência do ermo como imagem poética:

[...]The pen
 moves across the earth: it no longer knows
 what will happen, and the hand that holds it
 has disappeared¹³³

Alba. The immense, alluvial light. The carillon
 of clouds at dawn. And the boats
 moored in the jetty fog
 are invisible. And if they are there

they are invisible¹³⁴.

These are the words
 that do not survive the world. And to speak of them
 is to vanish

into the world¹³⁵.

[...] He speaks

from distances
 no less far than these¹³⁶

¹³¹ Id. Ibid., p. 61. "Nômade - / até lugar nenhum, brotando / da prisão de tua boca [...] / onde quer que estejas / está o deserto contigo. / Como se, / onde quer que te movas, seja / novo o deserto, / e se mova contigo (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 111).

¹³² Os poemas são: 'White Nights', de *Wall writing*; 'Effigies', de *Effigies*; 'Northern Lights', de *Fragments from cold*; 'Obituary in the presente', de *Facing the music*; e 'Disappearances', que não pertence a livro algum.

¹³³ Id. Ibid., p. 65. "A pena / corre pela terra: não sabe mais / o que há de ser, e a mão que a sustém / sumiu (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 117).

¹³⁴ Id. Ibid., p. 121. "Alva. Imensa luz aluvial. O carrilhão / das nuvens / da aurora. E os barcos / acorados na névoa do molhe / são invisíveis. E se estão ali / são invisíveis (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 241).

¹³⁵ Id. Ibid., p. 125 "São essas as palavras / que não sobrevivem ao mundo. E dizê-las / é sumir / no mundo (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 247).

¹³⁶ Id. Ibid., p. 142. ""[...] Ele fala / de distâncias / não menores do que estas (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 291).

Out of solitude, he begins again -
 as if it were the last time
 that he would breathe,
 and therefore it is now

that he breaths for the first time
 beyond the grasp
 of the singular¹³⁷.

Pelos versos aqui mostrados é possível perceber que, depois de *Unearth*, o tratamento dado pelo Auster poeta à questão do *Eu* não deixou de ser perseguida; em verdade, foi cada vez mais sendo desenvolvida, estendendo-se, inclusive, para seus romances. Tal não é, como já dito, a visão de Finkelstein que, para fins de comparação, aqui citamos:

After *Unearth*, Auster's poems, although they remain mostly 'weaned/of image', are less hermetic, less obsessive in their treatment of the *self* [itálico nosso]. Despite such poems as 'White Nights' ('I am no longer here. I have never said/what you say/I have said' or 'Interior' ('In the impossibility of words,/in the unspoken word/that asphyxiates/I find myself), the dominant note is struck, however grudgingly, in 'Scribe': 'A flower/ falls from his eyes/and blooms in a stranger's mouth'. The other is no longer merely a reflection of the self or an imagined reader upon whom the poet can project his doubts and anxieties"¹³⁸.

No trecho acima transcrito, Finkelstein toca num ponto importante não só da prosa de Auster, como também de sua poesia: o leitor. Tal qual nos romances, o leitor é um elemento chave na poesia de Auster, pois é ele quem vê o mundo através dos olhos poeta, quem experimenta a confusão de detalhes que nele prolifera, como se os estivesse vendo pela primeira vez; é o leitor quem desperta para as palavras e as coisas, como se elas pudessem falar com ele; como se, pela atenção a elas dedicada, passassem a ter outro significado além do simples fato de existirem.

Ler, nessa perspectiva, não deixa de se igualar a um exercício, a uma atividade física, pois é o ritmo do leitor que é quebrado: o tempo todo, ele (leitor) precisa conter os seus próprios passos, retardá-los para não ultrapassar os do poeta - o dever daquele é manter-se no encaixe deste; observar e se movimentar no atoleiro de objetos e fatos a sua frente, em busca do pensamento que os fará se encaixarem e ganharem sentido; pairar sobre a superfície das coisas, como se nelas próprias estivessem as respostas para as perguntas que se acumulam em

¹³⁷ Id. Ibid., p. 107 ""De solidão, ele recomeça - / como se fosse a última vez que respira, / e portanto seja agora / que respira pela primeira vez / além das garras / do singular (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid. p. 209).

¹³⁸ BARONE, Dennis, op. cit., p. 46-47.

sua mente; permanecer envolvido com o poema, não tirar os olhos dele. Ou seja, o leitor está obrigado a se concentrar nas perambulações do poeta, e não nas suas próprias. O poema diz não aquilo que o leitor acha que ele diz, mas o que ele, poema, permite ao leitor reter. 'White Spaces' explica com precisão o aqui dito: "Não ir mais longe que o que quer que seja que eu por acaso veja diante de mim. Começar com essa paisagem, por exemplo"¹³⁹.

Concordemos ou não, esta é a posição de Auster, e que ele faz questão de defender: 'Nothing in my books means anything, except, what I'm putting down on the page. There are no hidden meanings (HUTCHISSON, 2013, p. 43). Por outro lado, nem mesmo ele pode negar,

if you are able to tell a story that resonates with same power it has inside you, it's almost as if it's coming out of you. It comes from a place so dark and inaccessible if it's done well that it will resonate with the same power for the reader. Writing isn't mathematics, after all¹⁴⁰.

Todavia, o autor alerta, não se pode falar em igualação, "one thing can't be substituted for another", 'a book is composed of irreducible elements'¹⁴¹. Ainda assim, é inegável, Auster reconhece, que o escritor 'does not understand them [the irreducible elements], pois, 'that is the degree to which the book is allowed to become itself, to become a human and not just a literary exercise'¹⁴². Leitor de Beckett, Auster pode comprovar, na prática, em seu primeiro encontro com o autor, por volta de 1972 ou 1973, aquilo que fala teoricamente:

He told me that he had just finished a translation of *Mercier e 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. 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 quite a bit shorter than the French'. And I said, 'Why would you do such a thing?' [...] you shouldn't have taken anything out [...] and then we went on to talk about other things. Then, out of the blue [...] he turns to me and says 'you really like 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'¹⁴³.

¹³⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 325.

¹⁴⁰ Id. Ibid.

¹⁴¹ Id. Ibid.

¹⁴² Id. Ibid.

¹⁴³ Id. Ibid.

Incorporado a esse "exercício físico" da leitura, há um processo psíquico em curso: cada vez que o leitor abre o livro, folheia suas páginas, detém-se nos versos ali transcritos, ele está apto a entrar num outro segmento da vida do poeta, a ocupar o mesmo espaço mental que este outrora preencheu, i.e., o leitor está habilitado a ver o mesmo mundo que o autor vê, a ler as mesmas palavras, a viver as mesmas histórias, a pensar, talvez, o mesmo pensamento. Ler é quase como seguir a trilha de um antigo explorador, que aumenta seus passos enquanto abre caminho por territórios inexplorados.

Finkelstein percebe com muita perspicácia a relação delicada do poeta com seu leitor. Suas palavras não deixam dúvidas: 'the poet always implicates his readers in the most intimate of his psychic examinations'¹⁴⁴.

Outro dado fundamental identificado por Finkelstein, na poesia de Auster, diz respeito à relação deste com os poetas objetivistas, em especial Charles Reznikoff e George Oppen, e também com o judaísmo¹⁴⁵. Apesar da admiração, e de uma possível "inveja" dos objetivistas, está claro para Auster que ele próprio não tem a mesma habilidade para se colocar no mundo como eles: há um otimismo nos objetivistas que não combina com o universo mais desolador e sombrio de Auster¹⁴⁶. Nas palavras de Finkelstein,

he [Auster] understand that he cannot give himself to the world in quite the same way. The quasi-religious optimism of the objectivists carefully gaze finally is remote from the bleaker perspective of Auster's naked eye¹⁴⁷.

Para entender a relação de Auster com os objetivistas, Finkelstein sugere comparar o poema 'Disappearances' e *Of Being Numerous* (1968), de George Oppen: o segundo é mais esperançoso; o primeiro, mais umbroso, sem leveza e alegria. Na poesia de Auster, a linguagem não carrega a mesma promessa geradora de clareza da poesia de Oppen, embora tenha bebido de suas águas:

the same dry, clipped phrasing; the deliberately measured lines of varied lengths, expressive of concerned mental activity; the uncanny abstraction in the face of what is obviously a wildly sprawling urban sensorium¹⁴⁸.

¹⁴⁴ BARONE, Dennis, op. cit., p. 45.

¹⁴⁵ Auster é judeu, embora não siga o judaísmo, tampouco acredite em Deus.

¹⁴⁶ Se a poesia de Auster é sombria e desoladora, escrevê-la era o contrário disso, ou quase. Em *Report from the interior*, o autor comenta: 'Poetry is almost a diversion' (p. 231).

¹⁴⁷ BARONE, Dennis, op. cit., p. 54.

As conclusões de Auster, infere Finkelstein, 'are more limited, tentative, guarded'¹⁴⁹, mesmo reconhecendo que ele também está 'beyond the grasp / of the singular'¹⁵⁰.

Finkelstein retoma, nesse momento de seu texto, a sua refutação à importância da questão do *Eu*, na poesia de Auster - 'Here' [in 'Disappearances']: no longer a discourse of the other¹⁵¹ - bem como apresenta um dado novo a sua análise: a presença de elementos comuns, cotidianos, ou, como ele diz, "familiares" no texto de Auster, encarada pelo crítico como uma atitude de resignação do poeta porque ele não tem mais para onde ir - 'Auster's poetry resignedly takes up residence in the familiar, for it has nowhere else to go'¹⁵².

Discordamos totalmente de Finkelstein. Se a poesia de Auster trabalha com os materiais mais comuns até mesmo os mais insignificantes, é porque o poeta se volta para os objetos que lhe parecem dignos de investigação e úteis para os seus propósitos: exprimir algumas de suas ideias sobre o escrever e a literatura; detalhar alguma espécie de posição estética. O próprio Auster já falou sobre isso. Segundo ele, o poeta, o escritor de modo geral, "deve estar aberto para tudo, disposto a obter inspiração em toda e qualquer fonte"¹⁵³, até nos acontecimentos mais triviais: "Penso tanto nos eventos triviais como nos grandes eventos"¹⁵⁴. A vida, continua, "está repleta desses eventos", "sinto-me moralmente obrigado a incorporar tais eventos aos meus livros"¹⁵⁵. "Eles [os poemas] se preocupavam com essências, com crenças fundamentais e seu objetivo era sempre alcançar uma pureza e uma coerência da linguagem"¹⁵⁶.

Referindo-se não ao poema 'Disappearances', mas à coletânea *Disappearances: selected poems*¹⁵⁷, Finkelstein vê, na sua última seção, um adeus de Auster à poesia -

¹⁴⁸ Id. Ibid.

¹⁴⁹ Id. Ibid., p. 55.

¹⁵⁰ Id. Ibid., 168.

¹⁵¹ Id. Ibid., p. 56.

¹⁵² Id. Ibid., p. 56.

¹⁵³ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 252.

¹⁵⁴ Id. Ibid., p. 261.

¹⁵⁵ Id. Ibid., p. 262.

¹⁵⁶ Id. Ibid., p. 277.

¹⁵⁷ Como alguns poemas de Auster tem o mesmo título de seus livros, faz-se necessário estabelecer distinções entre um e o outro para não confundir o leitor, algo com que Finkelstein não se preocupa, dificultando em alguns momentos a leitura de seu texto, pois não fica claro se ele fala do livro ou do poema.

percepção com a qual concordamos e lhe fazemos coro. O analista não cita nomes, mas é óbvio que ele está se referindo a *Facing the music*, último livro de poesia publicado por Auster e que, como já vimos, não foi de seu agrado. Se o leitor não esqueceu, em entrevista a Andreas Hau, o próprio revela sua insatisfação com esse trabalho e o desejo de não incluí-lo na coleção de seus poemas. Finkelstein não está errado, mas exagera ao dizer que toda a produção poética de Auster reunida em *Disappearances* 'consists of nothing but such a farewell'¹⁵⁸. Explica-se Finkelstein: 'Auster's poems constitute a farewell to poetry in that they can be read as an extended meditation on the impossibility of writing poetry in our time'¹⁵⁹.

Como pode Finkelstein dizer "impossibilidade de escrever poesia em nossa época"? Cinco livros foram escritos e publicados. A poesia já foi feita. Ela é perfeita. Difícil não pensarmos em Kafka, quando ele escreve "... nem mesmo possui a decisão suficiente para segurar todos os dias esta caneta (...). Acredito firmemente que não o tenho" (KAFKA, s.d, p. 28), a caneta já está segura e a palavra já está traçada. Nesse momento, o escritor está em tal estado de "inspiração" que a frase já existe, é (surge) perfeita. Essa é a certeza profunda e estranha da qual a literatura e a arte de modo geral fazem a sua meta e a poesia de Auster também. Blanchot ecoa forte:

É como se a possibilidade representada por minha escrita estivesse como essência carregar sua própria impossibilidade - a impossibilidade de escrever o que é minha dor -, não apenas de colocá-la entre parênteses ou de recebê-la em si sem destruí-la nem ser por ela destruída, mas também de ser realmente possível, somente dentro e em razão de sua impossibilidade¹⁶⁰.

O que está escrito não é nem bem nem mal escrito, nem importante nem vão, nem memorável nem digno de esquecimento: é o movimento perfeito pelo qual o que dentro não era nada veio para a realidade monumental de fora como algo necessariamente verdadeiro, como uma tradução necessariamente fiel, já que aquele que traduz só existe por ela e nela¹⁶¹.

Parece que a literatura consiste em tentar falar no instante em que falar se torna o mais difícil. É justamente essa impossibilidade que a torna possível. Essa é a sua face obscura e de

¹⁵⁸ BARONE, Dennis, op. cit., p. 56.

¹⁵⁹ Id. Ibid.

¹⁶⁰ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 26.

¹⁶¹ Id. Ibid., p. 295.

difícil compreensão. Obscura, contudo, não quer dizer mistério não desvendado do seu princípio, mas antes, presença inevitável e da qual o escritor não pode escapar: o aparecimento do poema coincide com o momento em que ele ainda não apareceu. E também com o momento em que o *Eu* mergulha nesse novo mundo da linguagem e nele se perde. Essa é a grande descoberta de Auster com sua poesia, e mesmo negando o seu peso e a importância no conjunto da mesma, leva Finkelstein a declarar: 'when the centered subject, the lyric 'I' speaks, it is aware that it is and is not the author of its discourse: the language comes from self and other, here and elsewhere, past and present'¹⁶². Para Auster, continua Finkelstein, 'this situation' é 'increasingly intolerable'¹⁶³. Nós dizemos que não: aquilo que Finkelstein, chama de "intolerável", Auster considera "fascinante".

Indagado sobre a relação entre a sua vida e a literatura que faz e aonde quer chegar com ela, Auster é categórico a respeito de suas intenções: "derrubar a fronteira entre a minha vida e a literatura o máximo possível"¹⁶⁴. Como? Rastreamos "ocorrências específicas de meus próprios processos mentais", pois assim, "talvez", possa fazer algo "que outras pessoas também possam entender"¹⁶⁵. Por isso, relembra, "tive que aparecer [em *Cidade de Vidro*] como eu mesmo, mas ao mesmo tempo Auster também é Quinn, só que em um universo diferente..."¹⁶⁶. "O material que me persegue", ou melhor, diz ele, "o material sobre o qual me sinto compelido a escrever, é extraído das profundezas de minhas próprias memórias. Mas mesmo depois que esse material me é dado, nem sempre tenho certeza de onde ele vem"¹⁶⁷. Se perguntarmos se é ele mesmo que vemos nos livros, ele responderá, "Eu mesmo, sim - mas eu mesmo como qualquer um, como todo o mundo", para, com esse gesto, "explorar certas questões comuns a todos nós: como pensamos, como nos lembramos, como trazemos conosco nossos passados a cada momento"¹⁶⁸.

Poesia e prosa igualmente serviram (e ainda servem) aos propósitos de Auster: com a primeira, conta-nos o autor, ele podia exprimir o que "sentia em qualquer dado momento,

¹⁶² BARONE, Denis, op. cit., p. 56.

¹⁶³ Id. Ibid.

¹⁶⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 250.

¹⁶⁵ Id. Ibid.

¹⁶⁶ Id. Ibid., p. 251.

¹⁶⁷ Id. Ibid., p. 269-270.

¹⁶⁸ Id. Ibid., p. 280.

como se jamais tivesse sentido algo antes ou jamais viesse a sentir algo novamente" - seus poemas "se preocupavam com essências, com crenças fundamentais e seu objetivo era sempre alcançar uma pureza e uma coerência de linguagem"; com a segunda, pode enunciar seus "conflitos" e suas "contradições". Nas suas palavras, "como todo o mundo, sou um ser múltiplo e corporifico toda uma gama de atitudes e de reações ao mundo"¹⁶⁹.

Uma vez que o próprio Auster fala que sua poesia tem a ver com essências e crenças fundamentais, Finkelstein, como um bom judeu - tal qual Auster - e pesquisador de sua cultura e literatura, manifesta em seu texto a convicção profunda de que Auster é um poeta fortemente marcado pela herança judaica, melhor dizendo, 'haunted by Jewish themes, and perhaps more importantly, by the Jewish attitude toward writing'¹⁷⁰. Tal atitude estaria ligada ao modo como o poeta se coloca diante do mundo: como testemunha (*to witness*); como mestre e guardião da memória (*to remember*); como Deus (*to play divine and utterly serious textual games*)¹⁷¹.

Para os objetivistas, explica Finkelstein, 'such a poetic both confirms and supplants an older form of devotional poetry'¹⁷². Na tradição judaica, continua, 'the older religious poem is predicated on a preexisting text as a manifestation of transcendental presence, however remote. Frequently the poem is in some sense a midrash or commentary'¹⁷³. Em sua poesia, Auster tanto subverte quanto depende desse antigo instrumento de compreensão. Não há, por exemplo, um *Eu (I)* individual no poema - apontando para o caráter plúriautoral do mesmo; tudo nele parece estar determinado de antemão; o mundo deixa de ser um lugar conhecido para se tornar algo totalmente novo, provido de uma lógica própria; as palavras não só aparecem transformadas - perdem seu sentido usual e corriqueiro - como também são geradoras de lacunas, ou, como diria Auster, de "espaços brancos" (*white spaces*), pois uma vez que não está especificado o que querem dizer, elas servem de alimento para a mente daqueles que as leem. Finkelstein é enfático: 'Auster subverts but still depends on this strategy, given the aura of some previously inscribed source or 'proof-text' that hovers around many of the poems'¹⁷⁴.

¹⁶⁹ Id. Ibid., p. 277.

¹⁷⁰ BARONE, Dennis, op. cit., p. 49.

¹⁷¹ Id. Ibid.

¹⁷² Id. Ibid., p. 53.

¹⁷³ Id. Ibid., op. cit., p. 53.

¹⁷⁴ Id. Ibid., op. cit.

Contudo, alerta o mesmo Finkelstein, é nesse ponto que judaísmo e objetivismo entram em conflito, na poesia de Auster. Como bem percebe e lembra o analista, 'the devotional quality of the objectivist poem depends on a *complete sense of absence* [itálico nosso]¹⁷⁵, mas o que se vê na poesia de Auster é que o poeta não desaparece, ele continua a errar ('he continues to wander'¹⁷⁶).

Vagar, na poesia de Auster, assim entende Finkelstein, implica duplo exílio: o poeta não só é um forasteiro por temperamento, mas igualmente nascido em um estado de alteridade: ele é judeu e sua herança judaica não é negada; ao contrário, ela é afirmada em vários de seus versos. Finkelstein destaca uma expressão usada no poema "Hieroglyph", de *Wall writing* (1976), segundo livro de poesia de Auster - 'Blood Hebrew' (Sangue Hebreu) - para justificar e confirmar a relação de Auster com o judaísmo e a tradição poética, coincidentes em sua poesia. Ouçamo-lo:

In 'Hieroglyph', another crucial poem in *Wall Writing*, Auster calls his work 'Blood Hebrew'. It is an apt phrase in that it names both Auster's relation to Judaism and to poetic tradition, which often become congruent in his poetry¹⁷⁷.

É preciso cuidado ao abordar a questão. Embora haja uma solidariedade com esse legado, o poeta não se ilude, pensando poder superar sua condição de exilado simplesmente ao afirmar seu judaísmo. Não se pode dizer que este foi plenamente assimilado, tampouco inteiramente não incorporado: o poeta ocupa uma instável posição intermediária entre dois mundos, sem poder reivindicar um deles como próprio. Finkelstein não menciona palavra a respeito, mas não deixa de ser extremamente fértil a sua percepção de uma ambiguidade e instabilidade quanto ao lugar que o poeta ocupa em sua própria poesia, pois elas podem levar alguns a considerar Auster um poeta essencialmente judeu e outros a exergar nele um poeta essencialmente americano (seja lá o que esses termos queiram dizer).

Se Finkelstein abre as portas para tal especulação, sem, contudo, afirmar se o poeta é um ou outro, ou os dois, de uma coisa ele tem certeza: o mundo apresentado por Auster, em sua poesia, não é o mesmo dos objetivistas, embora, como já abordado aqui, beba de suas águas. O universo de Auster, pincela Finkelstein, 'is far more barren and rendered with great

¹⁷⁵ Id. Ibid.

¹⁷⁶ Id. Ibid.

¹⁷⁷ Id. Ibid., p. 48.

abstraction¹⁷⁸. Nele 'all the reassuring materials of the objectivist lyric quietly celebrated for their mere being - are gone'¹⁷⁹.

No "terreno do olho nu", como Finkelstein chama a poesia de Auster¹⁸⁰, nada perdura, nem mesmo o pensamento. Nele tudo flui constantemente e não é possível ter garantia de nada. Num piscar de olhos aquilo que estava diante deles pode subitamente deixar de estar visível. Os objetos simplesmente tendem a desaparecer e nunca mais voltar. E o que desaparece, aprendeu duramente Anna Blume, personagem de *No país das últimas coisas*, "acaba"¹⁸¹. Tudo o que resta 'is 'a landscape of random impulse, of knowledge for its own sake - which is today a knowledge that exists, that come into being beyond any possibility of putting it into words'¹⁸².

A linguagem é uma matéria forte na poesia de Auster e não foi esquecida por Finkelstein: esta, como já dito aqui, não só aparece transformada, mas também, questionada. Apesar de composto por palavras, por signos linguísticos, o mundo visto e apresentado pelo poeta permanece turvo e indecifrável. Dar a conhecê-lo pela linguagem não basta para solucionar o seu mistério e cessar a perplexidade que causa. Mesmo não sendo citado por Finkelstein em seu texto é difícil não lembrar da "súbita consciência" que toma conta de A., personagem da segunda parte de *The invention of solitude*, quando ele está sozinho, em seu quarto, escrevendo:

Se há algum motivo para ele estar nesse quarto agora, é porque há alguma coisa dentro dele que anseia por ver tudo imediatamente, saborear o caos das coisas em sua crua e urgente simultaneidade. E, no entanto, a narração disso é necessariamente lenta, um assunto delicado de tentar lembrar o que já foi lembrado. A caneta jamais será capaz de se mover suficientemente rápido para escrever cada palavra descoberta no espaço da memória. Algumas coisas perderam-se para sempre; outras talvez sejam lembradas, e outras ainda foram perdidas, encontradas e perdidas novamente. Não há como ter certeza de nada disto¹⁸³.

A questão que se coloca é se é mesmo possível à linguagem dizer o mundo e as coisas; se estes, assim como o próprio pensamento, estão ao seu alcance, ou se tudo não passa de

¹⁷⁸ Id. Ibid. p. 53.

¹⁷⁹ Id. Ibid.

¹⁸⁰ Na verdade, o termo é do próprio Auster, cunhado por ele em 'White Spaces'.

¹⁸¹ AUSTER, Paul. op. cit., [1987 ?] data provável [b], p. 9.

¹⁸² BARONE, Dennis, op. cit., nota 196.

¹⁸³ AUSTER, Paul, op. cit., [1987 ?] data provável [b], p. 143-144.

ilusionismo linguístico, pura ilusão da realidade. De um modo geral, o acesso às coisas está condicionado pelo signo, este representa a realidade e, em princípio, é por meio dele que a conhecemos. Todo o processo de educação e de socialização é tributário de sua representatividade: os objetos são percebidos segundo práticas e estereótipos culturais previamente definidos. Ou seja, a realidade é fabricada e regulada por uma contínua interação entre eles.

Hipoteticamente admitamos, contudo, um mundo destituído de práticas culturais, estereótipos e linguagem. Como a realidade seria vista? O que se perceberia dela? Como a mesma seria observada? É justamente esse o cenário visualizado por Finkelstein na poesia de Auster: um mundo onde a linguagem ainda não foi inventada, onde ver vem antes mesmo de falar, e cada elocução poética é uma emanção do olho.

Escrever então como uma descoberta do mundo e não mais a sua ordenação e descrição. No poema, as coisas são tomadas como se nunca tivessem sido vistas, como se fosse a primeira vez que estivessem sendo observadas. Todavia, nem mesmo os olhos são infalíveis: poucas coisas são o que parecem ser, e tudo pode desafiar o entendimento; muitas vezes, olhar pode ser perigoso e uma tendência a desviar os olhos, até mesmo fechá-los, pode ser sentida; é possível também que o visto seja tão somente algo imaginado. Logo, não basta apenas ver e dizer "estou olhando para isto", dependendo do que seja observado, a própria mente parece impedida de compor as palavras. Reproduzimos a fala de Finkelstein:

Speaking a language that is almost prior to language, a language of bare consciousness that methodically eschews the enumeration of objects, the poet, invoking the 'invisible God of the Hebrews', states flatly that 'It is sometimes necessary not to name the things we are talking about'¹⁸⁴.

Se o poeta, como Finkelstein afirma, fala uma linguagem quase anterior à própria linguagem, é de se supor que esta se aproxima da linguagem primeira, aquela falada por Adão, no momento da nomeação das coisas e dos seres. Segundo revelado no "Gênesis", esta é primordial e simultaneamente visual e oral: Adão, o primeiro homem a ter nascido, e também o último, é aquele que literalmente tem de aprender a falar com o olho e se curar de ver com a boca. Tal qual o nosso poeta. Um verso de 'Spokes' é revelador dessa condição: 'I name you desert'. O nome do poeta é deserto. Ele é o deserto (Figura 41)¹⁸⁵.

¹⁸⁴ BARONE, Dennis, op. cit., p. 53.

¹⁸⁵ Vários romances de Auster se passam na Califórnia. Sua geografia árida é constantemente ressaltada. O autor também morou lá por um tempo.

Finkelstein não vai tão longe, nas suas elucubrações, mas ele nos permite visualizar tal caminho. Direção quase parecida¹⁸⁶ foi tomada por Pierre-Yves Soucy, sociólogo e poeta canadense, em *L'oeil et le mur: sur la poésie de Paul Auster*, segundo estudo sobre a poesia de Auster, e primeiro livro dedicado a mesma.

Figura 41 - Deserto de Mojave, Vale da Morte, California



Fonte: <http://www.desertusa.com/dv/du_dvpmain.html>

1.3.2 Pierre-Yves Soucy: entre o olho e o muro

Publicado primeiramente em 1996 (um ano depois da edição de Barone) e reeditado em 2003¹⁸⁷, o livro de Soucy (Figura 42) é uma pequena obra, com menos de noventa páginas, dividido em duas partes: a primeira intitulada "Le Mot, La Parole"; e a segunda "L'oeil et Le Mur", publicada alguns anos depois, em versão reduzida, no número 221 (edição de janeiro a março de 1999) da revista *Le Courrier*, publicada pelo Centre International d'Études Poétiques.

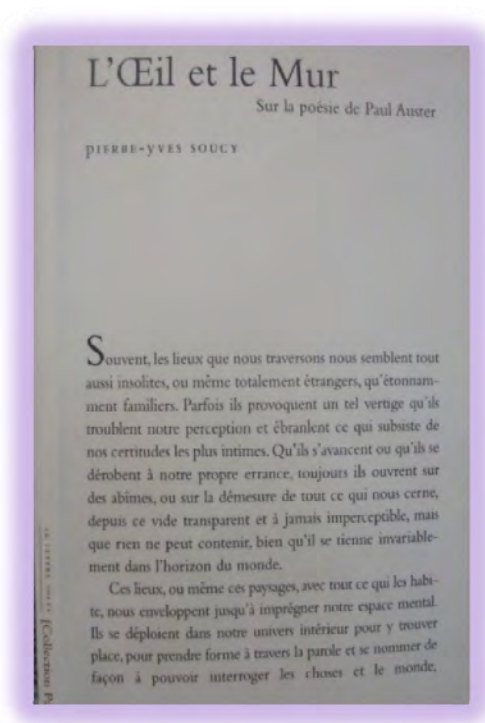
Na seção um de seu livro, Soucy se dedica a investigação da fala poética (*la parole poétique*), mais precisamente, como esta se manifesta na poesia de Auster, ou seja, como

¹⁸⁶ Dizemos "quase parecida" porque Soucy não usa o termo "adâmico" em seu texto, nem se refere ao poeta como tal, embora destaque sua palavra como criadora. Finkelstein tampouco o usa também, mas seu pensamento se encaixa nessa linha de raciocínio que tomamos.

¹⁸⁷ Em nosso trabalho usamos a reedição de 2003.

palavra criadora (*le mot créateur*). Na segunda, Soucy analisa duas imagens¹⁸⁸ importantes na poesia de Auster (e na sua obra de modo geral), o olho e o muro (*l'oeil et le mur*), não trabalhadas por Finkelstein, embora os termos ver e olhar sejam constantemente utilizados por ele.

Figura 42 - *L'oeil et le mur*, primeiro livro sobre a poesia de Auster



Fonte: O autor, 2012

Inicialmente não entendemos muito bem a divisão de Soucy. Se seu livro, como o título fazia crer, versava sobre duas imagens recorrentes na poesia de Auster, por que começar falando da palavra (*mot*) e da fala (*parole*) poética? Onde estava o muro e onde se encontrava o olho? Não parecia haver relação entre uma coisa e outra. Contudo à medida que avançávamos na sua leitura fomos entendendo o percurso de Soucy e concordando com seu movimento de escrita e análise: as metáforas do olho e do muro estão intimamente ligadas a outras questões igualmente importantes na poesia de Auster, e na sua obra como um todo, e delas não podem ser separadas, como, por exemplo, a linguagem, o *Eu*, a solidão, o silêncio e a memória. A relação entre os temas é tão íntima e intensa que é difícil separá-las. Essa

¹⁸⁸ Reproduzimos o termo usado por Soucy.

dificuldade de separação parece explicar por que as imagens do olho e do muro são melhores trabalhadas na primeira parte do livro de Soucy do que na segunda a elas destinadas. Nesse caso, o prólogo se torna mais explicativo do que o epílogo.

Já no início de seu texto Soucy anuncia que, na poesia de Auster, a palavra é criadora, não obstante, palavra comum, palavra entre outras, oprimida pelo uso constante e, como o próprio Auster diz, em *A arte da fome* (1996), lembrado por Soucy, "por camadas de pele morta"¹⁸⁹ que precisam ser removidas para que recupere sua verdadeira função"¹⁹⁰, a saber: a exploração das possibilidades do sentido, da significação além do sentido imediato, bem como da relação da poesia com o real e da relação do real com a palavra e a fala poética. As palavras de Soucy não nos desmentem:

Cette approche signale une disposition singulière qui est conscience aiguë de l'apprentissage et de l'usage des mots à travers la langue poétique, apprentissage et usage qui ont peut être à voir avec l'utilisation d'un ensemble des signes selon des règles invariables. Elle laisse entrevoir un dés-apprentissage du sens courant contenu dans les signes autant qu'elle s'attache à l'éradication de la signification fixe et arbitraire des mots lesquels sont constamment soumis à une objectification et à une banalisation de leur sens conduisant à vider les mots de leur expression sensible dès lors qu'ils sont assujettis purement et simplement à la fonction de communication. La poésie de Auster s'interroge constamment sur son approche du réel; plus encore, du rapport qui lie si étroitement le réel au mot et à la parole, en cherchant sans relâche à cerner leur transparence comme leur réversibilité. Aussi nous retrouverons dans sa poésie cette récurrence, cette reprise incessante qui toujours vise une incision du mot par et dans la parole poétique. On y découvre cette insistance permanente, à dépouiller le mot afin d'en approcher le foyer de significations à l'intérieur même du langage, mais foyer à jamais précaire et changeant (SOUCY, 2003, p.14-15).

Na poesia de Auster, acredita Soucy, o poema se volta para si mesmo; para o que ele tem a dizer. Em outras palavras, para a sua capacidade imaginária. Ele é o seu objeto integral e concreto. Contudo isto não significa dizer que a poesia seja uma simples interrogação dos sentidos e do alcance do poema - sua autorreferencialidade -, mas que ela se dobra sobre relações mais complexas que ligam poeta, mundo e signos linguísticos. Tal singularidade não só seria aquilo que a poesia de Auster tem de mais essencial, mas também a poesia moderna em geral. É no que acredita Soucy:

Il y a chez Auster une façon de faire se retourner le poème sur lui-même, sur ce qu'il cherche à dire, afin de révéler sa capacité d'investissement imaginaire au point de parier sur leur inachèvement. *Ce qui tient de la poésie moderne dans l'un de ses*

¹⁸⁹ Em *Modos de saber, modos de adoecer* (1999), Roberto Correa dos Santos lembra uma afirmação de Valery: 'o mais profundo é a pele' (p. 55).

¹⁹⁰ AUSTER, Paul, op.cit., 1996, p. 166.

aspects les plus essentiels [itálico nosso] à savoir: qu'elle se donne également pour son propre objet, sans pour autant se confiner dans un simple interrogation du poème sur son sens et sa portée, comme ce fut le cas pour les expériences formaliste et textualiste où la parole poétique se voyait enfermée dans un stricte logique auto-référentielle. La poésie de Auster, contrairement à ce que prétendent quelques réception récupératrices par ailleurs assez tardives, ne s'inscrit pas dans perspective auto-référentielle. Elle demeure à chaque instant sensible aus rapports complexes qui se nouent entre le poète, le monde et les signes portés par le langage¹⁹¹.

A relação entre linguagem e real é capital na poesia de Auster, pois esta mostra que as palavras não mais correspondem ao mundo. Estas não são mais capazes de expressar as coisas, uma vez que perderam a sua transparência primeira. Ao tentarem falar aquilo que veem, os homens o fazem com falsidade, distorcendo a coisa mesmo que desejam representar. Mesmo fazendo uso das palavras no cotidiano, ignoram-nas profundamente. Todavia, é por meio delas que se aproximam da realidade, e o poeta constrói um universo de sentido particular ou um espaço de significação próprio.

No universo do poeta, as palavras perdem o seu caráter de fixidez, deixam não só de estarem ligadas ao peso da coletividade, como também de se situarem no tempo. A solidariedade com o passado e a tradição se desfaz, não é preciso mais dizer *homem* e *chachorro* porque antes outros o disseram, ou chamar gato de gato, como se o animal vivo fosse idêntico ao nome que o designa: na poesia de Auster, as palavras não são mais signos transparentes e designativos, meros instrumentos de comunicação e compreensão da realidade; elas são fundadoras, criadoras de um mundo e de uma realidade que não são o já conhecido, familiar, mas o descoberto e *apresentado* pelo poeta. Por isso mesmo, a sensível exigência de o poema ser visto, sentido, compreendido e vivido em sua própria realidade verbal. O poema obriga a quem atrai a colocar-se nesse outro e novo lugar.

Não é o pão e o anjo do mundo exterior que o poeta evoca, mas o pão e o anjo *criado* e *apresentado* por ele no poema. Afinal, como bem disse Maurice Blanchot, em *O livro por vir*: "basta escrever a palavra pão ou a palavra anjo para dispormos imediatamente da beleza do anjo e do sabor do pão" (BLANCHOT, 1984, p. 218). A linguagem então como aquilo que é.

Contudo há um paradoxo envolvido na *apresentação* e leitura do mundo pelo poeta: ao mesmo tempo que ele não tem relação com o mundo já conhecido (exterior) e arranca o leitor da sua realidade cotidiana, joga-o novamente no espaço do familiar. Por isso, o mundo do poeta ser tão estranho e terrível quanto o próprio real dado. Em verdade, o real não desaparece no poema, ele continua lá, mas desdobrado em um outro, como para dizer por

¹⁹¹ SOUCY, Pierre-Yves, op. cit., p. 15-16.

meio do insólito e do "irreal" nele presentes, que a realidade da qual o leitor vem é tão ou mais estranha do que qualquer ficção já inventada. Sobre isso explica Soucy:

la question touchant au rapports qu'entretien le réel avec le langage, apparaît d'une importance décisive dans toute son oeuvre poétique (...) Le mots, la parole, semblent bien distincts de ce qu'il tentent de nommer ou d'énoncer. Et c'est pourtant à travers eux que s'ouvre la appropriation intime du réel, que se construit un univers de sens ou un espace de signification distinct de l'ordonnance empirique du monde. La chose ou le moindre événement rapportés excèdent toujours la parole qui les porte à la representation. Ce qui laisse entrevoir la distance entre la parole et la chose ou l'événement, que l'on tient souvent pour irréconciliables. Cela n'empêche aucunement de tenir le mot et la chose en toute rigueur selon leur nécessaire correspondance et commune appartenance à une même monde, sans quoi plus rien ne serait compréhensible. Or, la parole poétique chez Auster est plus que la parole singularisée d'une langue communément partagée. Elle est ce qui permet de creuser la relation au réel, et eux choses les plus éloignées et les plus imperceptible jusqu'aux plus immédiates et aux plus familières. Elle est mouvement d'ouverture au réel, moment d'autant plus troublant qu'il nous rapproche de ce qui peut se révéler comme le plus distant ou le moins transparent, la poésie serait cette parole qui ne se rapporte déjà plus, ou si peu, à tout ce qui a déjà pris forme et se limite à l'expérience commune. Elle est cette événement imprevisibile qui s'écarte de ce qui est déjà connu pour le désigner comme limite, et nous avec. Bien qu'elle soit conduit à disposer d'une vie que lui est propre, la poésie dispose d'un pouvoir d'évocation qui signale ce qui jamais n'a été signalé. Elle vit par le bruissement de tout ce qui existe autour d'elle; en elle est l'émanation et bien plus encore puisqu'elle n'est pas extérieure au monde ni enfermée dans les labyrinthes du langage; elle est dans ce va-et-vien entre deux pôles où la saisie se desenfie grâce à un écart toujours renouvelé¹⁹².

Fica evidente, na fala de Soucy, que há, na poesia de Auster, uma clara consciência da distinção entre o mundo e a sua representação: a linguagem não é mais teatro e espelho de todas as coisas; ela é antes coisa opaca, misteriosa, enigmática, fechada sobre si mesmo, e ainda em via de se redimir.

As palavras não mais se assemelham às coisas que nomeiam tal qual quando foi dada por Deus aos homens e por Ele confundida em Babel, de modo que estes já não mais pudessem entender-se uns aos outros. A relação causal entre as palavras e as coisas foi apagada, o laço natural que as ligavam foi desfeito. Todavia isso não quer dizer que as palavras estejam separadas do mundo; ao contrário, elas continuam a fazer parte dele apenas não mais carregam sua visibilidade de origem.

Para entendermos o funcionamento da palavra na poesia de Auster (mecânica que se repete em suas demais obras) e o modo como o poeta (e o romancista depois dele) a encara, pensemos na palavra "guarda-chuva". Quando alguém a pronuncia, imediatamente o seu ouvinte é tentado a ver nela um objeto linguístico concreto, ou seja, uma peça portátil, com

¹⁹² SOUCY, Pierre-Yves, op. cit., p. 16-17.

uma armação flexível de hastes metálicas coberta por pano ou outro material que se estica ao abrir-se a armação, protegendo da chuva (até mesmo do sol). Se prestarmos atenção minuciosa à definição dada, veremos não se tratar de uma mera coisa, mas de um objeto que tem uma função tal qual os demais existentes no mundo, quer seja o lápis para escrever, quer seja a cadeira para sentar. A questão que se coloca, no entanto, é: o que acontece quando um objeto não mais desempenha a sua função? É ele a mesma coisa de antes ou se transformou em outra? Quando se rasga o pano do guarda-chuva, ou sua estrutura se quebra, este ainda pode ser chamado pelo nome que o designa? Para o poeta que emerge da poesia de Auster, não. Como não pode mais desempenhar sua função, o guarda-chuva deixou de sê-lo. Logo, a palavra que convencionalmente o significa não pode mais exprimi-lo. O mesmo pode ser dito das palavras que compõem o poema: elas são silêncio e diferença; e ele o chão sem fundo delas.

Na perspectiva poética de Auster, a fonte de todos os problemas do homem reside no fato de este não perceber o espaço que se cria entre as palavras e as coisas no instante mesmo em que tenta dizê-las. Se os homens não conseguem dominar um objeto trivial como o guarda-chuva, como podem pretender falar das coisas que lhes dizem respeito mais a fundo? Somente quando forem capazes de incorporar a noção de mudança nas palavras isso será possível. A tarefa do poeta é justamente empreendê-la. Como? Trabalhando com os recursos mais simples e insignificantes possíveis: uma pedra (*stone*), um muro ou uma parede (*wall*), um pardal (*sparrow*), um escaravelho (*scarab*), uma flor (*flower*), uma folha (*leaf*), a água (*water*), o ovo (*egg*), o dia (*day*), a noite (*night*), picaretas pontuando a pedreira (*picks/quarry*), a algazarra das cabras (*the clatter of goats*), o excremento (*dung*), entre vários outros, como a nos dizer, por intermédio deles, que a natureza em si mesma é um tecido ininterrupto de palavras, marcas, formas, narrativas e discursos infinitos, todavia, ainda sem conteúdo, e somente o poeta seria capaz de dar-lhes um, bem como a nova disposição que o permitirá transformá-los em signos de que os signos da linguagem são realmente conforme às próprias coisas. Para Soucy,

cette manière de concevoir la parole poétique semble soutenir toute l'oeuvre de Paul Auster dans la mesure précisément où ses poèmes cherchent en quelques sorte un enracinement tangible dans le concret qui par le langue, par la parole poétique, se trouve recrée, transfiguré. Aussi le réel n'est pas le mot qui le désigne ou la phrase qui cherche à le dire.

Dès lors, si le monde tel qu'il nous apparaît sous la diversité de ses manifestation excède notre apresentation; si la manière de mots ne se réduit pas au simple statut de signe placé dans l'axe constitutif du sens de la parole, notamment dans son expression poétique; si l'un comme l'autre répondent à des singularités qui leur sont propres nous renvoyant à la dimension sensible de leur saisie et aux modes

perceptifs que nous en avons, il nous faut alors reconnaître que monde et parole s'éprouvent dans leur convergence comme dans leur approfondissement mutuel¹⁹³.

Embora o crítico canadense não destaque um poema específico de Auster, consideramos necessário fazer a transcrição de alguns versos de 'Interior', que se coadunam perfeitamente ao aqui exposto:

Night repeats. A voice that speaks to me
only of smallest things.
Not even things - but their names. And where no names are -
of stones [...]

In the impossibility of words,
in the unspoken word
that asphyxiates,
I find myself¹⁹⁴.

Há na poesia de Auster não só uma clara afirmação da distinção entre o mundo e sua representação, como também da indispensável separação entre o dentro (*dedans*) e o fora (*dehors*). Ou seja, entre o mundo da poesia e o mundo exterior (real), o *Eu* e o outro, ainda que um seja o desdobramento do outro. Na percepção de Soucy: "Ses poèmes [de Auster] sont conçus de manière à indiquer concrètement la séparation du *dehors* et du *dedans*"¹⁹⁵.

Além de ser um esforço por perceber - o poema não é a simples construção de palavras - ele é também um movimento de exteriorização, um deslocamento voluntário e consciente *para fora*: o poeta escreve como um forasteiro, como alguém que não consegue manter uma interação tolerável com o mundo, apesar de paradoxalmente conservar os olhos bem abertos e a mente concentrada para nele penetrar. Afinal, se o poeta quer pela palavra dizê-lo (o mundo), é preciso conhecer a sua natureza, saber o que ele é - ou não é .

Para dizer o mundo, o poeta precisa adentrá-lo, justamente porque dele está afastado. Seu objetivo, portanto, é menos expressar o mundo do que estar nele. O poeta deve atravessar seu interior ainda que todas as portas lhe sejam fechadas, pois só assim poderá postular a realidade que ali habita e a sua própria compreensão ou incompreensão acerca dela. Em contrapartida, entregar-se ao movimento do mundo como um nômade no deserto tem uma

¹⁹³ SOUCY, op. cit., p. 17-18.

¹⁹⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, 67. "A noite se repete. Uma voz que me fala / somente das menores das coisas. / Nem mesmo coisas - mas seus nomes. / E onde nomes não há - / de pedras [...] Na impossibilidade das palavras, na palavra não dita / que asfixia, / eu me encontro (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 123-125).

¹⁹⁵ SOUCY, Pierre-Yves, op. cit., p. 18-19.

exigência, o abandono de si: é preciso deixar a si mesmo para trás, perder-se em seu próprio labirinto interior, reduzir sua pessoa e seu corpo a um olhar observador, ainda que este não seja suficientemente poderoso para alcançar o todo a sua volta. Constata Soucy:

Le poème n'est jamais la *transcription d'un monde déjà connu*. Ce qui ne cesse de se donner à *voir*, d'un *voir* qui est conscience de sa limite, ce sont ces murs dont l'opacité demeure à jamais insondable. Ils font basculer la conscience jusqu'à éprouver le vertige d'un rien en chaque ot, en chaque parole, et nous rarement vers la voix pour le dire. Une autre voix nous conduit, celle-là, ver *les lointains de l'amour*. Elle éveille la distance venant aviver la conscience de la mort. Le mot cède la place à l'oeil et *vice versa*¹⁹⁶.

Soucy não aborda a questão, mas é difícil não visualizar a partir de sua fala a figura do exilado: ao mesmo tempo em que está fora do mundo está nele; fora da cidade; ausente de casa; distante das ocupações regulares; isento das obrigações que estas exigem; apartado de si mesmo e de toda forma de possibilidade e verdade. Eis a condição de quem vive no exílio. Eis a situação do poeta. Sua pátria não é a das certezas constituídas, tampouco da dúvida, mas a da dissimulação e da solidão. Justificamos a nossa fala com Blanchot e uma passagem de *O espaço literário*:

O poema é exílio, e o poeta que lhe pertence, pertence à insatisfação do exílio, está sempre fora de si mesmo, fora de seu lugar natal, pertence ao estrangeiro, ao que é o exterior sem intimidade e sem limite.

Esse exílio que é o poema faz do poeta o errante, o sempre desgarrado, aquele que é privado da presença firme e da morada verdadeira (...) o artista não pertence à verdade, porque a própria obra é o que escapa ao movimento do verdadeiro (...).

O risco que espera o poeta e, atrás dele, todo homem é o erro. Erro significa o fato de errar, de não poder permanecer porque onde se está, faltam as condições de um aqui decisivo; lá onde se está, o que acontece não tem a ação clara do evento a partir do qual qualquer coisa firme poderia ser feita. Lá, não é tal ou tal verdade que falta ou mesmo a verdade em geral; tampouco é a dúvida que nos conduz ou o desespero que nos imobiliza. O errante não tem sua pátria na verdade, mas no exílio, mantém-se de fora, *alguém*, à margem, onde reina a profundidade da dissimulação, essa obscuridade elementar que não o deixa conviver com ninguém¹⁹⁷.

Poeta, Auster não discorda; ao contrário, faz-lhe coro:

The song
Is in the step.

[...]

¹⁹⁶ Id. Ibid., p. 46.

¹⁹⁷ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1987, p. 238-239.

Your earth will always be far¹⁹⁸.

[...] Banished,
but always to the heart
of brothering quiet, you cant the stones
of unseen earth, and smooth your place
among the wolves¹⁹⁹.

The name
never left his lips: he talked himself
into another body: he found his room again
in Babel²⁰⁰.

Exílio implica o risco mais extremo: não só de perder a vida ou o mundo onde se está, mas também, e principalmente, a instabilidade de uma vida sem obra. Auster foi afetado por esta ausência. Houve um momento, por volta de 1978, que o autor procurou por sua Canaã, entretanto quanto mais vagava mais próximo chegava de lugar nenhum. O drama é público. Em *A arte da fome*, o autor relembra os tempos difíceis: "Eu praticamente nada escrevi durante quase um ano. Houve momentos em que pensei que tivesse chegado ao fim, que eu jamais escreveria outra palavra"²⁰¹. Até que o balé coreografado pela namorada de um amigo virou tudo do avesso: a palavra que não vinha, chegou-lhe por intermédio da imagem de corpos em movimento, abrindo uma nova porta de possibilidades: a prosa que, assim como a sua poesia, criará sua própria complexidade e refletirá sobre si mesma. Era chegada a hora de "deixar a poesia para trás", explorar novos territórios. 'White spaces' marca a descoberta de novas terras.

O conhecimento é algo que vem devagar e, quando chega, muitas vezes é a um grande custo pessoal. O poeta aceita correr o risco, frequentar o limite das coisas. Escrever exige dele este gesto: como o mundo é grande, a última coisa que pode pretender é proteger-se dos riscos da vida. É importante sentir o seu gosto. Assim o poeta vai abrindo seu caminho, sem bússula, sem mapa, sem ninguém para levá-lo pela mão, sentido-se confortável na estranha situação em que se encontra: ele é esse ser que está no mundo, sem contudo fazer parte dele; é Abraão

¹⁹⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 33. "Tua terra será sempre longe" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 57).

¹⁹⁹ Id. Ibid, p. 37. "Banido, / mas sempre ao coração / do incômodo silêncio, triscas as pedras / da terra não vista, / e ajeitas teu leito / entre os lobos. Cada sílaba / é ato de sabotagem (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 63).

²⁰⁰ Id. Ibid. p. 69. "O nome / escapou-lhe dos lábios: sua fala o verteu / noutra corpo: achou de novo seu espaço / em Babel (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, Id. Ibid., p. 129).

²⁰¹ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 275.

às avessas, pois erra no mundo sem nunca alcançar a Terra Prometida, tampouco o caminho de volta; é aquele que abre mão de sua intimidade em prol do verso que tornará seu poema possível.

Desde cedo, Auster parece buscar o que há de mais difícil em si mesmo, corteja a palavra e o perigo como outros homens buscam o prazer e a glória, não porque seja obrigado, mas por efeito de uma compulsão interna que o leva intencionalmente a colocar-se à beira do abismo.

Antes mesmo que o livro seja escrito e o leitor se torne a testemunha privilegiada do destino do escritor, o desenrolar da ação empreendida por este já foi fixado, um processo está em andamento. Embora não consiga controlá-lo, isso não significa que não perceba o que faz. Expressões do tipo: “eu sabia que teria de escrever sobre meu pai”, “se eu não agir depressa toda sua vida desaparecerá”²⁰², “queria viver experiências novas”, “a última coisa que eu queria era me proteger dos riscos da vida”²⁰³, são reveladoras da força e das exigências de sua criação e de sua consciência a respeito delas.

Se o risco extremo do poeta é a instabilidade de uma vida sem obra, outro mais essencial ou, nas palavras de Blanchot, "o risco dos riscos", "risco essencial", "o abismo"²⁰⁴ está em jogo: a essência da linguagem. Uma forma de correr esse risco é justamente arriscá-la.

Na poesia de Auster, as palavras nascem do mais profundo silêncio, que inevitavelmente as reivindicará de volta e permanecerá ao seu lado como a imagem de sua origem. Nesse sentido, o poema é um ainda-não de uma linguagem que ainda é preciso descobrir e criar. Citamos uma sequência do poema 'Effigies':

Eucalyptus roads: a remnant of the pale sky
shuddering in my throat. Through the ballast
drone of summer

the weeds that silence
even your step.

The myriad haunts of light.

And each lost thing – a memory

²⁰² AUSTER, Paul, op. cit., [1987 ?] data provável [b], p. 8.

²⁰³ AUSTER, Paul, op. cit., 1997, p. 9.

²⁰⁴ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1987, p. 238.

of what has never been. The hills. The impossible

hills

Lost in the brilliance of memory.

As if it were all

still to be born. Deathless in the eye,
where the eye now opens on the noise

of heat: a wasp, a thistle swaying on the prongs

of barbed wire²⁰⁵.

Se houve um poeta que elevou o silêncio a valor principal e própria condição da forma poética este foi, sem dúvida, Mallarmé²⁰⁶. Lembrado por Blanchot, em artigo intitulado, “O Mito de Mallarmé”, presente em *A parte do fogo*, este diz:

‘Evocar, em uma sombra proposital, o objeto emudecido por palavras alusivas, reduzindo-se a um silêncio igual, comporta tentativa próxima de criar’. ‘Que uma média extensão de palavras, sob a compreensão do olhar, se ordene em traços definitivos com ele o silêncio²⁰⁷’.

Para Blanchot, o silêncio só tem tanta dignidade porque é o mais alto grau de uma ausência, não só das coisas, mas também do próprio sujeito que as escreve: escrever não é evocar uma coisa, mas uma ausência de coisa; tal evocação se faz por meio de uma impessoalidade prévia. Deste modo, podemos dizer, com Blanchot:

O poeta marca o privilégio maior da linguagem, que não é o de expressar um sentido, e sim o de criá-lo. Só que esse nascimento aparece mais como morte e como

²⁰⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 117-118-119. "Estradas de eucalipto: um vestígio do céu pálido / esmaece na garganta. Pelo lastro / zumbido do verão / a relva que cala / até teu passo. / Pletora de antrosb da luz. E cada coisa perdida - uma lembrança / do que nunca foi. Os morros. Impossíveis morros / perdidos no brilho da memória. / Como se fosse tudo / ainda por nascer. Imortal ao olho, / onde o olho ora se abre para o som / do calor: uma vespa, um cardo oscilando nos dentes / do arame farpado (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit. 2013, p. 233-235-237).

²⁰⁶ Mallarmé foi um dos diversos autores traduzidos por Auster.

²⁰⁷ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 41.

aproximação da ausência definitiva. Temos a impressão de que, pelo fato de falar e, pela palavra, dar um novo sentido ao mundo, o homem já está morto, ou pelo menos prestes a morrer, e, pelo silêncio que lhe permite falar, é tentado a todo momento a faltar a si mesmo e a todas as coisas (...) tudo proferir é sua tarefa, tudo proferir e reduzir ao silêncio, até o silêncio. Mas o silêncio, graças ao qual falamos, devolve-nos à linguagem, a uma nova linguagem que jamais é a última. Eis porque o poeta, como todo homem que fala e escreve, morre sempre antes de ter alcançado o silêncio (...) essa linguagem não supõe ninguém que a expresse, ninguém que a ouça: ela *se* fala e *se* escreve. É a condição de sua autoridade (...) Se a linguagem se isola do homem, assim como isola o homem de todas as coisas, ela nunca é o ato de alguém que fale para alguém que a ouça (...) ela é uma espécie de consciente sem sujeito que, separado do ser, é afastamento, contestação, poder infinito de criar o nada e de se situar numa falta²⁰⁸.

A linguagem a que Blanchot se refere é a linguagem da poesia, chamada por Mallarmé “essencial” ou “autêntica”. Nesta diferentemente da linguagem cotidiana – também chamada por ele “bruta”, “imediate” – a palavra não exerce uma função representativa, mas destrutiva: ela faz desaparecer o objeto, torna-o ausente, anula-o no seu próprio dizer. Mesmo o substantivo próprio, como o nome Paul Auster, não escapa a essa anulação e desaparecimento: este designa menos um acontecimento individual do que a forma geral desse acontecimento. A palavra, inclusive o nome próprio, afasta o objeto e não o substitui por outro supostamente ideal. Ao contrário, quando o poeta diz, ‘uma flor’ ele não tem diante de si uma flor, nem a imagem ou recordação desta, mas a sua ausência. Na poesia, o objeto, assim como o sujeito, torna-se mais evasivo e fugidivo; ao ser *apresentado*, desaparece para surgir em uma forma mais sensível e essencial. O próprio da linguagem essencial ou autêntica é, portanto, tornar nula a presença que ela significa.

Na poesia de Auster, o papel da palavra é chamar atenção para ela mesma, e não mais para aquilo que designa. Sua simples presença na folha de papel é suficiente para apagar todo o resto. Em poema chamado 'Narrative', Auster escreve:

[...] If we speak
of the world
it is only to leave the world

unsaid²⁰⁹.

²⁰⁸ Id. Ibid., p. 47.

²⁰⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 143. “[...] se falamos do mundo / é somente por deixar o mundo / por falar (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul. op. cit., 2013 [b], p. 293).

O intento do poeta é fazer existir a palavra e não mais o objeto (ou ele próprio), devolver-lhe o seu poder material e guardar seu próprio valor de significação. A palavra é justamente aquilo que deve aparecer. Eis o desafio de todo aquele que escreve: trazer à tona a palavra para mergulhá-la novamente em seu vazio. O silêncio exercerá aqui um papel duplo e fundamental, ele não só é a possibilidade derradeira da palavra, como também sua única exigência válida: o silêncio então como a intenção secreta e condição da palavra existir, ao mesmo tempo uma forma de impedir que a própria palavra se torne silenciosa. Por isso, diz Auster, ao final de ‘White Spaces’, na escrita:

[...] everything should count, everything should be a part of it, even the things I do not or cannot understand. The desire, for example, to destroy everything I have written so far. Not from any revulsion at the inadequacy of these words (although that remains a distinct possibility), but rather from the need to remind myself, at each moment, that things do not have to happen this way, that there is always another way, neither better nor worse, in which things might shape. I realize in the end that I am probably powerless to affect the outcome of even the least thing that happens, but nevertheless, and in spite of myself, *as if* in an act of blind faith, I want to assume full responsibility. And therefore this desire, this overwhelming need, to take these papers and scatter them across the room. Or else, to go on. Or else, to begin again. Or else, to go on, *as if* each movement were the beginning, *as if* each word were the beginning of another silence, another word more silent than the last²¹⁰.

É justamente ao silêncio que Auster dedica suas palavras: ‘I dedicate these words to the things in life I do not understand, to each thing passing away before my eyes. I dedicate these words to the impossibility of finding a word equal to the silence inside me’²¹¹, assim como é o silêncio que o poeta elege como seu alimento e fonte poética.

A poesia de Auster revela outra coisa senão a dificuldade inesgotável do sujeito para se exprimir. Ao lê-la, sente-se que apenas relutantemente o poeta permitiu que suas palavras

²¹⁰ Id. Ibid., p. 161. "tudo deve contar, tudo deve fazer parte, até as coisas que não compreendo ou não posso compreender. O desejo, por exemplo, de destruir tudo que escrevi até aqui. Não por qualquer asco diante da inadequação destas palavras (embora essa continue sendo uma possibilidade muito clara), mas mais por causa da necessidade de me fazer lembrar, a cada momento, que as coisas não têm que acontecer assim, que há sempre outra maneira, nem melhor nem pior, em que as coisas podem tomar forma. Percebo no fim que sou provavelmente impotente para afetar o resultado até da coisa mais insignificante que acontece, mas mesmo assim, e apesar de mim mesmo, como se num ato de fé, quero assumir total responsabilidade. E daí este, esta esmagadora necessidade, de pegar estas páginas e espalhá-las pelo quarto. Ou, ainda, de continuar. Ou, ainda, de começar de novo. Ou, ainda, de continuar, como se cada palavra fosse o começo de outro silêncio, outra palavra mais calada que a última (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 335-337).

²¹¹ Id. Ibid., p. 160. "Dedico estas palavras às coisas da vida que não compreendo, a todas as coisas que desaparecem diante de meus olhos. Dedico estas palavras à impossibilidade de achar uma palavra igual ao silêncio dentro de mim" (Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid. p. 331-333).

aparecessem no papel e mesmo as mais fortes estão constantemente à beira da ruína, tal qual ele próprio. O poema ‘Quarry’ é um belo retrato disso:

We have been here, and we have never been here.
We have been on the way to where we began,
and we have been lost.

There are no boundaries
in the light. And the earth
leaves no word for us
to sing.

[...]

I sing, therefore, of nothing,

as if it were the place
I do not return to –

and if I should return, then count out my life
in these stones: forget
I was ever here. The world
that walks inside me
is a world beyond reach²¹².

Em seus versos, Auster está afirmando que para se deixar representar o silêncio deve se tornar coisa, corpo, “potência encarnada”. Eis a contradição em que a linguagem se encontra e atormenta o poeta: ela é aquilo que destrói a coisa dita e leva o poeta a buscar a correspondência perdida entre as palavras e as coisas. Sobre isso comenta Blanchot:

...a linguagem se mantém numa contradição: ela é aquilo que destrói o mundo para fazê-lo renascer no estado de sentido, de valores significados; porém, sob sua forma criadora, ela se fixa no único aspecto negativo de seu papel e se torna pura força de contestação e de transfiguração. Isto é possível na medida em que, tomando um valor sensível, ela própria se torna uma coisa, um corpo, uma potência encarnada (...) que é a parte do nada sem a qual nunca criaria um novo sentido. Ela precisa ser infinitamente assim para reproduzir o sentimento de uma ausência – e se tornar igual às coisas para romper nossas relações naturais com elas. A contradição é rude, tortura toda a linguagem poética, assim como o poeta, e o leva a buscar uma correspondência direta entre as palavras e o que elas significam, a ter saudades da cor clara da palavra *nuit* (noite) e o timbre escuro da palavra *jour* (dia), como se as palavras, longe de nos desviarem das coisas, devessem ser delas o decalque material:

²¹² Id. Ibid., p. 138. "Estivemos aqui, e nunca estivemos aqui. / Estivemos a caminho de onde começamos, / e estivemos perdidos. / Não há fronteiras / na luz. E a terra / não nos dedixa palavra / por cantar. / [...] Canto, portanto, o nada, / como se fosse o lugar / a que não volto - / e se vier a voltar, então conta minha vida / nessas pedras: esquece / que jamais estive aqui. O mundo / que caminha em mim / é um mundo além do alcance (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013, p. 279-281).

a sensualidade da linguagem nesse caso vem em primeiro lugar, e a palavra sonha em se unir aos objetos dos quais tem o peso, a cor, o aspecto denso e adormecido²¹³.

A Blanchot respondemos com outra passagem de 'White Spaces':

I put one foot 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 across deserts, as if to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless of the real²¹⁴

Para Soucy, um poema específico de Auster é o mais emblemático do quadro aqui pintado, o sugestivo e já citado (pelo menos alguns de seus versos) - 'Interior': retrato de como o poema é esse *fora*, para usarmos os termos do poeta e crítico canadense, lugar sem intimidade que o poeta perdeu e no qual se perdeu, uma vez que não é mais possível a ele dizer *Eu*. Soucy declara:

L'un de ses poèmes intitulé *Intérieur* s'ouvre sur l'énoncé de ce fait irrécusable au coeur de la perception sensible et de la conscience qui l'accompagnent. Cinq mots suffiront pour dire cet écart ou même cette rupture: *Chair déchirée / du tout autre*. Ce premier mouvement décisif de la saisie de la séparation et de l'écart rejoint ce qu'il y a de plus fondamental dans la réflexivité, dans la conscience de soi par et dans la séparation, la conscience du corps disjointe de la *chair du monde*²¹⁵.

(...) Le moi demeure sans appui, ou plutôt, sans espace défini, et plonge dans une solitude si radicale qu'il ne cherchera même pas à la refouler par quelque artifice que ce soit. Dans cet écart, d'abord distance de soi à soi, l'espace intérieur bascule en même temps que se renverse l'espace extérieure avec lequel, à l'instant, il se confond tout en l'éprouvant comme ce qui se tient dans une extériorité irréductible.

Le moi est ce qui à chaque moment s'effondre, et ce qui à chaque instant parvient à se reconstituer (sun une autre échelle du temps, Proust écrit quelque part: *Le moi que j'étais alors et qui avait disparu*). par ce qu'il nomme, par ce qu'il cherche à combler de son propre vide; et pour ce faire il doit concevoir et déployer cet espace si singulier comme espace toujours disponible à la réception de la présence de l'autre, du toute autre - en tant qu'expérience la plus radicalement étrange du fait que nous en sommes infiniment séparés et distants - comme de tout ce qui provient du monde. La parole se tient là comme pour révéler tout autant ce

²¹³ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, 43-44.

²¹⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 158-159. "Ponho um pé na frente do outro. Ponho uma palavra na frente da outra, e para cada passo que dou acrescento outra palavra, como se para cada palavra a ser dita aqui houvesse outro espaço por atravessar, uma distância que meu corpo devesse preencher no que se move por este espaço. É uma jornada através do espaço, mesmo que eu não vá a lugar algum, mesmo que termine no mesmo lugar de onde parti. É uma jornada através do espaço, como que entrando e saindo de várias cidades, como que cruzando desertos, como que até a borda de algum oceano imaginário, onde cada ideia se afogue nas implacáveis ondas do real (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 329).

²¹⁵ SOUCY, Pierre-Yves, op. cit., p. 18-19.

qui subsiste que ce qui disparaît dans ce qu'elle cherche à saisir dans le mouvement même de ce qu'elle tente de faire apparaître aussi bien que dans ce qu'elle reconnaît lui échaper²¹⁶.

A apreciação de Soucy pede que 'Interior' seja citado na íntegra:

Grappled flesh
of the fully other and one.
And each thing here, as if it were the last thing
to be said: the sound of a word
married to death, and the life
that is this force in me
to disappear.

Shutters closed. The dust
of a former self, emptying the space
I do not fill. This light
that grows in the corner of the room,
where the whole of the room
has moved.

Night repeats. A voice that speaks to me
only of the smallest things.
Not even things - but their names.
And where no names are -
of stones. The clatter of goats
climbing through the villages
of noon. A scarab
devoured in the sphere
of its own dung. And the violet swarm
of butterflies beyond.

In the impossibility of the words,
in the unspoken words
that asphyxiate,
I find myself²¹⁷.

Uma vez sem *Eu*, vazio na textura das coisas, destituído de qualquer substância própria, o poeta pode assumir sua posição de espectador neutro, movendo-se devagar pelo mundo tal qual o leitor por entre as palavras de um livro. Não cabe a ele intervir em nada do

²¹⁶ Id. Ibid., p. 21-22.

²¹⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 67. Carne engalfinhada / do plenamente outro e um. / E cada coisa aqui, como se fosse a última / a ser dita: o som de uma palavra / casada com a morte, e a vida / que é esta força em mim / de sumir. / Persianas cerradas. O pó / de um eu já-não-mais, esvaziando o espaço que não encho. Esta luz / que cresce num canto do quarto, onde o todo do quarto moveu-se. / A noite se repete. Uma voz que me fala / somente das menores das coisas. / Nem mesmo coisas - mas seus nomes. / E onde nomes não há - / de pedras. A algazarra das cabras / escalando pelas vilas / do entardecer. Um escaravelho / devorado na esfera / de seu próprio excremento. E o enxame violeta / de borboletas mais além. / Na impossibilidade das palavras, / na palavra não dita / que asfixia, / eu me encontro (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 123-125).

que vê, mas deixar as coisas seguirem seu próprio rumo. A poesia de Auster tem a ver com a visão: se o poeta quiser escrever, ele precisa que seus olhos estejam fixos no mundo. E o mundo por sua vez também precisa ser olhado para que tenha algum significado.

Olhar o mundo é provar que ele está vivo e ferve de possibilidades. Estas são infinitas. Olhar o mundo equivale também a olhar para si. Uma vez que o poeta tenha olhado para si, não é possível conceber a ideia de olhar para qualquer outra coisa. É um jogo de espelhos, ou, como diria Auster, "o espelho da autoconsciência"²¹⁸ falando: ao ver o mundo o poeta vê a si mesmo refletido, i.e., um ser habitado por outros, oriundo da sua ligação com eles. Sua linguagem, suas memórias, até mesmo a sensação de isolamento e cada pensamento que passa pela sua cabeça nasce desse vínculo. Se o poeta pode ver a si mesmo, é tão somente porque outra pessoa o viu primeiro. A autoconsciência resulta de tal experiência.

Por isso, Soucy referir-se à poesia de Auster como experiência do mundo (*expérience du monde*), experiência da fala (*expérience de la parole*), ou, como visto na segunda parte de seu livro, experiência de ver (*expérience du voir*). Na sua leitura, a poesia de Auster se nutre e se apoia nesta prática. O poeta é aquele que está de prontidão, olhando constantemente para tudo a sua volta, à espreita do diminuto acontecimento que tornará a sua palavra possível - o mundo tomado como um ímã para os olhos. Se assim age, é porque o poema só pode ganhar existência quando for dado a ele pelo mundo. Para isso acontecer é preciso que o poeta esteja constantemente olhando para ele, i.e., fazendo o trabalho que levará ao poema, ainda que desse esforço nada resulte. Isso não quer dizer que o poeta "saía de casa" na expectativa de escrever um poema - ele jamais sabe onde seus pés o estão levando, portanto não deve persegui-lo sistematicamente - mas que ele deve estar preparado para fazê-lo sempre que tiver oportunidade: o poema nasce subitamente, sem aviso, em lugares inesperados e por meios desconhecidos.

Ver, contudo, exige, em contrapartida, um desvio, um afastamento habilmente calculado de si: para que a palavra poética exista é preciso que o *Eu* (individual, civil, pessoal) desapareça, oblitere-se no anonimato. Dito de outra forma, é indispensável ao poeta se deixar perder - deliberada e conscientemente - de vista apesar da tangibilidade do corpo e da sua capacidade de continuar a interagir com o mundo. Só assim, compreendendo os significados num piscar de olhos e apagando-se na palavra que profere o poeta poderá conhecer o mundo, experimentá-lo e reordená-lo. O poema então como uma sintaxe do olho, uma gramática do puro movimento. Leiamos Soucy:

²¹⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 291.

La parole poétique de Paul Auster prend appui et se nourrit de ces instant saisissants ou même insolites de *l'expérience du voir* [itálico nosso]. Cette parole s'embrace dans l'instant du guet, dans le moment de l'attente de l'événement. Ses occurrences se révèlent dans la distance comme dans la proximité des choses et des êtres, mais toujours dans la *conscience d'un écart nécessaire* [itálico nosso], voire même essentiel à leur saisie. *Cet écart participe à une redistribution des lieux, des choses, voire des rapports entre les êtres qui trouvent place dans le champ de vision* [itálico nosso].

Cette parole poétique surgit et s'affirme à l'affut de l'événement, du moindre événement qui brûle par la tension extrême à l'instant où le regard se fixe sur ce qu'il tente d'approcher et de saisir, à l'instant où il est aspiré par le plus imperceptible mouvement qui éveille son attention et la projette dans cette espace où les mots mêmes cherchent et trouvent à se prononcer selon leur plus grande justesse possible²¹⁹.

...la parole qui témoigne ne comble pas les vides. Elle laisse l'imaginaire, instance de méditation, créer son propre espace afin de déployer cette vision intérieure, plénitude de présence, mais aussi absence, à quoi oblige l'oubli de soi, de manière à se tenir à la hauteur de cette présence, des événements comme des choses, jusqu'à éprouver le sentiment d'être jeté hors de soi²²⁰.

Paradoxalement, percebe igualmente bem Soucy, há um considerável e incomensurável intervalo entre ver e dizer. Tal intervalo leva ao sentimento profundo do poeta de nada dizer e por isso mesmo a sua constante, quase perpétua necessidade de recomeçar. Como já dito na parte dedicada a leitura de Finkelstein, esse movimento para a impossibilidade é a condição e o fundamento da poesia de Auster. Nesta as palavras se juntam ao visto tal qual elas se ligam entre si para formar uma imagem e multiplicar as suas possibilidades, ou seja, como testemunha dos sentidos do poeta. Para cada coisa por este auferida, há outra que confunde e desequilibra; quanto mais visão e palavra interagem entre si, mais precário e instável se torna o mundo. Soucy é bastante claro a esse respeito:

...le mot que l'on prononce, que l'on réalise dans les phrases que l'on forme, avec le pouvoir d'évocation qui s'y rattache, offrent à l'oeil quelque chose d'un *voir*. Cependant, qu'à l'inverse ce qui est vu, ce que nous percevons du monde ne dit rien de lui même. Nous devons le dire (...) le mots viennent se joindre au *voir* comme ils se lient entre eux pour faire image et multiplier les possibilités de ce voir. Toute parole cherche à percer la complexité des événement, de la réalité qui nous entoure, bien que celle-ci se dérobe toujours, pour une large part du moins, à notre saisie comme à notre dire. Elle conduit à ce sentiment profond de n'avoir rien dit et de devoir recommencer à dire²²¹.

...ce qu'elle [la parole] cherche à dire, tout événement, toute réalité, comporte des angles ou des aspects qui ne se montrent pas, même s'ils se laissent pressentir de diverses manières dans les limites du *voir*²²².

²¹⁹ SOUCY, Pierre-Yves Soucy, op. cit., p. 7.

²²⁰ Id. Ibid., p. 56-57.

²²¹ Id. Ibid., p. 48.

²²² Id. Ibid., 49.

...ce qu'elle [la parole] cherche à dire, tout événement, toute réalité, comporte des angles ou des aspects qui ne se montrent pas, même s'ils se laissent pressentir de diverses manières dans les limites du *voir*²²³.

Eis a natureza da expressão literária de Auster, segundo Soucy: fazer as coisas existirem por uma constância do olhar, dar a elas a materialidade das palavras pelas quais o caos do mundo é significado. Soucy não aprofunda a questão, mas aponta o acaso como elemento essencial nesse processo²²⁴. No seu entender, ele é a fonte desse caos:

Ce pouvoir des contingences, que l'auteur de *Disparitions* évoque, indique non pas quelque effet aléatoire propre à la nature des choses, mais sous-entend une énergie perturbatrice originelle et pour le moins imprévisible dans ses manifestations, et qui serait la source de ce chaos permanent dans le mouvement de la vie. Ce qui ferait ce monde un monde discontinu et fragmenté, avec tous ses effet d'ignorance dans l'élan de sa célébration²²⁵

Todavia, o acaso é, na poesia de Auster, menos desordem do que impossibilidade: "impossibilité de concevoir le monde naturel"²²⁶. Impossibilidade entendida como ignorância acerca do que está ao redor. Ou, como explica Soucy:

un moyen de rappeler qu'on *ne sait rien*, que le monde dans lequel nous vivons est voué à nous échaper, même si nous ne devons jamais renoncer à sonder le domaine du donné comme celui du possible avec la plus ferme détermination²²⁷.

Por isso, o poeta olhar para o mundo, como um modo de, segundo Soucy,

approcher le monde par ses accès les plus étroits afin de se porter à sa limite, 'comme si cette limite était le couer d'un autre commencement du monde, plus secret'. Cette attitude désigne un rapport singulier aux choses, la voie dans laquelle s'engage Auster lorsqu'il entreprend de saisir par le langage poétique cette présence sensible du monde²²⁸.

²²³ Id. Ibid.

²²⁴ O tema do acaso retorna em 'White Spaces'.

²²⁵ Id. Ibid. p. 63-64.

²²⁶ Id. Ibid.

²²⁷ Id. Ibid.

²²⁸ Id. Ibid., 63-64.

O essencial é aceitar, abraçar o acaso, não negá-lo, nem aos seus apelos. Aspirá-lo para dentro de si como uma força de sustentação. Onde tudo é sombra, há uma claridade bela e espantosa. Soucy não nos fornece exemplos, mas encontramos alguns versos em 'Gnomon' e 'Narrative' que tem relação com sua apreciação²²⁹:

[...] You will not
 [...] close your eyes
 to the vigilant
 crumbling of light in your eyes²³⁰.

[...] We repent of nothing. As if we could stand
 in this light. As if we could stand in the silence
 of this single moment
 of light²³¹.

Impossibilidade, desconhecimento, presença sensível no mundo são expressões de Soucy que nos levam a ver o escrever, no universo poético de Auster, como uma luta: é como se as palavras estivessem cercada por acres de silêncio e mesmo depois de depositadas no espaço branco do papel não passassem de um efeito óptico, miragem no deserto. Palavras e coisas não se casam, vivem se separando, voando em mil direções. Por isso, o poeta passar a maior parte do tempo catando pedaços soltos e colando de novo no lugar, avançando aos tropeções, vasculhando por toda parte e detendo seu olhar nas coisas mais insignificantes. Versos como os lidos em 'Unearth' refletem a luta do poeta com as palavras:

Along with your ashes, the barely
 written ones, obliterating
 the ode. the incited roots, the alien
 eye - with imbecilic hands, they dragged you
 into the city, bound you in
 this knot of slang, and gave you
 nothing. Your ink has learned
 the violence of the wall. Banished,
 but always to the heart
 of brothering quiet , you cant the stones

²²⁹ Muito forte na prosa de Auster, não discordamos que o acaso e as forças da contingência também apareçam na poesia, no entanto, é preciso encontrar as entradas certas do tema na mesma. Não basta, como fez Soucy, dizer que a casualidade se faz presente na poesia de Auster, é preciso identificá-las com precisão.

²³⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 128. "[...] não te vais / [...] fechar os olhos / para o alerta / desmonornar da luz em teus olhos (Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 253).

²³¹ Id. Ibid. p. 143. "De nada / nos arrependemos. Como se pudéssemos ficar / nessa luz. Como se pudéssemos ficar no silêncio / deste único momento (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 293).

of unseen earth, and smooth your place
among the wolves. Each syllable
is the work of sabotage²³²
Do not ask - for what. Say nothing -
watch²³³.

Beyond this hour, the eye
will teach you. The eye will learn
to long²³⁴.

To breath is to accept
this lack of air, the only breath,
sought in the fissures
of memory, in the lapse that sunders
this language of feuds, without with earth
would have granted a stronger omen
to level the orchards
of stone. Not even
the silence pursues me²³⁵.

My skin,
shuddering in the light.
The light, shattering at my touch²³⁶
[...] As if to say,
wherever you move, the desert
is new,
is moving with you²³⁷.

Olhar, dar vida e materialidade ao visto no mundo, não quer dizer imitá-lo ou representá-lo, mas, para usarmos mais uma vez um termo de Blanchot, citado por Soucy, *apresentá-lo*²³⁸, pois o que se expõe, ou se coloca a *nu*, não é aquilo que já existe, mas o que dele não é verificável. O ato de escrever então como uma tentativa de alcançar a essência das

²³² Id. Ibid. p. 37. "Com tuas cinzas, as que mal / foram escritas, obliterando / a ode, incitadas raízes, alheio / olho - com mãos imbecis te arrastaram / à cidade e lá te ataram neste / nó de gíria, e deram / nada. Tua tinta aprendeu / a dureza do muro. Banido, / mas sempre ao coração / do incômodo silêncio /, triscas as pedras / da terra não vista, e ajeitas teu leito / entre os lobos. Cada sílaba / é ato da sabotagem (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., 2013, p. 63).

²³³ Id. Ibid., p. 47. "Não peças - o quê. Cala - / vê (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid. p. 83).

²³⁴ Id. Ibid. p. 54. "[...] Para além desta hora, o olho / te ensinará. O olho aprenderá a ansiar (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid. p. 97).

²³⁵ Id. Ibid. p. 58. "Respirar é aceitar / essa falta, o único alento, / buscamos nas frestas / da memória, no lapso que fende / essa língua de rugas, sem a qual a terra / teria concedido augúrio de maior vigor / por arrancar os pomares / de pedra . Nem o silêncio me persegue (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid. p. 105).

²³⁶ Id. Ibid., p. 59. "[...] Minha pele, / estremecendo sob a luz. / A luz estillhaçando-se sob meus dedos (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 107).

²³⁷ Id. Ibid., p. 61. "Como quem diz / que onde quer que estejas / está o deserto contigo. Como se / onde quer que te movas, seja / novo o deserto, e se mova contigo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid. p. 111).

²³⁸ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 27.

coisas a partir dos fragmentos mais elementares - a neve que cai, a ausência de claridade da noite, a claridade com que o Sol ilumina a Terra durante a noite, o lençol pendurado na corda, a algazarra das cabras, um enxame de borboletas, uma andorinha que não pode abandonar seu ovo, a montanha, a cidade além da montanha, o arame farpado, as covas de terra, a faca no pescoço etc. - sem, contudo, fazer esforço algum para interpretar o que vê. Por isso, a atenção paciente e minuciosa aos detalhes, aos fatos mais banais e passageiros e a confiança no acaso e na arbitrariedade, como a dizer que os eventos mais insignificantes e a rotina mais dura, seca e estéril, estão carregados de significado novo e emoção extraordinária. São com esses materiais que o poeta *cria e apresenta* o que é lhe é revelado pelo olho. Diz Soucy:

Le *voir*, la vision de ce qui *est*, ne s'arrête nullement à la saisie, comme s'il s'agissait d'une simple transcription immédiate afin de capter un dehors en ses divers ou infinies séquences. L'acte de création ne consiste pas à traduire simplement ce qui se présente dans le champ de la vision même si le champ de gravité se porte au dehors de nous. Il y a renversement de perspective, une véritable mutation où naît la parole poétique du moment qu'elle se dégage obligatoirement des conditions contraignantes de la réalité retenue par cette saisie de l'oeil ²³⁹.

O olho do poeta, continua Soucy,

ne nous conduit pas à une vision purifiée de son mouvement de captation, mais oeuvre de cette manière précise une voie essentiel et libérée des contraintes immédiates du réel, alors que la saisie est relayée par l'imaginaire, par la faculté de celui qui cherche non seulement à s'approprier ce qui est, mais à le porter hors de l'espace de la perception pour créer un nouvel espace d'où prend forme et se rend émotionnelle²⁴⁰.

As palavras já não são simplesmente palavras, mas um curioso código de silêncios que gira continuamente em torno das coisas e parece tornar *quase* inútil qualquer tentativa de expressá-las. O resultado é a espantosa consciência do poeta acerca de sua própria imperfeição. Esta o leva a impor exigências ainda mais rigorosas à sua conduta, bem como a decepções sufocantes: o que parece um pensamento elucidativo, no fim, não passa de mais um embaraço. Simultaneamente as palavras são catalisadoras de uma experiência complexa e perturbadora que deixa no poeta a sensação de ter abandonado sua vida em troca de uma espécie de nulidade que o leva a escrever sobre coisas que não existem. A palavra então não mais como um instrumento que registra a presença das coisas no mundo, mas antes, como

²³⁹ SOUCY, Pierre-Yves, op. cit., p. 42.

²⁴⁰ Id. Ibid.

aquilo que o faz desaparecer e ao sujeito que escreve. Embora se relacionem o ver e o dizer não se confundem jamais. A conclusão a que o poeta chega é de não poder dizer o que ele vê, assim como de não poder ver o que diz. Por isso seu gesto - sempre repetido - de continuar; de começar de novo.

Segundo Soucy, tal realidade se manifesta a partir de outra imagem especial, no nosso entender, intimamente inseparável do olho: o muro. Este é entendido por Soucy (e por nós também), não só como o limite, o fosso que separa o ver e o dizer, a impossibilidade do poeta descrever a totalidade das coisas - embora o poeta tenha a pretensão de registrar os fatos, apresentá-los da forma mais direta possível e deixá-los dizer o que têm a dizer, nem sempre eles contam a verdade - mas também como o desejo humano de transcendência, o seu anseio pelo inexistente e inatingível, e igualmente como história - do judaísmo, dos Estados Unidos²⁴¹ - e *autobiografia subterrânea fictícia* do próprio Auster²⁴². O muro também como a última fronteira. Soucy explica sua teoria:

Cette expérience, à tout instant reconduite de la vision des limites, incite à nous interroger sur ce qui fonde la vision. Elles sont ces *murs* [itálico nosso] toujours ravivés et au demeurant indépassables que l'œil ne cessera jamais de scruter comme des lieux sans limites. Ces points de vacance renouvellent sans cesse l'incertitude qui fermente au cœur de ce que nous voyons et entretient l'apparence d'un vide aux marges de l'être (...) Il y a tout lieu de penser que cette expérience singulière traverse l'ensemble de l'oeuvre poétique de Auster²⁴³.

Voir implique que l'on s'imprègne de la proximité des choses. Mais nous en éprouvons nécessairement les limites. Il s'agit toujours d'un double moment de rencontre avec le monde et avec la parole. Si bien que le mot prononcé, en nommant, révèle et affirme ce réel qui prend corps dans la vision de événements et des choses, et dans celle des *intervalles* [itálico nosso] ou des vides qui s'installent entre elles²⁴⁴.

Ce mouvement infini rend quasi impossible la description de la totalité de ce qui nous parvient dans l'instant. Et encontre moins de suivre le mouvement de tout ce qui se produit à chacun des instants de la vie²⁴⁵.

²⁴¹ Finkelstein e Peacock, vêem na poesia de Auster não só a história do povo judeu cantada em seus versos, mas também a dos Estados Unidos. Finkelstein é mais explícito que seu colega inglês, indicando os poemas e versos em que a questão aparece. A referência é feita na introdução de Finkelstein à *Paul Auster: collected poems*, sobre a qual ainda falaremos neste segmento da tese.

²⁴² Auster usa o termo para explicar a presença de elementos autobiográficos em sua obra: a imaginação tomando o lugar da consciência e do real para apresentá-los de modo distorcido, tornando-os parte de um outro universo, o ficcional.

²⁴³ Id. Ibid., p. 48.

²⁴⁴ Id. Ibid., p. 52.

²⁴⁵ Id. Ibid.

Para Soucy, o poema de Auster mais representativo da imagem do muro é o evocativo 'Wall Writing'. No seu entender,

ce poème nous donne à entendre, si on peut dire, ce rien, ce vide derrière les mots, leur effacement même, cette absence de support qui ouvre cependant à la possibilité de les prononcer, qui éveille la nécessité de dire (...) Ce poème semble de venir de rien; mais dès que nous entrons lui par lectures successives, il s'anime d'horizons multiples autant qu'indéterminé: la nuit, la blancheur, l'autre (*celui qui ne vient pas*), le mot, le mur. Paroles ténues, le texte est resserré à la limite du possible; il *semble* dire si peu, presque rien; et il pourrait même être perçu sans véritable objet, au point que nous pourrions glisser, inattentifs comme nous sommes souvent, à sa surface²⁴⁶.

O muro representa o esforço (*effort*) do poeta em dizer, mesmo quando seu material mais essencial, a palavra, falta. O poeta abraça essa falta como um ideal, um compromisso a ser cumprido. É preciso lembrar a lição que Auster aprendeu com Mallarmé e deixou marcas profundas em toda a sua obra: a linguagem literária não é a expressão de uma coisa, mas da sua ausência. Consequentemente, o trabalho do poeta é se esforçar por torná-la presença. Por isso, diz Soucy, 'sa poésie [de Auster] se révèle à elle même comme un *effort* [itálico nosso], une attention extrême tendue vers l'obstacle le plus abrupt et de ce fait les plus présent'²⁴⁷

Soucy identifica no esforço do poeta uma dúvida fundamental: "comment briser ce confinement, comment entamer cette présence des choses?"²⁴⁸. A resposta, porém, não é muito clara. Soucy fala por palavras que não se explicam muito bem. O leitor não familiarizado com a obra de Auster teria dificuldades em compreender a solução apresentada. Um pouco mais habituados ao mundo de Auster, o que não torna a análise mais fácil, sabemos identificar seus pontos de convergência. O caminho, diz Soucy, é o mergulho do poeta na solidão (*solitude*) e no silêncio (*silence*). Ou seja, a sua apartação da humanidade; assunção da condição de solitário, que é igualmente o estado de quem se cala, pois quem busca a solidão deseja igualmente o silêncio.

Longe de considerar a solidão e o silêncio intoleráveis (*intolerable*), como faria Finkelstein, ou assustador, na leitura de Soucy (*qui ne cesse de terrifier*), Auster não associa quaisquer conotações negativas a eles; contrariando seus críticos, ele os abraça com paixão e entusiasmo, pois sabe que mesmo quando nada diz, a sua voz poética está lá. No seu silêncio,

²⁴⁶ Id. Ibid., p. 26-27.

²⁴⁷ Id. Ibid., p. 74.

²⁴⁸ Id. Ibid., p. 75.

que nada fala, o poeta espera que ela converse com ele e apague o *Eu* que nela se encontra para que em seu lugar um outro possa se exprimir.

Dito de outra forma, para o poeta *apresentar* a ausência, dar forma a ela, é preciso antes encontrar a escuridão da morte, fazer como Jonas e passar "três dias e três noites" no ventre da baleia, que nada mais é do que a representação dos três dias que um homem passa no túmulo até o ventre do animal explodir (Figura 43).

Figura 43 - *Jonas saindo da baleia*, de Jan Brueghel



Fonte: <<http://www.artbible.info/art/large/330.html>>

Uma vez lançado para fora, Jonas (e igualmente o poeta) pode finalmente ser restituído à vida, como se a morte encontrada no interior do grande animal fosse a preparação para uma nova vida na qual pode finalmente falar. É somente nas sombras da solidão e do silêncio, o mesmo que dizer, na morte, que a língua pode ser finalmente libertada. No instante que o poeta começa a falar, há a presença da coisa, e mesmo que não haja, o importante é que começou a exprimir-se por meio de palavras. Não é isso o que o poeta canta? Ouçamos os versos que ecoam do poema avulso 'Disappearances':

To hear the silence
that follows the word of oneself. Murmur
of the least stone

shaped in the image
of earth, and those who would speak
to be nothing

but the voice that speaks them
to the air.

And he will tell
of each thing he sees in this space,
and he will tell it to the very wall
that grows before him:

and for this, too, there will be a voice,
although it will not be his.

Even though he speaks.

And because he speaks²⁴⁹

Vejamos o que diz Soucy:

La parole pour dire ce présent reste fragmentaire, déchirée. Elle précède et suit un silence impossible à percer, mais que jamais elle n'égalera. C'est pourquoi le dire poétique tout particulièrement, si ce n'est l'oeuvre littéraire véritable et au sens large du terme, ne peut tout au plus que tenter de dire le plus simple: 'Ne jamais dépasser ce qui se trouve devant moi. À commencer par ce paysage. Ou encore noter ce qui est proche. Comme si dans le monde restreint que j'ai sous les yeux, je pouvais trouver une image de la vie au-delà moi (...) Il s'agit de raccorder les choses dans leurs présence, en dehors de toute convention²⁵⁰.

Dans l'accord présumé des facultés sensibles comme des facultés intellectuelles, il s'agit de sentir les lieux et les choses où naît un monde par et dedans la présence de ces lieux, tout comme dans le rapport entre les choses d'où l'on peut extraire l'épaisseur et la densité de ce qui est présent une fois que ce présent s'est libéré de l'ordre des causes. Mais l'accord de nos facultés n'est jamais assuré. Troubler cet accord semble alors la condition indispensable pour éprouver les limites de ce monde à chaque instant apparu, de le sentir comme de le faire voir sous des angles inédits et en quelque sorte hors de toute contrainte du sens commun. Éternel recommencement de la saisie puisque c'est précisément dans l'écart qu'elle se donne, dans l'instant de l'écart, faudrait-il ajouter, pour être plus précis.

Ainsi, entre chaque souffle, entre chaque respiration s'éprouve la profondeur de la solitude. Interrompant le cours du temps, ces instants fugitifs sont des instants de saisie, un temps non localisable dans le temps, mais qui fait basculer le corps dans l'immobilité de l'immanence des choses, produisant un véritable où la conscience vibrant dans cette présence répond en s'enfonçant de plus en plus profondément en elle-même²⁵¹.

...si la solitude joue ici un rôle décisif notamment par l'aptitude à se tenir dans ces entre-deux fulgurants, c'est par l'acte d'écrire qu'elle est entretenue, comme pour exorciser une descente aux limites de ce qui murmure dans les choses, aux limites du silence qui l'accompagne et qui ne cesse de terrifier²⁵².

ce qui va commencer sera un approfondissement - à travers le mot qui ne peut plus être prononcé à cet instant, qui rest en suspens et qui fait place au *silence à faire*

²⁴⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 109. "Para ouvir o silêncio / que se segue à palavra de si. Murmúrio / da mais ínfima pedra / moldada à imagem / da terra, e os que falariam / para nada serem / além da voz que os diz / ao ar. / E ele vai falar / de cada coisa que vê neste lugar, / e vai falar até para o muro / que cresce diante dele: / e para isso, também, haverá uma voz, embora não a sua. / Apesar de ele falar. E por causa de falar". (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 215).

²⁵⁰ SOUCY, Pierre-Yves, op. cit., 76.

²⁵¹ Id. Ibid.

²⁵² Id. Ibid., p. 77.

naître dans cette chair - , de cet abîmée ai sein duquel la présence de soi à soi va surgir, jusqu'à nous perdre dans notre propre solitude (..) Le silence s'incarne dans ces suspensions, mais bientôt les mots viendront se substituer à ce lui pour nommer sans pour autant que ces mots se confondent avec ce qui est ou ce qui se produit. Le silence aussi bien que le mot prononcé éveillent à l'existence²⁵³.

A voz a qual nos referimos Soucy chama memória. É como uma voz que a memória chega ao poeta e fala dentro dele. Esta não é necessariamente a sua, no sentido de familiar, cotidiana e pessoal, mas sim, aquela que vem dos seus mais profundos pensamentos acerca do mundo e das experiências nele vividas (encontro com pessoas, leituras e acontecimentos diversos). Por isso, a voz do poeta não ser a voz de um eu individual, mas de uma coletividade que apaga qualquer traço de personalidade.

Indo além de Soucy, dizemos que essa voz ou memória, fala à moda dos contadores de histórias: narrando estórias despojadas, sem muito enfeite, mas com uma gama de informações comunicadas em períodos curtos e pouquíssimas palavras, como a dizer que é o leitor quem canta o poema a si mesmo, e que este também é um trampolim para a imaginação, pois a mente não permite que o mesmo fique em aberto, ela própria preenche as lacunas deste, cria imagens baseadas em suas próprias memórias e experiências, razão pela qual o poema retumba com força em quem o lê. Leitura e escrita então como um ato igualmente criativo.

'In Memory of Self', outro poema de Auster, também é revelador da voz que fala em sua poesia e a anima:

So much silence
to be brought to life
in this pensive flesh, the beating
drum of words
within, so many words

lost in the world
within me, and thereby to have known
that in spite of myself
I am here.

As if this were the world²⁵⁴.

Pelo "simples jogo da memória", defende Soucy,

²⁵³ Id. Ibid., 70.

²⁵⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 148. "Tanto silêncio / a ser trazido à luz / nesta carne pensativa, o rufar / do tambor das palavras / de dentro, tantas palavras / perdidas no vasto mundo dentro de mim / estou aqui. / como se isto fosse o mundo (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 305).

la parole peu reconstituer et même faire voir cette scène passée, en l'absence de tout ce qui la constituait. Ce que précisément met en évidence la fonction représentative ou l'élan imaginaire qui mobilise totalement le langage, sachant, par ailleurs, que le seul jeu de la mémoire risque toujours de nous enfermer dans ce qui a été, alors que le mouvement de création invite forcément à l'oubli puisqu'il s'agit de sauvegarder toute la mobilité qu'offre l'ouverture sur ce qui demeure imprévisible lorsque soumise à ce qui advient dans l'instant présent. La parole poétique ne se confine pas à l'évocation de ce qui est mais vient également s'inscrire dans le mouvement de ce qui va être²⁵⁵

Além disso,

elle laisse l'imaginaire, instance de méditation, créer son propre espace afin de déployer cette vision intérieure, plénitude de présence, mais aussi absence, à quoi oblique l'oubli de soi, de manière à se tenir à la hauteur de cette présence, des événements comme des choses, jusqu'à éprouver le sentiment d'être jeté hors de soi²⁵⁶.

Para Soucy, 'Testimony', citado, na íntegra, em seu livro, é o poema ideal para mostrar a relação entre este e a memória (ou voz) que fala nele:

In the high winter wheat
that blews us across
this no man's land,
in the couplings of our anger
below these nameless white weeds,
and because I lodge, everlastingly,
a flower in hell, I tell you
of the opening of my eye
beyond being,
of my being beyond being
only one,
and how I might acquit you
of this hiddenness and prove to you
that
I am
no longer alone,
that I am not
even near myself
anymore²⁵⁷.

²⁵⁵ SOUCY, Pierre-Yves Soucy, op. cit., p. 53-54.

²⁵⁶ Id. Ibid., p. 56-57.

²⁵⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 131. "No trigo alto do inverno, / que nos soprou por / essa terra-de-ninguém, / na cópula de nossa fúria / sob essa inonimada erva branca, / e porque instalei, sempiternamente, / uma flor no inferno, eu te falo / da abertura de meu olho; além do ser, / de meu ser além do ser / só um, / e de como te posso livrar / desse ocultamento, e te provar / que não estou / mais só, / que não estou / nem perto de mim / mais (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 263).

Só a partir da memória, continua Soucy, um espectro de significações pode ser produzido, não para tirar do real a sua complexidade e reduzi-la, mas para melhor

éprouver toute la soudaineté, l'inattendu, l'encore inconnu, surgissant de cette présence à jamais inépuisable, où *tout reste à dire* (...) pour bien signifier que tout n'a pas été dit, car nous ne disons jamais seulement ce qui est. D'autant que la solitude qui nous habite sera toujours singulière comme seront singuliers le regard posé sur les choses et les événements, et la parole pour les dire. D'autant que la solitude que nous habite sera toujours singuliers le regard posé sur les choses et les événements, et la parole pour les dire²⁵⁸.

A palavra poética, portanto, nasce desses instantes

où la présence retient pour nous révéler d'elle-même ses arêtes les plus vives comme ses abîmes les plus tendus qui murmurent leur silence. Mais ces instants sont aussi ceux qui nous font être dans la présence, la devançant même, la dépassant par les mots prononcés. Elle est ce qui, par cette présence, vient s'éveiller dans la voix²⁵⁹.

É justamente a voz ou memória que leva o poeta a concluir que em determinados momento não é mais possível falar. Certas coisas são indizíveis, portanto sua fala não pode cumprir-se a rigor. Contudo mais do que resignar-se ao seu próprio fracasso, o poeta o reconhece como a essência do seu trabalho. Por isso olhar e tentar falar novamente. Esperar, observar e aguardar mais uma vez, num círculo que não se fecha, pois estes são os limites do mundo conhecido. Eis o que fica subentendido da leitura de Soucy aqui exposta acerca da poesia de Auster, bem como a nossa. Procuramos sempre intercalar as apreciações do poeta e crítico canadense às nossas, como uma forma de estabelecer um diálogo com ela e preencher as suas lacunas.

Vale ainda dizer que Soucy não faz muitas citações dos poemas de Auster ao longo de seu pequeno livro, mas achamos interessante terminar a leitura do seguimento dedicado a ele com os versos iniciais de 'Autobiography of the Eye', por nós eleito o representante ideal do exposto nesta seção:

Invisible things, rooted in cold,
and growing toward this light
that vanishes
into each thing
it illumines. Nothing ends. The hour

²⁵⁸ SOUCY, Pierre-Yves, op. cit., p. 58.

²⁵⁹ Id. Ibid.

returns to the beginning
of the hour in which
we breath: as if
there were nothing. As if I could see
nothing
that is not what it is²⁶⁰.

A leitura de Soucy acerca da poesia de Auster se aproxima e se afasta da empreendida por Finkelstein. Como ponto de maior divergência está o tratamento dado à questão do *Eu* pelos dois críticos: para o canadense este se desdobra num outro, por meio de uma experiência "radicalmente estranha" (*radicalement étrange*); para o norte-americano, uma obsessão que se dilui nos livros seguintes a *Unearth*. As semelhanças estão na identificação de algumas imagens recorrentes, e não menos fundamentais, como o olho e o muro, trabalhados com mais profundidade por Soucy, e intimamente relacionadas a outras questões, como a solidão, o silêncio, a ausência e a memória, temas não investigados por Finkelstein.

Determinados diálogos também são percebidas por ambos os autores, em especial, George Oppen e seu *Of being numerous*, embora o destaque dado por Soucy a esta obra e outros autores - Blanchot e Mallarmé - sejam raríssimos e esporádicos.

As forças da contingência também são igualmente citadas, todavia, Soucy é mais econômico, dedicando menos de uma página de seu livro ao tema.

Soucy e Finkelstein mostram com seus trabalhos como a poesia de Auster é uma pedreira, com muita matéria sólida e dura a ser lapidada e extraída. Vejamos outras contribuições para os estudos da poesia de Auster.

1.3.3 Jordi Doce: o mundo austeriano

O muro, o olho, a linguagem, o silêncio, o *Eu*, a ausência, as referências mallarmeanas (entre outras), são pontos igualmente percebidos por Jordi Doce, em seu prefácio à primeira tradução dos poemas de Auster, na Espanha²⁶¹, intitulado "Un Lugar en el Mundo". A tradução em espanhol recebeu o nome de *Desapariciones: Poemas*, e foi publicado em 1996,

²⁶⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 102. "Coisas invisíveis, enraizadas no frio, / e crescendo para esta luz / que some / em cada coisa / que ilumina. Nada termina. A hora / retorna ao começo / da hora em que respiramos: como se / nada houvesse. Como se eu pudesse ver / nada / que não seja o que é (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 201).

²⁶¹ Em segmento dedicado a tradução dos poemas de Auster falaremos mais a respeito desse trabalho.

mesmo ano do livro de Soucy. A tradução de Doce é a versão para o espanhol de *Ground work: selected poems and essays 1970-79*, segunda coletânea de poemas de Auster, lançado em 1990, que, como o próprio nome sugere, não traz apenas poemas, mas também ensaios.

A tradução de Doce teve três edições: a primeira de 1996; a segunda de 1998; e a terceira de 2006²⁶². Em nenhuma delas, os ensaios de Auster estão presentes. No entanto, em 1998, há o lançamento de uma nova tradução de Doce, com a sua inclusão deles e versão para o espanhol por Maria Eugênia Ciocchini, tradutora de alguns romances de Auster, na Espanha. Este novo exemplar teve outro título, *Pista de despegue. Selección de poemas y ensayos, 1970-1979*, e duas reedições, em 2004 e 2007, respectivamente. Não há um prefácio novo com novas informações de Doce ou de Ciocchini.

Jordi Doce abre seu prefácio informando ao leitor que cinco anos depois da publicação do seu primeiro romance, em 1990, e de uma carreira literária já estabelecida, Auster decidiu publicar uma antologia de seus antigos poemas e ensaios, *Ground work: selected poems and essays 1970-79*.

A informação dada por Doce precisa de correções: antes de 1990, mais precisamente em 1988, Auster publicou a primeira coletânea de seus poemas, *Disappearances: selected poems*, com setenta e nove poemas, não incluídos os ensaios. Estes só vieram depois, em *Ground work*, que contém cinquenta e dois dos setenta e nove presentes em *Disappearances*, além de treze ensaios²⁶³.

Se falta a Doce algumas informações importante sobre o próprio material que traduz, não malogra na sua leitura da mecânica da poesia de Auster, ou, para usar um termo do tradutor, o *proceso* que a movimenta. Doce parte do significado da palavra 'Groundwork': cimento; trabalho preliminar ou inconcluso; trabalho de preparação. Ou seja, o título revela de antemão o que a poesia e a prosa representam no conjunto da obra de Auster. Citamo-lo:

preludio o cimiento de lo que más adelante dará en relato y prosa de ficción, la escritura poética y ensayística como exploration y afinación de los diversos elementos que, años después, cristalizarán de forma definitiva en sus novelas²⁶⁴.

²⁶² Edição utilizada nesta tese.

²⁶³ Informações contidas em Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994.

²⁶⁴ DOCE, Jordi, op. cit., p. 9.

Na perspectiva de Doce, a prosa se apresenta como a "excepcional continuidade estética e ideológica de sua escritura" (*excepcional continuidad estética e ideológica de su escritura*), construída a partir de algumas obsessões e determinadas estratégias linguísticas que se repetem de um livro a outro: a linguagem; o silêncio; o muro; a diluição dos limites entre realidade e ficção, invenção e autobiografia; o desaparecimento do *Eu*; a escrita como um processo nunca finalizado.

Ao dizer que tais questões constituem a problemática da produção inicial de Auster - a poesia - e que esta solidifica a sua prosa não significa tomar uma e outra como superior e/ou inferior, mas que, como bem argumenta Doce, "las diferencias entre géneros que las hay, son cualitativas y no implican un juicio de valor. Mais importante, continua:

es explorar la función que dichos géneros cumplen dentro de la obra austeriana, y las relaciones de intercambio que establecen entre sí. No hay jeraquías: sí una escritura ligada a diferentes géneros en su intento por dotarse de sentido, encontrar una razón a su propia existencia²⁶⁵.

A poesia e a prosa de Auster devem ser vistas como um mundo particular, o "mundo austeriano", com personagens e situações tipicamente *austerianas*. Nele poeta e prosador atuam ao longo do tempo e vão, em um trabalho contínuo e concomitante, dando forma ao universo literário do autor. Cabe ao leitor perceber as singularidades que o marcam. Diz Doce:

Su nombre [de Auster] ha entrado, casi sin aviso, en ese diccionario secreto que todo buen lector lleva dentro para entender la existencia: existe un mundo *austeriano* como existen personajes y situaciones típicamente *austerianas*, que reconocemos al instante pues se han hecho nuestras con el tiempo²⁶⁶.

É preciso, prossegue Doce, que o leitor olhe para as suas diversas regiões e extensos territórios prestando atenção aos seus detalhes mais triviais²⁶⁷ ("uma esquina, una torre, una cueva"²⁶⁸). O leitor deve olhar com os olhos do autor, como se este ao mesmo tempo o *habitasse e surgisse* em seus próprios olhos. Doce observa:

²⁶⁵ Id. *Ibid.*, p. 10.

²⁶⁶ Id. *Ibid.*

²⁶⁷ Soucy também segue essa linha de análise.

²⁶⁸ Id. *Ibid.*, p. 11.

Hay escritores insustituibles porque hay miradas insustituibles: nos hemos acostumbrado de tal modo a ver el mundo a través de sus ojos que sin éstos no podemos comprenderlo. Alguien dijo que leer un libro era habitarlo: pero ese alguien no añadió que, al leer un libro, dejamos que su autor nos habite y se asome a nuestros ojos, que es otra forma de decir que nos los presta²⁶⁹.

Conhecedor da obra de Auster, Doce segue um caminho oposto ao de Finkelstein e Soucy: ele não toma como referência o Auster romancista, mas um Auster ainda não estudado pela Academia e muitos esquecem que existe, o Auster roteirista²⁷⁰.

Para Doce, o filme *Smoke* (*Cortina de Fumaça*, em português), mais precisamente, a cena em que Auggie Wren mostra a Paul Benjamin seu álbum de fotografias "iguais" - sempre o mesmo lugar e na mesma hora todos os dias (Figura 44) - é definidora não só da prosa de Auster, mas também da poesia (particularmente): uma esquina, que exibe sua presença fixa, imutável, ao mesmo tempo que exibe a constante e inevitável metamorfose da existência. A poesia então como algo que um dia chegou a Auster, tornou-se uma das esquinas de seu vasto universo literário e onde certas questões ou obsessões foram fixadas. Passamos a palavra a Doce:

En esta escena se resumen no sólo gran parte de las preocupaciones narrativas de Auster sino, las que dieron lugar, en la década de los setenta, a su obra poética y ensayística: el problema de azar y la identidad, la disolución del *yo* en el discurso, la distancia entre mundo y lenguaje²⁷¹.

O leitor e/ou o pesquisador nunca alcançarão essa esquina específica que é a poesia de Auster se não obedecerem a duas regras fundamentais: caminhar devagar e olhar sem pressa. A poesia pode até parecer igual as demais esquinas do *mundo austeriano*, mas cada uma é distinta de todas as demais. É como a relação entre a Terra e o Sol: o planeta gira em torno da estrela, e a cada dia, a luz desta ilumina a terra em um ângulo diferente. Como nas fotos de Wren, na poesia de Auster, o que importa, de fato, é o olhar e o modo como esse olhar se manifesta. Segundo Doce, este gesto:

²⁶⁹ Id. Ibid.

²⁷⁰ Auster co-roterizou *Smoke* (*Cortina de Fumaça*), de 1995, baseado em conto de natal publicado por ele no *The New York Times*; roteirizou *Blue in the Face* (*Sem Fôlego*), continuação de *Smoke*, lançado no mesmo ano; dirigiu e roteirizou *Lulu on the Bridge* (1998), assim como *The Inner Life of Martin Frost* (2007). Dirigido por Wayne Wang, *Smoke* recebeu diversos prêmios importantes no ano de seu lançamento: o Urso de Ouro no Festival de Berlim, por melhor direção; o Danish Film Critics Bodil Award for Best American Film; e o Independent Spirit Award for Best First Screenplay.

²⁷¹ Id. Ibid., p. 13.

No es un orden rígido ni rest ril; ao contrario, acepta la pressencia del azar y busca acomodarse a él, fijando en único instant las diversas variables de la existencia. En el objetivo de Auggie Wren [y de lo poeta] se combinam sin fin orden y caos, inmutabilidad y cambio, voluntad propria y azar, pero dicha combinatoria no tiene más razón de ser qui sí misma, y subordina cuanto la rodea a su propria supervivencia²⁷².

Figura 44 – Cenas de *Smoke*



(a)



(b)



(c)



(d)

Legenda: (a) – No apartamento de Auggie Wren; (b) – Menino segurando uma bola; (c) – mulher com guarda chuva; (d) – esquina.

Fonte: AUSTER, 1995 [b], fs. 43, 44, 45, 53.

Acaso, metamorfose e caos funcionam como princípio elementar do ato de ver. Ao olhar o mundo, percebe bem Doce, o poeta perde o poder de dizer *Eu*. Esta ideia tem a força de uma obsessão Sem rodeios o poeta diz: 'I am no longer here'²⁷³, "Where we have not been we will be"²⁷⁴. Sem essa ausência, não há poema possível. Neste o *Eu* desaparece e segue as

²⁷² DOCE, Jordi, p. 12-13.

²⁷³ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 65. "Não estou mais aqui" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 117).

²⁷⁴ Id. Ibid., p. 68. "onde não fomos estaremos" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 127).

suas próprias regras. Citamos Doce: "El yo desaparece, disuelto en una mirada que ha dejado de pertenecer y cumple sus propias reglas"²⁷⁵.

Dentre as regras seguidas e determinadas pelo poeta, Doce ressalta a sua eterna luta (do escritor de modo geral) com as palavras. Tal luta, acredita Doce, "ha existido siempre"; ela "nace ante todo como consciencia de su irrealidad, de sua distancia con uno y con el mundo"²⁷⁶.

As palavras não mais correspondem ao mundo; as coisas não formam mais um todo. A ligação foi perdida. Sem esta relação primordial entre as palavras e as coisas perde-se a esperança de que o mundo possa ser expresso. O trabalho do poeta é justamente unir o que foi separado.

Unir, para Doce, implica *traduzir*, o mesmo que, tirar da palavra o seu caráter estrangeiro, dizer verdades para as quais o mundo não está preparado. Eis a chave não só para a salvação da humanidade - tornar-se senhor das palavras, fazer a língua corresponder às necessidades dos homens - mas também para a compreensão da poesia de Auster. Doce é muito claro: "escritura como traducción: una de las claves para empezar a entender su poesía"²⁷⁷.

A poesia de Auster o situa, segundo Doce, "a esa raza de poetas postmallarmeanos para quienes, en boca de Geroge Steiner 'el contrato entre palabra y mundo se ha roto'"²⁷⁸. Por isso, a palavra, em sua poesia, trazer esse caráter enigmático, ininteligível e de luta. Esta luta não é só para colocar as palavras no papel, mas, simultaneamente, converter o poeta em escravo e veículo da linguagem. Doce não tem dúvidas a esse respeito:

Las palabras son un enigma; algo ajeno, *extranjero*, incompresible; y un desafío, pues cualquier intento por llegarse a ellas y comprenderlas exige de antemano un esfuerzo o una lucha. Auster no concibe la existencia de palabras fáciles: al contrario, uno debe hacer méritos, ganarse a pulso el derecho a decirlas o escribirlas sobre la página. No sólo se entregan gustosas, sino que, en su forcejo con el poeta, llegan a imponer sus propias reglas y condiciones. Es decir, utilizan al poeta para alcanzar ese estado de pureza y coherencia al que todo lenguaje aspira y que sólo encuentra en el poema. Paradoja: el poeta lucha para convertirse en su esclavo y en un vehiculo del lenguaje; gobierna y es gobernado²⁷⁹.

²⁷⁵ DOCE, op. cit., p. 12.

²⁷⁶ Id. Ibid., p. 12.

²⁷⁷ Id. Ibid. p. 13.

²⁷⁸ Id. Ibid. p. 14.

²⁷⁹ Id. Ibid.

O acesso às palavras é lento, conseqüentemente, a tradução do mundo. Para alcançá-los, o poeta precisa empreender um movimento descendente e subterrâneo para ouvir o silêncio que vem do fundo das coisas. Tal argumento está justificado e explicitado, segundo Doce, não só no título do primeiro livro de poesia de Auster, *Unearth* (*Exhumación*, em espanhol)²⁸⁰, nome também do poema nele contido, 'Unearth', mas também nas imagens, ou para usarmos o temo de Doce, na "orografia de raízes" nele presentes: raízes (*roots*); pedras (*stones*), terra (*earth*), fogo (*fire*), sementes (*seeds*).

Doce não menciona palavra a respeito, mas é preciso ressaltar que estas mesmas palavras já estavam presentes em 'Spokes', primeiro poema publicado por Auster. O crítico espanhol explica seu ponto de vista:

Es un ascenso lento, que toma como punto de partida esa *orografía de las raíces* que conforma sus primeros poemas, reunidos bajo el título de "Exhumación": poemas expuestos, desenterrados, robados al silencio y la aridez de la tierra. En ellos assistimos a ese forcejeo con las palabras que se traduce en ritmos abruptos y una sintaxis compleja, apretada, que se ahoga y cae sobre sí misma. Es una poesía escrita desde el malestar y la confusión : malestar del lenguaje al verse fuera del silencio; confusión del poeta al verse arrastrado por palabras que apenas si sabe pronunciar²⁸¹.

Jordi Doce expõe com bastante propriedade as engrenagens que põem a poesia de Auster em movimento, ou, como o tradutor espanhol prefere dizer, "a sua estrutura sempre igual" (*siempre la misma*): versos soando como um balbucio; poemas que são quase um ditado, pois construídos a partir de um número reduzido de palavras e vocábulos ditos ao acaso; estrofes fragmentárias; "autista", no sentido de sua linguagem ser obscura, enegrecida, como se coberta por uma cortina de fumaça. Citamos Doce:

Su estructura es siempre la misma: empiezan con un balbuceo, un par de palabras, una frase dicha al azar que tira del resto y abre la puerta a un discurso autista, hecho

²⁸⁰ Em português, tradução de Caetano W.Galindo, o mesmo foi traduzido como "Desterrar". Segundo o *Houaiss*, o verbo "desterrar", carrega cinco sentidos possíveis: 1. fazer sair ou sair alguém de sua terra natal ou de domicílio; 2. exilar(-se), expatriar(-se); 3. tornar(-se) afastado, apartar(-se), distanciar(-se); 4. fazer passar ou cessar, livrar de, aliviar; 5. fazer desaparecer; afugentar. Estes, porém, estão totalmente distantes do significado do verbo *Unearth*, título do primeiro livro de poesia de Auster e do único poema que ele traz, a saber: "1. encontrar algo na terra (solo) por meio de escavação; 2. encontrar algo por acaso ou depois de procurá-lo (1. to find sth in the ground by digging; 2. to find or discover sth by chance or after searching for it). Mais próximo do sentido em inglês é o verbo português "desenterrar", que pode ser: 1. tirar de sob a terra (o que lá foi enterrado ou lá se encontra), dessoterrar; exumar; 2. pôr(-se) para fora de lugar em que estava metido ou recolhido; 3. livrar (alguém ou a si mesmo) de (vício, dificuldade); desencravar(-se); 4. descobrir (algo que está escondido ou é difícil de ser achado); desencantar; 5. tirar do esquecimento, fazer reviver; ressuscitar. Na versão para o espanhol, o termo foi substantivado.

²⁸¹ Id. Ibid.

de velos y sombras, que es a un tiempo el lenguaje y lo que el poeta quiere hacer de él. No duran mucho, y por ello se dirían meras escaramuzas, que apenas comenzadas se resumen en un fogonazo, una última línea de claridad súbita y precisa que recuerda el aforismo o la iluminación gnómica²⁸².

O tradutor justifica sua leitura mencionando uma descrição do próprio Auster: poemas compactos e herméticos como oráculos delfícos²⁸³. Continua Doce:

Imagen afortunada: como los oráculos o las fotografías de Augie Wren, estos poemas dicen su verdad ajenos a todo, incluso al oficiante o escritor sin cuyo concurso no podrían salir a la luz. También como los oráculos, son puro enigma: interrogación y respuesta, origen y destino²⁸⁴.

Ao exumar as entrevistas de Auster, Doce não só delineia seu próprio processo de análise - encontrar as respostas acerca desse "enigma" que é a poesia de Auster a partir do próprio discurso do autor, em especial as entrevistas, rico material - como também o nosso: analisar Auster por ele mesmo.

O caminho seguido por Doce para traduzir Auster desenha um mapa preciso da trajetória poética do autor: no início, poemas escritos em forma de sequência, como é o caso de 'Spokes', "Unearth" e "Disappearances"²⁸⁵, como se fossem capítulos de uma história que, pouco a pouco se tornaram mais discursivas, abrindo-se para a prosa por vir. Passamos a palavra a Doce:

Auster nos dibuja con estas citas un mapa bastante preciso de su trayectoria poética: desde 'Exhumación' hasta esos poemas finales de largo aliento y verso discursivo como "Búsqueda de una definición" y "Afrontando las consecuencias", existe una voluntad coherente de apertura que, años más tarde, desemboca en la prosa abierta y fragmentaria de *La invención de la soledad*. Se trata, como afirma su autor, de una evolución previsible, de un movimiento exigido por el propio devenir del lenguaje. La sencillez progresiva de la sintaxis y el léxico, el aumento de pausas y divisiones estróficas, mayor amplitud y serenidad en el ritmo, todo ello responde a una mecánica interna que poeta y lenguaje asumen, aunque no sin dificultades, desde los poemas primeros de 'Exhumación'²⁸⁶.

²⁸² Id. Ibid., p. 15.

²⁸³ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 274.

²⁸⁴ DOCE, op. cit., p. 16.

²⁸⁵ Em sua análise, Doce não disserta acerca de "Spokes" e "Disappearances". Estes poemas são acréscimos nossos, assim como a ideia dos poemas serem descritos como sequências, capítulos de uma história - baseada em afirmações do próprio Auster a Andreas Hau, cujo trabalho será discutido mais à frente, e que confirmam nossa suposição.

²⁸⁶ Id. Ibid., p. 16.

A transição do Auster poeta para o Auster prosador obedece a uma mecânica interna que regula toda a sua obra e a tornam, como diz o próprio Auster, "um conjunto": a da distância. Não somente do *Eu*, mas também do mundo e das velhas formas. É nesse sentido, e com isso Doce se aproxima de Soucy, que a herança mallarmeana mais uma vez se afirma: não basta apenas a Auster lutar com as palavras, é preciso nomear as coisas, dar sentido a elas, e com este gesto encontrar o seu lugar: num primeiro momento como poeta; num segundo, como prosador. Sob estas máscaras o *mundo austeriano* é edificado. Doce explica:

Quando esos 'poemas como puños', al decir de su autor, empiecen a abrirse, lo harán en forma de distancia del *yo*, perotambién distancia de un mundo al que nada les une, y que ni siqueira pueden remedar; "Ningún poema puede nacer de la convicción de que ya existe un lenguaje que une dos cosas distintas". Es aquí donde la ascendencia mallarmeana de Auster cobra importancia. Si, como primera tarea, fue preciso luchar con las palabras hasta doblegarlas, ahora éstas han de ganarse el no menos difícil derecho a nombrar la realidad y sus accidentes. Como afirma Marco Fogg en *El palacio de la lua*, la función del arte es "comprender el mundo y encontrar un lugar propio en él". El poema, así, se despliega simultaneamente sobre dos ejes, diacrónico y sincrónico: por un lado, es preludeio, antecedente de la prosa hacia la que dirige sus pasos; por outro, debe marcar una y otra vez su distancia con el mundo, pues sólo entonces podrá recorrer cuanto le separa de él y ocupar su lugar entre las cosas. Llegados a este punto, nos es difícil suponer que ambos viajes son, en realidad, uno solo²⁸⁷.

Doce estabelece uma relação fundamental entre a poesia e a prosa de Auster: a primeira, um ato preliminar, o passo inicial em direção à segunda; esta uma resposta à empresa anterior, da qual dependeu para nascer. O mesmo pode ser dito da obra ensaística de Auster, de especial importância, acredita Doce:

escrita a un tiempo como respuesta a la poesía y como preludeio genérico de la prosa de ficción, la obra ensayística de Paul Auster es de especial importancia. Encontramos aquí las reflexiones de un joven escritor que, como tantos outros, intenta poner en orden sus ideas y definir su dominio literario, el espacio de sus obsesiones más íntimas, finir su dominio literario, el espacio de sus obsesiones más íntimas. Sorprende, sin embargo, y esto ya parece menos común, la rapidez con que Auster encuentra una voz y un ideal literario que, no por azar, reúne bajo un mesmo ojo crítico a figuras como Kafka, Beckett, Paul Celan, Ungaretti, George Open, Edmond Jabès, Jacques Dupin, Laura Riding...²⁸⁸.

Para Doce, os autores sobre os quais Auster escreveu expressam a sua mesma "vontade de escrita" (*volontad de escritura*):

²⁸⁷ Id. Ibid., p. 16-17.

²⁸⁸ Id. Ibid., p. 17.

Hay en todos ellos un intento por purificar y dar sentido a un lenguaje corrupto y repetidamente violentado por limitaciones sociales, políticas y económicas, y ese intento se traduce en una escritura límite, reducida a lo esencial, en la búsqueda de un *punto cero* valentino que es, a un tiempo, centro gravitatorio y nulo de sentido del lenguaje²⁸⁹.

O tradutor espanhol aponta três ensaios escritos por Auster como os mais representativos da sua "vontade de escrita": "Itinerário", escrito em 1973, dedicado a Laura Riding; "André du Buchet", destinado ao artista, igualmente datado de 1973; e "A Poesia do Exílio", em homenagem a Paul Celan, redigido em 1975:

Tres textos, en especial, se me antojan significativos. Escritos entre 1973 y 1975, y dedicados a la obra, André du Bouchet y Paul Celan, respectivamente, estos breves ensayos, nos sirven para explicar el trasfondo ideológico que da origen a los poemas. Surgen así páginas típicamente *austerianas*, llenas de ese gusto por la contradicción y la paradoja tan propio de su autor²⁹⁰.

Os ensaios de Auster são significativos na medida em que sintetizam, como diz Doce, o "credo poético" do autor, i.e., o reconhecimento de que o poeta fala de um lugar apartado: este caminha em direção ao outro; entrega-se ao silêncio circundante; encara o poema como o ainda-não de uma linguagem que é preciso descobrir e criar; e navega pelo poema como o navegante procura a terra-firme.

Auster compartilha com Laura Riding, Paul Celan e Andre du Buchet o que Doce chama "anelo de uma utopia" (*anhelo de una utopía*). Por este, entenda-se o desejo intenso de uma completa harmonia entre as palavras e as coisas, de um comprometimento com a verdade, jamais alcançada. Mesmo assim, prosseguem no seu encalço, mas só avistando a inevitabilidade e a impossibilidade da escrita. Eis o paradoxo central sobre o qual a poesia de Auster se articula. Assim percebe Doce:

La paradoja central sobre la que se articula la poesía primera de Auster cobra aquí toda su fuerza: por un lado, la inevitabilidad de la escritura; por otro, su imposibilidad. Inevitabilidad, pues desde el mismo momento en que la escritura toma consciencia de su distancia con el mundo aspira a moverse hacia él; imposibilidad, puesto que la distancia que los divide es, desde un principio, excesiva, casi insalvable²⁹¹.

²⁸⁹ Id. Ibid. p. 18.

²⁹⁰ Id. Ibid.

²⁹¹ Id. Ibid., p. 22.

Na leitura de Doce, mesmo escrevendo sobre a impossibilidade de escrever e da inescapável tarefa a que o poeta - e todo escritor - está conscientemente preso, ainda há, na poesia de Auster, e também na sua prosa, uma esperança de diálogo entre as palavras e as coisas, ou, como coloca Doce,

una creencia final de que palabra y mundo pueden restañar sus heritadas y retomar un diálogo, ya que no inocente, sí al menos iluminador: impusionados por un "anhelo de utopia", los poemas se abren lentamente hasta convertirse en la palma de la prosa y ocupar su lugar entre las cosas²⁹².

Com *Facing the music*, o poeta se aposenta e derruba o *muro* que havia entre a poesia e a prosa. Em inglês, 'face the music' é uma expressão idiomática, portanto, um termo informal, que indica "aceitar e lidar com crítica ou punição por algo feito ('to accept and deal with criticism or punishment for something you have done'). Mais literalmente, também pode ser traduzida como "enfrentando a música", ou, como fez Galindo, "encarando a música", totalmente de acordo com um dos sentidos que o verbo 'to face' carrega: lidar com uma situação difícil, encarar ('if you face a particular situation or, it faces you, you have to deal with it'(OXFORD, 1999, 545)²⁹³. Considerando que depois de *Facing the music*, Auster não mais publicou poesia, dedicando-se exclusivamente a prosa, a "teoria do adeus" se confirma.

A idéia ou imagem de um muro derrubado também é confirmada com a publicação de *Facing the music*: como se este fosse espelho, ou resumo, das diversas máscaras que Auster veste ao longo de sua longa carreira literária. É nisto que acredita Doce: "la importancia que dicha imagen tiene en el desarrollo de su obra" é a de um "espejo ou resumen de los cambios por los que atraviesa"²⁹⁴.

Extensivamente analisado por Soucy, o muro retorna, na análise de Doce, entendido como a imagem mais recorrente na obra de Auster desde a poesia, passando pelas peças de teatro, até os romances. Conforme Doce:

²⁹² Id. Ibid., p. 22-23.

²⁹³ Em seu prefácio, Doce não se prende a detalhes técnicos de tradução, mas achamos importante abrir parênteses a respeito, pois assim tornaria mais claro o pensamento do tradutor, bem como e, principalmente, o processo que leva o Auster poeta ao Auster prosador, que ele faz questão de enfatizar.

²⁹⁴ Id. Ibid., p. 24.

ninguna otra imagen parece repetirse tanto en la obra de Auster como esta de lo muro: si en *La Musica del Azar* Nashe y Pozzi deben reparar a su deuda construyendo un muro, en los poemas de *Disapaciones* el muro figura como motivo principal (...) Con un intervalo de diez años, Auster incluye en obras de géneros diferentes una misma imagen, y lo hace intuyendo, o comprendiendo acaso, la importancia que dicha imagen tiene en el desarrollo de su obra, como espejo o resumen de los cambios por los que atraviesa²⁹⁵.

O muro tem uma dupla significação: em seu sentido mais primário, servir de barreira, obstáculo; em último, o próprio fim, a morte. Os poemas traduzidos por Doce, como ele próprio explica,

gravitan en torno a esta concepción: 'És un muro, Y el muro es muerte'. Cada palabra puesta sobre ele papel es una piedra más en esa barrera que rodea al escritor y lo separa de las cosas. Es decir: que impide al poema ocupar su lugar en el mundo. La escritura se convierte en muro y divide al escritor en dos, impidiendo su regreso. 'Desapariciones' tiene la cualidad de un aviso: informa los peligros que aguardan a un poeta de concepciones rigurosas como Auster: el solipsismo, la impotencia, el silencio. La búsqueda de la realidad puede convertirse en extravío: la división entre palabra y mundo puede hacerse irreparable²⁹⁶.

Doce não fornece exemplos, então elegemos 'Disappearances', poema emblemático do que ele fala. Vejamos alguns de seus versos: 'It is a wall. And the wall is death'²⁹⁷; 'To hear the silence / that follows the word of oneself'²⁹⁸; 'For the wall is a word. And there is no word / he does no count / as a stone in the wall'²⁹⁹; 'For, he, too, lives in the silence / that comes before the word / of himself'³⁰⁰.

É como se o poeta já estivesse se preparando para a transição que se efetivará após *Facing the music*. A partir de então, acredita Doce, o poeta "puede empezar a recorrer de nuevo la distancia que lo separa de las cosas, lejos de eso muro donde su antiguo cuerpo quedó

²⁹⁵ Id. Ibid.

²⁹⁶ Id. Ibid., p. 25.

²⁹⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 108. "É um muro. E o muro é morte" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 213).

²⁹⁸ Id. Ibid., p. 109. "Para ouvir o silêncio / que se segue à palavra de si" ((Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibidem, p. 215).

²⁹⁹ Id. Ibid., p. 110. "Pois o muro é palavra. E não há palavra / que ele não conte / como pedra no muro" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., 2013, p. 217).

³⁰⁰ Id. Ibid., p. 111. "Pois, também, ele vive no silêncio / que vem antes da palavra / de si". (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 221).

encerrado"³⁰¹. Embora pertencente ao livro anterior, o poema 'Reminiscence of Home', de *Fragments from cold* é, também, para Doce, um exemplo da mudança por vir:

You will close your eyes
In the eye of the crow who flies before you, you will watch yourself
leave yourself behind³⁰².

Na leitura de Doce, o último livro de poesia de Auster representa o final e o princípio de uma etapa, a transposição de um limite: ele próprio. Com *Facing the music*, diz Doce, o poeta pode entrever "un nuevo territorio, un dominio inédito"³⁰³, a prosa³⁰⁴. Contudo, como o próprio Auster relata em antiga entrevista, reunida em *A arte da fome* (1996), até que essa "virada" acontecesse, ele ficou um ano sem escrever, mas ao assistir por acaso um ensaio aberto de um balé, o autor foi tomado por uma "epifania", "um mundo de possibilidades" e "algo próximo da euforia". Logo em seguida, diz, "sentei-me a escrever *Espaços Brancos*"³⁰⁵ - o texto transitório entre a poesia e a prosa, ou, nas palavras de Doce, "prueba suficiente de que en Auster escritura y mundo han logrado encontrarse"³⁰⁶. Doce não está errado, exceto por um ponto, este encontro já havia acontecido – com a poesia.

De 'White Spaces', Doce apreende dois conceitos fundamentais: o de fluidez e de espaço. No entanto, Doce não vai além de suas citações. Na sua precisa detecção apenas acrescenta que a partir deles outros se desenrolam, como o de "amplitud, aliento, desarrollo etc.". Segundo ele, estes "parecen aplicarse mejor a la prosa de ficción que a un poema breve"³⁰⁷. Auster provou, com sua poesia, o contrário do que disse Doce: é possível trabalhar com estes elementos na poesia.

Comparando poesia e prosa, Doce argumenta: "frente a la *intensidad* de un poema, la *extensión* y el aliento de la novela; frente a la *contracción* y densidade del poema, la palma

³⁰¹ Id. Ibid., p. 27.

³⁰² AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 126. "Tu jamás cerrará os olhos. / No olho do corvo que voa a tua frente, vais te ver / deixar-te para trás" (p. 249). (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 127).

³⁰³ Doce, Jordi, op., cit., p. 28.

³⁰⁴ A prosa não é inédita, como já dissemos, Auster escrevia e publicava simultaneamente poesia e prosa.

³⁰⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 275.

³⁰⁶ DOCE, Jordi, op. cit., p. 29.

³⁰⁷ Id. Ibid.

expuesta de la prosa". E conclui: "la imagen utilizada por Auster es, sin embargo, mucho más gráfica, y sorprende por lo que tiene de anticipo o adelanto"³⁰⁸.

A poesia de Auster então como uma escrita da presença, notadamente visual. E seus poemas como, para usarmos as palavras de Doce, "poemas-fotografias tomados 'como si nunca hubiera sentido nada antes ni fuera a sentir-lo después"³⁰⁹. A referência aos poemas de Auster como fotografia não é à toa: se Doce inicia seu prefácio lendo a esquecida e pouco conhecida poesia de Auster a luz de *Smoke*, ele o termina estabelecendo um curioso paralelo:

Wren no es más que una representación del Auster poeta, como Paul Benjamin lo es del Paul Auster novelista. Y ambas representaciones se cierran y entrecruzan de modo admirable en el guión original cuando Wren decide narrarle a Benjamin un cuento de Navidad: es decir, cuando Wren deja la poesía para convertirse en narrador³¹⁰.

Para o poeta e tradutor espanhol, não há metáfora mais bonita e significativa da relação entre poesia e prosa na obra de Auster do que a cena em que Auggie Wren mostra a Paul Benjamin seu álbum de fotografias, no filme *Smoke*. Nas suas palavras:

No existe, quizás, metáfora más limpia ni más hermosa de las relaciones que poesía y prosa establecen dentro de la obra de Auster, como ese preciso instante en que Wren comienza su relato, y su voz en *off* se superpone a las imágenes que Benjamin será anotando más tarde, con lento esfuerzo, dando rostro y forma a lo que en el estanquero era sólo espacio, palabra: puro azar hecho aliento³¹¹.

Vale salientar que, em seu prefácio, Doce menciona, até com certa frequência uma imagem importante na poesia de Auster, bastante trabalhada por Soucy, o olho. O termo usado para se referir a ele é o mesmo, "imagem". No entanto, Doce não aprofunda a questão, nem tece comentários mais pormenorizados a respeito.

Em sua análise da poesia de Auster, Doce, não só confirma a leitura dos críticos anteriormente citados, bem como acrescenta uma nova perspectiva de estudo: a partir de uma cena específica de *Smoke*.

³⁰⁸ Id. Ibid., p. 30.

³⁰⁹ Id. Ibid., p. 31.

³¹⁰ Id. Ibid.

³¹¹ Id. Ibid.

Perspectiva totalmente distinta desta, veremos com Andrew Eastman. Este parte do Auster tradutor para entender o Auster poeta, embora focando mais naquele do que neste.

1.3.4 Andrew Eastman: Paul Auster, um poeta

Como o próprio título sugere, "'Jagged word': Paul Auster as Poet and Translator"³¹², publicado em *Pioneering North America: Mediators of European Literature and Culture*, livro editado por Klaus Martens, no ano 2000³¹³, não analisa apenas o poeta Paul Auster, mas também o tradutor. Uma vez que nosso interesse é o primeiro e não o segundo optamos por restringir nossa leitura ao que Eastman diz acerca da poesia.

Segundo Eastman, a poesia de Auster, tal qual os seus ensaios e traduções, carrega conceitos e práticas predominantes na literatura francesa das décadas de 1960 e 1970, em especial os de literatura e linguagem desenvolvidos por Maurice Blanchot³¹⁴ e Mallarmé, ambos traduzidos por Auster.

Intimamente ligada a estes temas está justamente a ideia de ausência³¹⁵ (*absence*). Ou seja, o espaço literário não é mais aquele em que uma voz pessoal, proprietária do discurso, fala; ao contrário, nele toda interioridade, toda intimidade se perde: o autor fala a partir de uma impessoalidade e de uma neutralidade prévia.

No poema, incluído o poema, o *Eu (Je)* transita para um *Ele* sem nome, sem rosto, sem corpo, sem história. Na sua extensão ilimitada, a própria linguagem aparece transformada. Ela não é mais um signo transparente a nos dar a presença das coisas, a sua representação, mas aquilo mesmo que as faz desaparecer para realizá-las sob outra forma - mais essencial.

Eastman também retoma uma ideia que já mencionamos aqui e desenvolvemos em nossa dissertação de mestrado: a do escritor adâmico, i.e., aquele que olha para o mundo como se o visse pela primeira vez e nomeia cada ser vivo a partir do olhar lançado. Eastman diz que uma variação deste mito é evocada em um poema específico, 'Lapsarian'

³¹² Aqui temos de fazer um agradecimento especial a Andreas Hau, que muito gentilmente nos enviou o referido texto.

³¹³ Andreas Hau nos contou que foi coeditor do trabalho.

³¹⁴ Em nossa dissertação sobre *Cidade de vidro* trabalhamos a relação entre o texto de Auster e o pensamento de Blanchot.

³¹⁵ Peacock também falará sobre a ausência em seu texto sobre a poesia de Auster.

(EASTMAN, 2000, p. 115). No entanto, como veremos mais à frente, em capítulo destinado à questão, "o mito de Adão", assim falado pelo crítico alemão, está presente em todos os cinco livros de poesia de Auster, e não apenas num único poema.

Se o poeta é Adão, ele também é uma espécie de Deus, pois, como Ele, cria com uma simples palavra e não pode ter o seu nome pronunciado³¹⁶. Citamos Eastman:

the linguistic and poetic mythology of nomination continually invokes, as its central figure, the unpronounceable name of God in the Hebrew tradition; this motif makes its appearance continually in Auster's poetry, which speaks of 'the unpronounceable/ future', and "the not yet nameable"³¹⁷.

Eastman segue uma linha de pensamento muito parecida com a nossa, não só pela escolha do diálogo teórico – Blanchot – mas também pela identificação de uma metáfora recorrente, na poesia de Auster: a palavra, entendida por Eastman como aquilo que dá origem ao mundo.

Para Eastman, a poesia de Auster é um louvor ao *Ele* criador: o poeta cria o mundo com sua palavra, conservando-o (e a si) nela. Citamos o crítico:

The conjoined ideology of the word as absence and the word as name is exemplified by Auster's use of the phrase 'the word' in his translation, poetry, and prose. 'The word' appears to be an artifact of translation in Auster's discourse: it is his equivalent for the French *la parole*, a term which is ubiquitous in the critical discourse of Blanchot and which takes on multiple values there³¹⁸.

No "Gênesis", primeiro livro da Bíblia, a criação não resulta de uma luta com o caos, mas do poder transcendente de Deus que cria com uma simples palavra. Na poesia de Auster, ocorre algo parecido, no entanto, em sintonia com Peacock, Eastman afirma que a palavra é a expressão, o registro de uma *violência metafórica*³¹⁹.

Para Eastman, a violência, na poesia de Auster, é perpetrada pela linguagem. Sua violência consiste em libertar o sujeito de suas amarras (certezas) habituais, em especial, a noção de identidade. Diz o pesquisador alemão: it is a violence perpetrated on language itself,

³¹⁶ No sentido de que muitas vozes falam nele.

³¹⁷ Id. Ibid.

³¹⁸ Id. Ibid., p. 114.

³¹⁹ Eastman não vai tão longe quanto Peacock, que vê a palavra como uma *figuração da herança judaica de Auster*, bem como dos seus símbolos, como, por exemplo, o Muro das Lamentações.

which involves the ‘stripping away’ of ‘habit and layers of dead skin’ from the word³²⁰. Por isso, diz ele, ser tão difícil ‘to see where this supposed violence lies’ a não ser, acrescenta, ‘in the meaning of the words of the poems’³²¹.

A violência, na poesia de Auster, não é literal, mas literária, i.e., fantasia criada pela mente, truque e artimanha do intelecto. Nas palavras de Eastman: ‘it is a fantasy, because we are talking about language’³²².

Muito corretamente, Eastman aponta para a metafórica da violência nos poemas de Auster, no entanto, não elenca o vasto vocabulário que o poeta utiliza para expressá-la. Citamos algumas palavras: verme (*worm*); pedra (*stone*); sangue (*blood*); lâmina (*axe*); assassinato (*murder*); parede (*wall*); morte (*deah*); matança (*slaughter*); vala (*rift*); tortura (*torture*); cinzas (*ashes*); crime (crime); matar (*to kill*); agonizar (*to writhe with*); invadir (*to invade*); sangrar (*bleed*). São exemplos como estes, que fazem da poesia de Auster uma "empresa metafórica" ('a purely metaphorical enterprise').

Entendida como metáfora, a palavra, na poesia de Auster, segundo Eastman, conecta-se, e deriva, “talvez em parte”, das traduções de poesia francesa contemporânea feitas pelo autor³²³, assim como é a sua essência. Diz Eastman: "The position of *word* is inseparable from its value in Auster’s poetry: marked and isolated at the end of the line, it is treated as an essence”³²⁴.

Por essência entenda-se a descrição da própria atividade poética de Auster, expressa na linguagem da violência (anteriormente citadas), que destrói não só aquele que fala, como também a própria palavra que quer significar. É importante ressaltar que essa destruição do sujeito e da palavra - sua negação - são simbólicas, fruto da fantasia, ou melhor, de uma artimanha, mero truque do intelecto que produz igualmente uma reificação da linguagem. Eis como Eastman traça o exercício da poesia por Auster:

To write as if I had never been born. Every word until this moment: pulverized, laid bare, breathed back into nothingness. This *fantasy of violence* [itálico nosso] directed against language is eminently meaningful: it involves a *reification of language* [itálico nosso] which derives directly from the conception which sees the

³²⁰ Id. Ibid., p. 116.

³²¹ Id. Ibid.

³²² Id. Ibid.

³²³ A palavra como metáfora, na poesia de Auster, não se fecha nos livros de autores franceses por ele traduzidos. Leitor, Auster travou diálogo com vários outros nomes da literatura mundial; poeta, seguiu seu próprio caminho.

³²⁴ Id. Ibid. p. 115.

word as correlate of the thing. Auster takes Dupin's story at face value; his commentary supposes that the poems actually do what they say they do. But the language of violence is not performative: the violence is in the said, not in the saying³²⁵.

Como apontado por Blanchot em seus livros teóricos e literários, a negação, assim como a morte, faz parte da linguagem literária. Esta se aproxima de si e faz do ato de nomear, o que Blanchot chamou de "assassinat différenciel". Ou seja, a linguagem literária faz as coisas desaparecerem. Ao mesmo tempo as revela, anula o tempo, dissolve a história, dissipa a verdade e apaga o sujeito. Por isso, diz Eastman, em seu texto, que a negação aparece sob diferentes formas na poesia de Auster³²⁶.

À metáfora da violência, Eastman também associa a negação, ou, como ele também a chama, impossibilidade. Esta é corolária do impronunciável nome de Deus. Se não se pode dizer o que é Deus, nada mais pode ser dito. Para Eastman, 'Unearth' é o poema mais sintomático da impossibilidade de dizer, além de 'Interior', de *Wall writing*, segundo livro de poesia de Auster:

The 'not-yet of a language' is a corollary of the unpronounceable name of God: *Unearth XIII* refers to 'the not yet nameable'; similarly, a poem from *Wall Writing* proclaims the accomplishment of language through the renunciation of language: 'In the impossibility of words,/ in the unspoken word/ that asphyxiates,/ I find myself'. Language, inevitably, in another motif reminiscent of Blanchot, is identified with silence³²⁷.

Segundo Eastman, o silêncio também compõe a metáfora da violência. Contudo o crítico não aprofunda a questão, nem explica a ligação. Subentende-se, a partir da fala de Eastman, que o silêncio remete a uma ausência, não só das coisas, mas também do próprio sujeito que escreve: escrever não é evocar uma coisa, mas a sua ausência. E isto só pode ser feito através de uma impessoalidade prévia. Eis porque, segundo Blanchot,

o poeta, como todo homem que fala e escreve, morre sempre ante de ter alcançado o silêncio[...] essa linguagem não supõe ninguém que a expresse, ninguém que a ouça: ela *se* fala e *se* escreve [...] Se a linguagem se isola do homem, assim como isola o homem de todas as coisas, ela nunca é o ato de alguém que a fale para alguém que a ouça [...] ela é uma espécie de consciente sem sujeito que separado, do ser, é afastamento, contestação, poder infinito de criar o nada e de se situar numa falta³²⁸.

³²⁵ Id. Ibid., p. 117.

³²⁶ Id. Ibid. p. 115.

³²⁷ Id. Ibid.

³²⁸ BLANCHOT, op. cit., p. 47.

Para Eastman, morrer, na poesia de Auster é renunciar a linguagem do dia a dia, banal, corriqueira, a linguagem comum – *bruta* – como a chamou Blanchot (a partir de sua leitura dos textos de Mallarmé) em prol de uma linguagem fundadora, *essencial* – poética.

A *linguagem bruta*, explica Blanchot, destina-se a fins práticos e funcionais de comunicação e compreensão. Sua tarefa é estabelecer uma ligação entre o ouvinte e o objeto evocado pela palavra, como se ao dizê-la o objeto se tornasse idêntico ao seu nome. A linguagem literária ou *essencial*, por seu turno não tem esse caráter designativo da palavra comum; ao contrário, ao invés de representar o mundo, ela *cria* um mundo próprio de coisas concretas. Não se trata mais da cópia ou imitação do que já existe, mas da sua realização. Como explica Blanchot, a literatura

não está além do mundo, mas também não é o mundo: é a presença das coisas antes que o mundo o seja, a perseverança das coisas depois que o mundo desapareceu, a teimosia que resta quando tudo desaparece e o estupor do que aparece quando não há nada³²⁹.

Na perspectiva do escritor francês, a literatura tem como essência a impossibilidade. O esforço do poeta é sempre o de "escrever o que é [sua] dor, não apenas de colocá-la entre parentêses ou de recebê-la em si sem destruí-la nem ser por ela destruída, mas também de ser realmente possível, somente dentro e em razão de sua impossibilidade"³³⁰. Se é impossível ao poeta dizer a sua dor, é porque a linguagem é sempre insuficiente. Por isso, ele escreve: para alcançar o inalcançável. É disso que trata os cinco livros de Auster.

A impossibilidade no cerne da poesia de Auster leva Eastman a falar em “metáfora da dificuldade”, outro nome para a metáfora da violência. Nas suas palavras: 'the thematics of violence is used to *mean* the difficulty of writing, it functions as a metaphor for difficulty'³³¹. A estas associa-se aquilo que Eastman denominou "retórica da dificuldade", i.e., uma série de práticas linguísticas que *performam* o esforço por escrever: 'aside from the use of so-called 'violent' words, I would suggest that Auster's writing represents the difficulty of poetry through a rhetoric of difficulty, a set of linguistic practices which mime struggle'³³². Eastman não diz em seus textos que práticas linguísticas são essas, mas podemos citar algumas “inventar” (‘invent’), moldar (‘shape’), “viver em todos os outros” (‘live in all others’) etc.

³²⁹ Id. Ibid. p. 317.

³³⁰ Id. Ibid. p. 27.

³³¹ EASTMAN, Andrew, op. cit., p. 111.

³³² Id. Ibid. p. 117-118.

Eastman também não estabelece uma distinção precisa entre "metáfora da dificuldade" e "retórica da dificuldade", levando-nos a concluir que a primeira se refere ao uso de termos que indicam violência e/ou impossibilidade; e a segunda, ao gesto em si de escrever, ao esforço de realizá-lo, como, por exemplo, no verso que diz,

he invents
the orphan in tatters
he will hold
a small black flag
riddled with winter³³³.

A retórica da dificuldade marca o esforço do poeta contra a linguagem *bruta*, por isso Eastman também chamá-la “esforço contra a linguagem”. Na leitura de Eastman, a poesia é a imagem, o símbolo de seu próprio embaraçamento; do esforço do poeta em tentar reproduzir fielmente o seu esforço de escrever e apresentá-los da forma mais direta possível, ainda que de seu gesto só resulte o fracasso. Nisto reside a contradição que marca o trabalho do poeta: escrever quando isso já não é mais possível. E por isso, seguir com a sua prática. Citamos Eastman:

The rhetoric of difficulty, the struggle against language in Auster's poetry is manifested through a generalized practice of contradiction, also characteristic of Blanchot In *L'espace littéraire*, Blanchot writes: 'the work is not the mortified unity of rest. It is the intimacy and the violence of contrary movements which are never reconciled and are never calmed, at least as long as the work remains a work'. The rhetoric of contradiction is the linguistic correlate of the difficulty of language, of the impossibility of poetry³³⁴.

Eastman ressalta que a retórica da dificuldade envolve uma prática de descontinuidade marcada pelo conflito entre o verso e a sintaxe. Colocado nos seus próprios termos: 'The rhetoric of difficulty in Auster's poetry also involves a generalized practice of discontinuity, or rather the creation of modes of tension between discontinuity and continuity, represented primarily by the conflict between line and syntax'³³⁵.

Sem expandir a questão, ou mesmo explicá-la, Eastman cita, como exemplo desse conflito, uma *técnica de descontinuidade específica*, o uso de dois pontos. Seu exemplo é o

³³³ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 69. "Ele inventa / o órfão maltrapilho, / vai segurar / uma pequena bandeira negra / crivada de inverno" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 129).

³³⁴ EASTMAN, Andrew, op. cit., 118.

³³⁵ Id. Ibid.

poema 'Lackwana', abaixo transcrito - com o sinal entre colchetes -, e sem os cortes feitos por Eastman:

Scree-rails, rust,
remembrance [:] the no longer bearable, again,
shunting across
your gun-metal earth. The eye
does not will
what enters it [:] it must always refuse
to refuse.

In the burgeoning frost
of equinox [:] you will have your name,
and nothing more. [...] ³³⁶

Para Eastman, o uso dos dois pontos, no poema acima, (e em outros) é análogo ao que Celan fez em sua poesia, em especial, no poema "Harnischstriemen". Sem citar seus versos, Eastman comenta a analogia:

The colon here seems to me to be at least partially similar to that which appears in some of Paul Celan's poems, and I see marked rhythmic and semantic similarities between "Lackawanna" and Celan's poem beginning "Harnischstriemen" (...) both poems begin with three nounphrases, followed by a colon and another noun phrase ³³⁷.

A referência a Celan não é à toa, Auster escreveu um ensaio sobre o poeta, "A Poesia do Exílio", reunido em *A arte da fome* (1996). Nele Auster chama atenção para alguns pontos comuns na obra de Celan que podem ser perfeitamente aplicados a sua: a energia tensa da linguagem, a sua precisão, as elocuições aforísticas, as repetições e variações rítmicas, a intrincada densidade semântica - trocadilhos, referências pessoais oblíquas, citações intencionalmente erradas, neologismos etc -, o estilo elíptico das palavras e sua decomposição em sílabas componentes, bem como a criação de palavras compostas.

No entanto, escrever um ensaio sobre Celan, não quer dizer que ele seja o "modelo" de Auster, como Eastman supõe, e depois dele, Andreas Hau em sua tese-livro. Auster escreveu

³³⁶ AUSTER, Paul, op. cit., p. 72. "Trilhos-seixos, ferrugem, / memória: o já insuportável, de novo, / manobrando em / tua terra de metal-fuzil. O olho / não deseja / o que o penetra: deve sempre negar-se / a negar. / Na geadas que brota / do equinócio: terás teu nome, e nada mais" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 135).

³³⁷ EASTMAN, Andrew, op. cit., p. 118-119.

sobre vários autores, compartilhando com eles as mesmas ideias sobre o escrever e a literatura, porém indo além nos seus próprios escritos.

Falta, na análise de Eastman, dar à poesia de Auster um lugar próprio. O pesquisador alemão a reduz ao que outros já fizeram como se o escritor norte-americano estivesse apenas repetindo-os. A leitura da poesia de Auster, em conjunto com os trabalhos de tradução por ele realizados, demonstra que aquela ainda ocupa um lugar secundário nos estudos que a envolvem. Ainda há a necessidade de trazer à baila um Auster conhecido do público para que o desconhecido poeta por trás dele seja apresentado.

Eastman não se distancia muito dos pesquisadores até então estudados. Cada um segue um caminho próprio de análise, até trazem um elemento novo à discussão, mas, no geral, suas leituras são bem parecidas, em especial, na identificação dos temas da poesia de Auster. Estes sempre giram em torno da questão da identidade e da presença de elementos da cultura judaica na sua poesia, como fizeram Finkelstein e Peacock, sobre o qual falaremos mais adiante.

Em 2001, a pesquisadora alemã Anne Troester publicou um artigo sobre a transição do Auster poeta para o Auster prosador na revista *Amerikastudien*. Seu foco de estudo não eram os poemas publicados por Auster, mas sim, os manuscritos não publicados. Não tivemos acesso a esse material, o que impede sua análise, fica então registrado a existência desse outro trabalho, e a informação que Andreas Hau³³⁸ nos passou e descrita em sua tese-livro: 'the dates of composition she determines for those undated manuscripts is questionable'³³⁹.

1.4.5 Finkelstein: Notas de um novo estudo

Em 2004, é lançada uma nova coletânea dos poemas de Auster - *Paul Auster: collected poems*³⁴⁰, com mais poemas do que as edições anteriores, porém ainda não contendo todos eles. A essa reunião, o crítico Norman Finkelstein, apresenta um novo texto, sem título,

³³⁸ HAU, Andreas, op. cit., p. 8.

³³⁹ Id. Ibid.

³⁴⁰ Como já dito nas páginas iniciais de nosso trabalho, a coleção de Finkelstein foi utilizada para a tradução brasileira dos poemas de Auster. Como já tínhamos lido a reunião de Finkelstein, no original, e estamos usando os poemas nela reunidos, mativemos a leitura do mesmo, não fazendo citações da versão em português. As citações aqui feitas serão retiradas do texto em inglês.

referido apenas por 'Introduction' (Introdução), escrito em 2003, sobre a poesia de Auster, distinto do publicado em 1995.

Na sua nova análise, Finkelstein destaca a força do acaso nas narrativas de Auster, apontando que esta já estava presente em sua obra desde muito antes de o autor lhe dedicar um livro, sugestivamente intitulado *A música do acaso*, de 1990³⁴¹.

Mesmo compondo seu trabalho ao som da música do acaso, Finkelstein vê, na poesia de Auster, uma resistência a ele (ao acaso), ou melhor, ao seu poder. Nas suas palavras: 'a ecstatic, frightened investigation of chance and a resistance to its power'³⁴².

Não concordamos com tal afirmação. De fato, há uma investigação "encantada", até mesmo extasiada da força das contingências, mas não há uma resistência a ela, seja da parte do autor, seja da parte das personagens; ao contrário, o que vemos tanto em entrevistas concedidas por Auster quanto em seus romances é um caminhar consciente para o interior dessa força, ou ainda, um convite para ela entrar e se instalar em sua obra. Em *A arte da fome*, Auster comenta:

Como romancista, sinto-me moralmente obrigado a incorporar tais eventos aos meus livros, a escrever sobre o mundo como o experimento. O desconhecido nos surpreende a cada momento. Vejo que, minha função é me manter aberto a essas colisões, ficar alerta para todos esses acontecimentos misteriosos no mundo³⁴³.

Diversas passagens de seus romances também vão ao sentido contrário do afirmado por Finkelstein. De *A música do acaso* retiramos algumas passagens que comprovam a nossa teoria:

Durante um ano inteiro, Nashe nada fez além de dirigir, viajando para todo canto da América, na expectativa de que o dinheiro acabasse. Não pensava que fosse passar tempo assim, mas uma coisa foi levando a outra e, quando compreendeu o que acontecia já não queria mais parar. No terceiro dia do décimo terceiro mês, conheceu um rapaz que se chamava Jackpot. Foi um desses encontros de puro acaso, que parecem se materializar a partir do nada - um galhinho de árvore arrancado pelo vento quem parar a nossos pés (AUSTER, [1990 ?], data provável [b] p. 7).

Nashe havia dito que voltaria para Massachussetts, mas logo ele se viu viajando na direção oposta. Perdera a rampa de acesso a auto-estrada - um descuido bastante comum - mas, em vez de percorrer os trinta quilômetros que o poriam de volta ao caminho planejado, cedeu ao impulso que o poriam ao caminho planejado, cedeu ao

³⁴¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 9.

³⁴² Id. Ibid.

³⁴³ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 262-263.

impulso de pegar a rampa seguinte, sabendo perfeitamente que tomava a estrada errada³⁴⁴.

Havia nisso tudo uma ousadia, uma violência que o deixavam profundamente satisfeito³⁴⁵.

No entanto, via até com bons olhos tais ameaças, pois acrescentavam um elemento de risco ao que estava fazendo, e era exatamente o que procurava, mais do que qualquer outra coisa: sentir que tinha a própria vida nas mãos³⁴⁶.

Havia nisso uma estranha inevitabilidade, sentia Nashe, como se o encontro casual dos dois exigisse uma reação extravagante, um espírito de anarquia e comemoração. Não estavam propriamente criando o acontecimento, mas tentando manter-se à altura dele³⁴⁷.

Sem estender-se na força do acaso na poesia de Auster - Soucy também a percebeu - Finkelstein informa equivocadamente que, entre 1974 e 1980, Auster publicou seis livros. Como já dito, Auster publicou cinco livros de poesia e um livreto (*White spaces*), além da publicação da tradução francesa de *Unearth*, com apenas vinte e três sequências das trinte e três originais. Além disso, erra ao dizer que estão reunidos, em *Collected poems*, todos os poemas de Auster. Já sabemos que não é verdade.

Os equívocos cometidos por Finkelstein não o impedem de ler com precisão o andamento da poesia de Auster: rápido desenvolvimento; seguindo uma trajetória ascendente, com um começo tenso, *fechado como punho*, caso de 'Spokes' e 'Unearth', e depois uma poesia mais aberta, embora o caráter fragmentário, curto, compacto, provocante e fantasmal dos primeiros poemas publicados tenha sido mantido. Assim Finkelstein vê a poesia de Auster: 'a poetry that develops rapidly, following a trajectory from taut and furious to open and reconciled, from the reduced minims of world and language to generous valediction'³⁴⁸.

Finkelstein também está correto quando vê, na poesia de Auster, um esforço do poeta para alcançar pela linguagem o real, ainda que da intensa aplicação de suas forças físicas, morais e intelectuais nada resulte. O leitor habituado com os romances do autor identifica esse empenho das forças, na poesia de Auster, muito rapidamente, bem como facilmente constata se tratar de um movimento anterior à prosa. Continua Finkelstein:

³⁴⁴ Id. Ibid. p. 12.

³⁴⁵ Id. Ibid. p. 15.

³⁴⁶ Id. Ibid. p. 18.

³⁴⁷ Id. Ibid., p. 20.

³⁴⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 10.

Auster struggles toward the real, and his poetry enacts that process. He reaches from the world in his head to the world that he knows his body inhabits, with language, as he realizes, as his 'only means of organizing experience'³⁴⁹.

Como um "estudante da percepção" (*student of perception*), compara Finkelstein, o poeta faz da palavra um meio de alcançar o mundo (o real) traduzindo-o em forma de linguagem³⁵⁰. Para isso, como os demais críticos afirmaram, inclusive nós, Auster utiliza os recursos mais comuns e simples da vida (*mundane utterance*).

Soucy, em seu livreto, já havia identificado essa marca indelével da poesia de Auster. O leitor familiarizado com a prosa do autor percebe a continuidade desta postura, obsessão do autor, ou, como Finkelstein prefere acertadamente colocar, "verdadeiro ato de fé". É justamente a relação que Auster mantém com os elementos do cotidiano que faz da sua poesia, no entender de Finkelstein, uma escrita "intimidantemente abstrata" (*dauntingly abstract poetry*). Citando Auster, Finkelstein explica sua tese:

"The word is an attempt to arrest the flow to stabilize it. And yet we persist in trying to translate experience into language. Hence poetry, hence the utterances of daily life. This the true faith that prevents universal despair - and also causes it'. As Auster already recognize (and I think this is a key to both his poetry and his fiction), there is a fundamental kinship between poetic and mundane utterance, which leads me to question our initial sense of the poetry's abstract intensities'³⁵¹.

Finkelstein não só questiona a si mesmo, como visto acima, mas também destaca alguns elementos contingentes da vida particular de Auster, na sua poesia, retomando assim a questão do acaso. Estes elementos são: a antiga casa de infância, do autor, localizada ao lado de uma pedreira³⁵²; muito poemas terem sido escritos no sul da França, onde Auster morou; a reeleição de Nixon, que ele acompanhou, na embaixada dos Estados Unidos, na França; ser calouro de Columbia, no final dos anos 1960, quando eclode, no *campus* da universidade, os protestos de 1968³⁵³, acontecimento considerado por Finkelstein, o "subtexto anarquista radical de *Unearth*" (*radical anarchist subtext of Unearth*).

³⁴⁹ Id. Ibid, p. 11.

³⁵⁰ Neste ponto, Finkelstein aproxima-se de Eastman, que também vê o poeta como um tradutor.

³⁵¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 12.

³⁵² Auster tem um poema chamado 'Quarry' ("Pedreira").

³⁵³ Auster relembra a invasão do *campus*, em *Report from the interior* (2013), seu mais novo romance, ainda não publicado no Brasil.

O crítico vê nessa apropriação dos eventos cotidianos, dos mais simples aos mais complexos, uma tentativa do poeta ser coerente com o mundo exterior, igualmente estranho ao seu, ou até mais. E também o seu econtro com um outro, ou vários outros. Como poeta, Auster precisa de tais encontros, pois encontrará neles material para o seu trabalho. Ele fala a partir de uma alteridade.

A relação com o outro será mantida na prosa do autor. O que muda não são os temas, mas a forma. O Auster prosador continua a perseguir as mesmas questões do velho Auster poeta. Não cabe, portanto, dizer como Finkelstein, que a poesia "acaba, acaba definitivamente" (*But it ends, it definitively ends*), mas sim, que ela continua, sob um novo arcabouço, ou melhor, que ela se expande em novos corpos materiais - peças teatrais, roteiros para cinema, romances, cartas³⁵⁴ etc. - porém com o mesmo meio de antes: as palavras.

O próprio Auster diz: "Não penso que tenha rompido com a poesia. Toda a minha obra forma um conjunto e a passagem para a prosa foi o último passo em uma evolução lenta e natural". "Tudo se reduz a uma questão de oportunidade. Foi um processo gradual, mas ao mesmo tempo também houve um salto, um último e pequeno salto bem no finalzinho"³⁵⁵.

Este "pequeno salto" é *Facing the music*, também visto por Finkelstein, como um adeus do poeta Paul Auster. Este adeus, como já dito, será confirmado por Auster em entrevista concedida a Andreas Hau, presente na tese-livro deste sobre o autor.

Finkelstein acrescenta o acaso na sua nova análise da poesia de Auster, aproximando-a dos demais trabalhos até agora aqui estudados. Vejamos o que dizem os próximos.

1.3.6 Eric McHenry: poesia e indeterminação

A resenha de Eric McHenry, 'Books in Brief: Fiction and Poetry', publicada no *The New York Times*, é bem curta. Nesta ele lembra que antes de ser um romancista famoso Auster fora poeta, com um trabalho bastante próximo dos realizado pelos surrealistas franceses, pelos Objetivistas norte-americanos e fortemente marcado por William Bronk,

³⁵⁴ Em 2013, Auster publicou *Here and now: letters (2008-2011)*, reunião de cartas trocadas com J.M. Coetzee (o livro não foi publicado no Brasil). Não é a primeira vez que cartas trocadas entre Auster e um outro escritor vêm a público, em 1990, cinco cartas escritas por George Oppen a Auster foram publicadas em *The selected letters of George Oppen*, editado por Rachel Blau DuPlessis. Em *Report from the interior*, também de 2013, antigas cartas trocadas entre Auster e sua primeira esposa, Lydia Davies, são inseridas na narrativa.

³⁵⁵ AUSTER, Paul, op. cit, 1996, p. 248.

visto como 'perhaps the most conspicuous influence' de Auster, embora este raramente alcance a clareza e o controle da escrita daquele.

McHenry também aponta o caráter curto dos poemas reunidos em *Collected poems*, descritos por ele como uma densa meditação lírica (*dense lyric meditation*) acerca da natureza, da realidade e da inabilidade dos homens em apreendê-la ou descrevê-la.

O crítico também afirma que os poemas de Auster podem ser lidos como verdadeiros poemas surrealistas. Prova disso, é a relutância do poeta em escrever uma frase sintaticamente subordinada à outra, tal qual visto nos versos que dizem: 'Along with your ashes, the barely / written ones, obliterating / the ode, the incited roots, the alien / eye -- with imbecilic hands, they dragged you / into the city'³⁵⁶.

McHenry pergunta: 'Does 'ones' refer back to 'your ashes' or forward to 'they'? What's doing the 'obliterating'? Indeterminações como essa, acredita McHenry, poderão agradar aos fãs de Auster³⁵⁷ ou fazê-los preferirem sua prosa, mais envolvente e misteriosa ('the more involving mysteries of his prose').

No nosso entender, a poesia de Auster é tão ou mais misteriosa do que qualquer romance que ele tenha escrito.

1.3.7 Norene Cashen: da percepção e natureza da linguagem

Um pouco mais extensa, a resenha de Norene Cashen, 'Postmodern Undone', publicada no *Metro Times*, destaca as questões que ela considera mais recorrentes, na poesia de Auster, a saber: a dureza do mundo material em oposição a um elevado fluxo de consciência; e a alternância entre duas realidades, uma física e outra filosoficamente abstrata, que conferem aos poemas de Auster aquilo que ela chama de 'mental rhythm', ou seja, o ritmo de uma divagação mental.

Norene também ressalta algumas imagens comumente presentes na poesia de Auster, como, por exemplo, as pedras, as nuvens e os pássaros. Na sua leitura, tais figuras sintetizam o esforço do poeta em libertar-se da opressão de seus próprios sentidos.

³⁵⁶ McHenry não cita, em seu texto, o poema de onde os versos são retirados. Trata-se de 'Unearth'. "Com tuas cinzas, as que mal / foram escritas, obliterando a ode, incitadas raízes, alheio / olho - com mãos imbecis te arrastaram / à cidade" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul. op. cit., 2013 [b], p. 63).

³⁵⁷ Como diz Finkelstein, Auster não tem apenas leitores, mas também fãs.

Este desejo de liberdade é apresentado, segundo Norene, de modo distinto ao longo dos cinco livros de Auster: *Unearth*, o primeiro, na forma de uma poesia mais lírica, enquanto os poemas de *Wall writing*, livro que o segue, revelam um discurso mais narrativo – assim como os demais - em certo momento, inclusive, "ameaçadoramente erótico" (*darkly erotic*).

Talvez, palavras como "sêmen" e "lábios", tenham levado Norene a ver erotismo em "Ecliptic. Les Halles.", no entanto, mais do que sinais de uma paixão carnal, os versos que o compõem são a apresentação da própria palavra: ausente, silenciosa, tão clara quanto o sêmen e, como ele, semeador, uma vez que secretado pela boca e repetidamente lançado no papel.

São destacadas, no texto de Norene, as traduções feitas por Auster de alguns poetas franceses contemporâneos que acompanham a coletânea³⁵⁸, e a inclusão de 'White Spaces', texto de nenhum gênero identificável, descrito por ela como uma série de fotografias que parecem suspensas na página.

Em 'White Spaces', diz Norene, Auster, parece estar desfazendo, não escrevendo; destruindo tudo sem, contudo, render-se a tirania do pensamento e da fala. A resenhista cita, como exemplo, o seguinte trecho do texto em questão: 'It comes from my voice. But that does not mean these words will ever be what happens. It comes and goes'.

Para finalizar sua leitura, Norene reconhece, no trabalho do poeta, um exame apaixonado da percepção e da natureza da linguagem.

1.3.8 Gerard Woodward: as pedras falam

Lançado em 2004, na Inglaterra, *Collected poems* também não teve muita badalação por lá. O *The Guardian* foi o único dos tablóides ingleses a dedicar algumas palavras sobre a coletânea em questão, e um tanto equivocadas, principalmente em relação à *Trilogia de Nova York*, identificada como uma "história de detetives existencial".

Ainda assim, Gerard Woodward, em sua resenha, 'The Stones Speak', usa um termo interessante para se referir aos leitores de Auster, "paleontologistas" que, de repente, veem-se confrontados com uma nova forma de existência, a poesia. A comparação é interessante, mas o leitor e/ou o pesquisador familiarizado com a obra de Auster, não se espanta com a

³⁵⁸ Os poemas traduzidos por Auster, presentes em *Collected poems*, estão reunidos em *The Random House Book of French Contemporary Poetry*, de 1982.

publicação de seus poemas. Espantoso mesmo é a demora de sua publicação na terra do Bardo.

Woodward ressalta a "rígida" ausência de uma narrativa nos poemas reunidos em *Collected poems*. Discordamos de tal perspectiva: os poemas de Auster podem ser facilmente reescritos como prosa; 'Unearth', inclusive, soa uma estória em trinta em três capítulos³⁵⁹, como o próprio Auster afirma e confirma em entrevista concedida a Andreas Hau, tratada algumas páginas à frente.

Toda a poesia de Auster, assim acredita Woodward, é marcada por uma apresentação expressionista da natureza. Densa e compacta, trata-se de uma poesia - e aqui Woodward está certíssimo - cujos versos estão ligados menos por sua métrica do que por seus ritmo e assonância interna³⁶⁰.

Diz o professor de Bath Spa que a influência da literatura francesa é evidente na poesia de Auster, mas não apenas ela. Também circulam por suas estrofes e versos uma gama de poetas: Rilke, Mallarmé, Celan, Mandelstam, Emily Dickson, até Poe, criando, no seu entender, uma "estranha fusão européia-norte-americana" (*European/North American fusion*), muito presente em seus romances.

Woodward afirma que é justamente por causa dessa fusão nada peculiar que Auster abandona a poesia em favor da prosa, pois com a primeira ele não estava chegando a lugar algum. Não podemos deixar de transcrever o absurdo da afirmativa: 'It gradually becomes clear, however, why Auster abandoned poetry in favour of prose fiction - he was getting nowhere with it'.

O resenhista segue sua análise, advertindo o leitor de que a poesia de Auster é "quase totalmente desprovida de especificidade" ('it is almost entirely devoid of any specificity at all').

Tal qual Norene, em sua resenha, Woodward também destaca alguns "motivos" recorrentes na poesia de Auster: as pedras ('lots and lots of stones'), as folhas, uma companhia nunca identificada e uma insistente preocupação com o olho e o ver. A excessiva frequência com que aparecem, levam Woodward a ver tais figuras como 'the sound of a young writer grasping around for his voice and his subject'.

Woodward não explora os "motivos" que percebe na poesia de Auster, mas dedica uma atenção especial às pedras. Estas representam a durabilidade que falta ao corpo, a

³⁵⁹ Lembramos que 'Unearth'/*Unearth* está incompleto.

³⁶⁰ Como veremos em seu prefácio à tradução brasileira de *Collected poems*, Caetano W. Galindo segue por um caminho parecido.

impenetrável antítese da carne, da *essencial* (*nubbed*) negação do real, e também, o *continuum* da natureza, dando até mesmo um toque erótico - na mesma linha de Norene, inclusive destacando o mesmo poema que ela - à poesia de Auster: 'as though somewhere, / visible, an arctic stone, as pale / as semen, had been / dripping, fire-phrase by fire-phrase, / from your lips'³⁶¹.

Quando formam um muro, as pedras se tornam, paradoxalmente, um lugar de confinamento e de liberdade, pois é como um livro, no qual o poeta pode escrever e assinalar as coisas. Por conta de relações como esta, acerta Woodward, o leitor é convidado a relembrar seu próprio passado, sua própria história. Afinal, os primeiros escritos foram gravados em pedras.

As pedras, lembra Woodward, não são temas novos na literatura, que o diga o soneto 55 de Shakespeare³⁶², mas assumem uma nova e intrigante expressão na poesia de Auster. Vale a pena transcrever a passagem de que fala Woodward, não apresentada por ele em seu texto:

Not marble, nor the gilded monument,
Of Princes shall out-lieue this powrefull rime,
But you shall shine more bright in these contents
Then vnswept stone, besmeer'd with sluttish time
(SHAKESPEARE, 2001, p.57)

Woodward é feliz não só em identificar o papel fundamental das pedras na poesia de Auster, mas também em identificar nela questões fortemente presentes em sua prosa, como a linguagem e a representação, a identidade, a ausência e a percepção. Para o escritor inglês, tais questões tem origem justamente na poesia. A principal diferença entre a poesia e a prosa de Auster, acredita, reside justamente na relação que um e outro estabelece com o leitor: não há na poesia as designações e trapaças pós-modernas presentes nos seus romances, como, por exemplo, cães-narradores³⁶³, ou qualquer outro subterfúgio que confunda realidade e ficção. Citamo-lo:

The most striking difference between the poetry and the novels, perhaps, is to do with their relationship to the reader. There are none of the postmodern tropes and

³⁶¹ "Como se em algum lugar, / visível, uma pedra ática, tão clara / quanto o sêmen, estivesse / gotejando, frase-fogo- a frase-fogo" (Trad. Caetano W. Galindo, AUSTER, op. cit., 2004, p. 141).

³⁶² Woodward foi o único crítico por nós lido que relacionou a poesia de Auster a Shakespeare.

³⁶³ Woodward está se referindo a *Timbuktu* (1999), cujo narrador é um cachorro, Mr.Bones.

tricks that one associates with Auster's later work. There are no poems narrated by dogs or which deliberately confuse the boundaries of reality and fiction.

Na verdade, conclui Woodward, a passagem do Auster poeta para o Auster prosador, é sinônimo da transição do modernismo para o pós-modernismo. Seus poemas são, nas palavras do crítico, modernos, no sentido mais tradicional do termo ('The poems are modern in the most traditional sense').

Woodward, porém, não vai além. Apenas completa seu raciocínio dizendo que quando Auster rompe o "muro de pedras" que era a poesia, há uma explosão de inventividade e inovação, de desafio e astúcia, de exibição e entusiasmo.

Ora, isto já não acontecia na poesia? Acreditamos que sim. Na percepção de Woodward, Auster 'clearly needed the bigger canvas of the novel. It is not surprising that he never looked back'.

Surpreendente mesmo é a falta de sensibilidade de Woodward e o seu desconhecimento da obra de Auster. Tivesse o crítico lido *A arte da fome*, entenderia a importância da poesia de Auster, não só para o autor particularmente, mas para o conjunto total de sua obra. Deixamos que o próprio Auster a explique:

Desde bem cedo quis escrever romances. Quando estava na universidade, de fato, eu gastava mais tempo prosa do que poesia. Mas os projetos e as ideias de que me encarregava eram amplos demais para mim, ambiciosos demais, e eu nunca conseguia dominá-los. Ao me concentrar numa forma menor, senti que conseguiria um progresso maior. Passaram-se os anos e escrever poesia se tornou tamanha obsessão, que parei de pensar em qualquer outra coisa. Escrevi poemas líricos muito curtos e compactos que costumavam levar meses para ficar prontos. Eles eram muito densos, especialmente no início - fechados em si mesmos como punhos -, mas com o passar dos anos foram gradualmente se abrindo, até eu finalmente sentir que estavam tomando a direção da narrativa. Não penso que tenha rompido com a poesia. Toda a minha obra forma um conjunto e a passagem para a prosa foi o último passo em uma evolução lenta e natural³⁶⁴.

Continuo muito ligado à poesia que escrevi, continuo defendendo-a. Na análise final, ela poderia até ser o melhor trabalho que já realizei³⁶⁵.

1.3.9 James Peacock: compreendendo o Paul Auster poeta

³⁶⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 248.

³⁶⁵ Id. Ibid., p. 277.

Muitas questões abordadas até agora, neste capítulo, retornam, no trabalho dedicado a poesia de Auster, de autoria do professor da Keele University, também na Inglaterra, James Peacock. Inclusive, o primeiro texto de Finkelstein, assim como as resenhas de McHenry e Woodward sobre a fase inicial de Auster são tomadas como referência por Peacock, no seu.

O estudo em questão é parte integrante do livro *Understanding Paul Auster*, lançado em 2010. O livro em questão trata exclusivamente da prosa do escritor norte-americano. À poesia são destinadas algumas poucas páginas, no último capítulo, dedicado, na verdade, a outros romances de Auster não citados nos capítulos anteriores.

Curiosamente, a parte final do estudo de Peacock foi intitulada 'Other Works', como se estes não fossem muito importantes, meras obras secundárias.

'Other Works' está subdividido em três partes: 1. The Early Poetry; 2. Timbuktu; 3. After 9/11: *Leviathan, Oracle Night, The Brooklyn Follies, Travels in the Scriptorium, and Man in the Dark*.

Tal qual fizemos com o texto de Eastman, nossa atenção se volta apenas ao que nos interessa de fato: a poesia de Auster. Logo, as demais partes de 'Other Works', não serão aqui tratadas.

Como dissemos, muitas questões estudadas nos textos anteriores retornam ao livro de Peacock, e uma “imagem”, para usarmos um termo do professor inglês, em especial, a do muro.

Junto do olho, das pedras e da terra, o muro é uma imagem predominante na poesia de Auster. Para o professor da Keeley University, o muro - e as demais figuras citadas - possui um duplo papel: evidenciar a autodisciplina do poeta no exercício do escrever, bem como reclamar do leitor um sério comprometimento com aquilo que ele lê. Cabe a este último, a tarefa de mover-se no lamaçal³⁶⁶ de coisas (fatos, acontecimentos, objetos, sentimentos, sensações etc.) que inundam o poema; esforçar-se por descobrir o pensamento, a ideia que os fará entrar em consonância; experimentar a multiplicidade de detalhes nele contido como se os estivesse vendo pela primeira vez; despertar para o mundo que nele se apresenta como se pudesse falar com ele e, por conta dessa atenção que agora lhe dedica, o mesmo passasse a ter outro significado além do mero fato de existir. Eis a avaliação de Peacock:

³⁶⁶ A escolha do termo "lamaçal" foi motivada pelo uso do mesmo pelo poeta para se referir às coisas vistas. Em *Unearth* lemos: '...I breath / to become your whetstone. / Rasping, as from *mire* [itálico nosso], waves / of sedge that bristle upward / in the hot morning (AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 49). "...eu vivo para ser teu crivo. Raspando, como de centelhas que carpem, como da *lama* [itálico nosso], ondas de juncos que acima se eriçam na manhã escaldante" (Trad. Caetano W. Gallindo. In: AUSTER, op. cit. 2013 [b], p. 87).

The predominant *images* [itálico nosso] are stones, the eye, earth, and walls³⁶⁷. Not only does this narrow range evidence an intense authorial self-discipline, it also requires discipline and effort from the reader' (PEACOCK, 2010, p. 169).

Diferentemente de Soucy, que só analisa duas metáforas recorrentes na poesia de Auster, sem, contudo, fechar-se nelas, Peacock, limita a poesia de Auster a um pequeno número de imagens. O professor inglês acerta ao dizer que o olho, as pedras, a terra e o(s) muro(s) (que também pode ser traduzido como parede) são as mais recorrentes, contudo erra ao declarar que as representações dos mesmos, na poesia de Auster, são em quantidade restrita.

O uso de termos como *narrow range* e *limited number of images* por Peacock para se referir as imagens contrasta com o uso constante de várias outras - uma verdadeira constelação - nos poemas de Auster: a palavra (*word*); o céu (*sky*); a água (*water*); o ar (*air*); o vento (*wind*); o frio (*cold*); o fogo (*fire*); o gelo (*ice*); a noite (*night*); as estrelas (*stars*); o sol (*sun*); a luz (*light*); as cores (*colours*); o vermelho (*red*), que aparece explícita e implicitamente, e em especial, o verde (*green*), o branco (*white*) - título de um dos seus poemas - o cinza (*gray*) e o amarelo (*yellow*) - esse último também usado como verbo; a branquidão (*whiteness*); o ovo (*egg*); a semente (*seed*); o deserto (*desert*); a poeira (*dust*); a flor (*flower*); as árvores (*trees*); as raízes (*roots*); a folha (*leaf/page*) - órgão das plantas e pedaço de papel; o lobo (*wolf*), e uma vez mencionado, o cão, em simbiose com o grande mamífero carnívoro; alguns pássaros (*birds*), como o pardal (*sparrow*); as estações do ano, primavera (*spring*), verão (*summer*), outono (*autumn*), inverno (*winter*); a caneta (*ink, pen*), embora essa última imagem seja a menos citada entre todas, tem a força de percorrer com sua invisibilidade toda a poesia de Auster; o sangue (*blood*), a boca (*mouth*); a língua (*tongue*); a garganta (*throat*), tal qual a caneta, uma das menos transcritas, mas com igual força de atravessar os poemas ainda que não esteja visível aos olhos; os lábios (*lips*); as mãos (*hands/palm*); o coração (*heart*); o sêmen (*semen*); os ossos (*bones*); o corpo (*body*); a pele; a respiração (*breath*); a voz (*voice*); a fome (*hunger*), inclusive com um poema dedicado a obra *Hunger*, de Knut Hunsun, e sobre a qual Auster escreveu um artigo a respeito; as sombras (*shadows*); a anaglifotografia (*braille*), i.e., o sistema de escrita dos cegos, título também de um de seus poemas; o nome (*name*); a música (*song*); a dança (*dance*); o som (*sound*); a fumaça (*smoke*); as cinzas (*ashes*); o pó (*dust*); a roda (*wheel*); a cidade (*city*); a memória

³⁶⁷ Outro sinônimo de muro, *wall*, em inglês, é a palavra *wail*, usado por Auster em *Unearth*.

(*memory*); a casa (*house*) e o lar (*home*); o quarto (*room*); o silêncio (*silence*); o norte (*North*) e o sul (*South*) o mundo (*world*); a morte (*death*).

É interessante notar como todas as imagens por nós elencadas, além daquelas destacadas por Soucy e Peacock, remetem a uma dimensão cotidiana, comum e imediatamente perceptível em todas elas, a natureza. Entendida como o mundo físico e tudo o que ele abarca inclusive o homem; o universo, com todos os seus fenômenos; a realidade, em detrimento de quaisquer artifícios ou efeitos artísticos; a combinação das qualidades constitucionais dos seres e das coisas, e sua condição original - não civilizada, sem intromissão da consciente reflexão humana (um *a-se-pensar*), como a nos dizer que o poema se manifesta na simples existência, a partir do que se vela e se encobre. Em outras palavras, no que os homens não são capazes de compreender.

Nenhum dos autores aqui citados faz tal afirmação, embora a estrada que sigam nos faça perceber e confirmar o caminho por nós desenhado: inúmeras metáforas atravessam a poesia de Auster. O próprio Peacock usa uma expressão interessante para o trabalho de identificação das mesmas pelos leitores: *archeological metaphor* (metáfora arqueológica). Nas suas palavras: 'The archeological metaphor is appropriate: as the title of Auster's first collection suggests, the reader has to dig deep to unearth an interpretation'³⁶⁸.

A poesia, então, como um trabalho duro, difícil, como são os encontros entre duas pessoas, afetado e comprometido pela linguagem e pelo espírito de cada um. Peacock compara: 'Encountering an Auster poem is hard work. As in the encounter with another human being, there is a need to connect, language and the ego make connection difficult'³⁶⁹.

Referências à linguagem e ao ego não são despropositadas, uma vez que, para Peacock, a poesia de Auster está centrada nestas duas questões, diferentemente da sua prosa, mais aberta para outros temas - posição da qual discordamos, pois não só esses dois pontos são retomados, como também são mais amplamente discutidos, devido à própria forma do romance. Não são as proposições que mudam, tampouco o meio - as palavras - mas a forma pela qual elas são expressas. Em oposição ao nosso pensamento, Peacock declara:

Poetry is, for Auster, more locked into one point of view than the novel: it is 'that way of using language which forces words to remain *in* the mouth. Or, as he expresses it in the *Unearth* sequence: 'You ask / words of me, and I / will speak

³⁶⁸ PEACOCK, James, op. cit., p. 169.

³⁶⁹ Id. Ibid., p. 169.

them - from the moment / I have learned / to give you nothing'. The reader can feel removed from the work and the world even as he or she attempts to enter them³⁷⁰.

Ora, não é exatamente isso que personagens e leitor experimentam nos romances de Auster? *A trilogia de Nova York*, reunião de seus três primeiros romances, é um de seus livros mais emblemáticos a respeito. Em "Cidade de Vidro", lemos:

Tinha vivido a vida de Stillman, caminhado no mesmo passo que ele, tinha visto o que ele via, e a única coisa que experimentava agora era a impenetrabilidade do homem. Em vez de reduzir a distância que havia entre ele e Stillman, Quinn viu o velho se afastar mais ainda, mesmo quando se achava diante dos seus olhos³⁷¹.

em "Fantasmas", o narrador diz:

Blue redige o relatório penosamente no velho estilo, aferrando-se a cada detalhe com tanto cuidado e com uma precisão tão exacerbada que se passam muitas horas antes que consiga terminar. Quando lê o resultado do seu trabalho, é forçado a admitir que tudo parece correto. Mas então por que se sente tão insatisfeito insatisfeito, tão incomodado com o que escreveu? Diz para si mesmo: o que aconteceu não é na verdade o que aconteceu. Pela primeira vez em sua larga experiência de redigir relatórios, Blue descobre que as palavras não funcionam necessariamente, é possível que elas obscureçam as coisas que estão tentando dizer. Blue olha em torno do quarto e fixa a atenção em vários objetos, um após o outro. Vê o abajur e diz para si mesmo: abajur. Vê a cama e diz para si mesmo: cama. Vê o caderno e diz para si mesmo: caderno. Não vai dar certo chamar o abajur de cama, pensa ele, ou a cama de abajur. Não, essas palavras vestem com perfeição as coisas que denominam e, no instante em que Blue as pronuncia, experimenta uma satisfação profunda, como se tivesse acabado de provar a existência do mundo. Em seguida, olha para o outro lado da rua e vê a janela de Black. Está escura, agora, e Black está dormindo. Este é o problema, diz Blue para si mesmo tentando encontrar um pouco de coragem. Isto e nada mais. Ele está lá, mas é impossível vê-lo. E mesmo quando o vejo, é como se as luzes estivessem apagadas³⁷².

e, em "O Quarto Fechado", deparamo-nos com a seguinte reflexão:

A vida de uma pessoa é algo inexplicável. Não importa quantos fatos sejam relatados, quantos detalhes sejam oferecidos, o essencial não admite ser contado. Dizer que fulano nasceu em tal lugar e foi para tal cidade, que fez isso e aquilo, que se casou com fulano que teve filhos, que ele viveu, morreu, deixou tais e tais livros, ou essa batalha, ou aquela ponte - nada disso nos diz muita coisa. Todos queremos ouvir histórias e as ouvimos do mesmo modo que fazíamos quando éramos pequenos. Imaginamos a história verdadeira por dentro das palavras e, para fazê-lo, tomamos o lugar do personagem da história, fingindo que podemos compreendê-lo porque compreendemos a nós mesmos. Isso é um embuste. Existimos para nós

³⁷⁰ PEACOCK, op. cit., p. 169-170.

³⁷¹ AUSTER, Paul, op. cit., 1999 [a], p. 77-78.

³⁷² Id. Ibid., p. 164.

mesmos, talvez, e às vezes chegamos até a ter um vislumbre de quem somos realmente, mas no final nunca conseguimos ter certeza e, à medida que nossas vidas se desenrolam, tornamo-nos cada vez mais opacos para nós mesmos, cada vez mais conscientes de nossa própria incoerência. Ninguém pode cruzar a fronteira que separa uma pessoa da outra - pela simples razão de que ninguém pode ter acesso a si mesmo³⁷³.

Está claro, como diz Peacock, que o poema de Auster habita um "território ético" (*ethical territory*) análogo ao ocupado por seus romances. A diferença estaria, como nós dissemos, não no meio, mas como ele mesmo aponta, na forma e no léxico. Chegamos a um ponto onde a contradição se instala na argumentação de Peacock: ao mesmo tempo que afirma, como já visto, e aqui retomado, que, para Auster, a poesia é 'more locked into one point of view than the novel', assevera que

'it is clear that the poem inhabit a similar ethical territory as novels like *Moon Palace* and *In the Country of Last Things*, while the form and the lexis allow the reader to *feel* the difficult of connection in a more direct manner³⁷⁴.

Peacock não vai além na sua comparação entre a poesia e a prosa de Auster, seguindo em seu texto um caminho similar ao de Finkelstein, Soucy e Eastman: o crítico e professor inglês ressalta os principais diálogos do Auster poeta, a saber: os objetivistas norte-americanos e os modernistas franceses, em especial, Mallarmé.

Dos objetivistas, Auster serve-se do seu olhar para as coisas do mundo, as mais simples, comuns, cotidianas, triviais, inclusive as palavras, e do esforço por dizê-las em sua totalidade, ou, nos termos de Peacock, com sinceridade (*sincerity*); de Mallarmé, Auster aproveita a fascinação pelas relações de sons entre as palavras - mais do que com rigorosos estudos do metro - bem como com inesperadas parataxias de objetos e ideias que dão ao poema *quase* um caráter surreal.

No entender de Peacock, 'Unearth' seria o poema mais representativo destes diálogos. Este observa:

Auster's main poetic influences are the American objetivists and French modernists, particularly Stéphane Mallarmé. Objectivist poetics is characterized by treatment of the poem itself as na object. It is an object constantly under a human gaze that must strive for sincerity and clarity, and unstinting attention to particular, often everyday words and things. From Mallarmé, Auster takes a fascination with sound relations

³⁷³ Id. Ibid., p. 268-269.

³⁷⁴ PEACOCK, op. cit., p. 170.

between words rather than strict poetic meters, as well as unexpected juxtapositions of objects and ideas that engender an almost surreal quality.
The first poem in *Unearth* clearly demonstrates these features³⁷⁵.

Faz-se necessário abriremos parênteses aqui. É preciso cuidado ao falar dos poemas presentes em *Unearth*. Na verdade, trata-se de um livro que traz um único poema, de mesmo nome - 'Unearth' -, dividido em trinta e três sequências. Portanto, não é correto falar, como Peacock fez, em "primeiro poema" de *Unearth*, mas primeira sequência do mesmo. A própria forma com ele se refere ao poema e não ao livro está equivocada e pode gerar confusão acerca de um e outro: o certo seria 'Unearth' para o poema e *Unearth* para o livro.

Já nesse primeiro livro e poema, percebe-se o que Peacock chamou de "inesperadas justaposições de objetos e ideias". De fato, considerando as imagens por nós identificadas páginas atrás, há uma estreita conexão entre objetos e ideias na poesia de Auster: a mão que segura a caneta é a mesma que escreve; o sangue que corre na veia é da cor vermelha; a neve é tão branca quanto a palavra; as palavras estão tão ou mais distantes do que as estrelas; entre várias outras. No entanto, tais contiguidades não são inesperadas, como diz Peacock, existe arte e trabalho na escrita do poema, assim como esforço e uma percepção bastante precisa por parte do poeta acerca dos sentimentos que está tentando transmitir. Em entrevista a Joseph Mallia, reunida em *A arte da fome* (1996), Auster comenta a respeito:

Quando escrevo, a história está sempre em primeiro plano em minha mente e sinto que tudo tem que ser sacrificado por ela. Todas as passagens elegantes, todos os assim chamados floreios - se não forem realmente relevantes ao que estou tentando dizer, terão que desaparecer. Tudo se resume na voz. Você está contando uma história, afinal, e sua função é fazer as pessoas quererem continuar ouvindo seu relato. A menor distração ou o menor desvio levam ao tédio e, se existe uma coisa que todos detestamos nos livros, é perder o interesse, se sentir entediado, é não se importar com a próxima frase. No final, você não apenas escreve os livros que necessita escrever, mas escreve os livros que gostaria pessoalmente de ler³⁷⁶.

Os poemas e demais textos produzidos por Auster revelam que o autor levou ao limite sua própria visão do escrever: ele escreve sobre temas que o afetam mais profundamente, e sobre os quais buscou, enquanto leitor, em outros livros, discussões acerca do ato de escrever, da sua possibilidade, ou antes, da sua impossibilidade. Como já dizia Blanchot: "A poesia é

³⁷⁵ Id. Ibid.

³⁷⁶ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 255-256.

um esforço para o irrealizável e tem como base essa impossibilidade que deseja inutilmente realizar"³⁷⁷.

Para Finkelstein, numa análise muito próxima de Blanchot, e da nossa, na poesia de Auster, o poeta fala sempre sobre suas próprias limitações. Nas palavras de Finkelstein: 'it is always about its own limitations'³⁷⁸. Auster não discordaria dessa apreciação, ao final da primeira parte de 'Unearth', o poeta declara:

Each syllable
is the work of sabotage³⁷⁹

Peacock vê nesses versos a chave para ler, não só 'Unearth', mas todos os demais poemas de Auster, a sua poesia como um todo: interpretando-o mal. Diz Peacock: 'the key to understanding such a poem is in fact *mis*understanding. O termo sabotagem (*sabotage*), explica Peacock:

implies that just as ones reaches an understanding of a poem, or indeed an individual word, its meaning treacherously shifts. The snakelike sibilant sounds of the final sentence imply that language cannot be trusted. Rather than illuminating, it ends up building its users in a 'knot of slang' (language supposedly understood only by the initiated) or worse, committing a kind of violence against them. Equally, *imposing* a meaning on experience is itself a form of violence³⁸⁰.

Se em alguns momentos discordamos de Peacock, em outros, como agora, louvamos a ousadia e a originalidade de seu pensamento, pois toca num ponto que nenhum dos analistas de Auster, exceto Andreas Hau, abordou: a violência, ora explícita, ora velada, de certas imagens na poesia de Auster, e que, para Peacock, evocam a sua herança judaica³⁸¹.

Para Peacock, a violência, na poesia de Auster, liga-se a duas imagens específicas: o muro e as cinzas, que remetem a três experiências específicas: como *barreira simbólica* (*symbolic barrier*) à compreensão - em sintonia com a análise de Soucy, e também a nossa;

³⁷⁷ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 68.

³⁷⁸ PEACOCK, James, op. cit., p. 171.

³⁷⁹ AUSTER, James, Paul, op. cit., 2004, p. 37. "cada sílaba / é ato de sabotagem" (Trad. Caetano W Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013, [b], p. 63).

³⁸⁰ PEACOCK, op. cit., p. 171.

³⁸¹ Embora Eastman fale da violência na poesia de Auster, esta não é associada por ele à herança judaica de Auster, como faz Peacock.

como inspiração à escrita; e como reconciliação com seu próprio antepassado judaico, conservado na lembrança do Muro das Lamentações. Citamos Peacock:

Although it is never made explicit, certain recurring images, many of them to do with actual or implied violence, evoke Auster's Jewish heritage. Not only can the wall be regarded as a symbolic barrier to understanding, it also puts one mind of Jerusalem's Western Wall, or Wailing Wall. Revered for its proximity to the Holy of Holies, the holiest site in Judaism, the Western Wall serves as a site of prayer, of communication with God. Hundred of tiny slips of paper, written prayers, are deposited daily into the crevices of the wall, and this is an image of Auster would find productive, representing as it does a variation on the ancient process of inscription in stone, the earliest known form of writing.³⁸²

Thus the "ashes" in "Unearth" can refer in an abstract way to the destruction of meaning, but also to the incineration of bodies and the attempt to wipe out the Jews during the Holocaust³⁸³.

O resultado da destruição e morte em massa do povo judeu durante o Holocausto foi o exílio, não só do povo judeu, mas também do poeta e de seu leitor: para escrever e ler a morte - da palavra e dos homens - é preciso não só colocar-se fora do mundo, mas também fora de si; estar do lado de fora, vagar numa região destituída de qualquer interioridade. Em outras palavras, é indispensável pertencer ao estrangeiro, fazer dele a sua pátria e de si mesmo o errante, o exilado, aquele que está liberto de toda intimidade. Afirma Peacock:

The result, for the Jewish American, for all Jews, for the artist, and for the reader, is the state of exile (It is no coincidence that included in the thrice daily Jewish prayers at the Western Wall are pleas for the return of Jewish exiles to Israel). Somehow between life and death, between self and other, the reader of Auster's Poetry wanders an archetypal landscape where the lack of specificity deliberately forces him or her into an abstract meditation on questions of selfhood and one's connection with others. In this landscape, which could be external or internal - that is, in the reader's consciousness - the 'I' and the 'you' are un-specified and risk blurring into each other. Thus they are 'Banished, / but always in the heart' - shut out from an understanding of each other, of language, of the world, and of tragic history, yet with a yearning to understand that gives the verses their affective power³⁸⁴.

A violência e a morte não são apenas sombras da palavra e do povo judeu, mas também dos primeiros habitantes da América. É nisso que acredita Peacock. Este cita o poema 'Quarry, como exemplo:

³⁸² Id. Ibid., p. 171-172.

³⁸³ Id. Ibid., p. 172.

³⁸⁴ Id. Ibid., p. 173.

Thus 'Quarry' - whose very title hints at hunting and extermination as well as mining the past - can be seen as an oblique response to the subjugation practiced upon native people by colonizers. Not only this take form of real, physical violence, it is also the violence of redacted history: 'We have benn here, and we have never been here' testifies to how ancient civilizations are erased through the writing of history by dominant participants³⁸⁵.

Estes primeiros habitantes e sua civilização perdida estão, na poesia de Auster, representados pelas pedras, que não só simbolizam as palavras, mas também as são. As pedras, uma vez atiradas na folha em branco pelo poeta, e depois recolhidas pelo leitor, são também uma forma de colonização. Peacock explica o seu ponto de vista:

Typically, then, the stones that litter the poem represent both the remains of ancient monuments as well as the fragmented words of the people who built them.

And this the ultimate irony of Auster's poetry. Stones are indeed words, words that invite interpretation but simultaneously close it out. They litter a landscape that is also, for writer symbolic of the page. To put words onto the blank page is itself a form of colonization, therefore, and the poet is caught between his or her responsibility to the past and the danger of imposing violence on the past with his or her language³⁸⁶.

Há na poesia de Auster, aquilo que Peacock chama de "poética da ausência" (*poetics of absence*). Embora o crítico não explique, nem aprofunde o conceito, a leitura de seu texto permite visualizar do que se trata: uma poesia voltada para a investigação da linguagem - sua realização e seu desaparecimento; a ruína da obra - é só na sua irrealização que esta se realiza; e o desdobramento do *Eu* num *Outro*. Peacock observa:

Full of elisions, gaps, pauses, and ambiguities, they allow the reader to *experience* those absences more affectively than the novels, which are more inclined to fill the spaces with words in an effort to *describe* absence³⁸⁷.

Essa mesma tendência para a ausência, ou para uma poética da ausência, confirma-se, segundo Peacock, no curioso 'White Spaces'. Trata-se de um escrito de gênero indefinido, não é poesia, tampouco é prosa, mas qualquer coisa entre elas. Peacock não tece nenhum comentário sobre este texto, apenas o relaciona à ausência, atribuindo-lhe o caráter de poética da ausência, sem, contudo, explicar tal ligação e aspecto. O crítico encerra seu texto com os seguintes dizeres:

³⁸⁵ Id. Ibid., p. 174.

³⁸⁶ Id. Ibid., p. 174-175.

³⁸⁷ Id. Ibid., p. 175.

It is apt that Auster's last poetic work was entitled 'White Spaces'. One is left with the impression that the consummate 'poetics of absence' would be a series of blank pages where the reader could walk freely with the poet and the voices in their heads³⁸⁸.

1.3.10 Andreas Hau: a poesia de Auster

O quinto trabalho sobre a poesia de Auster é *The implosion of negativity: the poetry and the early prose of Paul Auster*, de Andreas Hau, publicado em 2010 (Figura 45), mesmo ano de publicação do livro de Peacock. Originalmente, o livro em questão, é a tese de doutorado, em filosofia, defendida por Hau, em 2007, na Universidade de Saarlandes. Foi o próprio Hau quem nos presenteou com um exemplar do seu estudo, neste segmento abordado.

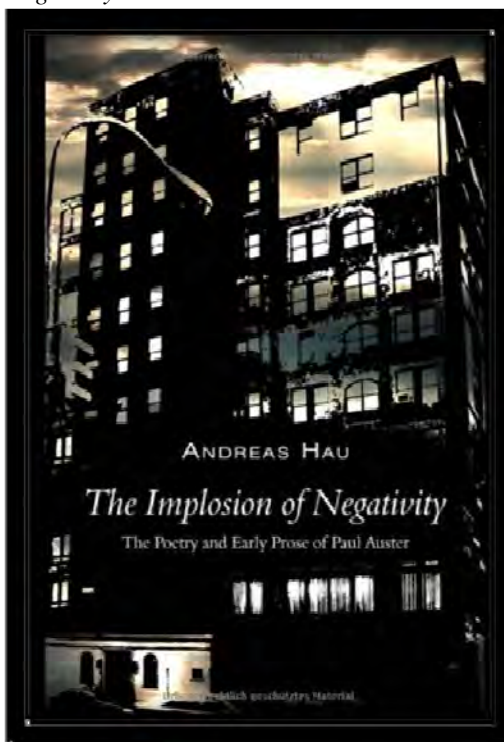
Como o próprio título sugere, a tese-livro de Hau não trata apenas da poesia de Auster, mas também dos seus primeiros textos em prosa, mais precisamente, *White spaces*, *The invention of solitude* e *A trilogia de Nova York*.

Apesar de abordar a poesia de Auster em sua tese, Hau ainda recai no que já apontamos neste capítulo: a falta de um estudo exclusivamente dedicado à poesia de Auster. Neste aspecto, Pierre-Yves Soucy foi e ainda é pioneiro.

Os temas abordados por Hau em sua tese-livro não diferem muito dos de outros pesquisadores, já apresentados neste segmento da tese: a herança judaica e o dialogismo com outras obras e autores, também chamado, "influências", pelo Doutor alemão. Nenhum dos demais especialistas que se debruçaram sobre a poesia de Auster, usou em seu trabalho estas terminologias para se referir a ela, embora o diálogo com outras obras e autores seja constantemente ressaltado.

³⁸⁸ Id. Ibid.

Figura 45 - Capa de *The implosion of negativity*



Fonte: O autor, 2013

Em sua tese, Hau determina as "influências" do poeta Paul Auster, a saber: Paul Celan, no entender de Hau, a maior influência de Auster, rechaçada por este; Martin Buber; Jacques Dupin; Edmond Jabès; e Wallace Stevens. O problema da análise de Hau é fechar a poesia de Auster a estes autores - infinitas vozes falam nela - e dizer que o autor faz, em sua poesia, o que estes fizeram em seus trabalhos, sem seguir um caminho próprio - posição que não defendemos, em oposição ao nosso colega alemão. Também questionamos o uso do termo "influência", pois a poesia de Auster não é fruto da ação desses autores sobre ela, mas da conversação, do diálogo com eles e outros tantos - a perder de vista.

Hau também aprofunda a relação de Auster com identidade judaica, ou mais especificamente, a relação de Auster com outros autores não só judeus, mas que foram orientados por outros escritores judeus, de línguas diferentes da sua. A afirmação de Hau nos provoca um certo mal-estar, pois ele diz que Auster só lê autores judeus e/ou aqueles que foram influenciados por outros igualmente judeus, porque ele próprio carrega sangue hebreu nas veias. Além disso, o pesquisador alemão defende a tese de que a herança judaica de

Auster (hereditária e literária), também advogada por Finkelstein e Peacock, não só é bastante negligenciada por aqueles que estudam a sua obra³⁸⁹, diz o pesquisador alemão:

the importance of Jewish identity for Auster's writing is of great value, as it is often neglected in studies of Auster's novels. This is hardly surprising, as Auster's novelistic oeuvre, at least on the surface, is much more indebted to American writers such as Poe, Hawthorne, and Melville than his poetry which was pointed out earlier, was oriented towards Jewish writers of various language³⁹⁰.

como também orienta toda a poesia do autor e a sua concepção de poeta. Nas palavras de: 'Jewish identity becomes a theme inseparable from Auster's idea of the poet'³⁹¹.

Não concordamos totalmente com Hau quando ele diz que há uma forte presença de "temas judaicos", na poesia de Auster. Só vemos a força dessa presença nos dois primeiros livros de Auster, *Unearth* e *Wall writing*, nos seguintes a mesma parece ter diluído.

Qual não foi a nossa surpresa ao lermos, na entrevista concedida por Auster a Hau, transcrita ao final de sua tese-livro, que pensamos como o autor: 'There are a lot of Jewish references running through 'Unearth' and *Wall Writing*, particularly, less afterwards'³⁹².

Também discordamos de Hau quando este diz que a poesia de Auster, assim como sua obra de modo geral, dialoga somente com escritores judeus influenciados por outros igualmente judeus. Mais importante do que o próprio judaísmo é o escrever e a literatura. Estas são as questões que Auster persegue de fato. São os escritores que também as perseguiram ou vão ao seu encaixo que o afeta mais profundamente. Este diálogo independe de qualquer origem.

Aliás, origem, é algo que não interessa a Auster. Em entrevista a Gérard de Cortanze, Auster comenta: 'La question des origines ne me tourmente pas vraiment. Elle constitue un mystère de plus, lequel, comme tout mystère, ouvre à de nombreuses interrogations'³⁹³. O

³⁸⁹ Como não pretendemos tratar da prosa de Auster em nossa tese, não vamos nos estender na questão. No entanto, não é verdade, como diz Hau, que há poucos estudos sobre a herança judaica na prosa de Auster. Nos próprios trabalhos que o autor cita como referência em sua tese a temática é abordada, assim como nos livros por nós aqui citados. Inclusive há dissertações no Brasil e no exterior que gravitam em torno do assunto. Como indicação bibliográfica a respeito, recomendamos a dissertação de Dora Landa, defendida em 2004, na USP, intitulada *Entremeios judaicos na ficção de Paul Auster*, e o livro *World that is the book: Paul Auster's fiction*, de Alike Varvogli, de 2001.

³⁹⁰ HAU, Andreas, op. cit., p. 6-7.

³⁹¹ Id. Ibid., p. 2.

³⁹² Id. Ibid., p. 274-275.

³⁹³ CORTANZE, Gerard de. op. cit., p. 94.

próprio Auster não gosta dessa redução da sua obra ao judaísmo. Na mesma entrevista a Cortanze, declara:

je n'éprouve aucune urgence à écrire sur le judaïsme. C'est une partie de moi qui peut sortir ou non dans un livre. C'est ne pas ma source principale, plutôt un élément parmi d'autres qui, au même titre que ces derniers, m'a bel et bien formé³⁹⁴.

Ruído inquietante no fundo da linguagem, a origem é menos algo que se determina do que aquilo ao qual nos endereçamos incessante, indefinida e infinitamente. Por isso, não concordamos com Hau, e sua determinação fechada dos autores que exerceram impacto na poesia de Auster, seguindo um caminho contrário ao do próprio poeta que analisa.

Apesar de discordamos do fechamento da poesia de Auster a um número limitado de referências, concordamos com Hau, quando ele parte dos autores e artistas sobre os quais Auster teorizou e traduziu.

Dentre eles, um tem importância especial, Martin Buber e seu *I and Thou*, de 1923. Em entrevista concedida a Hau, o próprio Auster lhe diz (e com esse gesto lhe fornece um subcapítulo para a sua tese³⁹⁵) sobre o impacto de Buber em sua formação, e a presença deste em sua poesia, mais especificamente, em um verso do poema 'Unearth', de *Unearth*:

a very important influence on me in that was Martin Buber, *I and Thou*. It's one of the great books of philosophy of the 20th century, a tiny book. I read Buber constantly. I even quote him at the end, in the last poem. Remember there is a reference to the 'meteor word'? This is important, and I remember it so clearly: [reads] '[...] it was / the meteor word, scrawled by light / between us, yet we, in the end, / had no evidence, we / could not produce / the stone [...]'. This comes straight from Martin Buber. In one of his essays - it's not *I and Thou* but another one - he says, the thing that happens between people when they actually connect with each other, when an "I" is addressing a "thou", and the other "I" is addressing the other "thou", and people connect, there's no way to quantify or verify what's going on. And then he says it's like a meteor shooting through the sky: we can see it, we know it's there, and we feel the evidence in our hearts, but we never can find stone, The meteor vanishes, and where is the evidence that the meteor was ever there? We can never find it. That's the reference here. It's so obscure, how could anyone know this? But that's what I was thinking?³⁹⁶

Transcrevemos, na íntegra, os versos de 'Unearth', mencionado por Auster:

³⁹⁴ Id. Ibid., op. cit., 93-94.

³⁹⁵ Em conversa pessoal com Hau, ele nos disse que tal referência não lhe passava pela cabeça até a entrevista que realizou com Auster. Confessamos, nem pela nossa. No capítulo dedicado a 'Unearth'/*Unearth*, retomaremos, do nosso jeito, o diálogo entre Auster e Buber.

³⁹⁶ HAU, Andreas, op. cit., p. 274.

Nomad -
 till nowhere, blooming
 in the prison of your mouth, becomes
 whenever you are: you
 read the fable
 that was written in the eyes
 of dice: (it was
 the meteor-word, sacrawled by light
 between us, yet we, in the end,
 had no evidence, we
 could not produce
 the stone). The die-and-the-die
 now own your name. As if to say,
 wherever you move, the desert
 is new,
 is moving with you³⁹⁷.

Se Auster reconhece a presença de Buber em sua poesia, ou, como ele mesmo faz questão de frisar, em um verso, não aceita o fechamento de seus versos a Celan. Discordamos de Hau, e até nos irritamos com ele, quando insiste em ver, não apenas em 'Unearth'/Unearth, mas em toda a poesia de Auster, uma similaridade estilística com Paul Celan, ou, nos termos de Hau, que esta os domina completamente.

É fato, Auster escreveu um artigo sobre Celan - presente em *A arte da fome* - e a ele dedicou um poema - 'White' -, uma das composições de *Wall writing*, seu segundo livro, bem como é um dos autores que mais o impactaram, todavia, isso não quer dizer que sua obra deva ser aprisionada no mesmo processo fônico, sintático e de criação de significados que individualiza o estilo de Celan, tampouco que 'Unearth' seja um diálogo com ele. Auster teve várias outras fontes e influências e soube seguir seu próprio caminho. O próprio Auster se espanta ante o exagero da leitura de Hau. Em entrevista já citada, exclama:

'Oh, no! I mean, you can think that, but it's not true. There is a poem that I wrote for Paul Celan, 'White'. It refers to his lecture "The Meridian", remember, he says a poem is like a message in a bottle thrown out to sea?³⁹⁸

Auster tenta explicar sua relação com Celan e os limites que os separam:

³⁹⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 61. "Nômade - / até lugar-nenhum, brotando / da prisão de tua boca, tornar-se / o onde estás: lê / a fábula / que foi escrita nos olhos / dos dados: (era / palavra-meteor, rabiscada pela luz / entre nós, e nós, contudo, no fim, / não tínhamos provas, não / podíamos produzir / a pedra). O dado-e-o-dado / possuem agora teu nome. Como que, diz / que onde quer que estejas / está o deserto contigo. Como se, / onde quer que te movas, seja / novo o deserto, / e se mova contigo" (Trad. Caetano W. Galindo, In: AUSTER, op. cit., 2013 [b], p. 111).

³⁹⁸ HAU, Andreas, op. cit., p. 274.

PA: There's no question that he [Celan] was a haunting presence for me. Of all the poets we've talked about he is the one who had the biggest impact; there is no question about it. It is just that 'Unearth' is not a dialogue with him, that's all. But I read him very obsessively for a couple of years³⁹⁹.

Veremos, no próximo capítulo que, no poema dedicado a Celan, não apenas este é um fantasma, mas também Kafka e Noé.

Na mesma entrevista, Auster afirma sua posição contra qualquer tipo de categorização e fechamento de seu trabalho, seja ele poesia, prosa ou tradução, bem como das leituras que empreendeu: 'I always seemed attracted free floating words that don't belong in any category'⁴⁰⁰.

Mesmo assim, Hau insiste em ver, em 'Unearth'/*Unearth*, um embate de Auster com a língua inglesa, tal qual Celan travara com a língua alemã. Mais até do que isso, Hau quer convencer Auster de que ele, Hau, está certo. A postura do pesquisador é, no mínimo, arrogante. Mais uma vez, Auster não tira o direito do pesquisador de fazer a análise que quiser, mas aponta que o caminho para entender o poeta Paul Auster e o poema não é esse: 'But again, I really wasn't thinking about him [Celan]. I was thinking about myself, the other Paul!'⁴⁰¹.

Até as imagens recorrentes na poesia de Auster, e por nós já elencadas quando falamos do trabalho de Peacock, Hau quer atar a Celan, em especial, a respiração (*breath*), ao que Auster responde enfaticamente e quase perdendo a paciência: 'Celan is not the only poet who was talking about 'breath'. Everyone was talking about breath, and it was something important, it was a big presence in the material I was writing'⁴⁰². Ou seja, mais importante do que Celan e sua obra, é a questão em si, a própria palavra, que não só ele evoca em seus escritos, mas variados outros poetas e escritores nos seus. Se a palavra aparece na poesia de Auster, não é porque este queira reavivar Celan, ou trazê-lo para o interior dos seus poemas, mas porque é um tema de todos, inclusive dele, Auster.

Nem mesmo o título do segundo poema publicado por Auster, e de seu primeiro livro, escapam ao encarceramento realizado por Hau, e negado por Auster. Transcrevemos o diálogo entre os dois, a respeito:

³⁹⁹ Id. Ibid., p. 284.

⁴⁰⁰ Id. Ibid., p. 277.

⁴⁰¹ Id. Ibid., p. 278.

⁴⁰² Id. Ibid.

AH: My theory about the title, at least until about forty minutes ago, was that it was inspired by 'Unland', a word from 'And with the Book from Tarussa', a Celan poem you talk about in the original version of your essay 'Poet of Exile'.

PA: No, I wasn't thinking about that, but I did use the word 'unland' in one of the poems that I wrote⁴⁰³. I can't remember which one, but I know I used the word. Well, you steal things from people. There's another word that I stole from Beckett: 'lessness', which is the English translation of one of his little prose books, *sens*, without the 'e', which he translated as *Lessness*⁴⁰⁴.

Para não decepcionar de todo o pesquisador, Auster lhe "dá uma colher de chá":

PA: Do you have more questions?

HA: Well, since you destroyed my wonderful Paul Celan theory...

PA: [laughs] I'm sorry! There is this one poem 'White' that really is a direct reference. And then there was another one: 'Siberian' is about Mandelstam⁴⁰⁵.

Mesmo assim, Hau não desiste e insiste na sua maravilhosa teoria sobre Paul Celan ('wonderful Paul Celan Theory'), inclusive sugestionando Auster de que ele foi assombrado por Celan mais do que o próprio autor é capaz de imaginar: 'Maybe, he did haunt you more than you thought?'⁴⁰⁶. Como prova, lista uma série de evidências por ele, Hau, identificadas:

I found about fourteen similar or almost identical titles. Most of them are in *Wall Writing*. There is a poem 'Matrix and Dream' and there's a poem by Celan 'Irish' or [in translation] 'Irish'. There's 'Wall Writing' and 'Mauerspruch', 'Still life' and 'Stilleben', 'Foreshadows' and 'Vorgewubut', 'Return' and 'Heimkehr', 'Salvage' and 'Bergung', 'All Souls' and 'Alleerseen'. And in *Fragments from Cold* there is 'Siberian' - 'Sibirish', as well as 'Invisible' - 'Unsichtbar'⁴⁰⁷.

⁴⁰³ O poema em questão é "Reminiscence of Home", do livro *Fragments form Cold*, onde se lê: "True North. Vincent's north. / The glimpsed / *unland* [itálico nosso]. Apesar do uso do termo "unland", título de um livro de Celan, como lembrado por Hau, não se pode ver nisso um diálogo exclusivo com Celan, a aplicabilidade do seu modelo; há outras conversas em curso, como, por exemplo, com Van Gogh (que Hau sequer menciona) referência explícita no verso aqui citado, e que abre o poema. Se considerarmos a simples menção do nome de Van Gogh no verso, que há mais poemas de Auster em que essa presença também aparece (não tão explícita), e considerarmos o relato de Auster em *The Invention Solitude* (1980) sobre o pintor holandês, este sim, seria o modelo principal de Auster. Mas não vemos assim, só queremos apontar os inúmeros diálogos que há na poesia de Auster, e que não se pode fechá-la em um único autor, tampouco precisar o modelo que segue, como se não pudesse desenvolver nada diferente deste.

⁴⁰⁴ Id. Ibid., p. 279-280.

⁴⁰⁵ Id. Ibid, p. 284.

⁴⁰⁶ Id. Ibid.

⁴⁰⁷ Id. Ibid.

Auster não deixa de achá-la interessante e acena com um educado e simpático "talvez, talvez", mas não deixa de esclarecer:

'Interesting...Maybe, maybe! But this poem " Irish" - 'Ireland', for example is an autobiographical poem. My girlfriend at the time went off to Ireland, an I went chasing after her. I had this terrible time there, and it's really autobiographical. See 'turf-spent', - the fires in that part of Ireland are made out of turf⁴⁰⁸.

Hau não desiste, e termina sua entrevista citando um verso de 'Unearth'/*Unearth*: 'Scrolls of your second earth unraveled by my incendiary hands', afirmando ser este a transcrição direta e perfeita do esforço de Auster em ler Celan no original, tal como descrito no romance *Almost no memory*, de Lydia Davis, primeira esposa de Auster, e com quem este começou a estudar alemão, quando ainda eram casados e moravam na França. Auster não nega que tenha tentado aprender alemão, conjuntamente com sua ex-esposa, mas o fez não para estudar Celan, mas, sim, qualquer escritor alemão ou qualquer outro que escrevesse em alemão e fosse do interesse deles. Assim Auster encerra a entrevista:

Yes, I never got very far with it, I tried. We did lessons for a while, *I wanted to be able to read Hölderlin and Celan, and everybody else* [itálico nosso], but I didn't progress very far, unfortunately⁴⁰⁹.

É justamente sua teoria sobre Celan que Hau desenvolve em sua tese-livro. Celan seria o "modelo" principal de Auster, e o mais representativo de sua poesia. Descreve Hau, na introdução de seu trabalho:

Celan, in particular, becomes a model: no fewer than 14 of his poems bear titles similar to or identical with Celan poems (in English Translation); most of which appear in *Wall Writing* (1976), a e.g., "Salvage" ("Bergung"), "All Souls" ("Allerseelen") and the title poem "Wall Writing" ("Mauerspruch"). With "White" the said volume even contains a poem dedicated to Celan, as Auster disclosed to me in a interview in July 2001⁴¹⁰.

Na leitura de Hau, a obscuridade é o que une Celan e Auster: ambos escrevem poemas difíceis de serem lidos, quase impossível ao leitor apreender seus sentidos, mesmo depois de várias leituras; com constantes repetições; fragmentários; em busca de uma realidade para a

⁴⁰⁸ Id. Ibid., p. 285.

⁴⁰⁹ Id. Ibid.

⁴¹⁰ Id. Ibid., p. 2-3.

qual possam se endereçar, ainda por vir, tal qual uma mensagem numa garrafa lançada ao mar na esperança de que um dia alguém a encontre. Segundo Hau, 'Celan's stance, thus, is congruent with Auster's in that they both accept obscurity in their evasion of definite predication'⁴¹¹.

Se considerarmos, os diversos autores, poetas ou não, lidos e traduzimos por Auster, veremos que Celan não é o único "obscuro" e "difícil de ser lido". O que pensar de Blanchot, Mallarmé entre outros?

Hau acerta e destaca com muita habilidade a relação de Auster com o mundo das artes⁴¹². Tal ligação, acredita Hau, faz-se principalmente pela obra de John Ashbery, que, como ele mesmo diz, 'inspired by abstratic painting, may be said to have dominated the American scene during the seventies'⁴¹³. Como prova dessa conexão, Hau lembra que o terceiro livro de Auster, *Fragments from cold* (1977), apareceu pela primeira vez, na revista *Parenthèse*, fundada por John Bernard Myers, o mesmo que ajudou o jovem John Ashbery. Hau pondera 'Auster progressed to new sources of inspiration in the fine arts and the poetry of John Ashbery'⁴¹⁴.

Hau ainda cita as pinturas de Norman Bluhm, em cada página de *Fragments from cold*, os prefácios e artigos que Auster escreveu sobre arte, em especial Jean-Paul Riopelle e David Reed. Sua intenção, explica Hau, ao mencioná-las é "inspecionar", the relation between Auster's essays on the fine arts and his poetry as well as his critical prose on poets which incessantly reflect his own poetry⁴¹⁵.

Para isso, Hau parte de 'Northern Lights: The paintings of Jean-Paul Riopelle', artigo de Auster reunido em *A arte da fome* e uma de suas subdivisões, chamada 'Disappearances', mesmo título de outro poema seu, que não pertence a nenhum dos livros que Auster publicou, mas foi incorporado à primeira coletânea de sua poesia, intitulada 'Disappearances', datada de 1975, e demais que se seguiram.

Embora Hau tenha escolhido como suporte 'Northern Lights' e 'Disappearances' para estabelecer a relação entre a poesia de Auster e a Arte, o artigo de Auster que mais se

⁴¹¹ Id. Ibid., p. 3.

⁴¹² Hau, por outro lado, erra ao fechar a relação de Auster com as artes plásticas a um determinado número de nomes. As relações são infinitas.

⁴¹³ Id. Ibid., p. 3.

⁴¹⁴ Id. Ibid., p. 4.

⁴¹⁵ Id. Ibid., p. 3.

aproxima desta não é 'Northern', mas 'The Death of Sir Walter Raleigh'⁴¹⁶, escrito praticamente ao mesmo tempo que 'Disappearance'. Quem faz a revelação é o próprio Auster, na entrevista dada a Hau:

I wrote 'Disappearances' in Canada. I spent two, maybe three weeks up there in 1975. And that was also when I wrote the 'Sir Walter Raleigh' piece; they were written next to each other. I think there is a resemblance, one in prose, one in poetry: they were twin pieces, really⁴¹⁷.

Hau não menciona, mas é importante lembrar - ainda que nosso objetivo neste trabalho não seja a prosa de Auster - que há diferentes referências à arte nela: música, pintura, cinema são uma constante presença nas suas narrativas. Citamos alguns exemplos: em *A estratégia do sacrifício*: Paul Benjamin, romance policial que Auster publicou sob pseudônimo, Paul Benjamin é um admirador apaixonado do quadro *Torre de Babel*, de Bruegel, e tem quatro cópias deste em seu escritório; em *Cidade de Vidro*, Quinn espera o telefone tocar ouvindo *Il Mondo della Luna*, de Hayden; em *The invention of solitude*, A. escreve ao som de *In my solitude*, cantada por Billie Holiday; em *Leviatã*, Sophie Calle é transformada em personagem, e como tal realiza os jogos presentes em seu livro *Double game*; em *Homem no escuro*, pai e filha assistem a três filmes - *A grande ilusão*, *Ladrões de bicicleta* e *O mundo de Apu*, e engendram uma análise dos mesmos. Esses são apenas alguns dos inúmeros exemplos que os romances de Auster nos dão.

Voltando a falar de 'Disappearances' depois de breve parêntese, este é um poema importante no trabalho de Hau porque com ele o pesquisador estabelece um diálogo com outros já mencionados neste capítulo, Finkelstein, Soucy e Peacock⁴¹⁸, bem como ratifica o que eles já haviam identificado, a relação da poesia de Auster com os objetivistas norte-americanos principalmente George Oppem e seu *Of Bering numero us*. Citando Finkesltein, Hau comenta: 'as Norman Finkelstein points out, this poem [Disappearances] reveals distinct correspondences to George Oppen's long poem *Of Being Numerous*'⁴¹⁹. No entanto, Hau não diz, a correspondência não se limita a este autor e obra. Várias vozes emanam no poema de

⁴¹⁶ O artigo em questão não se encontra em *A arte da fome*. O mesmo pode ser encontrado em *Paul Auster: collected prose*.

⁴¹⁷ Id. Ibid., p. 280.

⁴¹⁸ Até o momento em que entramos em contato com Hau, ele não conhecia os livros de Soucy e Peacock, mas já compartilhamos nosso material com ele.

⁴¹⁹ Id. Ibid., p. 3.

Auster, assim como ele cria um trabalho muito singular, que não se confunde com qualquer outro já feito.

Hau defende igualmente em seu estudo que *Facing the music* (1980) marca o adeus de Auster à poesia e o começo de uma escrita mais narrativa. A despedida já está embutida no título dado a esse que é o último livro de poesia de Auster. Escreve Hau:

The death of the poet is the beginning of the novelist Paul Auster. If he had suppressed his narrative ambitions as a young writer in order to make better progress as a poet, Auster could no longer deny his latent aspirations as prose writer⁴²⁰.

Não discordamos de Hau - está também é a nossa posição - nem Auster. Este inclusive confirma nossas suspeitas:

Yes, exactly. And it is a kind of farewell. The last poem is consciously somehow a poem that ends the whole thing. And that was it. That was the end, I went through a period when I wasn't doing too much, and then I wrote those, and I this was it. I couldn't do it anymore⁴²¹.

Auster também conta que não é o seu trabalho favorito: 'a lot of the poems didn't seem to hold up me that well. I just think they were that good, and I didn't want to put them in the *Selected poems*⁴²².

Facing the music foi a barreira final, havia chegado o momento de crescer, de tornar-se um homem, entrar num outro estágio de escrita. O título do livro representa exatamente isso. A explicação é do próprio Auster:

For me, again, the title meant many things , you could say, well, music is poetry, sure. But the phrase also means you have to face up to the truth, you have to be a man, to be a grown-up⁴²³.

Depois de *Facing the music*, Auster não publicou mais poemas, mas também não podemos dizer que ele publicou prosa. Seu texto seguinte, 'White Spaces'⁴²⁴, primeiramente

⁴²⁰ Id. Ibid., p. 4.

⁴²¹ Id. Ibid., p. 281.

⁴²² Id. Ibid., p. 280.

⁴²³ Id. Ibid., p. 281.

⁴²⁴ Este foi o nome dado a versão reduzida presente em *Disappearances: selected poems*. O último capítulo da tese trata especificamente deste texto.

publicado numa versão maior como 'Happiness, or a Journey Through Space: Words for One Voice and One Dancer', na revista *Grosseteste Review*, não pode ser descrito como um texto em prosa, mas também não pode ser definido como poesia, embora nitidamente se encaminhe para aquela. Tal fato levou a uma caracterização do mesmo como poema em prosa, embora não seja possível dizer que se enquadra nesta categoria especificamente. Hau concorda conosco, e chama atenção para o fato: 'what originally appeared as a prose piece of no particular genre was later redefined as prose poem'⁴²⁵.

Indagado por Hau se, quando escreveu 'White Spaces', pensou no mesmo como um poema em prosa, Auster responde que não tinha um gênero específico em mente, mas que o imaginava como prosa, sem dúvida. Até mais do que um texto em prosa, Auster o via como uma peça musical para execução de uma dança. Ouçamo-lo:

I didn't know what I thought of it as. I thought of it, certainly, as prose. I intended it to be the musical accompaniment for somebody dancing (...). It was a kind of prose that didn't mean anything, sort of going along with beat of the world. Writing it was a very liberating experience, it changed my life, it really opened up things for me again. I didn't know where it came from, but there it was⁴²⁶.

Ainda segundo Auster, 'White Spaces', 'seemed to be part of all the work that was coming right at the end of this period (...) But, I don't know, it is certainly not a poem, is it?'⁴²⁷.

O trabalho a que se refere Auster é a prosa. Nesse novo contexto, 'White Spaces' acena como a ponte que o fizera passar de um estado de ser a outro, a linha divisória, o grande muro entre a poesia e a prosa, trabalho que, segundo ele, permite enunciar seus conflitos e suas contradições internas. É isso que Auster diz, em *A arte da fome*: "vejo esse trabalho como a ponte entre escrever poesia e escrever prosa. Foi ele que me convenceu que eu ainda era um escritor"⁴²⁸, e reafirma a Hau:

I just didn't feel I wasn't expressing all the sides of myself in this work. Maybe some core of my being, but not all of my being. I don't think you can keep writing unless you feel you're expressing all of yourself⁴²⁹.

⁴²⁵ Id. Ibid., p. 5.

⁴²⁶ Id. Ibid., p. 282.

⁴²⁷ Id. Ibid.

⁴²⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 275.

⁴²⁹ HAU, Andreas, op. cit., p. 282.

No terreno da prosa, esse outro "lado de si" veio com *The invention of solitude* (1982), primeiro livro em prosa de Auster, e no qual, Hau, muito acertadamente, vê a mesma inderterminação de gênero presente em 'White Spaces': não é um poema, obviamente, mas também não é um romance. É como Hau descreve:

both a memoir for his father and a prolonged meditation on parenthood, including his own. It evens contains elements fo the detective novel in his investigation of the circumstances surrounding the muder of his grandfather by his grandmother. The first part of the book, 'Portrait of the Invisible Man, may even be considered an extended picture interpretation, while the second part, 'The Book of Memory', in the author's own words, aspires to the condition of a 'collective work' with its inclusion of a multitude of fragments from texts by other authors such as *A Tomb for Anatole*, Mallarmé's notes toward a (never written) poem fo his dying son⁴³⁰.

Como dissemos, em nossa dissertação de mestrado, intitulada *Por trás das máscaras da autoria: uma leitura de Cidade de Vidro, de Paul Auster (2004), The Invention of solitude* é um livro importante no conjunto da obra do autor, pois antecipa o estilo e a personalidade estética que fará de Auster um dos maiores escritores da nova safra americana. Neste livro, Auster retoma os grandes temas de sua poesia - e que serão os da prosa⁴³¹: a autoria, a linguagem e o *Eu*, a partir do qual vários outros se desdobram. Estes, veremos, no próximo capítulo, formam o tripé sob o qual não só a poesia, mas a obra de Auster como um todo, sustenta-se. Esta não é a perspectiva de Hau, embora o pesquisador alemão identifique uma voz plural que fala nos poemas de Auster. Em sua tese, Hau está mais preocupado em estabelecer os "modelos" seguidos por Auster do que necessariamente analisar o caminho seguido pelo autor. Este se distancia do realizado por aqueles que Hau determina serem as "influências" do autor, na medida em que cria, em sua poesia, algo novo, original⁴³², singular⁴³³.

The invention of solitude não é um livro convencional, como um romance, uma reunião de contos, ensaios ou o estudo de um determinado autor, sua obra e sua vida, mas sim a *autobiografia subterrânea e fictícia* daquele que a escreve. Nesta o *Eu* é virado do avesso e

⁴³⁰ Id. Ibid., p. 5.

⁴³¹ O próximo capítulo abordará a questão.

⁴³² "Original", no sentido que Foucault dá ao termo: lugar onde a linguagem já foi dita, mas seu murmúrio nunca começou.

⁴³³ "Singular", no sentido que Deleuze aplica ao termo: como diferenciação, criação, que não se confunde com nenhum outro.

lido, na *brancura da folha*⁴³⁴, como se fosse uma obra de imaginação, assim como sua vida, ambos convertidos em símbolos literários, verdadeiros "tropos" que sugerem uma escrita complexa e estranhamente embutida no real.

Como já dito, não pretendemos fazer uma análise dos romances de Auster, portanto não iremos mais adiante à leitura que Hau faz dos mesmos. O que nos interessa de fato é a poesia, logo nosso objetivo, neste segmento, foi apresentar a tese de Hau. Seu propósito ao escrever uma tese sobre a poesia de Auster foi, como ele mesmo explicitou, na introdução da mesma, encontrar um novo caminho para se entender a prosa do autor. Leiamos:

The object of this study will be to examine Paul Auster's obscure poetic oeuvre, to unveil influences and place them within the context of cultural climate, and to explain *how these findings can produce new analyses and interpretations of Auster's novelistic works* [itálico nosso]⁴³⁵.

It was the lack of research on his formative years that led me to concentrate on Auster's oeuvre as a young poet in the attempt to find connections to his later work⁴³⁶.

Vemos na proposta de Hau uma redução da poesia de Auster em detrimento da prosa. Mais uma vez os romances são enaltecidos e a prosa ocupa um lugar menor na constelação literária do autor. Hau inclusive divide a carreira literária de Auster em dois momentos: um pré-literário, onde a poesia se localiza; e outro literário, onde se encontra os romances.

Ora, não é a poesia uma vida literária também tanto como o romance? Ou até mais? Não podemos esquecer a lição dada por Karlheinz Stierle, em *A ficção* (2006): "As cenas originárias da ficção, que até hoje determinam o conceito global de ficção, são encenadas pela primeira vez no teatro das *Metamorfoses*", poema de Ovídio, "onde não só se encontram as expressões *fingere, fictio, fictus*, figura em vários sentidos, mas onde também sua polivalência se reflete em equivalentes ficcionais" (STIERLE, 2006, p. 12).

A poesia também é criação, ato formativo, plasmação, engenho da força da palavra, consciência de um procedimento, destreza intelectual, prelúdio enganador - consciente e reflexivo – forma intuitiva, força configurativa que, como bem disse Stierle, "transforma

⁴³⁴ A "brancura" será um tema importante na poesia de Auster. Falaremos dela no próximo capítulo. Nenhum dos pesquisadores que estudam a poesia de Auster se voltou para ela.

⁴³⁵ Id. Ibid., p. 1.

⁴³⁶ HAU, Andreas, op. cit., p. 6.

forma em forma e finge a si mesmo em infindas metamorfoses" e "conjuga mentalmente todas as dimensões da criação estética: a plástica, a imagem, a artesanaria, a música, a fala"⁴³⁷.

Poeta, Auster sabe disso, e em seus versos canta, em seu primeiro livro:

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 stars⁴³⁸.

No nosso entender, a poesia de Auster não pode ser analisada com o objetivo de ser um novo caminho para o entendimento de sua prosa, mas para ser compreendida em si mesma, na sua própria realidade, ou, como diz Auster, na sua "essência", na sua "expressão unívoca"⁴³⁹. É nesse ponto que o nosso trabalho se distancia do de Hau e encontra um lugar próprio e novo nos estudos de Auster: o exame de sua poesia, sem ter como fim a prosa, mas a própria poesia. A prosa virá mais como referência teórica do que literária propriamente dita.

Se Auster enveredou para a poesia antes da prosa, foi para conseguir um progresso maior (a prosa) por meio de uma forma mais enxuta (a poesia). Esta se situa no conjunto de sua obra metaforicamente como um "botão" que, com o passar dos anos, foi gradualmente abrindo-se e tomando a consciência da prosa, em um processo lento e gradual de abertura para o novo. O próprio Auster explica esse desenvolvimento: "Toda a minha obra forma um conjunto, e a passagem para a prosa foi o último passo em uma evolução lenta e natural"⁴⁴⁰. É precisamente os primórdios dessa evolução, o botão que ainda não se abriu, flor que ainda não desabrochou, jovem e viçosa, que pretendemos penetrar e apresentar para ser entendida em si mesma.

⁴³⁷ Id. *Ibidem*, p. 17.

⁴³⁸ AUSTER, op. cit., 2004, p. 41. "Noite, como que um gosto / por dentro. E de nós, cada mentira / que a língua saberia / quando se recolhe e afunda / em seu veneno. Dormiríamos, lado a lado / com tal fome, e neste fruto, / nossa luta, viraríamos o nome / do que nomeamos. Como se um crime, sonhado / por nós, pudesse maturar a frio - e derrubar / as negras árvores, espinhos, que drenam a história dos astros" (Trad. Caetano Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 71).

⁴³⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 277.

⁴⁴⁰ Id. *Ibidem*, p. 248.

1.3.11 Caetano W. Galindo: de pedras e pardais

Em fevereiro de 2013, o público leitor brasileiro foi apresentado à poesia de Auster, sem muito alarde nos jornais. Lançado como *Paul Auster: todos os poemas*⁴⁴¹ é a tradução de *Collected poems*, de 2004. A introdução de Finkelstein, que acompanha o original em inglês, também está presente na edição brasileira. Esta traz uma breve análise de seu tradutor, Caetano W. Galindo, intitulada "Da Poesia de Pedras; Palavras, Pardais".

Galindo, em seu texto, repete o mesmo discurso equivocados de Finkelstein: diz estarem reunidos, na sua versão, todos os poemas de Auster. A afirmação não é verdadeira, já foi dito aqui, mas não custa repetir: faltam cinco partes de *Unearth*; seis poemas de *Wall writing*; e seis poemas de *Fragments from cold*. Os demais livros, *Effigies* e *Facing the music* estão completos.

Galindo também comete seus próprios equívocos na sua leitura da poesia de Auster, como, por exemplo, dizer que Auster, mais recentemente, tem se firmado como um dos nomes mais renomados do discurso memorialista na literatura norte-americana.

Se Auster usa elementos autobiográficos em seus textos - isto não é um privilégio dos últimos romances do autor - não é, como diz Galindo, para fazer uma "literatura memorialista", mas para refletir sobre o escrever e a literatura - questões centrais em sua obra - usando a si mesmo como personagem (se é personagem já não é mais ele mesmo), vendo a si próprio como qualquer um, como todo mundo. Ou seja, visando a algo maior do que a vida individual de um homem. O mesmo pode ser dito acerca da presença de elementos biográficos em suas narrativas, como visto, por exemplo, em *The invention of solitude*, nos idos anos 1980 (sobre o pai, na sua primeira parte), e agora mais recentemente, em *Winter journal*⁴⁴² (sobre a mãe, já falecida).

Em *The invention of solitude* e *Winter journal*, o problema que se coloca é sobre se é realmente possível falar sobre e por outra pessoa. É menos uma biografia do que a constatação de como é problemático achar que se sabe algo sobre alguém. Lembramos, com

⁴⁴¹ Antes da tradução apresentada pela Companhia das Letras já estávamos fazendo a versão dos poemas de Auster para o português; com a publicação de *Todos os poemas* nosso projeto foi abandonado e não faz mais parte de nossa tese.

⁴⁴² *Winter journal* foi lançado em 2012. Ainda não foi publicado no Brasil.

Auster, que "existe arte envolvida também, bem como o esforço e uma percepção bastante precisa dos tipos de sentimentos que estou tentando transmitir"⁴⁴³. Além disso,

uma estranha espécie de trapaça está envolvida na redação e leitura de romances. Você lê o nome de Leon Tolstói na capa de *Guerra e Paz*, mas depois que abre o livro, Leon Tolstói desaparece. É como se ninguém tivesse realmente escrito as palavras que você está lendo. Acho esse "ninguém" terrivelmente fascinante - pois existe decididamente uma profunda verdade nele. Por um lado, é uma ilusão; por outro, tem tudo a ver com a maneira de escrever as histórias. Pois o autor de um romance nunca consegue ter certeza de onde qualquer parte dele advém. O eu que existe no mundo - o eu cujo nome aparece nas capas dos livros - não é certamente o mesmo eu que escreve o livro⁴⁴⁴.

Outro erro de Galindo é dizer que a poesia de Auster é "algo efetivamente *superado* por sua densa e fértil produção em prosa"⁴⁴⁵. É verdade que sua prosa tem uma força e um vigor que acaba encobrindo a poesia, no entanto, esta não deve ser vista como um fracasso, um trabalho inferior em relação à outra, abaixo dela e por ela ultrapassada. De fato, a poesia surge como busca de um progresso maior na prosa - Auster nunca deixou de escrevê-la, publicava-as simultaneamente - contudo essa procura se tornou uma verdadeira obsessão por um avanço na forma compacta da poesia. Só com o passar dos anos esta foi se abrindo para a prosa e seguindo o rumo da narrativa. Por isso, Auster fazer questão de dizer que nunca rompeu com a poesia, mas que esta "evoluiu lenta e naturalmente para a prosa"⁴⁴⁶.

Galindo usa, muito apropriadamente, dois termos para falar da relação de Auster com a poesia: "afetiva" e "qualitativa". Não vemos outros mais adequados. Afinal, o próprio Auster lhe pede "especial atenção a [seus] poemas"⁴⁴⁷. Desde quando se tornou um romancista conhecido mundialmente, colocou-se num duplo lugar: de advogado e crítico da poesia que escreveu. Na já clássica entrevista a Larry McCaffery e Sinda Gregory, reunida em *A arte da fome* (1996), afirma: "continuo muito ligado à poesia que escrevi, continuo defendendo-a. Na análise final, ela poderia até ser o melhor trabalho que já realizei"⁴⁴⁸.

⁴⁴³ Id. *Ibidem*, p. 270.

⁴⁴⁴ Id. *Ibid.*, p. 281.

⁴⁴⁵ AUSTER, Paul, op. cit. 2013 [b], p. 21.

⁴⁴⁶ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 248.

⁴⁴⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 21.

⁴⁴⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 277.

Se por um lado Galindo acerta no uso dos termos "afetivo" e "qualitativo" para tratar da ligação de Auster com sua própria poesia, por outro comete mais um equívoco ao dizer que "o jovem Paul Auster planejava se dedicar integralmente à poesia"⁴⁴⁹.

Auster sempre quis escrever romances, preencheu centenas de cadernos com eles, apenas não os mostrou a ninguém. Ao mesmo tempo que escrevia e publicava livros de poesia, vimos no início deste trabalho, Auster não deixou de produzir prosa nem de publicá-las. O autor traduzia, compunha artigos, resenhas e ensaios sobre assuntos diversos: autores e obras literárias, filmes e até mesmo excertos de futuros romances. A escrita e publicação simultânea de poemas e textos em prosa, sob as mais diversas formas, mostra que a transformação do Auster poeta para o Auster prosador não é um processo que possa ser explicado facilmente, tampouco de maneira uniforme, como alguns críticos fazem. Ao mesmo tempo que Auster tem certeza do que deseja ser - romancista - não se acha apto a fazê-lo, tampouco consegue dominar essa ambição; a saída para esse impasse foi a poesia, que acabou, como já visto, tornando-se uma obsessão, mas não o imobilizou para a prosa; ao contrário levou até ela. Auster explica essa dinâmica flutuante de seu processo inicial de escrita. Ouçamo-lo:

Desde bem cedo quis escrever romances [itálico nosso]. Quando estava na universidade, de fato eu gastava muito mais tempo escrevendo prosa do que poesia. Mas os projetos e as ideias de que me encarregava eram amplos demais, ambiciosos demais, e eu nunca conseguia dominá-los. Ao me concentrar numa *forma menor* [itálico nosso], senti que conseguiria um *progresso maior* [itálico nosso]. Passaram-se os anos e escrever poesia tornou-se tamanha obsessão, que parei de pensar em qualquer outra coisa. Escrevi poemas líricos muito densos, especialmente no início - fechados em si mesmos como punhos -, mas com o passar dos anos foram gradualmente se abrindo, até eu finalmente sentir que estavam tomando a direção da narrativa⁴⁵⁰.

Houve um período em meados da década de 70, em particular quando fiquei ansioso por testar minhas próprias ideias sobre os escritores de forma impressa. Uma coisa é ler e admirar a obra de alguém, mas outra coisa bem diferente é reunir seus pensamentos sobre aquele escritor num todo coerente. As pessoas sobre as quais escrevi - Laura Riding, Edmond Jabès, Louis Wolfson, Knut Hamsun e outras - eram escritores aos quais sentia uma necessidade de responder. Nunca me considerei um crítico literário, mas simplesmente um escritor tentando falar sobre outros. Ter de escrever prosa para ser publicada me disciplinou, creio, e me convenceu de que afinal eu era capaz daquilo. Assim, em certo sentido, aquelas pequenas peças de jornalismo literário foram o local de treinamento para os romances⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 21.

⁴⁵⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 248.

⁴⁵¹ Id. Ibid., p. 249.

É esclarecedor o final da citação acima, pois não só corrige a afirmação de Galindo, como também é uma resposta de Auster a todos os analistas aqui referidos que se debruçaram sobre a sua poesia e a veem como o local de treinamento para os romances: mais do que a poesia, são seus escritos teóricos que cumprem esse papel. Para usarmos uma metáfora do próprio Auster, a poesia é um "país individual", descoberto e colonizado pelo tempo suficiente para torná-lo parte de um mapa ainda bastante incompleto àquela altura.

Galindo está correto quando diz que Auster se dedicou plenamente ao verso, fazendo a transição para a prosa não por causa de alguma frustração ou de alguma constatação dos limites de seus esforços poéticos ou do "*medium* da poesia", mas não quando diz que essa mudança ocorreu "em função de um esgotamento de seu discurso naquele meio"⁴⁵²: alterou-se a forma não o meio. Este continua o mesmo: as palavras. É por meio delas que as questões investigadas por Auster prosseguirão - sob uma nova configuração.

Discordamos de Galindo quanto a sua ideia de esgotamento dos temas e das matérias discutidas na poesia de Auster: todos os seus livros - poesia e prosa (ensaios, roteiros para cinema, peças teatrais, romances) giram em torno das mesmas questões. Eles escrevem a história de suas obsessões, para usarmos um termo do próprio Auster. Estas não mudaram porque ele passou a escrever sob uma forma de expressão mais extensa, a prosa: Auster continua a escrever sobre o mundo tal qual ele o experimenta. Sua função, seja como poeta, seja como prosador, é estar alerta para todos os acontecimentos do mundo, incorporá-los a sua ficção, e deixar a imaginação apropriar-se deles. Auster nos confirma: "querendo ou não, todos os meus livros parecem girar em torno dos dilemas humanos"⁴⁵³. No seu caso, "escrever já não é uma arte da livre vontade", mas uma "questão de sobrevivência"⁴⁵⁴. Galindo percebe bem isso, e diz: "sua passagem para a prosa é menos consequência do que sobrevivência"⁴⁵⁵.

A análise de Galindo não se distancia muito das demais realizadas acerca da poesia de Auster: a identificação das questões cruciais - "a poesia de Auster se dedica desde seus primeiros momentos a uma investigação radical da linguagem e do mundo"⁴⁵⁶; das imagens mais recorrentes - "a insistente presença de pedras, palavras, respiração como temas e

⁴⁵² AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 21-22.

⁴⁵³ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 26.

⁴⁵⁴ Id. Ibid., p. 267.

⁴⁵⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 23.

⁴⁵⁶ Id. Ibid., 22.

imagens de seus poemas"⁴⁵⁷; a referência a elementos comuns e triviais - "exame detido dos elementos mais básicos do mundo e dos homens, e do mundo dos homens"⁴⁵⁸.

Para Galindo, a poesia de Auster tende a uma certa contenção - "ela se dedica a examinar não a paisagem mas o monte, não o monte, mas a pedreira, não a pedreira, mas a pedra"⁴⁵⁹. Por conta disso, explica Galindo, "há de encarar a possibilidade ominosa do esgotamento da questão que pretendia investigar"⁴⁶⁰. Tal não aconteceria, se sua poesia "apontasse para a toda realidade, para todo cotidiano, para toda a história, teria, como, tem alcance e material inesgotáveis"⁴⁶¹.

Tudo o que Galindo disse seria válido se o poeta não fosse Auster: ele não quer se expressar do modo tradicional. Tampouco o poeta pretende reafirmar valores considerados universais. Seu objetivo, sua ambição é outra: a clareza da visão e da fala. Esta é a essência poética de Auster, a sua ética: o poema não como a mera construção de palavras, mas o resultado fortuito do esforço em fazê-lo. O poema, então, como um esforço por perceber. Ele é menos uma maneira de estar no mundo do que um meio de estar nele. Ou seja, um poema na medida certa do mundo percebido, nem maior, nem menor do que ele.

Galindo afirma com convicção que "o Paul Auster poeta não abriu caminho para o Paul Auster prosador"⁴⁶². Nós dissemos que seus poemas são os textos originais da imaginação de Auster. Todo o resto segue-se deles. Não foi à toa que Auster optou por publicar primeiramente livros de poesia, mesmo tendo vários cadernos escritos com prosa. O próprio Auster relata:

Minhas primeiras obras publicadas forma poemas e, durante uns dez anos, publiquei apenas poemas, mas durante todo esse período eu dediquei quase o mesmo tempo a escrever prosa. Escrevi centenas e centenas de páginas, preenchi dezenas de cadernos. Apenas eu não estava satisfeito com o material e nunca o mostrei a ninguém. Mas as ideias para vários romances depois publicados me acorreram já naquela época, em 1969 e 1970. Penso particularmente em *No país das últimas coisas* e *O palácio da lua*, mas também em certas partes de *Cidade de vidro*. O discurso maluco sobre *Dom Quixote*, os mapas das pegadas de Stillman, as teorias excêntricas sobre a América e a Torre de Babel⁴⁶³.

⁴⁵⁷ Id. Ibid., p. 23.

⁴⁵⁸ Id. Ibid.

⁴⁵⁹ Id. Ibid., p. 22.

⁴⁶⁰ Id. Ibid., p. 23.

⁴⁶¹ Id. Ibid.

⁴⁶² Id. Ibid.

⁴⁶³ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 272-273.

O tradutor de *Collected poems*, no Brasil, também sustenta a tese de que o Auster poeta "não se transformou" no Auster prosador⁴⁶⁴, mas o próprio Auster assevera que não só "não rompeu com a poesia", como também, que a "passagem para a prosa foi o último passo em uma evolução lenta e natural"⁴⁶⁵. A transição para a prosa foi um processo gradativo e progressivo de transformação, ou, para usarmos um termo de Stierle, em seu texto, "conversão".

Dito isto, fica evidente, que não houve, como Galindo acredita, uma "aniquilação" do Auster poeta, tampouco que este se viu "despido" em meio a uma "paisagem vazia" e "sem possibilidades próprias".⁴⁶⁶ A paisagem não está vazia, ela só ainda não foi visualizada: a esta altura, o mapa do *mundo austeriano* ainda está bastante incompleto, com muitos territórios por explorar: romances, ensaios críticos, peças para teatro, roteiros para cinema.

Citando Finkelstein, Galindo declara que 'a voz solitária que fala para o silêncio', identificada por Finkelstein, na poesia de Auster, "terá de ser tecida de inúmeras vozes que se interpovoam e se falam em grande algazarra"⁴⁶⁷, na prosa. Isto já não acontecia na poesia?

Se voltarmos a todos os críticos neste capítulo apresentados, perceberemos não só que a infinidade e algazarra de vozes ecoavam desde o primeiro livro publicado, como também cada um deles elegeu as "presenças" mais fortes e emblemáticas na poesia de Auster: George Oppen, para Finkelstein; Mallarmé para Soucy e Jordi Doce; Paul Celan para Andreas Hau; William Bronk para Eric McHenry etc. Galindo não é diferente dos demais, embora um pouco mais cuidadoso, sem proferir afirmações contundentes: "para Auster *pode ter sido* [itálico nosso] Mallarmé e Beckett"⁴⁶⁸.

É como uma voz plural que o poeta Paul Auster se apresenta em seu primeiro livro:

From the first step, our voice
is in league
with the stones of the field⁴⁶⁹.

⁴⁶⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 23.

⁴⁶⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 248.

⁴⁶⁶ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 23.

⁴⁶⁷ Id. Ibid.

⁴⁶⁸ Id. Ibid., p. 24.

⁴⁶⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 40. "Desde o primeiro passo, nossa voz / está em conluio / com as pedras do campo" (Trad. Caetano Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 69).

e como mundo, no último:

I am here.

As if this were the world.⁴⁷⁰

Galindo diz que "é disso", i.e., "das vozes, dos fatos, das vidas, das possibilidades dos outros" que "se faz o romance" ⁴⁷¹. Tradutor dos poemas de Auster, Galindo não percebeu que isto já acontecia na poesia. A leitura do texto de Finkelstein, que antecede ao seu prefácio, no exemplar brasileiro, mostra que a poesia de Auster traz tudo isso e muito mais. Logo, não é correto dizer, como Galindo, que

Auster seguiu um caminho que o conduziu a um experimento de esgotamento de uma linguagem, uma tentativa de levar a sua mais plena realização um modelo e uma leitura do mundo baseados em certas prerrogativas centralizadoras para, depois disso, destruir essa persona e abraçar uma nova possibilidade: do vários, do múltiplo, do periférico e radial⁴⁷².

A poesia de Auster por si só, bem como todo o seu percurso literário, revela que essa "nova possibilidade" do "vários, do múltiplo, do periférico e radial" vista por Galindo nos romances já se manifestava na poesia. Portanto, não há nada de novo, mas a continuidade de um projeto há muito tempo em curso.

Galindo tem a honra de apresentar aos leitores brasileiros o início do projeto literário de Auster, e conta como foi fazer a sua tradução. A sua primeira percepção, que também foi a nossa, e da já citada Norene, é o não uso por Auster de recursos métricos e rítmicos muito rígidos. Isto não quer dizer, contudo, que Auster faça "uma retórica" e/ou uma "versificação que evoquem a prosa cingida em versos"⁴⁷³.

Trata-se de uma poesia que, no entender de Galindo, preza por uma cuidadosa seleção vocabular (não entendemos muito bem o que Galindo quis dizer com isso, pois não há rebuscamentos, tampouco palavras de pouco uso e de difícil compreensão nos poemas de Auster; ao contrário, estas são simples, comuns, banais, e muitas delas repetitivas, como a palavra 'word', ora traduzida por Galindo, como palavra, ora, como verbo - no sentido

⁴⁷⁰ Id. Ibid., p. 148. "Estou aqui. / como se isto fosse o mundo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, op. cit., 2013, p. 305).

⁴⁷¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 23.

⁴⁷² Id. Ibid.

⁴⁷³ Id. Ibid., p. 24.

bíblico), "a um uso extremamente competente e variado de quebras de versos e divisões de estrofes"⁴⁷⁴ - Eastman também via tal aplicação na poesia de Auster, apontando em seu texto, que essas quebras se davam pelo uso constante de dois pontos, hífen, criação de palavras justapostas – além do uso ambíguo dos pronomes de língua inglesa, bem como "variados e sutis efeitos sonoros", que não "roubam a cena" do texto nem o "sufocam", mas "transparecem, vestindo em *sonoridade* os melhores momentos dos poemas de Auster"⁴⁷⁵.

Tradutor dos poemas de Auster, Galindo deixa claro que cabia a ele "respeitar o grau geral de inventividade dos poemas"⁴⁷⁶, manter o "simples" e o "seco" que tanto agradam a Auster, considerar suas possibilidades sonoras, mas também "abraçar de bom grado o que se apresentava em português como novo"⁴⁷⁷.

Galindo observa que a poesia de Auster é "bonita sonoramente", "vocabularmente preciosa", mas sem ser "jamais preciosista"⁴⁷⁸. Por isso, continua o tradutor, "sempre soa extremamente bem quando lida em voz alta. Soa sempre irretocável"⁴⁷⁹.

Foi justamente a *sonoridade*, revela Galindo, "o principal critério"⁴⁸⁰ a guiá-lo na sua tradução. Deixamos que o próprio explique sua escolha e o movimento empreendido:

Diante da inexistência de um metro definido, da incontornável incapacidade de manter em português a secura da monossilábica prosódia inglesa, e lembrando sempre aquela ênfase no *dito*, que me pareceu central para o autor, não tentei reproduzir os tamanhos e as medidas dos versos. Por outro lado, as divisões de versos e estrofes foram mantidas com um rigor que normalmente não se alcança em traduções que respeitem metro e rima. A não ser onde a sintaxe portuguesa fosse gerar um resultado excessivamente canhestro, todas as quebras de linhas e estrofes seguem as originais⁴⁸¹.

É a sonoridade, orgulha-se Galindo, a responsável pela singularidade da sua tradução, e também, o que a compromete, dissemos nós. Galindo explica seu trabalho:

⁴⁷⁴ Id. Ibid., p. 24-25.

⁴⁷⁵ Id. Ibid., p. 25.

⁴⁷⁶ Id. Ibid., p. 27.

⁴⁷⁷ Id. Ibid., p. 26.

⁴⁷⁸ Id. Ibid.

⁴⁷⁹ Id. Ibid., p. 25.

⁴⁸⁰ Id. Ibid.

⁴⁸¹ Id. Ibid.

no que se refere aos efeitos sonoros, à constante busca por aquela *sonoridade* definida em aliterações, ecos e assonâncias, o que esta tradução tem talvez de singular entre as traduções de poesia é o fato de, por estarmos lidando não com uma seleção ou até um livro de determinado autor, mas com uma obra completa, acabada, eu ter podido me servir, sempre que isso pareceu uma possibilidade atender às necessidades de *riqueza* vocabular e sonora do original⁴⁸².

A afirmação de Galindo pede correções: ele não está lidando, como diz acima, com uma obra completa, acabada. Somente dois livros podem ser enquadrados nessa categoria - *Effigies* e *Facing the music*, demais estão fragmentados, cortados, incompletos. Das trinta e três sequências originais de *Unearth*, Galindo só traduziu vinte e cinco; dos quarenta e três poemas que compõem *Wall writing*, Galindo só fez a versão de trinta e sete; dos vinte poemas de *Fragments form cold*, somente quatorze estão em português. O "original" a que Galindo se refere é *Collected poems* (2004), uma das coletâneas dos poemas de Auster, e como tal, reúne apenas alguns destes. Se o tradutor brasileiro tivesse utilizado os cinco livros originais publicados por Auster, e não uma de suas antologias, ele poderia falar que oferece ao leitor "um painel completo da poesia de Auster"⁴⁸³, mas não é este o caso.

Galindo também chama a atenção para o fato de a poesia de Auster ser pensada como "uma poesia do *o quê*, em oposição a uma poesia do *como*. Contudo, no entender do tradutor, não é nada disso, ela é algo que "se realiza", que "se diz"⁴⁸⁴. Mais do que isto, a poesia de Auster é um *como se*, no sentido que Hans Vaihinger aplica ao termo, ou seja, não como mentira, ou engano, mas como técnica do pensar e do agir, instrumento indispensável no esforço humano de autopreservação. Em uma só palavra, ficção.

Do *como se* nem mesmo juristas e cientistas escapam; ao contrário encontram sua existência, e principalmente sobrevivência, nela. Como já disse o físico Marcelo Gleiser em *A dança do universo: dos mitos de criação ao Big-Bang*, "existe poesia na física". Ela é "uma experiência profundamente humana da nossa reverência à beleza da natureza. Física é, também, um processo de autodescoberta de 'pró-cura' (GLEISER, 2001, p. 13). Foi justamente com "imaginação", continua o autor, na mesma obra, que o homem "confrontou e continua a confrontar o mistério da natureza: belas metáforas e um riquíssimo simbolismo cruzam as fronteiras entre ciência e religião"⁴⁸⁵. Vaihinger não discordaria de Gleiser; ao

⁴⁸² Id. Ibid., p. 26.

⁴⁸³ Id. Ibid.

⁴⁸⁴ Id. Ibid., p. 24.

⁴⁸⁵ Id. Ibid., p. 11.

contrário, antes dele, já dissera: "até a matemática recorre a ficções" (VAIHINGER, 2011, p. 86).

O *como se*, diz Vaihinger, nada mais é do que "um modo peculiar de síntese - em todas as áreas do pensar e do viver, pois a exerce de maneira instintiva, sendo ela a sua ficção original e orgânica"⁴⁸⁶. No campo da estética, a formulação *como se* se apresenta sob o termo do que Vaihinger chamou de 'autoengano consciente'. É justamente com tal espírito que Auster apresenta seus poemas e sobre os quais falaremos mais detalhadamente nos capítulos a seguir.

⁴⁸⁶ Id. Ibid.

2 A PERSPECTIVA ADÂMICA DA POESIA

Deus disse: 'Faça-se a luz!' E a luz se fez.

Então o Senhor Deus formou da terra todos os animais selvagens e todas as aves do céu, e os trouxe ao homem para ver como os chamaria; cada ser vivo teria o nome que o homem lhe desse. E o homem deu nomes a todos os animais domésticos.

(Bíblia – Gênesis)

Feita a arqueologia dos trabalhos iniciais de Auster e sobre eles, passamos para a abordagem de seus livros a partir do confronto com as questões mais prementes de sua poesia - autoria, linguagem, *Eu* - e com outras que delas se desdobram.

Michel Foucault, Maurice Blanchot e o próprio Auster serão fundamentais para a análise feita neste segmento. Outros nomes, que articulam, complementam ou se mostram episodicamente importantes para avançar em relação às ideias e complexidades envolvidas serão aqui lembrados, em especial, Roland Barthes.

Antes de darmos seguimento ao nosso trabalho é preciso ressaltar que a poesia de Auster não se fecha nas questões levantadas nesta parte da tese. Contudo tais noções são o rastilho que acende todas as demais; tripé para a consolidação de seu projeto poético e ficcional.

Tão comuns na prosa do autor, as proposições aqui destacadas já se manifestavam na sua poesia, espaço de consolidação de seus grandes temas, ou, para usarmos uma expressão do próprio Auster, o ponto onde "a história de suas obsessões" e "a saga das coisas que [ele] persegue" começam.

Sob a máscara do poeta, Auster falará, nos seus cinco livros, da ausência, do desaparecimento e morte daquele que escreve - tomado em sua individualidade e genialidade; como entidade biográfica/autobiográfica, psicológica; maior autoridade sobre o texto. Em seu lugar quem fala é a linguagem, ou melhor, a figura plural da palavra, que retorna sobre si mesma para atingir a sua essência, o seu próprio ser, e não mais o âmago ou o espírito daquele que a transcreveu.

Por isso, o poeta referir-se a si mesmo, em todos os seus cinco livros, até mesmo em seus poemas avulsos, não mais como um *Eu*, mas sim, como um outro. Várias palavras e expressões indicam esta metamorfose que, conscientemente sofre (ou se autoimpõe): equinócio de nomes ('equinox of names'); deserto ('desert'); céus dissonantes ('jarring skies');

pássaro não nomeado ('bird without name'); intervalo ('interval'); cidade em raiz e em potência inconcebidas ('city in root, in deed, unsprung'); fala ('speech'); terra não vista ('unseen earth'); verme ('worm'); pão por cozer ('unbaked loaves'); outro do eu ('other of I'); inacessível brasa ('inaccessible ember'); mentira de cem faces ('hundred-faced lie'); estandarte do impronunciável futuro ('banner of the unpronounceable future'); carne engalfinhada do plenamente outro e do um ('grappled flesh of the fully other and one'); pó de um eu já-não-mais ('dust of a former self'); fantasma ('ghost'); multidão de olhos ('throng of eyes'); partícula ('particle'); murmúrio ('murmur') entre várias outras.

Em seus poemas, Auster apresenta, assim como futuramente ocorrerá em seus romances, um sujeito que não deixa vestígios, *espargado* até o seu desaparecimento, por meio de palavras que o destroem como um *Eu* pessoal e o enunciam como um *Ele* impessoal (ninguém para Auster; neutro para Maurice Blanchot) o mesmo que dizer, um outro. Não se trata mais da pessoa civil, mas do conjunto de experiências que fazem dessa pessoa autor.

O teste autêntico, afinal, sempre foi: ser como todo mundo, como qualquer um. Uma vez que isso aconteça, o poeta (e mais à frente o prosador) já não precisa mais pôr em questão a sua singularidade. Ele está livre, não só dos outros, mas também de si mesmo. O próprio poeta, com sua caneta, e por intermédio de um truque do intelecto, autoriza a sua destruição, pois sabe que ele é o mais necessário e violento herdeiro do que outros, antes dele, escreveram.

Leitor antes mesmo de ser escritor, e só por isso pode ser este último, Auster faz deste, assim como fará em sua prosa, um elemento chave na sua poesia, pois é o leitor quem vê o mundo através dos olhos do poeta; quem experimenta a confusão de detalhes que diante dele prolifera, como se os estivesse vendo pela primeira vez; quem desperta para as palavras e as coisas como se elas pudessem falar com ele e pela atenção a elas dedicada passassem a ter outro significado além do simples fato de existirem. Justamente por isso, o poeta, e depois dele, o prosador, existe sempre sob a forma de um nome vazio na capa dos livros, ou, como Auster prefere dizer, desde a poesia, um outro que fala nos textos, vindo de um certo lugar em seu interior, inacessível e desconhecido até para ele mesmo.

É a partir dessa voz anônima, plural, indefinida, fantasmal, nascida dos subterrâneos, nos termos do poeta, *arrancada pela raiz* que este (e mais tarde o prosador, é sempre bom reafirmar) plasma seus versos, e dá forma a si mesmo neles. Criador, o poeta é também criatura. Nisto reside a dimensão ficcional que preside à constituição da noção de sujeito na poesia de Auster (e em seus escritos de maneira geral): ao escrever, o poeta (o prosador irá aprender com ele) não pode falar de si mesmo senão como um outro.

Na poesia de Auster, o poeta se expressa a partir de uma distância incomensurável entre aquilo que ele é e aquilo que ele escreve; pela impossibilidade mesma que há de nos seus versos se reconhecer. Esse não-reconhecimento é a condição mesma da sua poesia e não apenas do discurso sobre ela.

A poesia possui uma existência, uma realidade própria e inesgotável; é aventura absoluta do espírito da criação, denominada pelo poeta Paul Auster *viagem por raízes* ou *reinvenção do real*. A viagem de que fala o poeta, ou reinvenção do real é o que vai marcar aquilo que nesta tese chamamos de perspectiva adâmica da poesia: o poeta é Adão, pois, tal qual o primeiro homem, ele olha para o mundo e o batiza como se o visse pela primeira vez. Ou seja, ele é aquele que literalmente tem de aprender a falar com o olho e se curar de ver com a boca. Logo, o mundo que vê e nomeia é um mundo onde a linguagem ainda não foi inventada; onde ver vem antes mesmo de falar e cada elocução poética é uma emanção do olho. A escrita da poesia então vige como uma descoberta do mundo e não mais a sua ordenação e descrição.

Para que o poeta crie o seu mundo, a sua realidade própria de coisas concretas - seja Adão - ele precisa antes conquistar o real, perdê-lo, e a si mesmo, para *reinventá-lo* e aquilo que convencionalmente aprendemos ou fomos, segundo Roland Barthes, obrigados, pelo fascismo da língua, a chamar de *Eu*.

Calcada no tripé 'autoria – linguagem – *Eu*', traçamos a perspectiva adâmica da poesia de Auster, nas páginas que seguem.

2.1 'Que importa quem fala?'

Michel Foucault, em "O que é um autor?" (2001), nos diz que o princípio ético e fundamental da escrita contemporânea reside na indiferença presente na questão "Que importa quem fala?". O princípio é ético porque tal indiferença não caracterizaria a maneira como alguém fala ou escreve, mas, antes, a regra imanente que marca e domina a literatura como prática. No bojo do exercício literário, ocorre o desaparecimento do autor, ou mais essencialmente, a redução do autor a um vazio, nos locais onde sua função é exercida - no nome e no texto.

Enquanto prática, a escrita literária de hoje conseguiu apagar o sujeito. Este não só desaparece na escrita, como também provoca a sua morte nela. Não queremos dizer com isso

que, por exemplo, Auster (e qualquer outro escritor) não tenha criado seus poemas (e demais textos), é claro que ele os elaborou, contudo, afastado da pessoa do autor, i.e., do seu *eu* civil, de uma - suposta - individualidade. Em seu lugar, quem fala neles é a linguagem, o mesmo que dizer, a figura plural da palavra, que retorna sobre si mesma para atingir a sua essência, o seu próprio ser, e não mais o âmago ou o espírito daquele que a transcreveu. Foucault é muito claro: a linguagem "reaparece [como] a deposição da palavra sobre a brancura de um papel, onde ela não pode ter interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor de seu ser" (FOUCAULT, 1995, p. 317).

Não à toa, citamos Foucault, pois além de corroborar a ideia da despersonalização do sujeito que defendemos, na poesia de Auster, também aponta uma imagem, espécie de marca indelével nos cinco livros de poesia do autor e também, em 'White Spaces'⁴⁸⁷, texto-ponte que o leva à prosa: a brancura.

Em *Unearth*, primeiro livro, a brancura é justamente aquilo a que o poeta dá relevo, em consonância com o próprio esboroamento do *Eu*, enquanto vaga muito desejoso da sua terra prometida, a poesia, ou, como apresentado na publicação citada, a palavra poética, pela qual deixa de respirar e aparentar-se ao verme:

Flails, the whiteness, the flowers
of the promised land: and all you hoard, crumbling at the brink
of breath. For a single word
in air we have not breathed, for one
stone, splitting with the famine
inside us - ire
out of bone's havoc, by which we kin
the worm. The wall
is your only witness. Barred
from me, but squandering nothing
you sprawl over each unwritten page,
as though your voice had crawled
from you: and entered the whiteness
on the wail⁴⁸⁸.

Assim pulverizado, reduzido a pequenos fragmentos, retornado ao pó, e tendo como sua única testemunha, a página em branco que lhe serve de proteção ou limite, metaforizada no muro, divisa entre espaços, o poeta se espalha sobre cada uma, como se a voz de seu *Eu*

⁴⁸⁷ O último capítulo trata especificamente desse texto.

⁴⁸⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 2013, p. 38. "Esbate-se, o branco, as flores / da terra prometida: e tudo / que acumulas, desmoronando à beira / do alento. / Por uma só palavra / no ar não respiramos, por uma / pedra, fendida pela fome / que há em nós - ira, / do caos do osso, que nos aparenta / ao verme. O muro / é nossa única testemunha. Proibido / para mim, mas sem desperdiçar, / tu te alongas sobre cada folha em branco, / como se a voz rastejasse / de ti: e entrasse no branco do muro" (Trad. Caetano W. Galindo, op. cit., 2013 [b], p. 65).

desfeito, rastejasse para fora dele e entrasse na brancura desse canto de morte que é a poesia. O poeta é o único que pode adentrá-la e cantá-la. Como este aproveita tudo em prol de seus versos, até mesmo as coisas mais insignificantes, inclui em seu canto a voz desse *Eu* individual, mas tão somente para este dizer que ali não é o seu lugar - "Proibido para mim" - e lembrá-lo que nem mesmo as mentiras que canta sob a máscara de poeta são suas: a partícula *como se* ('as if') indica o alerta, e memoriza o "abuso".

De modo mais obscuro, o mesmo já havia sido dito em 'Spokes', poema anterior a 'Unearth'/*Unearth*, e primeiro publicado por Auster:

And the stones, girded by abuse,
Have memorized the defeat⁴⁸⁹.

Drunk, whiteness hoards its strength,
When you sleep, sun drunk, like a seed
That holds its breath
Beneath the soil. To dream in heat
All heat
That infests the equilibrium
Of a hand, that germinates
The miracle of dryness...
In each place you have left
Wolves are maddened
By leaves that will not speak.
To die. To welcome red wolves
Scratching at the gates: howling
Page - or your sleep, and the sun
Will never be finished.
It is green where black seeds breathe⁴⁹⁰.

Em 'Spokes', o poeta não só apresenta aquela que será uma espécie de *sinal natural*, *traço distintivo* da sua poesia, a brancura, mas também delinea como esta funcionará nos cinco livros seguintes: apossando-se das forças desse *Eu* individual que não tem lugar na poesia e, tal qual a semente que sustém a respiração debaixo da terra, perde a sua. A mão germinará o milagre dessa secura e a intensidade de emoções, ações e pensamentos que a infesta, metaforizada, no exemplo acima, no substantivo, calor. A brancura tem tanto poder, que nem mesmo o leitor escapa a ela: os lobos enlouquecidos diante da folha que não fala,

⁴⁸⁹ Id. Ibid., p. 25. "E as pedras, cingidas de abuso, / memorizaram a derrota" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 41).

⁴⁹⁰ Id. Ibid., p. 26. "Ébrio, o branco guarda sua força, / Quando dormes, é brio sol, qual semente / Que perde o alento / Sob o solo. / Sonhar no cio / Todo o calor / Que infesta o equilíbrio / de uma mão, que germina / O milagre do seco... / Em cada ponto que deixaste / Os lobos enlouqueceram / Com as folhas que não falam. / Morrer. Acolher fulvos lobos / Que arranham as portas: uivos / Na folha - ou dormes, e o sol / Jamais verá seu fim. É verde onde respiram sementes negras" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 43).

metaforizam todos aqueles que porventura o lerão. Essa mesma folha silente os acolhe quando estes a arranham, porque ali também se encontra um: antes mesmo de ser poeta, Auster é leitor. Certamente, ele diz, "li mais livros do que escrevi". Além disso, continua, "acredito que é o leitor que escreve o livro, e não o escritor"⁴⁹¹. Por isso, o poeta cantar com muita propriedade que é verde onde respiram sementes negras: o verde igualmente servindo como metáfora - do *Eu* e do outro, ou melhor, para expressar que *Eu* é sempre um outro; e as sementes toda esta conjuntura.

'Unearth'/*Unearth*, poema e livro seguintes a 'Spokes' repetem o gesto:

Wherever you walk, green
speaks into you, and holds⁴⁹².

que murmura em cada um dos livros: "e o verde olhar do verde sobre nós" ('and the green gaze of green upon us'); "reduzido ao rubro espaço-semente" ('Dwarfed to the reddening seed-space'); "Eu ordenho tua força por nada e ninguém" ('I milk you of strength to nothing and to no one'); "a Ur-semente brota do cristal" ('the Ur-seed blooms from crystal'); "e o que resta na borda do branco, invisível no olho de alguém que fala" ('And what stands at the edge of whiteness, invisible in the eye of the one who speaks'); "entalhado até o branco" ('Hewn till white'); "a palavra é lanterna que leva ao mais fundo do verde" ('the word is a lantern you carry to the depths of green'); "e na verde brasa de nossa ífera igualdade" ('and in the green ember of our nether sameness'); "anonimato e branquisa" ('anonymity and floe'); "mais boreal palavra espargida nas brancas horas do mundo sem imagens" ('Northernmost word, scattered in the white'); "sombra, num carro de lobos" ('Shadow, carted off by wolves'); "até a menor das sementes, revelando o que cresce sobre nós" ('so down to the least seed, revealing what grows above us'); "esse verde que se espalha, múltiplo e miraculoso" ('this green that spreads, myriad and miraculous').

Parafraseando o poeta, dizemos que, cinco livros mais fundo, o grito ainda é o mesmo.

Grito, ou, como o poeta também o denomina, canto, que nós acrescentamos como sendo de morte, a poesia assim o é, na medida em que desperta no poeta um prazer extremo de cair, impossível de satisfazer nas condições normais da vida, mas estranha e encantadoramente não fazendo outra coisa senão reproduzir o canto habitual dos homens: a

⁴⁹¹ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 255.

⁴⁹² AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 46. "Por onde andes, o verde / fala em ti, e sustenta" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 81).

própria queda exprimindo uma aspiração de chegar a algum lugar, símbolo da sua ressurreição, da reescritura da sua história e de si mesmo ao contrário: uma vez caído e cindido⁴⁹³, ele se ergueria e se unificaria novamente; esqueceria tudo o que sabia; tornar-se-ia o poeta de um novo mundo. Este não poderia ser mais claro, já em seu primeiro poema, expressa a tônica que o perseguirá, até mesmo na prosa por vir:

Bound back
To your feet. Eyes tend soil
In the cool of dying suns. The song
Is in the step⁴⁹⁴.

Ora, não é isso pelo que passam todos os homens, afinal. Não é também todo homem um ser múltiplo que corporifica uma gama de atitudes e reações ao mundo. Assim como um ser crivado de contradições e incoerências, empurrado por impulsos numerosos demais, que o reinventam a cada instante, dobram-no, disseminando a mentira de diferentes caras que o fazem visível e por cada golpe dado muda a sua rigidez? Para o poeta, não há dúvidas disso. 'Unearth'/*Unearth* confirma:

[...] whorl-bits
of ammonite
reinvent you.
They roll you along
with earth's mock caroling
underfoot, scattering the hundred-faced lie
that makes you visible. And from each
daylight blow, your hardness turns
to weapon, another slum
flowers within⁴⁹⁵.

E demais livros também: em *Wall writing*, a fala do poeta o verte num outro corpo; em *Effigies*, cada coisa perdida se torna sempre a lembrança do que nunca foi; em *Fragments from cold*, o poeta tomando a si como todo mundo, como qualquer um, torna-se diferentes mortos de uma vida que não é a sua; e em *Facing the music*, diz nada além da verdade da coisa, tudo nos homens muda, eles morrem, as palavras falham.

⁴⁹³ Vimos no primeiro capítulo que Auster escrevia poesia e prosa simultaneamente, mas retornava constantemente à poesia, e foi como poeta que lançou seus primeiros livros.

⁴⁹⁴ Id. Ibidem, p. 29. "Põe-te de / Volta de pé. Olhos zelum solo / no solo / No frescor de sóis que morrem. O canto / Está no passo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibidem, p. 49).

⁴⁹⁵ Id. Ibid., p. 52. "cacos-vórtices / de amonoides te / recriam. Eles te rolam / com o canto jocoso da terra por baixo, estilhaçando / a mentira de cem faces / que te faz visível. E com cada / golpe à luz do dia, tua dureza vira / arma, outro cortiço / floresce por dentro" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibidem, p. 93).

Se, como dissemos, o poeta entoa com fidelidade o canto habitual dos homens, ele também é capaz de torná-lo tão insólito e levar seus ouvintes a desconfiar de sua própria inumanidade: o espírito humano é um instrumento obtuso, muitas vezes os homens não são melhores do que o verme mais vil sobre a Terra quando se trata de perceber como cuidar de si mesmos. Por isso a constante referência na poesia de Auster, desde 'Spokes', aos endoparasitas, como a nos dizer que não só os poetas vivem no interior de outro organismo. O primeiro verso deste poema já é em si uma revelação: 'Roots writhe with the worm'⁴⁹⁶, operada nos outros livros.

Em cadência com o aqui dito, 'All Souls', poema que fecha o segundo livro de poesia de Auster, encerra-se com a seguinte declamação: 'Life equal to life'⁴⁹⁷. Em bom português: "Vida igual a vida"⁴⁹⁸.

Compor um poema, a brancura é sintomática disto, nunca é um ato de comunicar aquilo que já se sabe; ao contrário, o gesto evidencia o próprio desconhecido. Se o poeta escreve é porque ele não sabe o que pensar daquilo que ele deseja muito pensar; porque ele tem consciência de que suas palavras jamais darão conta deste recado; e porque, mesmo assim, ele as sente falando através dele, como se esta fala que o atravessa fosse o que realmente quisesse para si. É disso que se trata do primeiro ao último livro. 'Facing the Music', poema que fecha *Facing the music*, último livro de Auster e resume e ratifica tudo aqui dito:

I believe, then,
in nothing
these words might give you, and still
I can feel them
speaking through me, as if
this alone
is what I desire [...]'⁴⁹⁹

Um após o outro, os livros de poesia de Auster, retomam a mesma ideia de brancura, desenvolvida em 'Spoke', como se um nunca fosse bastante⁵⁰⁰, e a questão precisasse ser

⁴⁹⁶ Id. Ibidem, p. 21. "Raízes agonizam entre vermes" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibidem, 2013 [b], p. 33).

⁴⁹⁷ Id. Ibid., p. 103.

⁴⁹⁸ Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 203.

⁴⁹⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 151. "[...] Acredito, então, em nada / que estas palavras possam te dar, e ainda assim / posso senti-las / falando através de mim, como se / só isso / fosse o que desejo [...]" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 313).

arredondada porque não totalmente abordada, ainda insondada e a engolfar o poeta no instante em que ele silencia. De todos os cinco livros, *Wall writing*⁵⁰¹, é o mais exemplar dessa "aflição" que acomete o poeta, ou, como ele diz, "faca no pescoço" ('knife against your throat') pois, como nenhum outro - os demais o seguem - não só insere novos pontos de apoio (ou antes, os torna mais explícitos), como também torna mais clara a relação entre o poeta e a brancura em seus livros. Estrofes inteiras a cantam, assim como breves versos. Como são muitos, os distribuímos em um quadro (Anexo A) ao final do trabalho.

Para apontar e entender os pontos de apoio que a partir do segundo livro de poesia de Auster aparecem, é preciso partir da noção de *Eu*: na poesia de Auster, este é destituído de qualquer matiz distintivo, tal qual o mundo em que o poeta habita - não especificado; ocupado por uma coletividade, com história e realidade próprias; translúcido; diáfano.

Por isso, o poeta escreve, direta e indiretamente, a cada poema, que não só seu corpo - aqui está o novo ponto de apoio que o poeta insere no seu trabalho, pelo menos mais explicitamente - é branco, mas também o seu entorno, considerado por ele a sua pátria. 'White Nights', poema que abre *WW*, é revelador, tanto no seu título como nos seus versos:

[...] It writes:
the body's whiteness
is the color of earth⁵⁰².

Tal qual em 'Spokes', e em 'Unearth/*Unearth*, a brancura novamente indica a ausência, falta mesmo do *Eu*, como instância individual, civil, autoral (senhor do texto). Este não está no poema. Por isso, o poeta não se sentir responsável pelo que é dito nos versos e estrofes que compõe sob esta máscara⁵⁰³:

I am no longer here. I have never said
what you say
I have said. And yet, the body is a place
where nothing dies⁵⁰⁴.

⁵⁰⁰ A questão será retomada em 'White Spaces', sobre o qual falaremos no último capítulo.

⁵⁰¹ A partir daqui a obra será referida pela sigla *WW*.

⁵⁰² Id. Ibid., p. 65. "[...] Escreve: / o branco do corpo / é da cor da terra" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 117).

⁵⁰³ O prosador Paul Auster seguirá pelo mesmo caminho.

⁵⁰⁴ Id. Ibid. "Não estou mais aqui. Jamais disse / o que dizes / que disse. E, no entanto, o corpo é um lugar / onde nada morre" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid. p. 117-119).

O poeta é uma invenção e enquanto tal tem uma vida independente. O *Eu* que existe no mundo - cujo nome aparece nas capas dos livros - não é o mesmo *Eu* que os escreve. A sintaxe é completamente diferente: dizer "este é o livro de Auster", não é o mesmo que dizer, "este é Auster". Trata-se de duas coisas distintas. O homem Paul Auster continua a existir, mas como ideia, núcleo de imagens e lembranças na mente das pessoas. A morte causa essa mudança. Para tocá-lo, é preciso empreender dois atos: de imaginação e de sensibilidade (mais dois novos pontos de apoio, ou mais explicitamente apresentados), que igualmente acompanham o poeta (e todo escritor) e lhe permite criar conceitos, ideias, realidades.

Imaginação e sensibilidade situam-se entre o sentido e a letra. Em conjunto, estes dois atos tornam possível o poema e o acesso a ele. É nisso que acredita Auster, e ao qual sua voz de poeta se volta: a essa "fome" e "sede" que dão luz ao poema, desde o primeiro publicado. O poema 'Matrix and Dream', de *WW*, é mais um bom exemplo que pode ser acrescentado:

Thirst: and coma: and leaf -
from the gaps
of the no longer known: the unsigned message,
buried in my body⁵⁰⁵.

Estes breves e prenunciadores versos de 'Unearth'/*Unearth*, também merecem destaque:

My voice turns back
to the hunger it gives birth to⁵⁰⁶

Ao longo de seus cinco livros de poesia, Auster se refere aos atos da imaginação e da sensibilidade por diferentes palavras e expressões - no caso destas diluídas em versos curtos, que deixam uma palavra sozinha numa única linha: além de "fome" e "sede", já vistos, temos "dança" ('dance'), "transe" ('trance'), "austero escambo" ('austere commerce'), "mensagem anônima enterrada no corpo" ('unsigned message buried in my body'), "febre nos pulmões" ('fever in our lungs'), "Ur-semente" ('Ur-seed'), "transusão de escuridão" ('transfusion of darkness'), "ofuscante enumeração de pedras" ('blinding enumeration of stones'), "sentença inclonclusa que engolfa" ('opened-sentence that engulfs you'), "inapaziguável parto" ('unappeasable birth'), "brilho de forno" ('ovens's glow'), "vasto salto de hemoglobina" ('vast hemoglobin leap'), "pôr-do-sol e sol levante" ('sundown and sunrise').

⁵⁰⁵ Id. *Ibid.*, p. 66. "Sede: e coma: e folha - / das frestas / do já sabido: a mensagem anônima, enterrada em meu corpo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: *Id. Ibid.*, p. 121).

⁵⁰⁶ Id. *Ibid.*, p. 57. "Minha voz se volta / à fome que dá à luz" (Trad. Caetano W. Galindo. In: *Id. Ibidem*, p. 103).

Na poesia de Auster, imaginação e sensibilidade estão intimamente ligadas à brancura, na medida em que pedem, tanto ao poeta como ao leitor (parceiro constantemente recorrido), voltarem sua atenção para a impossibilidade das palavras; a palavra não dita que os asfixia; as coisas inaudíveis; ao silêncio das palavras; a palavra que vêm a golpe de outras palavras; e assim forçar passagem entre eles e apreendê-los.

'Lies. Decrees. 1972', outro poema de WW, no qual o poeta relata a sua decepção e incompreensão da reeleição de Richard Nixon⁵⁰⁷, sintetiza bem esse processo. Dividido em quatro estrofes, inicia cada uma delas com um imperativo afirmativo - 'imagine' ("imagina") - que serve não só como uma pista, uma dica e um conselho do poeta sobre como este poema especificamente deve ser lido, mas também todos os outros: pela imaginação.

Por imaginação, entenda-se uma outra possibilidade do acontecimento cantado⁵⁰⁸ (sua outra versão) a apresentação do que nele há de inapreensível, inatural e impassível, e encontra-se distante, ausente, mas, pelo canto de morte⁵⁰⁹ que é a poesia, tornado presente. Portanto, a poesia não como mera cópia do real, mas o seu desdobramento, a sua desposseção e desfiguração, ou, como o poeta Paul Auster se refere a estes termos, em seu segundo livro, "transusão de escuridão" ('transfusion of darkness'). O poeta, em seu primeiro livro, não nos nega:

The skull's
rabble
crept out from you - doubling
across the threshold - and became
your knell
among the many⁵¹⁰

Mais do que uma entidade individual, autoridade sobre o texto, o poeta é uma entidade 'criadora', que, como bem disse Hans Blumenberg, em "'Imitação da Natureza': Contribuição à pré-história da Ideia do Homem Criador", reunido em *Mímesis e a reflexão contemporânea* (2010), não mais "distingue entre construção e natureza", tampouco mantém ou encarece "o natural no artificial" (como na perspectiva aristotélica), mas rompe com ele e o transforma.

⁵⁰⁷ Nessa época, Auster morava na França.

⁵⁰⁸ O mesmo pode ser dito do ser.

⁵⁰⁹ Morte aqui entendida como possibilidade de vida. A questão será melhor desenvolvida no último capítulo.

⁵¹⁰ Id. Ibid. p. 56. "A malta / do crânio / saiu de ti rastejante - dobrando / ao cruzar o limiar - e tornou-se / teu dobre / entre tantos" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 101).

Por isso, o filósofo alemão referir-se a assinatura do homem individual, como "assinatura do homem criador": esta se articula à "potência cognitiva deste", à uma exigência metafísica, que não quer dizer outra coisa senão a confirmação da verdade que ele tem de si e do mundo (BLUMENBERG, 2010, p. 89-90)⁵¹¹.

No caso do poeta Paul Auster, a verdade a que Blumenberg se refere está do lado do desaparecimento; do inabordável; da fala clara do desejo; do que resta trancado no olho; da palavra desenterrada, não pronunciada e para sempre perdida; da fome por ela; da desilusão; da sentença inconclusa; da inquietação; da errância; do inalcançável; e da morte.

Será em *Fragments from cold*, seu quarto livro de poesia lançado, que Auster aprofundará as ideias de imaginação, sensibilidade e criação, trazidas pela brancura, fortemente tematizada em *WW*, e a ela intimamente ligadas, assim como a de *Eu*, enquanto instância *fantasmal*, *lembança do que nunca foi, relva que cala*. Todo o livro é dedicado a essa verdade apontada por Blumenberg e explicitamente ratificada por Auster. Os exemplos são vários, para não nos alongarmos neles, no corpo do texto, os dispusemos, em quadro apresentado no Anexo B desta tese.

É a imaginação, junto da sensibilidade, que permite ao poeta se apagar, estilhaçar-se, deixar-se levar para além de si, destruir-se para aparecer sob outra forma, falar do visto, do que foi perdido para sempre, e ao leitor viver essa extinção, esforço e resistência poética como uma experiência profundamente real e plena. Experiência que, bem pontuada por Blanchot, em *A parte do fogo* (1997), "ilusória ou não, aparece como um meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos". O poema então, como "chave de um universo de magia e fascinação, onde nada do que o leitor vive é reencontrado" (p. 81), porque absolutamente novo; marca da impossibilidade de determinação da originalidade humana.

Falta, negação, assassinato, ausência são palavras que definem a poesia de Auster, e a crítica deve reconhecer como sua especificidade, em torno do qual o poeta sempre fala. Por elas, pela sua realização, começa a criação poética e ficcional de Auster, ou, como a denominamos nesta tese, perspectiva adâmica de sua poesia. Ou seja, quando o poeta se volta para cada coisa e cada ser, inclusive ele mesmo, os nomeia e os torna presentes, a partir de um

⁵¹¹ Para Blumenberg, o autorretrato de Parmigianino, de 1523, em um espelho convexo deformante, marca a ruptura da arte com a fórmula aristotélica, i.e., arte como imitação da natureza ("Ars imitatur naturam") e estruturalmente equivalentes. A arte, com Parmigianino, não é mais cópia, mas um *evento único* que enriquece o mundo. Contudo, a configuração prévia deste problema, o ponto onde ele precisamente começa, em termos históricos, está presente na obra de Nicolau de Cusa, mais especificamente, na figura do idiota de seus três diálogos, de 1450, que insinua uma nova modelagem de homem: aquele que se afirma e justifica seu valor a partir da sua produção (manual, feita com as mãos) e da autoconsciência de esta ser espontânea, criadora, absolutamente nova.

gesto de morte⁵¹²; de um movimento de afastamento - de tudo - o mesmo que dizer, a partir do nada. É este que o leva não só a cantar, mas principalmente dançar⁵¹³. Assim expresso em 'Spokes':

Nothing waters the bole, the stone wastes nothing.
Speech could not cobble the swamp,
And so you dance for a brighter silence⁵¹⁴.

De outro modo, podemos dizer que adamicamente o poeta faz as coisas e os seres desaparecem para novamente revelá-los em uma nova presença, ou, como vimos: "dançarem por um calar mais claro". Auster, inclusive, tem um poema muito sugestivo, chamado 'Disappearances' que, sabemos (cf. capítulo um), não faz parte de nenhum de seus cinco livros de poesia, onde aborda o aqui dito, nas suas sete sequências. Como algumas passagens são um tanto longas, e não podemos nos furtar a citá-las, para fins de comprovação de nossas afirmações fizemos um quadro com as passagens mais significativas (Anexo C).

Maurice Blanchot, em *L'entretien infini* (1969), resume com precisão o efeito adâmico empreendido por Auster, no poema em questão (e em toda a sua poesia): "Écrire en ces sens suppose un changement radical d'époque - la mort même, l'interruption. Écrire, sous ces point de vue, est la violence la plus grande, car elle transgresse la Loi, toute la loi et sa propre loi"⁵¹⁵.

Tradutor de Blanchot, Auster não discorda; ao contrário, como se o ouvisse em eco, e em conluio com ele, reproduz a mesma concepção de escrita delineada pelo teórico francês, em sua poesia. Isto é evidente no uso de palavras ligadas à violência pelo poeta, ao longo de seus cinco livros e poemas avulsos: "agonizar" ('writhe with'); "estopim" ('fuse'); "sangue" ('blood'); "presa" ('prey'); morrer ('die'); "implodir" ('implode'); "expulsar" ('drive out'); "queda" ('golpes" ('blows'); "violento herdeiro" ('violent heir'); "renúncia" ('renunciation'); "queda" ('fall'); "cinzas" ('ashes'); "arrastar" ('dragg'); "atar" ('bound in'); "banido" ('banished'); "sabotagem" ('sabotage'); "fardo" ('burden'); "veneno" ('poison'); "espinhos"

⁵¹² No sentido dado por Blanchot, em *L'entretien infini* (1969), "assassinat différé": "lorsque je parle, je reconnais bien qu'il n'y a parole que parce que ce qui 'est' a disparu en ce qui le nomme, frappée de mort pour devenir la réalité du nom: la vie de cette mort" (p. 50).

⁵¹³ O texto como dança será retomado e aprofundado em 'White Spaces', analisado no último capítulo.

⁵¹⁴ AUSTER, Paul, op. cit., p. 24. "Nada rega o caule, a pedra nada perde. / Falar não calçaria a lama, / Logo danças por um calar mais claro" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 39).

⁵¹⁵ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1969, p. vii-viii.

('roweling trees'); "cortar as veias" ('slit your veins'); "massacre" ('massacre'); "exílio" ('exile'); "flagelada" ('scourged'); "errância" ('wander'); "enterrar" ('burrow'); "pilhar" ('maraud'); "carnificina" ('slaughter') etc.

Na poesia de Auster, ou, na perspectiva adâmica desta, o poeta precisa negar a si mesmo e ao próprio real para que a sua realidade poética, fictícia seja criada⁵¹⁶. Paradoxalmente, esta criação só se realiza a partir de palavras reais (concretas) que constroem histórias imaginárias, entendidas menos como ideias do que como acontecimentos, uma vez que são efetuadas.

O poeta cria um mundo insólito, estranho, desconhecido para o leitor, que o arranca de seu próprio mundo, mas nele o joga novamente. Com este gesto, aquele faz este lançar um novo olhar sobre o universo em que vive, vivenciá-lo de outra forma (a realidade é sempre mais estranha do que qualquer ficção já inventada). Se assim acontece é porque o poeta não canta (ou dança) outro mundo senão este em que vivemos, porém, colocado nos seus próprios termos, "decifrado por [suas] lentas mãos incendiárias"⁵¹⁷.

Esta compulsão pela morte marca a poesia adâmica de Auster. Mais uma vez, o movimento pode ser explicado pela ótica de Maurice Blanchot, o poeta "coloca à disposição [do leitor] toda a realidade [...] o próprio mundo", mas este entendido como um "conjunto, como o todo". Por isso, continua Blanchot,

não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto, pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua realização dessa mesma ausência com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e os nomeia a partir do todo, isto é, do nada⁵¹⁸.

O nada, diz o poeta, em *Fragments from cold*, é sombra que caminha dentro da sua própria sombra, corpo que lançará a primeira pedra, para que mesmo ao sair de seu *Eu*, rumo a um outro branco e anônimo, continue a se ocupar - com vontade - das vinhas da vida. Ouçamo-lo:

And if nothing,
then let nothing be
the shadow
that walks inside your shadow, the body

⁵¹⁶ Em relação ao real, a ficção é sempre irreal.

⁵¹⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 83.

⁵¹⁸ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 305.

that will cast
 the first stone, so that even as you walk away from yourself, you might feel it
 hunger toward you, hourly,
 across the enormous
 vineyards of living⁵¹⁹.

Nessa vacância, toda origem se perde - não só da escrita, mas também do próprio sujeito que escreve. A literatura, indica Foucault, em "Literatura e Pintura, Música e Cinema", é um espaço "livre de qualquer centro, não afetado por qualquer solo nativo" (FOUCAULT, 2001 [b], p. 224). Sob essa ótica, o poeta (o escritor de modo geral) é um criador de disfarces, o poema (o texto) cópias sem original e o fictício absoluta dissimulação. Foucault escreve:

O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidades do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde estamos. A ficção consiste portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível⁵²⁰.

De maneira mais sucinta, o poeta irá dizer, de diferentes maneiras, o mesmo, em seus livros e poemas desirmanados. Contudo, é em 'Unearth'/*Unearth*, que encontramos as melhores metáforas referentes à ausência de origem. Vejamos: "ouvido labiríntico" ('labyrinthine ear'); "rugido-Babel" ('Babel-roar'); "passo que mantém sua distância intacta" ('step that keeps its distance whole'); "sangue enterrado sob perdas que se cerzem em escaras" ('blood buried under loss that knit to scars'); "lúbrico e ficto sol" ('lewd and figment sun'); "inacessível brasa" ('inaccessible ember'); "ainda inominável" ('not yet nameable'); "frutos de prece - no espaço escrito por outro de teu seja-onde-for" ('prayer-grown in the ghost-written tract of your somewhere'); "palavra clandestina" ('clandestine word'); "progresso da falta" ('progress of want'); "vácuo entre os astros" ('void between stars').

Assim como é em *WW* que encontramos as duas melhores metáforas do poeta e de sua voz, ao som da qual dança: ao se apresentar como uma mentira de cem faces; e ao declarar, em *WW*, que suas palavras não acusam as bocas que antes dele as pronunciaram:

The words,
 mingled with snow, did not
 indict the mouth. I drank

⁵¹⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 128. "E, se nada, / que seja / o nada então / a sombra, / o corpo / que há de jogar / a primeira pedra, para que mesmo ao te / afastares de ti, possas senti-lo / sequioso rumo a ti, horamente, atravessando as gigantescas / vinhas dos vivos (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 255).

⁵²⁰ Id. Ibid., p. 225.

the wine they begrudged me. I stood, perhaps,
 beside where you
 might have been. I dragged
 everything
 home to the other world⁵²¹.

O poema, visto em sua perspectiva adâmica, então, como a passagem à determinação da obra como disfarce da origem. Esta lembra Derrida, em *A escritura e a diferença*, e como vimos, concorda Auster, "só é possível e pensável por debaixo do disfarce" (DERRIDA, 2009, p. 20). Ao realizar seu canto, o poeta não pode falar de si mesmo, senão como um outro, como na célebre frase de Rimbaud, *Je est un autre* ("Eu é um outro")⁵²²: ao mergulhar na brancura da página, o *Eu* se dissipa e não é mais capaz de dizer quem ele é. Perdida a sua aura, o poeta se torna, segundo seu próprio vocabulário, "anonimato e branquisa"⁵²³.

Sem intimidade ou interior oculto, o poeta é aquele que se perdeu de si mesmo, e não é mais capaz de dizer *Eu*, mas tão somente apresentar-se como o outro do *Eu* ('other of I'). Ao deixar de ser um *Eu* para tornar-se o *outro do eu*, assim como se colocar fora do mundo para coreografa-lo, o poeta busca aquele momento anterior à própria palavra - adâmico - o ponto sem realidade onde tudo começa, porque as coisas e os seres não os são ainda.

Em 'Unearth'/*Unearth*, a busca adâmica pela palavra já aparece com força, mas serão mais desenvolvidos nos quatro livros que o seguem. A própria disposição dos poemas colabora neste sentido: não se trata mais de um poema em sequência, como 'Unearth' (e 'Spokes') embora *Effigies* retorne a essa construção, assim como o poema avulso, 'Disappearances', que explicita o aspecto adâmico da poesia de Auster, abordando-o com mais clareza e simplicidade do que os cinco livros que nunca o acolheram. Justamente por isso, o elegemos ('Disappearances') a síntese da perspectiva adâmica da e na poesia de Auster. Os primeiros versos de cada uma de suas sequências, visivelmente a exhibe e a organiza. Vejamos cada uma delas no quadro seguinte (Quadro 1):

⁵²¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 101. "As palavras, / misturadas à neve, não / acusaram a boca. / Bebi / o vinho que me sonegaram. Fiquei talvez, / ao lado de onde / pudeste estar. Arrastei / tudo / a seu lar no outro mundo (Trad. Caetano W. Galindo, op. cit., 2013 [b], p. 199).

⁵²² Em *The invention solitude*, seu segundo livro em prosa, Auster irá seguir à risca a lição aprendida com o poeta: "Não pode falar de si mesmo, portanto, a não ser como de outro". Como na frase de Rimbaud: 'Je est un autre' "(p. 128).

⁵²³ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 203.

Sequência 1	'Out of solitude, he begins again' (AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 107).	"De pura solidão ele recomeça" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit, 2013 [b], p. 209).
Sequência 2	'It is a wall. And the wall is death' (Id. Ibid. p. 108).	"É um muro. E o muro é morte" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 213).
Sequência 3	'To hear the silence that follows the world of oneself' (Id. Ibid., p. 109).	"Para ouvir o silêncio que se ergue à palavra de si" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id, Ibid., p. 215).
Sequência 4	'There are the many - and they are here' (Id. Ibid., p. 110).	"Há os vários - e estão aqui" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 217).
Sequência 5	'In the face of the wall - he divines the monstrous sum of particulars' (Id. Ibid., p. 111).	"No rosto do muro - ele advinha a monstruosa suma dos particulares" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 221).
Sequência 6	'And each of thing he has seen he will speak' (Id. Ibid., p. 112).	"E de cada coisa que viu vai falar" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 223).
Sequência 7	'He is alone. And from the moment he begins to breathe, He is nowhere' (Id. Ibid., p. 113).	"Ele está só. E desde o momento em que [começa a respirar, Está em parte alguma" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 225)

O próprio título do poema, 'Disappearances', torna visível o caminho seguido pelo poeta, desde o seu primeiro poema publicado até o último livro lançado, quanto ao lugar que o *Eu* ocupa na poesia de Auster: não há nada de pessoal a lembrar nela, senão um vazio. Na plasmação do poema, é como se o *Eu* fosse baixado ao chão, tal qual um caixão com um corpo dentro, e ao longo do tempo, com a degradação do esquife, este desgaste ajudasse a nutrir a raiz que lhe serve de túmulo. É neste sentido que o corpo, em *WW*, é um lugar onde nada morre, mesmo com a morte, e onde tudo é potência. Até mesmo para transformar uma matéria mineral sólida como a pedra, em flor. Fascinado por esse poder no interior da natureza, o poeta escreve, em seu segundo livro:

It is spring,
and below his window

he hears a hundred white stones
turn to raging phlox⁵²⁴.

Não à toa, o poeta dedicará, em seu segundo livro, um poema inteiro - 'White' - a uma ou alguma pessoa cuja identidade não é especificada ou definida, porém importante e digna de consideração: um afogado, ou antes, o seu cadáver: 'For one who drowned'⁵²⁵. Como já dissera Kafka em seu *Diário* "o afogado não volta à vida, nem pode ser salvo, mas em troca pode afundar consigo o nadador"⁵²⁶.

Apesar do nítido diálogo com o escritor tcheco, o poema em questão foi dedicado a Paul Celan. Assim dito pelo próprio Auster, em entrevista a Andreas Hau⁵²⁷. Não há epígrafes ou referências marcadas a esse respeito como outros em poemas seus ('Search for a Definition' - dedicado ao pintor Bradley Walker Tomlin), apenas uma alusão indireta ao discurso de Celan, quando da ocasião do recebimento do Bremer Literaturpreis, em 1959:

For one who drowned:
this page, as if
thrown out to sea
in a bottle⁵²⁸.

Em seu discurso, Celan compara a sua poesia a uma mensagem numa garrafa e a si mesmo ao afogado, como se fosse uma alusão premonitória de seu fim e destino: morrer afogado nas águas do Sena antes de completar cinquenta anos.

Já nesses primeiros versos, Auster apresenta uma predisposição muito particular de sua poesia - e de sua escrita - tomada como um conjunto: nada mencionar diretamente (apesar de constantes referências marcadas), mas entrelaçar os significados no tecido da linguagem, criando um espaço para o invisível, do mesmo modo que o pensamento acompanha os homens quando estes estão diante de uma paisagem. O diálogo silencioso entre o poeta, Celan e Kafka, no início do poema, é uma prova disso. Mas não apenas entre eles. Parceiro intelectual do poeta ao longo de seus cinco livros, a outra mão que escreve com ele, o leitor

⁵²⁴ Id. Ibid, p. 69. "É primavera, / e sob a janela / ele escuta cem pedras brancas / virarem furibundas rainhas-das-flores" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 129).

⁵²⁵ Id. Ibid., p. 87. "Para um afogado:" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 169).

⁵²⁶ KAFKA, op. cit., p. 20.

⁵²⁷ HAU, Andreas, op. cit., p. 283.

⁵²⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 87. "Para um afogado: / esta folha, como se / feita ao mar / em garrafa" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 169).

também é chamado e metaforizado como o poeta, na figura do afogado, ambos se afogam no poema. Kafka - mais até do que Celan - é explícito dessa relação que aqui apontamos entre afogado, poeta e leitor.

Como se levasse ao pé da letra o título que carrega, o poema causa tanto entusiasmo como estranheza (não podemos deixar de pensar, neste sentido, em Hopkins e Emily Dickinson), justamente pela limpidez nele apresentada, num efeito de *quase* transparência. As referências sem aspas, mas identificadas justificam o uso do advérbio, em destaque, na linha acima. Auster não fala delas [das referências sem aspas] explicitamente, mas nunca deixa de se fazer entender, como a dizer com isso que, importa de fato para ele, a precisão - a linguagem não transfigura ou poetiza, mas antes nomeia, cria, esforça-se por estabelecer os limites do possível e do apresentado. Cada verso então como o esforço de preservar o objeto individual ou a paisagem diante dos olhos e criar algo igualmente sólido e concreto.

Tais quais os objetos pintados por Van Gogh, as palavras de Auster adquirem uma concretude tão real como a própria realidade. Sem a densidade desta, as dota de substancialidade, e assim pode tornar-se parte do mundo, do seu mundo, e não simplesmente seu espelho.

Dito de outra forma, nos poemas de Auster, não há nada de aleatório, nenhum elemento gratuito que confunda a sua percepção, apesar da intrincada rede semântica, referências oblíquas, citações sem aspas. Todavia, mesmo com suas identificações (que não podemos dizer serem totais) cada leitor encontrará seus pontos de convergência. É como se a sua leitura representasse uma ordem para ficar calado. Não é possível acompanhar seus passos, mas apenas deixar-se guiar pela intenção e pelo tom. Neste sentido, o indizível, em 'White', gera um poema (e também uma poesia) que continuamente ameaça ultrapassar os limites do dizível, como se impelido por uma atordoante e admirável força linguística.

'White' é literalmente uma navegação, e um encerramento composto de palavras, com suas repetições e variações penetrantes e rítmicas ('for one', 'so that even as the sky embarks', 'so that he will have learned') demarcam um espaço não menos limitado do que uma garrafa fechada. Isso está claro não só na sua primeira estrofe (de quatro versos), mas também nas suas segunda e terceira (ambas com oito versos), assim como no número de palavras que compõem cada verso (vinte no total), entre quatro e três, na primeira; dois e sete, na segunda; dois e três, na terceira (ver Anexo D)⁵²⁹.

⁵²⁹ Estamos considerando o poema em inglês. A versão de Galindo altera o andamento do mesmo, bem como não é fiel ao original. O número total de versos é mantido na tradução para o português.

Com suas estrofes e versos, o poeta faz da folha em branco a mensagem a ser cifrada, guardada numa garrafa atirada ao mar. Portanto, a mensagem não só se destina para aquele que se suicidou (Celan), ou remete a outro que morreu (Kafka), mas para um desconhecido, de existência ignorada, que a encontre por acaso (leitor). Ou seja, o poema é menos a transcrição do mundo do que o processo de sua descoberta, o mesmo que dizer, a sua aspiração e conquista. Neste sentido, o poema sempre está a caminho, rumando em direção a alguma coisa (a questão retornará em 'White Spaces'). Se o poeta escreve não é tanto para se expressar, mas para se orientar em sua própria vida e definir seu lugar no mundo. Menos artefato literário, o poema é uma forma de permanecer vivo como escritor.

Atirar ao mar uma página de sua obra poética é, para o poeta Paul Auster, um lembrete de que mesmo quando ele embarca rumo à vista do mundo, um eco deste navega pelas infinitas pequenas lembranças que se tem dele, mais especificamente, na chuva e no som da chuva caindo na água, como a dizer que é na luz das infinitas pequenas coisas que rodeiam o poeta que ele respira. Isto implica dizer que nada pode escapar ao encanto da escuridão do mundo, principalmente, o olho do poeta, que o *reinventa*, na brancura da folha, e faz dele mesmo, e a todos, menos do que realmente são:

So that
even as the
sky embarks
into seeing of earth, an echo
of the earth
might sail toward him,
filled with a memory of rain,
and the sound of the rain
falling on the water⁵³⁰.

Se o poeta assim age, é para aprender que apesar de chover sobre a terra durante quarenta dias e quarenta e noites, a água tê-la coberto - o dilúvio como a volta ao caos primitivo - o único homem justo sobre ela ter conservado cada espécie de animal em sua arca, pomba alguma jamais voltou. Menos um sinal de sobrevivência das criaturas mortais ante a decepção de Deus, a história do dilúvio, tal qual apresentada pelo poeta - desconstruída - é a expressão de uma indiferença: em relação ao *Eu*, preparado para habitar um outro mundo, falar uma outra língua, e torna-se um outro ser (o outro de si). Como se ao lançar-se como

⁵³⁰ Id. Ibid., p. 87. "Para que / ainda enquanto o céu embarca / no ver-a-terra, um eco / da terra / possa singrar para ele / cheio de lembrança da chuva, / e o som da chuva / caindo na água" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 169).

mensagem numa garrafa ao mar tudo, inclusive ele, tivesse de algum modo desaparecido: mundo e *Eu* já não mais existem, nem mesmo as palavras.

Dito de outra forma, poema e poeta desmoronam-se sobre si mesmos, sempre chegando ao que Auster chamou "ponto zero": à ausência de individualidade e de origem no cerne não só da poesia, mas o âmago de todas as coisas. Ou seja, ar que estamos condenados a respirar. Por isso, Auster não abandonar, de poema em poema, de livro para livro, a luta por um sentido onde este falta, e até mesmo o desejo de ser romancista, concretizado após a publicação de *White spaces*.

Onde não há mais um sujeito individual que fala, somente a linguagem pode se manifestar. Voltamos então ao início deste capítulo e a citação de Foucault ali feita, e o que dela advém: um movimento de recondução a um lugar previamente identificado por dois importantes nomes da filosofia e da literatura Ocidentais: Nietzsche e Mallarmé, mais precisamente, quando um perguntara, 'quem fala, afinal, no texto, e o outro cintilava a resposta: 'a linguagem em seu ser'⁵³¹.

Contemporâneo e compatriótico de Foucault, Roland Barthes, não só o confirma como defende a mesma posição. Em *O rumor da língua*, ressalta:

é a linguagem que fala, não o autor; escrever é, através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age, 'performa', e não 'eu': toda a poética de Mallarmé [por exemplo] consiste em suprimir o autor em proveito da escritura⁵³².

Falada por ninguém, senão pela própria palavra, a literatura conseguiu, assim lembrado por Roberto Machado, em *Foucault, a filosofia e a literatura*, apagar o sujeito e fazer dele "uma dobra gramatical" (MACHADO, 2000, p. 115). Ou seja, designação referente à estrutura da língua, pertencente à gramática, e obediente às suas regras. Linguisticamente, diz Barthes, "o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como 'eu' outra coisa não é senão aquele que diz 'eu': a linguagem conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa', e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para 'sustentar' a linguagem, isto é, para exauri-la"⁵³³.

⁵³¹ FOUCAULT, Michel, op. cit., 1999, p. 530.

⁵³² BARTHES, Roland, op. cit., 2004, p. 59.

⁵³³ BARTHES, Roland, op. cit., 2004, p. 60.

Poeta, Auster não discorda de Barthes; ao contrário, retoma, poética e ficcionalmente, a lição do teórico. Em *Unearth*, lemos:

The flower is red, is perched
Where roots split, in the gnarl
Of a tower, sucking in its meager fast,
And retracting the spell
That welds step to word
And ties the tongue to its faults.
The flower will be red
When the first word tears the page,
Will thrive in the ooze, take color,
Of a lesioned beak, when the sparrow
is bloodied, and flies from one
Earth into the bell⁵³⁴.

O afastamento do autor, não é apenas um fato da história ou um mero ato do escrever, mais do que isso, é uma transformação radical do texto, lido e feito de modo que o autor esteja ausente, e nele não possa se sustentar. Ou, como o poeta Paul Auster preferiu colocar, em 'Spokes', aridamente ausente: 'my absence in aridity'⁵³⁵.

Enquanto prática, a escrita literária de hoje, está liberta do tema da expressão, i.e., ela não é um objeto que remeta a um sujeito, suas paixões, humores e impressões - seus sentimentos mais profundos; ao contrário, volta-se ao já dito, ao murmúrio de tudo o que foi pronunciado e acumulado na história, repetindo-o por meio de um movimento ao mesmo tempo destrutivo e libertador das palavras, pois assim como estas se arruínam, liberam outras, incessante, indefinida e infinitamente. Ou, nos termos do poeta, em 'Lies. Decrees. 1972.', "imorredouramente" ('undyingly')⁵³⁶ e "infindamente" ('endlessly'), em 'Still Life', ambos de *Wall writing*.

Afinal, como disse Auster, sob a máscara de poeta, em seu primeiro poema publicado, acima citado, a casca não é suficiente, cabe ao escritor, poeta ou prosador, recolher as lascas supérfluas, excessivas e desnecessárias de seu escrito; abdicar delas; trocá-las; até mesmo

⁵³⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 27. "A flor é vermelha, pousa / Onde cindem-se raízes, no nó / De uma torre, sorvendo seu parco jejum, / Retirando o feitiço / Que funde o passo à palavra / e ata a língua a suas falhas, / A flor será vermelha / Quando a primeira palavra rasgar a folha, / Vai viver do que vaza, ganhar cor, / De um bico lesionado, quando o pardal / Virar sangue, e voar de uma / Terra para o sino" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 45).

⁵³⁵ Id. Ibid., p. 22. "minha ausência em aridez" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 35).

⁵³⁶ Id. Ibid., p. 73. 'Imagine: / I speak this to you, / from the evening of the first day, / undyingly, along the short, human fuse / of resistance'. "Imagina: eu te digo isso tudo, / na noite do primeiro dia, / imorredouramente, / ao longo do curto, do humano pavio / da resistência" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 139).

transformá-las, tal qual se troca pedra (mineral sólido, duro) por seiva (líquido com princípios nutritivos, fluido orgânico aquoso, energia mental e física), sangue por aqueduto. É a discórdia que dá luz ao seu alfabeto,

The bark is not enough. It furls
Redundant shards, will barter
Rock for sap, blood for veering sluice⁵³⁷

The quarrel unleashed its alphabet⁵³⁸

assim como é a tormenta que alimenta: 'gales nourish'⁵³⁹.

Colocado em outros termos, a escrita contemporânea é menos um gesto de expressão do que de inscrição, campo sem origem, senão a própria linguagem. Esta é o seu ser, seu próprio mundo. O que o poeta faz é grafar por meio de incisões, entalhes a ação de escrever, mesmo quando isso não é mais possível, quando já não tem mais a força de criar.

Barthes, em obra referida anteriormente citada neste capítulo, assevera que não há escapatória para o escritor: este

pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas; quisera ele *exprimir-se*, pelo menos deveria saber que a 'coisa' interior que tem a pretensão de 'traduzir' não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente⁵⁴⁰.

Para o poeta Paul Auster, em 'Unearth'/*Unearth*, temos apenas de nos preparar para isso: 'We have only to ready ourselves'⁵⁴¹. E ter em mente que, a folha em branco, metaforizada como pedra, em 'Spokes', memoriza esta "imitação", "mescla" de escrituras e oposição de palavras de que fala Barthes, ou como o poeta as sintetiza, "derrota":

⁵³⁷ Id. Ibid., p. 23. "A casca não basta. / Engasta / lascas redundantes e troca / Pedra por seiva, sangue por eclusa em fuga" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 37).

⁵³⁸ Id. Ibid., p. 25. "A disputa açulou suas letras" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 41).

⁵³⁹ Id. Ibid., p. 29. "borrascas nutrem" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 49).

⁵⁴⁰ BARTHES, Roland, op. cit., 2004, p. 62.

⁵⁴¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 40. "Há que só nos prepararmos" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 69).

And the stones, girded by abuse,
Have memorized the defeat⁵⁴².

O poeta Paul Auster, com sua linguagem metafórica, poética, e Barthes, com sua constatação teórica precisa, estão nos dizendo que a poesia, a literatura de modo geral, não só é um jogo de signos comandado pela própria natureza do significante⁵⁴³ - este entendido como a impressão psíquica das palavras ou representação que os nossos sentidos fazem dele - mas também algo que está em vias de transgredir e inverter a própria regularidade que a movimenta. O poeta alertara, em seu primeiro livro: onde as raízes se apartam, absorvem a sua parca substância, não só desfazem o feitiço que solda o ritmo à palavra, como também amarram a língua às suas falhas. Ouçamo-lo:

Where roots split [...]
[...] sucking in its meager fast,
And retracting the spell
That welds step to word
And ties the tongue to its faults⁵⁴⁴.

Na escrita contemporânea, Foucault complementa e também alerta, em *Ditos e Escritos III*, que "não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever", tampouco "da amarração de um sujeito em uma linguagem", mas da "abertura de um escopo onde o sujeito que escreve não para de desaparecer"⁵⁴⁵. Por isso, o poeta, falando de si como quem se dirige a um outro, entoar, em 'Spokes', que a terra dele estará sempre longe: 'Your

⁵⁴² Id. *Ibid.*, p. 25. "E as pedras, cingidas de abuso, / memorizam a derrota" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. *Ibid.*, p. 41).

⁵⁴³ A unidade ligística (o vínculo entre nome e coisa) diz Saussure, é uma coisa dupla, constituída da união de dois termos: o significado (conceito) e o significante (imagem acústica). O signo linguístico, explica Saussure, não une uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é, como se poderia pensar, o som material das palavras (processo físico), mas a impressão psíquica (mental) desse som, ou seja, a representação que os nossos sentidos fazem das palavras ditas, ouvidas e pensadas. Podemos perfeitamente falar conosco ou recitar mentalmente um poema sem necessariamente abrirmos a boca. Esse fato ratifica que a imagem acústica ou o significante é muito mais psíquico (mental) do que material. Se Saussure o chama [o significante] dessa forma [material] é apenas para o opor a conceito (significado), termo mais abstrato e que lhe opõe. Por isso Saussure evitar falar dos fonemas, pois estes implicam uma ideia de ação vocal (físico) conveniente apenas à palavra falada e à sua representação no discurso, como dissemos nesta mesma nota, a imagem acústica é sensorial e, se chegamos a chamá-la material, é somente por oposição ao outro termo da associação, geralmente mais abstrato.

⁵⁴⁴ Id. *Ibid.*, p. 27. "Onde cindem-se raízes [...] / sorvendo seu parco jejum, / Retirando o feitiço / Que funde o passo à palavra / E ata a língua a suas falhas" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. *Ibid.*, p. 45).

⁵⁴⁵ FOUCAULT, Michel, op. cit., 2001 [b], p. 268.

earth will always be far⁵⁴⁶. E repetir esse mesmo canto, num ritmo gradual, nos seus cinco livros, não muito claro no primeiro, como se camuflado, sob uma luz vaga, apesar de ser bem direto em alguns momentos; mais luzente, no segundo; estranhamente menos resplandecente, no terceiro; levemente luminoso, no quarto, em comparação aos primeiro e segundo, e mais brilhante, em relação ao terceiro; e não tão brilhante quanto os demais, mas com muitos raios elucidativos, no último. Justificamos nossa fala com exemplos de *Unearth*:

You will forget
your name⁵⁴⁷.

As if, far from you,
I could feel it breaking
through me, as I walked
north into my body⁵⁴⁸.

de *Wall writing*:

I am no longer here. I have never said
what you say
I have said⁵⁴⁹.

de *Effigies*,

You who remain. And you
who are not there⁵⁵⁰.

de *Fragments from cold*:

These are the words,
that do not survive the world. And to speak to them
is to vanish

⁵⁴⁶ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 33. "Tua terra será sempre longe" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 57).

⁵⁴⁷ Id. Ibid., p. 42. "Esquecerás / teu nome" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 73).

⁵⁴⁸ Id. Ibid., p. 43. "Como se, longe de ti, / eu pudesse sentir a fratura / do ramo em mim, no que sigo / rumo norte até meu corpo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 75).

⁵⁴⁹ Id. Ibid., p. 65. "Não estou mais aqui / Jamais disse / o que dizes / que disse" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 117).

⁵⁵⁰ Id. Ibid., p. 120. "Tu que permaneces. E tu / que não estás aqui" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 239).

into the world⁵⁵¹.

e de *Facing the music*:

[...] as if
I might finally see myself

let go
in the nearly invisible
things

that carry us along with ourselves [...]⁵⁵²

Tal conjectura, poetizada (ficcionalizada) por Auster, e teorizada por Foucault e Barthes, leva-nos a dizer que o poema (a escrita literária como um todo) é um espaço de morte, onde o sujeito da escrita está sempre condenado a reduzir-se a partículas tenuíssimas. É o próprio poeta que assim se vê e se nomeia:

I am particle
in what heaps you whole⁵⁵³

Vários verbos, utilizados pelo poeta ao longo de seus cinco livros, e poemas avulsos, confirmam a nossa fala. Listamos alguns deles: "agonizar" ('agonize'), "apequenar" ('belittle'), "clivar" ('sever'), "esmagar" ('crush'), "sumir" ('disappear'), "consumir" ('chip'), "enterrar" ('bury'), "esvaziar" ('empty'), "devorar" ('devour'), "asfíxiar" ('asphyxiate'), "morrer" ('die'), "destruir" ('destroy'), "empalar" ('impale'), "naufragar" ('sink'), "apagar" ('vow'), "estilhaçar" ('shatter'), "apodrecer" ('fester'), "desmoronar" ('crumble'), "banir" ('banish'), "esvair" ('go out'), "jazer" ('lie), entre outros.

O mesmo pode ser dito dos substantivos: "queda" ('fall'), assassinato ('murder'), "escombros" ('ruin'), pó ('dust'), "abismo" ('chasm'), "poeira" ('dust'), "morte" ('death'), "fantasma" ('ghost'), "cova" ('hollows'), "metamorfose" ('metamorphosis'), "arma" ('arms'), "carência" ('lacking'), "brasa" ('coal'), "carnificina" ('slaughter'), "vestígio" ('remnant') etc.; e

⁵⁵¹ Id. Ibid., p. 125. "São essas as palavras / que não sobrevivem ao mundo. E dizê-las / é sumir / no mundo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 247).

⁵⁵² Id. Ibid., p. 146. "[...] como se / pudesse finalmente me ver / deixando-me ir nas quase invisíveis coisas / que nos levam conosco [...]" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 301).

⁵⁵³ Id. Ibid., p. 88. "Sou / partícula / no que te amontoa" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 171).

dos adjetivos⁵⁵⁴ (poucos em relação aos verbos, substantivos e expressões), "afogado" ('drowned'), "desvairado" ('frantic'), "sílice" ('flint'), "pânica" ('awe'), "pálido" ('pale'), "invisível" ('invisible'), "inabordável" ('unapproachable'), "mortos" ('the dead') etc.

Podemos ainda destacar certas expressões: "palavra-meteoro" ('meteor-word'), "mãos incendiárias" ('incendiary hands'), "entrar no branco do muro" ('enter the whiteness of the wail'), "verter noutro corpo" ('talk himself into another body'), "céu pálido" ('pale sky'), "insabido" ('no longer known')⁵⁵⁵, "terra-de-ninguém" ('no man's land) entre vários outros exemplos, dão um ar de plausibilidade para a morte aqui anunciada. Vale a pena transcrever alguns versos de dois poemas de *Wall writing*, 'Interior':

And each thing here, as if it were the last thing
to be said: the sound of a word
married to death, and the life
that is this force in me
to disappear⁵⁵⁶.

e 'Braille':

'When you stop on this road,
the road, from that moment on,
will vanish.'⁵⁵⁷

A escrita é o túmulo daquele que escreve, ao mesmo tempo é o ar onde paira e o solo onde se deixa depositar. Colocando nas palavras do poeta, lugar onde cresce como palavra selvagem. Ouçamos mais alguns versos de 'Braille':

And you knew, then,
that there were two of us: you knew
that from all this flesh of air, I
had found the place
where one word

⁵⁵⁴ Como algumas expressões, na tradução para o português, tornaram-se adjetivos, vamos nos restringir somente às palavras que o são nas duas línguas.

⁵⁵⁵ Embora na tradução brasileira a expressão em inglês tenha se tornado um adjetivo "insabido", decidimos não categorizá-la como adjetivo para respeitar o original em inglês, e a ideia que queremos passar, de que o poeta faz uso de certas expressões para indicar a morte do autor.

⁵⁵⁶ Id. Ibid. p. 67. "E cada coisa aqui, como se fosse a última / a ser dita: o som de uma palavra / casada com a morte, e a vida / que é esta força em mim / de sumir" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 123).

⁵⁵⁷ Id. Ibid., p. 100. "'Quando parares nesta estrada, / a estrada, dali em diante, / desaparecerá.'" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 197).

was growing wild⁵⁵⁸.

Toda poética e todo projeto ficcional de Auster fundamentam-se na supressão do autor em prol do texto. Espaço trans-social, trans-histórico, trans-cultural, onde diferentes códigos são infinitamente projetados, o autor perde sua aura e se torna anônimo. Entremeadas na neve, as palavras do poeta não indiciam a boca que as proferem. Este diz claramente:

The words
mingled with snow, did not
indict the mouth⁵⁵⁹.

O texto é depositário de componentes de outros textos. É isto que marca a definição de sentido como disseminação: o texto é um entrelaçamento de discursos, de diferentes códigos (sociais, culturais, políticos) e de diversas vozes - não mais de gênio anterior a ele, portador de uma verdade - convidando a quem nele queira entrar e mostrando com essa abertura que o significante pertence a todos, e não somente ao indivíduo que escreve. O constante uso de "nós", ao longo dos cinco livros de poesia que Auster escreveu (e também em 'White Spaces', sobre o qual falaremos no último capítulo) de referências nitidamente identificadas e outras "irreconhecíveis" (ou não tão fácil de serem percebidas), só confirmam a afirmação.

Poeta, Auster usa metáforas e expressões específicas para indicar essa abertura. Mencionamos algumas: "pedras (palavras) que desmoronam na terra"⁵⁶⁰ ('stones that crumble back into earth'); "o som de minha voz em tua boca" ('the sound of my voice in your mouth'); "arrastar tudo a seu lar no outro mundo" ('drag everything home to the other world'); "carne do ar" ('flesh of air'); "carne engalfinhada do plenamente outro e um" ('grappled flesh of the fully other and one'); "pó de um eu já não mais" ('dust of former self'); "sol fantasma" ('phantom sun'); "jornada de céu ofertado" ('journey of proffered sky'); "relameada semente que arde em nós" ('mud-reckoned seed'); "asa de pega" ('magpie wing') entre várias outras.

Dentre os termos utilizados pelo poeta, uma em especial se destaca, "fala ígnea", por resumir todas as demais expressões e metáforas. Não à toa, é título de um de seus poemas, abaixo reproduzido, na íntegra:

⁵⁵⁸ Id. Ibid. "E soubeste, então, / que havia dois de nós: soubeste / que de toda esta carne do ar, eu / encontrara o lugar / onde uma palavra / crescia selvagem" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid.).

⁵⁵⁹ Id. Ibid., p. 101. "As palavras, / misturadas à neve, não / acusaram a boca" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 199).

⁵⁶⁰ Por "terra", entenda-se, "a página em branco".

You veer out. You crumble in.
You stand.

Cradled
by the hour-gong
that beat through the holly
twelve times
more silent than you, something, let
loose by someone,
rescues your name from coal.

You stand
there again, breathing
in the phantom sun
between ice and reverie.

I have come so far for you,
the voice
that echoes back to me
in no longer my own⁵⁶¹.

O sentido do texto, incluído o poema, é dado justamente pelo leitor, que não somente lê o texto que outro(s) escreveu(ram), mas o lê em função de tudo o que ele [leitor] já leu, viveu, absorveu e até mesmo esqueceu - voluntariamente ou não. Este não mais é passivo, ingênuo e preguiçoso, mas reflexivo, colaborador inteligente e parceiro do autor - assim o poeta Paul Auster o considera - em seu esforço intelectual. Como o cego toca os pontos em relevo de um texto para descobri-lo, o leitor, acredita o poeta, lê, como ele, as feridas em braile no muro interno daquele que escreve:

I read the braille wounds
in the inner wall
of your cry⁵⁶².

Se o leitor lê o braile das chagas alheias, é porque, como o poeta disse antecipadamente, no seu primeiro livro publicado, que a via cega se grava na mão e sangra no sono deste braile (na própria escrita). Ouçamo-lo:

The blind way is etched
in your palm: it leads to the voice

⁵⁶¹ Id. Ibid. p. 96. "Defletes. Desmoronas. / Tu ficas. / Aninhado / no gongo da hora / que bateu pelo santo / doze vezes / mais calado que tu, algo, li- / berado por alguém, resgata teu nome das brasas. / Tu ficas / de novo ali, / respirando / sob o sol fantasma / entre gele e devaneio. / Cheguei tão longe por ti, / a voz que me volta em eco / não é mais minha" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 187).

⁵⁶² Id. Ibid., p. 83. "li o braile das chagas / no muro interno / de nosso grito" (Trad. Caetano W. Galindo. Id. Ibid., p. 161).

you had bartered, and will bleed, once again
 on the progress of this sleep-hewn
 braille⁵⁶³.

Logo, como o próprio poeta reafirmou em seu segundo livro, cada poema, cada obra, é a repetição de um assassinato:

[...] The repetition
 of a murder
 among the trees⁵⁶⁴.

A escrita é morte. Como o muro, contra o qual muitos foram assassinados, a escrita é a morte, e aquele que deseja escrever, precisa aprender a falar deste lugar. Em 'Disappearances', poema que não pertence a nenhum dos cinco livros de poesia que Auster publicou, o poeta compara e ilumina:

It is a wall. And the wall is death.

Illegible
 scrawl of discontent, in the image

and after-image of life -

and the many who are here
 though never born,
 and those who would speak

to give birth to themselves.

He will learn the speech of this place.
 And he will learn to hold his tongue.

For this is his nostalgia: a man⁵⁶⁵.

A relação que a escrita tem com a morte na contemporaneidade subverte um tema milenar: a imortalidade na palavra, ou continuar a viver justamente porque ela é proferida.

⁵⁶³ Id. Ibid., p. 39. "A via cega se grava / em tua mão: leva à voz / que vendeste, e vai sangrar, uma vez mais / no forçado forjado no sono deste braille" (Trad. Caetano W. Galindo. Id. Ibid., p. 67).

⁵⁶⁴ Id. Ibid., p. 65. "A iteração / de um assassinato / entre as árvores" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 117).

⁵⁶⁵ Id. Ibid., p. 108. "É um muro. E o muro é morte. / Ilegível / rabisco de insatisfação, à imagem / e pós-imagem da vida - / e os vários que aqui são / conquanto nunca-natos, e os que fariam / por se dar à luz. / Ele vai aprender a segurar a língua. / Pois é esta sua saudade: um homem" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 213).

Nas antigas epopeias gregas, por exemplo, a narrativa condenava à morte o seu herói e nesse "destino trágico" o perpetuava. Em tais narrativas, a morte era uma escolha consciente por parte do herói. Este aceitava morrer, para que a própria narrativa o imortalizasse nela.

Como aponta Foucault em outro texto, intitulado "Linguagem e Literatura", presente em *Foucault, a filosofia e a literatura* (2000), o signo da autoimplicação da literatura é altamente significativo, pois a obra é um ritual de luto, ou seja, ela só se designa na morte e na morte do herói. No texto citado, ele comenta: "Só há obra na medida em que o herói, que está vivo na obra [...] já está morto em relação à narrativa que acabou de ser feita"⁵⁶⁶.

De outra maneira os árabes elaboraram uma narrativa cujo tema e pretexto era o mesmo: não morrer. *As mil e uma noites*, são para nós, talvez, o exemplo mais famoso disso. Em "O que é um autor?", Foucault é enfático: "A narrativa de Sherazade é o avesso encarniado do assassínio, é o esforço de todas as noites para conseguir manter a morte fora do ciclo da existência"⁵⁶⁷.

O esforço, aqui, é de exorcizar a morte por intermédio do contar histórias. Ou se fala, ou se morre. Enquanto, o narrador (Sherazade) continuar falando, ele não morrerá, o mesmo que dizer que sua boca não será fechada. Falar para não morrer. Esse é o objetivo do narrar, nessa história que começa com a própria morte.

Traído pela mulher, o rei Sheriyar afasta-se do mundo e, ao reassumir o trono, satisfaz-se com todas as mulheres do reino, mandando matá-las, logo em seguida, até que ao final de três anos não restava mais nenhuma virgem na cidade, senão, Sherazade, a filha do vizir, que se ofereceu para ir até o rei.

Mais do que uma simples mulher, Sherazade era uma "memória" repleta de versos, histórias e lendas, provérbios de reis e sábios. Com este arsenal podia seduzir a qualquer um. Ela era uma contadora de histórias, uma voz que fala, a voz de uma mulher que fala, voz que fala histórias de vida e de morte e que tem o poder de dar a vida: Sherazade tem três filhos com o rei, libertando, com sua voz, seu povo da fatalidade da morte. A voz que fala para não morrer dá a vida e salva. É milagrosa.

O que Sherazade nos conta, ementa Auster, é uma história sobre contar histórias, na qual há várias outras, cada qual, em si mesma, sobre o contar histórias - história-dentro-da-história - que, interrompidas antes mesmo do fim, seguem pelo início de uma outra, até que o primeiro ciclo se feche e um novo se reinicie. Trata-se de um eterno recomeçar, um eterno

⁵⁶⁶ MACHADO, Roberto, 2000, op. cit., p. 165.

⁵⁶⁷ FOUCAULT, Michel, op. cit., 2001 [b], p. 268.

afastar a morte do sujeito, sempre em risco, se sua voz cala antes da hora. É realmente uma questão de vida ou de morte. Não há como sustentar duas respostas. Ou é uma ou é outra.

A narrativa aqui funciona como aquilo mesmo que impossibilita a morte de se concretizar, ou o que afasta o homem da possibilidade de morrer. A esse respeito Foucault comenta em "O que é um autor?": "Falava-se, narrava-se até o amanhecer para afastar a morte, para adiar o prazo desse desenlace que deveria fechar a boca do narrador",⁵⁶⁸.

Na contemporaneidade, a escrita segue o movimento inverso ao realizado por Sherazade. Ela é o próprio sacrifício da vida. Aquele que escreve voluntariamente se apaga, não para ser representado na obra, mas para consumir-se na sua própria condição de escritor.

A obra que antes tinha o poder de dar a vida e imortalizar o homem nas suas palavras, hoje tem o direito de assassinar o seu autor. A obra dá o direito de destruir na língua. É no que acredita o poeta Paul Auster:

[...] you [...]
give me the right to destroy you
on the tongue that impales
our harvest⁵⁶⁹

É preciso esclarecer que matar o autor não significa contestar a existência de um indivíduo que escreve e inventa, seria absurdo negá-la, mas, antes, apagar do texto todas as características individuais e particulares que nele possa haver, apontando, assim, para a singular ausência daquele que o escreve. No jogo da escrita, este é sempre um ator a encenar constantemente o papel do morto. Desde 'Spokes', Paul Auster projetava essa ideia:

To die. To welcome red wolves
Scratching at the gates: howling
Page - or you sleep, and the sun
Will never be finished⁵⁷⁰.

Pergunta-se então o que é o autor? Se ele não é o verdadeiro lugar do texto, a sua fonte e sua voz, o que ele é então? Em *A ordem do discurso*, também de Foucault, encontramos uma possível resposta: "um princípio de agrupamentos do discurso" ao mesmo tempo que,

⁵⁶⁸ Id. Ibid.

⁵⁶⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 79. "[...] tu [...] / autoriza-me a te destruir / sobre a língua que empala / nossa safra" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 151).

⁵⁷⁰ Id. Ibid., p. 26. "Morrer. Acolher fulvos lobos / Que arranham as portas: uivos / Na folha - ou dormes, e o sol / Jamais verá seu fim" (Trad. Caetano W. Galindo. Id. Ibid., p. 43).

"unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência" (FOUCAULT, 1998, p. 26).

A resposta, contudo, lança mais dúvidas: esse princípio de agrupamentos voga em toda a parte, de maneira uniforme e constante? Foucault diz que não. Pois, segundo ele, estamos cercados de discursos que circulam sem a necessidade de que haja um autor atrás dele, como, por exemplo, as conversas cotidianas, os decretos, os contratos, que não necessariamente requerem um autor, mas um signatário.

Verifica-se dessa forma que a figura do autor caracterizaria um modo de existência, circulação e funcionamento de certos discursos no interior da sociedade, podendo ser requerida em um discurso e não em outro.

Pergunta-se então: se o autor está em vias de desaparecer, como já dissemos, e existem discursos que não necessitam dele para serem escritos ou ditos, quando surge figura tão "desnecessária"?

Segundo Foucault, a noção de autor surge em um momento crítico da individualização, na história das ideias, das ciências, da literatura e da filosofia. Esse momento - fim do século XVIII e início do século XX - é o do surgimento do homem enquanto noção central do pensamento. É só nessa época que as chamadas ciências humanas e a unidade 'autor e obra' existirão.

O positivismo, ponto onde toda a ideologia capitalista começa, é o que vai dar mais destaque à 'pessoa' do autor. Este, com suas paixões, seus gestos, sua história, seu *eu*, aparece em todas as formas de registro. Assim está escrito em "A Morte do Autor", de Barthes: "nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra"⁵⁷¹. A narrativa é o produto de um gênio, capaz de criar algo verdadeiramente original.

Contudo, nem sempre, em nossa sociedade, os textos exigiam a atribuição de um autor. Muitos deles sequer eram considerados literatura, só ocorrendo assim nas narrativas e epopeias gregas, que eram aceitos, postas em circulação e valorizadas, sem que a existência de um autor fosse requerida.

O mesmo já não podemos dizer dos textos escritos na Idade Média e hoje ditos científicos. Na ordem desse tipo de discurso, a atribuição a um autor era indispensável, pois funcionava como um indicador de autenticidade. Entretanto a figura do autor não deve ser encarada, neste caso, como um argumento de verdade, mas sim como um índice que marcava

⁵⁷¹ BARTHES, Roland, op. cit., 2004, p. 58.

os discursos a serem aceitos como provados. Ela serve no máximo para batizar um teorema, uma proposição, uma propriedade, um corpo, um conjunto de elementos ou uma síndrome patológica.

Só na passagem do século XVIII para o XIX, um regime de propriedade foi aplicado sobre os textos. A qualquer texto - literário, filosófico, científico - pergunta-se de onde ele vem, quem o escreveu, quando e sob quais circunstâncias. Seu sentido e seu valor dependem da maneira como essas questões são respondidas. Informa-nos Barthes, na já referida, "A Morte do Autor": "a *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma pessoa, o *autor*, a entregar a sua 'confidência'"⁵⁷².

O texto tem um gênio e uma origem identificáveis. Eis o que a crítica - que sempre se dá a tarefa importante de descobrir o autor sob a obra - proclama. Citamos Barthes novamente: "a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício"⁵⁷³.

Vemos então que a explicação da obra é buscada do lado de quem a produziu, é ele quem dá à transparente linguagem da ficção sua unidade e coerência, ligando-a ao real.

Dar à obra um autor é fechá-la, deter o seu destino, a sua possibilidade de ser múltipla e impessoal. Nas palavras de Barthes, é "impor-lhe um travão", "provê-lo de um significado último"⁵⁷⁴, que a tornaria detentora de um 'segredo' a ser descoberto, ou antes decifrado.

A questão da autoria hoje, por conseguinte, está ultrapassada. Realizando uma atividade que Barthes chamou "contrateológica" ou "revolucionária", a literatura (ou como Barthes a chama, a *escritura*) recusa-se a designar o texto e o mundo como 'segredos', ou seja, como algo fechado em único sentido a ser descoberto, decifrado e conseqüentemente revelado.

Seu destino é ser múltiplo, ainda por se *deslindar*. E uma vez múltiplo, o texto torna-se impessoal. Nenhuma voz nele fala, toda a origem se perde. É como se 'ninguém' tivesse realmente escrito as palavras que compõem o texto. Auster escreve esse 'ninguém' como "terrivelmente fascinante", pois existe "decididamente uma profunda verdade nele"⁵⁷⁵: ao

⁵⁷² Id. Ibid.

⁵⁷³ Id. Ibid.

⁵⁷⁴ Id. Ibid., p. 63.

⁵⁷⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 281.

mesmo tempo que é uma "ilusão, tem tudo a ver com a maneira de se escrever histórias"⁵⁷⁶. Ou seja, ele vem do que Auster chama um:

certain place in our interior which is unknown and inaccessible to us. This is the reason why the biography of the writer and his work are never in accordance. A biographical study will never tell you where exactly the work come from. And this is what changed names and pseudonyms reflect⁵⁷⁷.

Talvez por isso, em "Cidade de Vidro", primeira história d'A *trilogia de Nova York*, por exemplo, Quinn, uma de suas personagens, não se sinta responsável por aquilo que seu outro - William Wilson - escreve, nem mesmo se considere seu autor. Ao substituir seu nome por um outro, está afirmando uma verdade fundamental: o *Eu* que existe no mundo não é o mesmo *Eu* que escreve o livro.

Esse dois *Eus* não se confundem jamais. A função autor, aqui, se exerce na própria cisão desses dois *eus*, nessa diferença e nessa distância. Retomamos Foucault, que diz, em *Arqueologia do saber*:

Não é preciso, pois, conceber o sujeito do enunciado como idêntico ao autor da formulação, nem substancialmente. Ele não é a verdade, causa, origem ou ponto de partida do fenômeno da articulação escrita ou oral de uma frase; não é, tampouco, a intenção significativa que, invadindo silenciosamente os terrenos das palavras, as ordena como o corpo visível de sua intuição; não é o núcleo constante, imóvel e idêntico a si mesmo de uma série de operações que os enunciados, cada um por sua vez, viriam manifestar na superfície do discurso. É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes (FOUCAULT, 2000, p. 109).

Com seu gesto, Quinn nega toda e qualquer subjetividade do texto literário, afirmando com essa negação o fim mesmo do autor, o seu assassinato, para que outro fale em seu lugar. Um outro sem rosto, sem rosto, sem corpo, ou, como preferiu Gilles Deleuze, um "corpo sem órgãos", que é pura palavra: o próprio ser (da) linguagem.

Por ser da linguagem, ou ser linguagem, como Foucault também o chama, entenda-se o retorno da linguagem sobre si mesma, para, neste movimento, autorreflexivo, encontrar o seu próprio ser, a sua essência, sem, no entanto, aprisionar-se aos domínios de uma interioridade e individualidade, e prender-se a qualquer coisa que lhe seja exterior, pois nada mais tem a dizer senão a si mesma.

⁵⁷⁶ Id. Ibid.

⁵⁷⁷ HUTCHISSON, James, op. cit., p. 27.

Auster busca, em sua poesia, esse ser linguagem, mas adaptado aos seus próprios objetivos: como um Adão contemporâneo, inventa a sua própria língua, dá a cada coisa e sua criatura o seu nome, torna-os permutáveis, revela as suas essências. Literalmente dá-lhes vida.

É justamente a busca dessa língua perfeita, que diz a natureza das coisas e dos seres, pelo poeta, o tema do próximo tópico. Este toma como ponto de partida o apagamento do autor, como figura unificadora, em prol da linguagem.

2.2 Em busca da língua perfeita

No lugar da figura unificadora do autor, temos a figura plural da palavra. Com a morte do autor, a literatura volta-se para si mesma, reflete a si própria, mas sem se prender a nenhuma forma de interioridade. Ela se desdobra numa linguagem dupla, num jogo que, como nos diz Foucault, em "O que é um Autor?", vai infalivelmente além de suas regras, [passando] assim para fora"⁵⁷⁸. Em outros termos, a escrita deixa de ser, como ele mesmo enuncia: "a exaltação do gesto de escrever [...], a amarração de um sujeito que escreve não para de desaparecer"⁵⁷⁹. Ou, como propôs Barthes, converte-se

[n]a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve"⁵⁸⁰.

Em sua poesia, Auster confirma e poetiza a questão. Retira, como ele mesmo diz, em 'Spokes', "o feitiço" que une "o passo à palavra" e "ata a língua a suas falhas"⁵⁸¹e, com isso, "aprimora o sono das nuvens"⁵⁸², "expulsa o balbucio que fez verbo do corpo"⁵⁸³ e "dissipa", com o olho, "o engodo de uma lâmpada mais longa"⁵⁸⁴. Içado para dentro da fala, o poeta

⁵⁷⁸ FOUCAULT, Michel, op. cit., 2001 [b], p. 268.

⁵⁷⁹ Id. Ibid.

⁵⁸⁰ BARTHES, Roland, op. cit., 2004, p. 57.

⁵⁸¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 45.

⁵⁸² Id. Ibid., p. 51.

⁵⁸³ Id. Ibid., p. 55.

⁵⁸⁴ Id. Ibid., p. 57.

carrega o seu próprio parto⁵⁸⁵. Expulso por ocasião desse mesmo parto, celebra a queda e a contradição:

Lifted into speech, it carries
Its own birth, and if it shatters
Acclaim its fall and contradiction⁵⁸⁶.

'Unearth'/*Unearth* dá seguimento à elucubração anterior, e o poeta, referindo-se a si mesmo como se estivesse falando de um outro, em diálogo com o poeta do poema anterior, diz que aprendeu a lição:

Your ink has learned
the violence of the wall⁵⁸⁷.

Por dureza do muro entenda-se a ação rigorosa que leva à morte do *Eu* quando este preenche de palavras, ou comunica a falta delas, na folha em branco que abriga seus versos. *WW*, segundo livro de poesia de Auster, aprimora o tema, que o persegue desde 'Spokes', e como um escriba registra e interpreta suas próprias leis:

The name
never left his lips: he talked himself
into another body: he founds his room again
in Babel⁵⁸⁸.

Falando todas as línguas, reunindo em si todos os homens, o poeta novamente tropeça e regressa ao naco de terra visualizado lá atrás, em 'Spokes', e caminha rumo a ele de novo, e a quem o segue, o leitor. Pulverizado pelo som ruidoso e penetrante que o faz em pedaços na sua mais plena palavra herética, de onde escapa a sua voz. O poema 'Choral' exhibe com perfeição o vagar do poeta até seu segundo livro e as descobertas de seu errar poético. Por isso, o citamos na íntegra:

⁵⁸⁵ Para não quebrar o ritmo e a harmonia do parágrafo optamos por citar a fala do poeta em português.

⁵⁸⁶ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 33. "Alçada em fala, ele porta / O próprio parto, mesmo que parta / O renome, sua queda e contradita" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 57).

⁵⁸⁷ Id. Ibid. p. 37. "Tua tinta aprendeu / a dureza do muro" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 63).

⁵⁸⁸ Id. Ibid., p. 89. "O nome / escapou-lhe dos lábios: sua fala o verteu / noutra corpo: achou de novo seu espaço / em Babel" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 129).

Whinnied by flint,
in the dream-gait that cantered you across
the clover-swarned
militant field:

this bit
of earth that inches up
to us again, shattered
by the shrill, fife-sharp tone
that jouts you open, million-fold,
in your utmost
heretic word.

Slowly,
you did your finger into the wound
from which my voice
escapes⁵⁸⁹.

E assim, como expresso em 'Lackawanna', também de *WW*, o poeta vai "forçar passagem e se abrir", no livro seguinte, *Effigies*, na relva que cala até o seu passo, na lembrança do que nunca foi, na revelação dos seres e das coisas em sua indeterminação original, porque não os são ainda. O terceiro livro do poeta Paul Auster é revelador. O mesmo compõe-se de um único poema, em cinco sequências curtas, cada uma distribuída em uma folha. Para não perder a beleza do relato e não ocuparmos espaço no corpo do texto optamos por apresentá-lo, na íntegra, em quadro (Anexo E) ao final do trabalho.

Com seu terceiro livro, Auster reafirma o que foi dito nos livros anteriores, revalida o seu olhar sobre a literatura e a poesia: um lugar sem intimidade, onde o poeta é aquele que perdeu o mundo e se perdeu, porque já não pode mais dizer *Eu* - ele é como todo mundo, como qualquer um, e compreende que deve falar deste ponto, ou, como o poeta, poetizou e intitidou um de seus poemas, *das ruínas* ('Salvage'), como se tudo ainda estivesse por nascer, inclusive ele próprio:

Reunion of ash men
and ash women. Sky's wan hub
grown full till anther-round
on the peat slope from which
I saw them. May-green: what was said,
audible in the eye. The words,
mingled with sonw, did not
indict the mouth. I drank
the wine they begrudged me. I stood, perhaps,
besides where you

⁵⁸⁹ Id. Ibid., p. 70. "Relinchando pelo sílex, / no passo-de-sonho que te galopou pelo / campo militante coberto / de enxames de trevos: / este pedacinho / de terra que palmilha / de novo rumo a nós, abalado / pelo estrídulo tom de pífono / que em liça te rasga, aos milhões / em tua mais plena / palavra herética. / Lentamente, / mergulhas o dedo na chaga / de onde escapa minha voz" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 131).

might have been. I dragged
everything
home to the world⁵⁹⁰.

O poeta é como sua fala: errante, móvel, nômade. Ou seja, caminha para fora de si. Dizer que o poeta coloca-se fora do mundo, e nesse movimento com ele, a linguagem, é afirmar que a experiência poética é uma experiência em que as coisas não são ainda. No poema, tudo se passa como se as coisas estivessem ainda por acontecer. A tarefa do poeta é justamente, como dito, em *Effigies*, abrir o olho para o som do calor, buscar o momento que antecede as palavras, a origem, o vazio primordial.

Blanchot nos retorna em eco, ao perguntar, em *L'entretien infini* (1969) "comment le retrouver, comment ressaisir, en ma parole cette présence antérieure qu'il me faut exclure pour parler, pour le parler?"⁵⁹¹.

Em 'Disappearances', poema avulso, Auster responde a Blanchot de modo pleno: começar/recomeçar da solidão, como se fosse a última vez que respirasse; afogar-se no olho; falar desse lugar; ouvir o silêncio (murmúrio) que se segue a cada palavra; viver no silêncio que vem antes de si; excluir-se em cada coisa que conta; começar a respirar pela primeira vez no espaço que o separa de si.

Fragments from cold, a última "suíte", desdobra todos os anteriores e legitima o projeto poético do autor, desenvolvido desde 'Spokes' e que nesta obra derradeira abre-se para novas distâncias a percorrer: respirar nas diminutas coisas; ser aquilo que o olho fez ser, ou seja, menos do que realmente se é; falar a partir de distâncias; falar do mundo para deixar o mundo por dizer; de nada arrepende-se; ficar no silêncio do momento; começar sempre com a ideia de que a primeira palavra só vem depois da última, o mesmo que dizer, depois de uma vida à espera da palavra que se perdeu; descobrir que as palavras falham, não têm sentido, e ainda assim só pedir por elas; escrever como um gesto em direção a coisa invisível que passa diante dos olhos; escrever menos como uma forma de simplificar o mundo do que buscar um lugar por onde entrar nele, presente entre as coisas, até mesmo aquelas que não o querem, mas o poeta precisa na mesma medida em que precisa de si mesmo; o ato de tentar dizer palavras

⁵⁹⁰ Id. Ibid., p. 101. Reunião de homens de cinza / e mulheres de cinza. O lívido eixo do céu / crescido até arroundar-se em antera / na encosta relvada de onde / os vi. Verde-maio: o que foi dito / audível no olho. As palavras, / misturadas à neve, não / acusaram a boca. Bebi / o vinho que me sonegaram. Fiquei, talvez, / ao lado de onde / pudeste estar. / Arrastei / tudo / a seu lar no outro mundo (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 199).

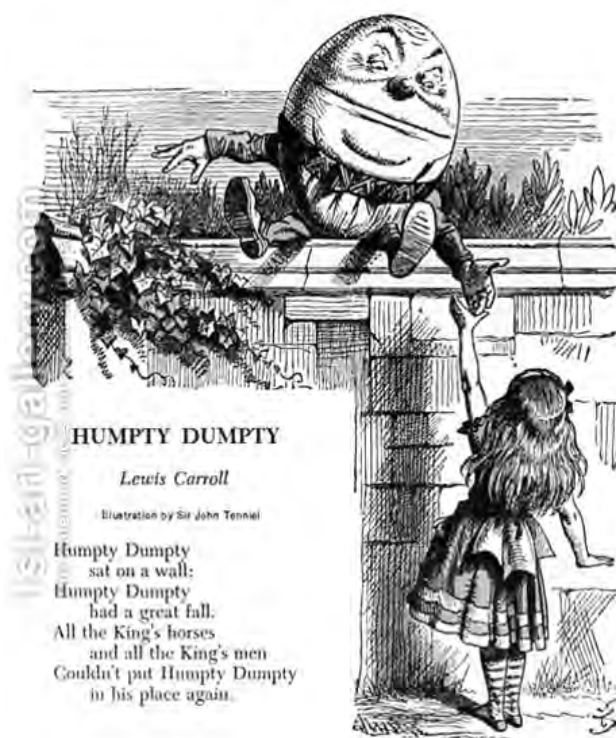
⁵⁹¹ MAURICE, Blanchot, op. cit., 1969, p. 50.

que também nada significam; ser igual aquilo que o olho traga, como se finalmente o poeta pudesse ver a si mesmo deixar-se ir nas invisíveis coisas.

Com seus livros de poesia, Auster pôs em prática uma experiência (poética, ficcional, de linguagem) e a testou de peito aberto diante do mundo, com um brio e decisão que o prosador levou muito tempo para reunir.

Tal qual Humpty Dumpty (Figura 46), personagem de Lewis Carrol, em *Alice através do espelho*, o poeta é uma espécie de profeta, filósofo da linguagem, que fala verdades para as quais o mundo não está preparado. Sua verdade é que o homem precisa se tornar novamente dono das palavras que fala, para assim fazer a língua corresponder às suas necessidades.

Figura 46 – Humpty Dumpty shaking hands with Humpty Dumpty, John Tenniel



Fonte: <<http://www.1st-art-gallery.com/John-Tenniel/Humpty-Dumpty,-Illustration-For-The-Nursery-Rhyme-By-Lewis-Carroll-1832-98.html>>.

Poeta, Auster também buscava por uma língua que dissesse aquilo que os homens têm a dizer, mais até do que as suas necessidades, ou seja, adâmica (Figura 47). Se busca por ela, é porque as palavras não mais correspondem ao mundo; elas não são mais capazes de expressá-lo. As palavras não são mais as coisas. São imprecisas, ocultam o que deveriam revelar. Por

isso, toda vez que tentam falar o que veem, falam com falsidade, distorcendo a coisa mesma que gostariam de representar.

Figura 47 – *Adam naming animals*



Fonte: <http://orthodoxwiki.org/File:Adam_naming_animals.jpg>.

Somente após a queda, acredita o poeta, a vida, tal qual a conhecemos - moldada tanto pelo bem quanto pelo mal, cheia de implicações morais e palavras arbitrárias, com sentidos equivalentes e opostos - surgiu. Afinal, como alega Peter Stillman-pai, em "Cidade de Vidro", primeira história d'A *trilogia de Nova York*, "se não existia nenhum mal no Paraíso, tampouco haveria algum bem"⁵⁹². A totalidade do conhecimento e da experiência, como bem lembra Sitllman-pai, "equivale a dizer o bem e o mal"⁵⁹³, só foi possível, quando o homem provou do sabor da maçã e por conta disso foi expulso do Paraíso (Figuras 48 e 49).

Foi nesse momento - do conhecimento através do sabor e da expulsão - que as palavras passaram a encarnar dois sentidos equivalentes e opostos, perdendo a sua clareza original, tornando-se opacas e ambíguas, desligadas das coisas, não dando mais vida a estas, nem revelando a sua essência, alcançando o cerne do mundo. As palavras de Adão não tinham sido meramente penduradas nas coisas que ele via, mas antes revelavam suas essências, literalmente dando vida a elas. Nomes e coisas eram permutáveis. Após a queda, isso já não

⁵⁹² AUSTER, Paul, p. cit., 1999 [a], p. 52.

⁵⁹³ Id. Ibid., p. 80.

mais era verdade. Nomes e coisas se desligaram; as palavras se tornaram um acúmulo de signos arbitrários; a língua foi totalmente apartada de Deus. Nesta perspectiva, a história do Paraíso registra não apenas a queda do homem, mas também a queda da língua.

Figura 48 – *Adam and Eve*, Rubens, 1628-1629



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jardim_do_%C3%89den>.

Figura 49 – *A expulsão do Paraíso*, Capela Sistina, Michelangelo, 1509-1512



Fonte: <<http://deniseludwig.blogspot.com.br/2013/09/arte-em-pinturas-de-adao-e-eva-o-jardim.html>>.

A queda da Torre de Babel (Figura 50), o último incidente do Antigo Testamento, a derradeira imagem antes do autêntico começo do mundo, representa para o poeta uma recapitulação precisa do que aconteceu no Paraíso, porém mais ampliada e revestida de uma significação mais geral para os homens, pois é quando a língua original teria dispersado para sempre (Figura 51).

Figura 50 - *A Queda da Torre de Babel*, Cornelis Anthonisz, 1547



Fonte: <<http://www.artbible.info/art/large/619.html>>.

Figura 51– *A confusão das línguas*, Gutave Doré, 1865



Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Babel>.

Para recuperar a língua original perdida, seria preciso *lutar* para recriá-la, *desfazer* a queda do homem, *reverter* seus efeitos, enfim, escrever a história ao contrário, apresentar a sua outra versão.

As palavras, acredita o poeta, podem mudar. A questão é saber como demonstrá-lo. O poeta parte dos recursos mais simples possíveis (assim o senso comum os designa): raízes, sementes, uma folha em branco, o gelo, a relva, a raiz, a semente, o passo, o frio, o calor, a neve, o dia, a noite, o sol, as estrelas, o pão, o vento, o muro, o sangue, a brasa, o olho, a boca, o pardal, o abutre, as barcas, o carvão, os morros, o orvalho, a caneta, a árvore, a algazarra das cabras etc. e os transforma, pela linguagem literária (*essencial*), em sua outra versão.

Como Mallarmé, Auster⁵⁹⁴ distingue entre linguagem literária, também chamada *essencial* e linguagem *bruta* (comum). A segunda, explica Blanchot, em "A linguagem da Ficção" e outros textos sobre o poeta francês, "chama um gato de gato de gato como se o gato vivo fosse idêntico ao seu nome". Ou seja, não passa de instrumento de comunicação, subordinada aos fins práticos da ação e da compreensão; entidades vazias referindo-se ao mundo exterior. A primeira é fundadora, tem o poder de criar, edificar um mundo, que precisa ser visto e compreendido em sua própria realidade verbal. Seus elementos, versos, estrofes, espaços, sinais gráficos (ou a ausência destes) etc... - no caso da poesia - diálogos, personagens, acontecimentos - em se tratando de romances - são evocados a partir de palavras que, mais uma vez citando Blanchot, para "significá-los, precisam representá-los, fazê-los serem vistos e compreendidos em sua própria realidade verbal"⁵⁹⁵.

Trata-se, na perspectiva de Blanchot, de uma experiência que "ilusória ou não, aparece como meio de descoberta e de um esforço, não para expressar o que sabemos, mas para sentir o que não sabemos"⁵⁹⁶.

É justamente disso que a poesia de Auster fala, e ele descobre em sua busca da língua perfeita. Em seu esforço por alcançá-la, sua pena só memoriza a derrota; o fracasso infesta o equilíbrio da mão na sua tentativa de alcançá-la; o corpo é feito verbo; e a língua perfeita jamais é descoberta, pois como a utopia, ela não está em parte alguma. Esta é inerente ao interior dos homens, ocorre em seu pensamento, é a sua própria imagem. É mais a ideia de um além que o homem será capaz de criar um dia, no aqui e agora de sua existência. Se um dia, o

⁵⁹⁴ Auster também traduziu Mallarmé.

⁵⁹⁵ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 79. Falamos a respeito em segmento dedicado a Andrew Eastman. A natureza do subcapítulo exigiu de nós o retorno à questão.

⁵⁹⁶ Id. Ibid. p. 81.

homem puder reencontrá-la, será apenas edificando-a com as próprias mãos. Por isso, o poeta escreve. E depois dele o prosador, seguindo os passos de seu antecessor. Ainda hoje, Auster a procura.

O que as pessoas veem quando leem o resultado dessa busca - os livros - não é realmente a pessoa Paul Auster, mas alguém que ele inventa, uma criatura artificial que pode manipular, para assim manipular os outros, permanecendo ele mesmo invisível, tal qual um titereiro puxando os cordões de sua marionete, atrás da cortina. As palavras, veremos no próximo capítulo, podem ser perigosas, simular que as ideias vêm de outra pessoa, é também um modo de se proteger.

É neste sentido, de ser um outro a partir de um truque do intelecto, que a literatura conseguiu apagar o sujeito: libertando-se do tema da expressão, i.e., não importa mais saber a origem da voz que fala no texto. Pergunta Foucault: "que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala? Creio que se deve reconhecer nesta indiferença um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea"⁵⁹⁷.

Relembrando o primeiro romance de Auster, "Cidade de Vidro", percebemos esta indiferença no adeus de Quinn a todos os outros que representou nesta história, que se encaminha para o seu "final", no mesmo passo que as folhas no caderno vermelho acabam. Ouçamos o narrador anônimo:

Lembrou-se dos livros que escrevera sob o nome de William Wilson. Era estranho que tivesse feito isso, e agora se perguntara por que o fizera. Em seu coração, compreendeu que Max Work estava morto. Morreria em algum ponto entre um caso e outro, e Quinn não conseguia sentir pena por isso. Tudo agora parecia tão sem importância. Voltou o pensamento para a sua escrivania e para as milhares de palavras que escrevera ali. Voltou o pensamento para o homem que fora o seu agente e se deu conta de que não conseguiu lembrar o seu nome [...] Quinn deu adeus para eles em seu pensamento⁵⁹⁸.

A esse desaparecimento do sujeito no discurso, Foucault chamou de o ser da linguagem. A expressão aparece pela primeira vez em "Prefácio à Transgressão" e é retomada em *As palavras e as coisas* (1999). Neste livro, Foucault nos diz que é com o desaparecimento do homem que a linguagem poderá retornar sobre si mesma, descobrindo assim a sua essência, que é o seu próprio ser.

⁵⁹⁷ FOUCAULT, Michel, op. cit., 2001 [b], p. 264.

⁵⁹⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 1999 [a], p. 143.

Quem fala no texto é a linguagem, não mais o sujeito. Nietzsche e Mallarmé já o haviam indicado quando um perguntara: 'Quem fala?' e o outro cintilava a resposta: 'a linguagem em seu ser'⁵⁹⁹.

Barthes afirma, o autor é aquele que "fala através de uma impessoalidade prévia", atingindo com isso o "ponto onde só a linguagem 'performa' e não [mais] o 'eu' [atua]"⁶⁰⁰.

O que vai marcar essa transição é a ruptura com o modelo da representação: teatro da vida e espelho do mundo, onde tudo se dá como repetição. Diz Foucault, em *As palavras e as coisas*: "A terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem"⁶⁰¹. Ou ainda:

o homem está em proporção com o céu, assim como com os animais e as plantas, assim como com a terra, os metais, as estalactites ou as tempestades. Erguido entre as faces do mundo, tem relação com o firmamento (seu rosto está para o seu corpo como a face do céu para o éter; seu pulso bate-lhe nas veias como os astros circulam segundo suas vias próprias; as sete aberturas formam no seu rosto o que são os sete planetas do céu); todas essas relações, porém, ele as desloca e as reencontramos, similares, na analogia do animal humano com a terra que habita: sua carne é uma gleba, seus ossos, rochedos, suas veias grandes rios; sua bexiga é o mar e seus sete membros principais. O corpo do homem é sempre a metade possível de uma atlas universal⁶⁰².

Não se trata, no exemplo acima, de produzir um saber empírico, mas antes ordenar os signos com a intenção de construir a partir dessa ordenação um quadro, uma imagem, uma representação do mundo. Por isso, são as coisas e os seres considerados unicamente em sua superfície, reduzidos aos que aparece ao olhar, discernindo-se apenas o que é relevante para a descrição de suas propriedades, localizadas em sua estrutura visível.

A linguagem, no seu ser bruto e histórico do século XVI, faz parte dessa grande distribuição das similitudes e assinalações. As línguas, destaca Foucault, em *As palavras e as coisas*, "estão com o mundo numa relação mais de analogia que de significação; ou antes, seu valor de signo e sua função de duplicação se sobrepõem; elas dizem o céu e a terra de que são a imagem; reproduzem, na sua mais material arquitetura, a cruz cujo advento anunciam"⁶⁰³.

⁵⁹⁹ FOUCAULT, Michel, op. cit., 1999, p. 530.

⁶⁰⁰ BARTHES, Roland, op. cit., 2004, p. 59.

⁶⁰¹ FOUCAULT, Michel, op. cit., 1999, p. 23.

⁶⁰² Id. Ibid., p. 30.

⁶⁰³ Id. Ibid. p. 51.

Na *epistéme* clássica, a linguagem não é um sistema arbitrário, está colocada ao lado das outras coisas do mundo, e elas, também contêm enigmas que o homem precisa decifrar. Mais uma vez citamos Foucault:

No século XVI, a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniformes e liso, em que as coisas viriam refletir-se como um espelho, para aí enunciar, uma a uma sua verdade. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto *enigmática* [itálico nosso], que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas [...] está depositada no mundo e dele faz parte porque as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar⁶⁰⁴.

A linguagem funciona, no mundo da representação, como um meio de se conhecer as coisas escritas. Acreditava-se que entre as palavras e as coisas havia uma relação causal, ou seja, que as palavras existiam para representar as coisas. Em toda parte, continua Foucault, "há somente um mesmo jogo, o do signo e o do similar, e é por isso que a natureza e o verbo podem se entrecruzar ao infinito, formando para quem sabe ler, como que um grande texto único"⁶⁰⁵.

Na modernidade, temos justamente o inverso. As palavras não são mais as coisas (vale lembrar a ironia de Foucault ao nomear seu livro), muito menos elas as representam ou as significam. Em seu lugar temos o ser (da) linguagem, vivo, em toda a sua potência, encontrando, então a literatura, o seu ser mesmo. A esse respeito, Foucault explana:

A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem no seu ser: não porém, como ela aparecia ainda no final do Renascimento. Por que agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a linguagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. É o precursor desse espaço vão e fundamental que traçará, dia a dia, o texto da literatura⁶⁰⁶.

A literatura, na modernidade, deixa de ser pensada a partir de uma teoria da significação e passa a ser repensada a partir da multiplicidade dos sentidos e das diferenças. Por isso, Barthes dirá, em "A morte do autor" que o ser total da escritura é "um texto feito de

⁶⁰⁴ Id. Ibid., p. 46.

⁶⁰⁵ Id. Ibid., p. 47.

⁶⁰⁶ Id. Ibid., p. 61.

escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas que entram, umas com as outras em diálogo, uma paródia, em contestação⁶⁰⁷.

Instaura-se, assim, um espaço de contestação do pensamento representativo, no qual uma nova ontologia surge: a do ser linguagem em oposição à do ser homem, duas instâncias jamais compatíveis na cultura Ocidental, como argumenta Foucault, em *As palavras e as coisas*: "A única coisa que por ora sabemos com toda a certeza é que jamais na cultura ocidental o ser do homem e o ser da linguagem puderam coexistir e se articular um com o outro. Sua incompatibilidade foi um dos traços fundamentais de nosso pensamento"⁶⁰⁸.

A linguagem, na modernidade, retorna sobre si mesma, não se prendendo a nada que lhe seja exterior, diga-se, o sujeito que fala: ela aparece, como diz Foucault, sob uma outra modalidade - opaca, silenciosa, sem interlocutor, dizendo outra coisa senão a si própria.

É justamente por isso que o pensamento ocidental, por tanto tempo, hesitou em pensar o ser da linguagem: "como se el[e] tivesse pressentindo o perigo que constituiria para a evidência do 'Eu sou' a experiência nua da linguagem"⁶⁰⁹.

A linguagem escapa ao modo de ser do discurso, à dinastia da representação, levando o discurso literário a se desenvolver a partir de si mesmo, formando uma rede em que cada um de seus pontos - distantes e diferentes - encontra-se em um espaço que os abriga e os separa simultaneamente.

Contudo, é preciso entender que, na perspectiva de Foucault:

A literatura não é a linguagem se aproximando de si até o ponto de sua ardente manifestação, é a linguagem se colocando o mais longe possível dela mesma; e se, nessa colocação 'fora de si', ela desvela seu ser próprio, essa súbita clareza revela mais um afastamento do que uma retratação, mais uma dispersão do que um retorno dos signos sobre eles mesmos. O 'sujeito' da literatura (o que fala nela e aquele sobre o qual ela fala) não seria tanto a linguagem em sua positividade quanto o vazio em que ela encontra seu espaço quando se enuncia na nudez do 'eu falo'⁶¹⁰.

Em *Foucault, a filosofia e literatura* (2000), Roberto Machado vê nesse distanciamento, afastamento e vazio, a possibilidade mesma do ser da linguagem da literatura moderna surgir. Nas suas palavras:

⁶⁰⁷ BARTHES, Roland, op. cit., 2004, p. 64.

⁶⁰⁸ FOUCAULT, Michel, op. cit., 1999, 468.

⁶⁰⁹ Id. Ibid., p. 221.

⁶¹⁰ FOUCAULT, Michel, op. cit., 2001 [b], p. 221.

O ser da linguagem da literatura moderna aparece quando desaparece essa linguagem, primeira, absoluta, imediata, mas ao mesmo tempo, muda, oculta - a Palavra de Deus, a Verdade, o Modelo - que toda obra de linguagem deve restituir, retraduzir, repetir, representar, e a linguagem, então, se volta para uma linguagem anterior - o já dito, o rumor, o murmúrio de tudo o que foi pronunciado, as palavras acumuladas na história - com o objetivo principal de repeti-la, através de um movimento de destruição das palavras que liberta outras, incessantemente é porque [...] a linguagem 'jamais cessou de falar a quem de si mesma...que podemos falar dela nesse murmúrio ao infinito onde viceja a literatura'. O ser da linguagem da literatura moderna é a repetição, no sentido preciso de a linguagem literária manifestar fundamentalmente o poder de falar da linguagem, o ser das palavras, a linguagem em seu ser⁶¹¹.

Dobrando e desdobrando-se, repetindo e retornando sobre si mesma, a linguagem torna-se sua própria imagem, num efeito que chamaríamos de especular, como no drama de olhar e ser olhado, presente em toda obra de Auster. A linguagem fala de si mesma para ser falada por ela própria, não dizendo outra coisa senão o fato de que ela fala de si incessantemente. Fazemos referência à seguinte passagem de "O Pensamento do Exterior":

No momento em que pronuncio simplesmente 'eu falo', não estou ameaçado por nenhum dos seus perigos: e as duas proposições que se escondem neste único enunciado ('eu falo' e 'eu digo que falo') não se comprometem de forma alguma. Eis-me protegido na fortaleza inamovível onde a afirmação se afirma, se ajustando exatamente a si mesma não ultrapassando nenhuma margem, afastando todo perigo de erro, pois não digo nada além do fato de que eu falo⁶¹².

A linguagem literária cria e sustenta seu próprio discurso, só encontrando seu lugar na soberania solitária do 'Eu falo', a que, por direito, nada pode limitar, nem àquele a quem ela se dirige, nem à verdade do que diz. Ela não mais se liga aos fins práticos da comunicação; deixou de ser discurso e a expressão de um sentido, para mostrar-se como a linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta, que não suporta mais nenhum *Eu* responsável por ela.

No reino da literatura moderna, não existe mais um *Eu* proprietário do discurso. Tampouco um inventor ou um produtor. Nele, só a palavra fala e ninguém a assina; ao contrário, ela assassina aquele que escreve.

É no interior desse quadro que vemos o poeta Paul Auster, e do qual falaremos a seguir.

2.3 *Eu é um outro*

⁶¹¹ MACHADO, Roberto, op. cit., p. 110.

⁶¹² FOUCAULT, Michel, op. cit., 2001 [b], p. 219.

Em 'Spokes', primeiro poema publicado por Auster, a voz que dele emana não é a de um *Eu* individual, senhor e dono das palavras que profere. Esta voz fala como que de fora do mundo apresentado por ela, portanto um *Ele* situado no exterior, advindo de um lugar diverso desse do qual fala, embora visivelmente mergulhado nele.

A ausência de um nome, de uma referência marcada que diga quem esse *Ele* seja, já faz dele um ser impessoal, neutro, sem intimidade ou interior oculto, não só apartado do mundo, mas também dissipado de si mesmo. Ou seja, um outro, como na frase de Rimbaud, já citada, *Je est un autre* ("Eu é um outro").

Somente nesta condição o poeta pode falar: como alteridade absoluta, estrangeiro para si mesmo, assim como a linguagem, que nega a existência daquele que fala, como uma interioridade subjetiva. A questão sobre a qual ele se dobra e se desdobra sobre ele é estranhamente abordada como se não lhe dissesse respeito:

The spoken,
The seen, contained in me refusal
to speak [...] ⁶¹³.

Embora, na maior parte das sequências de 'Spokes', o poeta fale como um *Ele* indeterminado, impreciso, vago, em três momentos específicos, ele propositadamente se apresenta com sua própria voz: quando precisa dizer o motivo de sua ausência - porque seco, estéril, descarnado: 'my absence in aridity'⁶¹⁴; quando assume, sem nenhuma vergonha, que, nem mesmo as mentiras que conta são suas: 'My lies never belonged to me'⁶¹⁵; e para ratificar e encenar o seu papel de Adão⁶¹⁶: 'I name you desert'⁶¹⁷. Ou seja, para ser simultaneamente a quintessência do universo e aquele que olha para o mundo e o nomeia como se o estivesse vendo pela primeira vez. Primeiro homem é também o último, herdeiro mudo de Babel, pois precisa aprender a falar dos olhos e se curar de ver com a boca.

Dizemos "propositadamente" por que a atitude do poeta é intencional: ele fala sob a batuta de diferentes vozes para atender aos interesses do poema, e não aos de uma suposta

⁶¹³ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 31. "o dito, / o visto, contido na recusa / De falar" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 53).

⁶¹⁴ Id. Ibid., p. 22. "Em água - minha ausência em aridez" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 35).

⁶¹⁵ Id. Ibid., p. 31. "Minhas mentiras jamais me pertenceram" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 53).

⁶¹⁶ Nome coletivo (Homem), e depois o nome próprio do primeiro homem.

⁶¹⁷ Id. Ibid., p. 24. "Teu nome será deserto" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 39).

verdade. O poeta adâmico, não pretende outra coisa senão apresentar seu poema como um espaço sem lugar, sem intimidade, sem interior oculto, no qual aquele que perdeu o mundo também se perdeu, por isso não ser mais capaz de dizer *Eu*. Portanto, canto e música - para falarmos como o poeta - que não se fixa a nada - espaço (exterior e interior), tempo, sujeito. Ou seja, experiência errante, nômade, que faz daquele que a entoa e coreografa, deserto.

As vozes que falam no poema são ao mesmo tempo visíveis e invisíveis; presença ao mesmo tempo sensível e insensível. Tais alternâncias indicam uma indefinição quanto ao que seja o real e o ficcional; o que não é nem real nem ficcional; o que não é nem simplesmente o indivíduo nem o poeta.

Esse mesmo jogo de vozes visto em 'Spokes' será encenado, engendrado, ressuscitado e ensaiado nos cinco livros de poesia que Auster escreveu sob esta máscara, mas com uma diferença fundamental, melhor dizendo, com um acréscimo essencial: o leitor. O poeta fala com e como este, adiantando-se como um outro desde a primeira palavra proferida, como farão as personagens criadas pelo prosador dele advindo.

Quinn, personagem de *Cidade de vidro*, primeiro romance publicado por Auster, é um bom exemplo do afirmado acima. Ex-escritor, que no passado publicara livros de poesia, escrevera peças teatrais, ensaios críticos, realizara algumas traduções, mas, por um motivo desconhecido, desistira de tudo isso, deixando a si mesmo para trás essa parte de si mesmo capaz de escrever livros.

Aos amigos dizia ser uma parte de si que havia morrido, uma sombra, um fantasma de sua própria existência que queria exorcizar. Assim nos é dito, pelo narrador anônimo da história: "Uma parte dele havia morrido, explicava aos amigos, e não queria que ela voltasse para assombrar a sua vida"⁶¹⁸.

É admirável a força e a disciplina da narrativa em não contar ao leitor o que levara Quinn a dar as costas para si. Ao não contar, ela não permitiria que se afogue no resto da história: a tudo que seja exterior a ela.

Quinn tinha começado uma vida nova. É a essa nova vida que o leitor deve estar voltado, limitando-se aos eventos nela ocorridos, para que assim ele próprio possa contá-la e, com isso dar-lhe uma significação.

Justifica-se a enigmática frase que fecha o primeiro parágrafo de *Cidade de vidro* e que já rondava a poesia desde os seus primórdios, presente igualmente em 'White Spaces',

⁶¹⁸ AUSTER, Paul, op. cit., p. 1999 [a], p. 10.

texto que marca o trânsito do poeta Paul Auster para o prosador Paul Auster: "A questão é a história em si, e não cabe a ela dizer se ela significa ou não alguma coisa"⁶¹⁹.

Se a história isenta-se de dizer o que ela própria significa, é para mostrar ao leitor o seu destino: romper consigo mesmo cada vez que é contada, para, assim, tornar-se palavra de ninguém - e por isso mesmo palavra de todos - o escrito de nenhum escritor, "a luz" de uma consciência sem *Eu*, enfim, tornar-se literatura. Em "A Literatura e o Direito à Morte", Blanchot nos dá a medida exata desse "esforço trágico" da literatura em se tornar palavra de todos:

A vontade de ser uma coisa, essa recusa a querer dizer, imersa nas palavras transformadas em estátuas de sal, esse destino, enfim, em que ela [a literatura] se torna, tornando-se a linguagem de ninguém, o escrito de nenhum escritor, a luz de uma consciência privada de mim, esse esforço insensato para se enterrar nela própria, para se dissimular por trás do fato em que ela aparece, tudo isso é agora o que ela manifesta e mostra⁶²⁰.

Esse esforço por ser ninguém, palavra de todos, não é privilégio da prosa de Auster; tampouco é o ponto onde a questão é apresentada pela primeira vez e começa a ser desenvolvida. Esta graça é da poesia, em um livro e poemas específicos 'Unearth'/*Unearth*. Nestes a voz do poeta é a do leitor também, sem o qual aquele não poderia existir. A perspectiva adâmica da poesia de Auster pede isso: algo acontece no cruzamento dos nomes próprios e comuns que seu trabalho evoca e o faz carregar como um "fardo medido", para usarmos a sua própria definição.

O que acontece é que o poeta, como já apontado em 'Spokes', assume uma outra versão de si mesmo: ele não é mais apenas leitor, mas um poeta a produzir seu próprio livro, sua própria obra, tornando-se nesse desdobramento, de fato, um. Afinal, como leu nos livros de Blanchot (Auster traduziu Blanchot, lembramos) - o que já faz dele uma voz plural, coletiva - o autor "só se encontra, só se realiza em sua obra"⁶²¹.

Essa voz coletiva, em 'Spokes' subentendida, é explicitada no primeiro livro de Auster pelo uso da primeira pessoa do plural, **Eu**, e o pronome que o determina, **Nosso**. Com eles, o poeta indica dois pontos centrais em sua poesia: o *Eu* é sempre um *Eu* mais outras pessoas

⁶¹⁹ Id. Ibid., p. 9.

⁶²⁰ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 316.

⁶²¹ Id. Ibid., p. 293.

(uma coletividade); e ele está o tempo todo em *conluio* com o leitor, no exercício do seu trabalho. Assim 'Unearth'/*Unearth*, expõe a questão:

We have only to read ourselves.
From the first step, our voice
is in league
with the stones of the field⁶²².

Uma vez apresentado pelo poeta, em seu primeiro livro, como seu cúmplice, o leitor, com esse mesmo *status*, aparecerá nos demais. Ele compartilha, como visto em 'Unearth'/*Unearth*, a folha em branco, ora aparecendo explicitamente, a partir do uso de "nós", "nosso(s)", ora em silêncio ou levemente sugerido, como nos versos de 'Pulse', poema de *Wall writing*, segundo livro de poesia Auster. Muito claramente, este diz:

This that recedes
will come near to us
on the other side of day⁶²³.

Effigies, terceiro livro, confirma e complementa o afirmado pelo poeta em seu trabalho anterior:

You who remain. And you
who are not there. Northernmost word, scattered
in the white

hours of the imageless world -
like a single word

the wind utters and destroys⁶²⁴.

Dizer tais palavras, será reafirmado em *Fragments from cold*, quarto livro de Auster, é soçobrar no mundo, tornar-se a inatingível luz que se ergue, iluminando o breve milagre do olho aberto:

⁶²² AUSTER, Paul, op. cit., p. 40. "Há que só nos prepararmos. / Desde o primeiro passo, nossa voz / está em conluio com as pedras do campo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 69).

⁶²³ Id. Ibid., p. 68. "Isto que se retrai / vai se aproximar de nós / no reverso do dia" (Trad. Caetano W. Galindo. Id. Ibid., p. 127).

⁶²⁴ Id. Ibid., p. 120. "Tu que permaneces. E tu / que não estás aqui. Mais boreal palavra, espargida / nas brancas / horas do mundo sem imagens - como única palavra / que o vento enuncia e destrói" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 239).

These are the words,
that do not survive the world. And to speak them
is to vanish

into the world. Unapproachable
light
that heaves above the earth, kindling
the brief miracle

of the open eye⁶²⁵

O mesmo olho que, ao longo dos cinco livros, o último, *Facing the music*, repete e consolida que é para as infinitas pequenas coisas que o poeta se volta, as mais minúsculas, incluído nestas o *Eu*. Na derradeira obra, o poeta recita sua prece:

The infinite

tiny things. For one merely to breath
in the light of the infinite

tiny things
that surround us. Or nothing
can escape

the lure of this darkness, the eye
will discover that we are
only what has made us less
than we are. To say nothing. To say:
our very lives

depend on it⁶²⁶.

Consciente e voluntariamente, tendo o leitor como sua testemunha, o poeta se permitira autoapagar-se, retirar-se para o interior de uma vida estranha e hermética, onde já não podia mais ser localizado, tornando-se por conta disso um homem "invisível" aos outros e muito provavelmente a si próprio.

No lugar do homem Paul Auster, só vemos um outro completamente diferente dele, agindo e pensando com uma consciência que lhe é própria, entrando e saindo das coisas sem a menor dificuldade, sentido-se à vontade em qualquer lugar que esteja, cada vez mais vivo, mais eloquente e agressivo (os termos ligados à violência destacados no subitem anterior nos

⁶²⁵ Id. Ibid., p. 125. "São essas as palavras / que não sobrevivem ao mundo. E dizê-las é sumir / no mundo. Inabordável / luz / que pulsa sobre a terra, ateando / o breve milagre / do olho aberto" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 247).

⁶²⁶ Id. Ibid., p. 141. "As infinitas / coisas minúsculas. Uma só vez meramente respirar / na luz das infinitas / coisas minúsculas / que nos cercam. Ou nada / pode fugir / do encanto dessas trevas, o olho descobrirá que somos / só o que nos fez ser / menos do que somos. Dizer: / até nossas vidas / dependem disso" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 287).

confirmam) no mundo dos outros, enquanto o *Eu* civil de Auster se dissipa a cada poema escrito, a cada livro de poesia lançado.

A mecânica aqui é simples: quanto mais o *Eu* civil de Auster se apaga, mais persistente torna a presença do poeta Paul Auster. A naturalidade e a indiferença com que atravessa de um estado de ser a outro não deixa de impressionar o leitor, mas também ao seu criador:

myself
the sound of a word

I cannot speak⁶²⁷.

Do primeiro ao último livro, onde começa e onde acaba a poesia de Auster, é tudo uma mesma questão: abalar e derrubar as certezas constituídas, em especial, o *cogito* cartesiano, "Penso, logo, existo"; ver o que está à frente para só então dizê-las. O deslocamento implica pôr fim à relação que o escrito mantém consigo mesmo, abrindo-se para a exterioridade de um percurso. O que acontece quando alguém, ou algo, procura garantir que ele cumprirá a sua destinação. Esta é dependente dos atos da repetição, da possibilidade das remissões infinitas.

Para Auster, antes de escrever qualquer palavra, é preciso vê-la, fazê-la parte de seu próprio corpo, torná-la uma presença física vivida por ele do mesmo modo que cada órgão do seu corpo. Em suas próprias palavras:

Não há separação entre a tarefa de escrever e ver. Pois nenhuma palavra pode ser escrita sem antes ter sido vista, e antes que encontre seu caminho até a página deve ter feito parte do corpo, uma presença física vivida por alguém do mesmo modo que se vive com o próprio coração, o próprio estômago e o próprio cérebro⁶²⁸.

Como todo mundo, continua Auster, o sujeito que escreve "almeja um significado", abraça a falta de sentido das coisas, como se essa falta fosse o princípio de todo o seu trabalho, pois só assim poderá compreender que, ao vestir a máscara de poeta, a sua obrigação é ver o que está à sua frente para só então dizê-lo.

Mas, para ver, o escritor precisa se tornar invisível, desaparecer, obliterar-se no anonimato, ainda que muitas vezes ele próprio faça parte da paisagem observada. Isso

⁶²⁷ Id. Ibid., p. 148. "eu mesmo / o som de uma palavra / que não posso falar" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 305).

⁶²⁸ AUSTER, Paul, op. cit., [1982 ?] data provável [a], p. 142.

significa desmoronar a unidade do *Eu*, promover uma passagem libertadora *para fora*⁶²⁹. Ou seja, alcançar aquela impessoalidade onde só o *outro do Eu*, neutro, oblíquo, fala.

Colocando-se como um forasteiro em seus cinco livros de poesia, o poeta diz o mundo e o cria em torno de si, tal qual um estranho o faria. O que importa, de fato, é a coisa vista (escrita), e esta só pode adquirir vida quando seu observador tiver desaparecido.

Entretanto, é como se o próprio ato de ver (escrever) fosse uma tentativa de estabelecer um vínculo entre o observador e a coisa observada, sendo o olho o meio pelo qual o escritor - estranho a si mesmo - pode encontrar seu lugar no mundo para o qual foi exilado.

Se isso acontece, é porque, na perspectiva adâmica da poesia de Auster, a construção de um mundo é, sobretudo, a construção e o reconhecimento de relações. Descoberta e isolada em sua singularidade, a coisa vista é apenas o início, um primeiro passo para que ele seja possível.

Mas é preciso atenção: nem mesmo o visto pode ser verdadeiramente visto. Este só acentua a invisibilidade das coisas, a infinita distância que separa o homem de um saber sobre ele, a sua impenetrabilidade.

Onde tudo é hermético e evasivo, não se pode fazer mais do que observar. É justamente isso que o poeta faz, e também, todo escritor. Em entrevista a Gerard de Cortanze, Auster comenta o lugar que, para ele, o escritor ocupa:

Presque tout les écrivain, poète ou non, se sent à l'écart de la vie, de la société. On marche en sens contraire. On regard les choses. On ne sent pas complètement concernès par les activités des autres. [...] On regard, on se fait observateur. [...] On regard de l'intérieur mais aussi de l'extérieur⁶³⁰.

Este sentimento narrado a Cortanze, Auster transforma em poesia, e depois em prosa. É só isso que o poeta quer: escrever. Para isso, improvisa, habitua-se a fazê-lo, para enfrentar os trancos da vida, faz da vida todos os sacrifícios que sejam impostos a ele.

Para escrever, o poeta vive literalmente na corda bamba, ou seja, assume plena responsabilidade por sua própria vida, joga-se nela, levando-a ao extremo. A vida levada ao extremo é a vida que não se esconde da morte, mas a encara de frente. Esse é o movimento do poeta Paul Auster: lançar-se em seu trabalho para nele morrer.

⁶²⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 38.

⁶³⁰ CORTANZE, Gerard, op. cit., p. 87-88. "Quase todo escritor, poeta ou não, sente-se longe da vida, da sociedade. Anda em sentido contrário. Mira as coisas. Ele não se sente totalmente envolvido nas atividades dos outros. [...] Olha, torna-se um observador. [...] Olha do interior, mas também do exterior" (Trad. Nossa).

Ao invés de promover a eternidade do poeta, o poema promove o seu assassinato. Consciente e voluntariamente, ele se deixa desaparecer nos seus versos, estrofes e espaços brancos provocando assim a sua morte. Não há mais origem ou sujeito dono da verdade. A poesia deixa de ser a expressão de um *Eu* interior e passa a descrever a situação daquele que já se perdeu, está fora do mundo e fora de si.

Barthes, como vimos, já havia percebido esse desaparecimento do ser da escrita. No célebre artigo, "A Morte do Autor", declara:

A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do sujeito que escreve⁶³¹.

É este gesto de renúncia do autor na atualidade que Auster apresenta em seus poemas, e depois, na prosa.

Adão contemporâneo, o poeta é também detetivesco, na medida em que está aberto para tudo, disposto a colher inspiração em toda e qualquer fonte. O poeta está sempre de prontidão, transformando os eventos mais banais em epifania. Quem o diz é o próprio Auster:

você não pode sair à rua na expectativa de escrever um poema, mas deve estar preparado para fazê-lo sempre que houver oportunidade. Porquanto a 'obra' só pode ganhar existência quando foi dada a você pelo mundo, você tem de estar constantemente olhando para o mundo, constantemente fazendo o trabalho que levará a um poema, mesmo que daí não resulte poema algum⁶³².

O movimento empreendido pelo poeta é aproveitar o que o mundo oferta, tirar de cada objeto ou ser que se vê toda sua beleza estética.

Auster é um poeta do olho. Suas palavras são a mais pura emanção desse órgão em ação, bem como o vislumbre de seus sentimentos ante aquilo que vê. As palavras, em seus poemas, não são o ordenamento do mundo, mas a sua descoberta. Logo, o que o poeta nos faz visualizar é um novo mundo, onde tudo está por se conhecer, por se saber. Onde nada foi dito e tudo ainda está por se dizer. Um mundo à espera de sua descrição, de uma nomeação.

Descobridor desse novo mundo, o poeta é Adão. Como o primeiro homem, nomeia as coisas que apresentam à sua frente. As diversas listagens de palavras e expressões exaustivamente elencada nesta tese o demonstram.

⁶³¹ BARTHES, Roland, op. cit., 2004, p. 57.

⁶³² AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 42.

Ao mesmo tempo, o poeta é herdeiro mudo dos construtores de Babel, pois foi condenado a traduzir sua descoberta em palavras que não mais dizem a essência das coisas. A tradução, Babel nos ensinou, pode até comentar, explicar um mundo, mas jamais será capaz de reproduzi-lo verdadeiramente. Se isso acontece, Auster esclarece, é porque "o mundo não pode ter jamais a sua existência pressuposta. Ele vem a ser somente no ato de nos movermos em direção a ele"⁶³³. Eis a razão de todo o fracasso do poeta, e a razão de nunca alcançar a Terra Prometida. Esta ele diz, não existe.

Na perspectiva adâmica da poesia de Auster, o escrever acontece como o esforço por tornar presença a coisa vista. Esse é o momento decisivo do trabalho do poeta, e de todo escritor: conquistar cada momento e cada coisa por uma constância do olhar, uma pureza de percepção de tal modo intensa, que o esforço em si assume valor religioso. O poema então acontece como o testemunho e o ato de fé que caracteriza esse valor.

Naufragar, camuflar, fazer do corpo verbo, ar que nunca se vai retratar, cerzir são verbos e expressões - entre vários outros - usados pelo poeta para se referir a esse abalo e colapso do *Eu* e sua passagem libertadora para *o outro do Eu*. Ou seja, alcançar aquela impessoalidade onde só *Ele*, o neutro, o oblíquo fala.

É neste sentido que a morte do autor se dá, quando o poeta (ou prosador) não mais remete à intimidade de um *Eu*, a um *Eu* autoral, individual que nele fala sua "infelicidade". A poesia, em sua perspectiva adâmica, nada tem a ver com lembranças, sonhos ou os fantasmas do *Eu*, mas, apropriando-nos do vocabulário de Deleuze, "audições", "visões", "derives" e "potências" que circulam no exterior.

Cada livro por Auster publicado registra, em seus poemas, a morte consciente do sujeito que o escreve. Ele já não é mais Paul Auster, é poeta, e deve olhar tudo através dos olhos deste.

Sob a perspectiva adâmica da poesia de Auster, podemos dizer que seus livros são essencialmente sobre a angústia do *Eu*: com suas diversas vozes, o poeta está a nos dizer adeus, a se despedir do mundo, mas para poder fazer isso tem de apagar aos seus próprios olhos, tornar-se invisível, para, quando novamente tornar-se visível, não mais se reconhecer. O leitor deve olhar para ele da mesma forma que ele se olha. Nessa estranha perspectiva dobrada, temos a possibilidade de vê-lo confrontado com sua própria aniquilação.

Segundo Blanchot somente quando o poeta (o escritor de modo geral) chega a uma substituição estranha, como a que diz, "*Ele é infeliz*", a linguagem pode se "constituir em

⁶³³ Id. Ibid., p. 36.

linguagem infeliz" para ele, "a esboçar", "a projetar lentamente o mundo de infelicidade tal como se realiza nela". Só então, "talvez, ele se sentirá em casa", e sua "dor sentida nesse mundo de onde ela está ausente"⁶³⁴, porque nele não mais se encontra.

O poeta pertence ao exílio; e seu nome é deserto - ser exterior, mundo, corpo que o poeta percorre cegamente sem se importar com um *Eu* interior escondido por descobrir. Conhecedor profundo dos *Antigo e Novo Testamentos*, Auster sabe que, neste último, mais precisamente, em Mateus 12, 43-45,

Quando o espírito impuro sai do homem, anda por lugares áridos em busca de repouso. Mas não encontrando diz consigo: 'Voltarei para minha casa, de onde saí'. E voltando, encontra a casa vazia, varrida e arrumada. Vai então, traz consigo outros sete espíritos piores do que ele, e entrando, fazem dali sua morada. Assim a última condição desse homem será pior do que a primeira. É o que sucederá com esta geração perversa (BIBLIA, 1986, 1192).

Foi lá, no deserto, e carregando esse nome, que o poeta sonhou ser sua vida um sonho de fogo:

It was there
I dreamed my life
into a dream⁶³⁵.

lançou, contínua e infinitamente, uma flor:

I lodged, everlasting,
a flower in hell⁶³⁶.

Deserto, o poeta também é o coração, o lugar da vida, da vida eremítica. Na poesia de Auster, a solidão não é ferida; ela é antes saúde, pois está carregada de positividade. Ela é, na sua compreensão, um fato, umas condições da humanidade⁶³⁷. Por mais que os homens estejam cercados de outras pessoas, eles vivem suas vidas sozinhos. É neles, na solidão que os habita que a vida real tem o seu lugar.

⁶³⁴ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 28.

⁶³⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 137. "Foi lá que / minha vida / sonhou-se um sonho / de fogo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 277).

⁶³⁶ Id. Ibid., p. 131. "instalei, sempiternamente / uma flor no inferno" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 263).

⁶³⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 286.

O homem é uma máquina que pensa e, justamente por pensar, situa-se em duas extremidades ao mesmo tempo: ele está aqui onde as coisas acontecem (presença física) e lá, não se pode saber exatamente onde, flutuando nas suas próprias divagações. Mesmo no paroxismo da atração física, diz Auster:

os pensamentos continuam jorrando em nossas cabeças. No clímax da excitação sexual, uma pessoa pode estar pensando numa carta sem resposta na mesa da sala de jantar ou numa rua de uma cidade estrangeira, onde esteve vinte anos atrás - ou qualquer outra coisa⁶³⁸.

A solidão se situa no intervalo existente entre a mente e o corpo. Entre o *Eu* e o outro: outro que me vê e no qual enfim me vejo. Só sabemos quem somos porque somos capazes de pensar sobre isso. O *Eu* não passa de uma sensação. Esta é formada pela pulsação de consciência que há dentro de cada um de nós, ou seja, pelo monólogo incessante, pela conversa infinita que travamos com nós mesmos ao longo da vida. Esse contato com que o há dentro de nós, só pode se dar na mais pura solidão. Não é possível alcançar, penetrar os pensamentos de alguém, uma vez que eles são a sua solidão.

É justamente isso que o poeta descobre ao longo de seus cinco livros: seu maior erro sob esta máscara seria acreditar que pode penetrar a impenetrabilidade das coisas e dos seres:

And the boats
moored in the jetty fog

are invisible. And if they are there

they are visible⁶³⁹.

Embora vivamos sozinhos, tudo o que somos resulta do fato de que somos formados por outros. Lacan situa bem esse estado da personalidade humana: mamando no seio da mãe, o bebê ergue o seu olhar para ela; os olhos se cruzam, e o bebê se vê sendo olhado. Dessa experiência de ser visto por outro começa a aprender que ele está separado de sua mãe, um ser apartado dele, assim como ele o é em relação a ela. O bebê apreende que ele é uma pessoa por si mesmo. É nesse instante, da experiência de ser visto, que um *Eu* se forma. A esse processo Lacan chamou *estádio do espelho* (1949).

⁶³⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 287.

⁶³⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 121. "E os barcos / ancorados na névoa do molhe / são invisíveis. E se estão ali / são invisíveis" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 241).

Na vida adulta, a autoconsciência é uma extensão dessas experiências pré-maturas. Aqui não há mais uma mãe a olhar o seu bebê, mas o homem que olha a si mesmo, como se dissesse: "o outro que me vê sou eu mesmo". Contudo o homem só é capaz de olhar para si mesmo porque outros o viram primeiro. Aprende-se a solidão como se aprende a linguagem, i.e., com os outros.

Somente estando na solidão o homem começa a entender a sua ligação com os outros. É o que nos explica Auster:

Quanto mais ficamos intensamente sozinho fica, quanto mais profundamente mergulha em um estado de solidão, mais profundamente você se essa ligação. Uma pessoa não consegue se isolar das outras pessoas. Por mais apartado que se encontre num sentido físico - que tenha sido abandonado em uma ilha deserta ou confinado em uma solitária - você descobre que é habitado pelos outros. Sua linguagem, suas memórias, mesmo sua sensação de isolamento - cada pensamento, em sua cabeça nasceu de sua ligação com outras pessoas⁶⁴⁰.

Sendo ele próprio deserto, e na errância, o poeta descobre essa verdade fundamental, e que marcará não só a sua poesia, como também a prosa. O poeta dá o seu testemunho:

I tell you
of the opening of my eye
beyond being,
of my being beyond being
only one,
and how I might acquit you
of this hiddenness, and prove to you
that I am
no longer alone
that I am not
even near myself
anymore⁶⁴¹.

Dito de outra forma, ao olhar para fundo de si mesmo, o que nosso autor encontrou não foi apenas "si mesmo", mas o mundo inteiro. Por isso, Auster diz constantemente que "o livro está repleto de referência e citações"⁶⁴².

⁶⁴⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 1995, p. 288.

⁶⁴¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 131. "eu te falo / da abertura de meu olho / além do ser / só um, / e de como te posso livrar / desse ocultamento, e te provar / que não estou / mais só, / que não estou / nem perto de mim mais (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 263.

⁶⁴² AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 288.

Ao mesmo tempo que analisa a solidão, o estar sozinho, a partir da sua relação com o outro, seus poemas tratam de uma comunidade - eles são produções coletivas, escritos por diversas mãos.

Na poesia de Auster, a solidão do homem está diretamente ligada à solidão da obra. Esta exclui toda e qualquer individualidade. Por isso o poeta nunca se apresenta como ele mesmo. Na condição de poeta está morto para o mundo. Em seu lugar só outros falam, são pura linguagem manifesta.

As mesmas vozes cantam e dançam, em 'White Spaces', texto transitório da poesia para a prosa e de consolidação do projeto poético-ficcional de Auster. É sobre ele que falamos no capítulo a seguir.

3 ENTRE A POESIA E A PROSA: UM TEXTO CHAMADO 'WHITE SPACES'

...o que está pelo céu prescrito mal poderá
ele contradizer, ou evitar.
(Miguel de Cervantes - *Dom Quixote de La Mancha*)

O quarto e último capítulo de nossa tese focaliza 'White Spaces', texto definido pelo próprio Auster como "a ponte" que o levou da poesia para a prosa, mas aqui avaliado como um trabalho singular, que consolida todo o projeto literário do autor, desde a poesia, anterior a ele, à prosa, por vir⁶⁴³.

3.1 Dançando por um calar mais claro

'White Spaces'⁶⁴⁴ foi finalizado num sábado de nevasca, às duas horas da manhã, mesmo instante em que o pai de seu autor morria nos braços de sua namorada, em pleno ato sexual. Ou seja, no momento em que Auster era trazido à vida por sua caneta, a de seu pai chegava ao fim.

À estranha coincidência, o romancista, mais velho e experiente, chamou *ghoulis* *trigonometry of fate*, i.e., a ideia de que tudo no mundo está relacionado: um fato é anulado pelo seguinte, um momento seguido de outro, como se apenas eles existissem, e cada coisa engendra não só aquilo que lhe é semelhante, mas também contrário, a igualmente denominada, pelo autor, *contra-argumentação do antecedente* ou *força avassaladora e mistificadora da contradição*⁶⁴⁵, que quer dizer simplesmente, a impossibilidade de dizer algo sem reservas. Uma vez que ao redor apenas permanece o acontecimento e o instante, o sujeito é tornado um ponto fixo num remoinho de mudanças, num corpo equilibrado em imobilidade num mundo que passa e desaparece velozmente. Além disso, a noção de que o mundo não é um lugar sadio, organizado, do qual os homens tenham a posse e alcancem a sua

⁶⁴³ Faremos uso de diversas terminologias cunhadas por Auster ao longo de sua vasta obra. Em nosso texto, estas serão transcritas em itálico.

⁶⁴⁴ Optamos por usar o título em inglês por questões de sonoridade. A música será um elemento importante ao longo de todo o texto de Auster.

⁶⁴⁵ Termos cunhados por Auster ao longo de sua vasta obra serão constantemente citados neste capítulo. Fizemos uso deste recurso por 'White Spaces' consolidar esta prática do autor, desde a poesia. O intento com isto é a perspectiva do autor a respeito dos temas levantados.

compreensão; ao contrário, ele é destituído de fundamento lógico, guiado pelo puro acaso - aqui entendido como o acontecimento imprevisível que rompe a relação dos homens com o senso-comum, abala as suas certezas e verdades, constrói novas possibilidades de vida e desencadeia um novo cosmo de imagens e ficções. Ou, tomando emprestadas as palavras de Rüdiger Safranski, em *Romantismo uma questão alemã*, o fato inesperado que permite "apreender a profundidade da vida e seu lado noturno", "preparar o pensamento e a imaginação para o monstruoso que há em nós e em torno de nós" (SAFRANSKI, 2010, p. 52).

Incognoscível e letalmente, a contingência persegue os homens todos os dias de suas vidas. Estas podem ser tiradas a qualquer momento, sem nenhuma razão - aparente. A vida é morte. A morte é uma espécie de vida. Aquela se adona desta o tempo todo - é sua propriedade. Como tal, pode se desativar a qualquer momento. Não há escolha, senão submeter-se a esse poder destruidor, porém igualmente construtor, uma vez que põe abaixo uma vida que não mais se sustenta para criar outra por meio de um ato novo e inteiramente arbitrário.

A morte é, nessa perspectiva, a preparação para uma nova vida, que passou por aquela e por isso mesmo pode finalmente falar. É a passagem de uma vida à outra, uma pequena morte, poderíamos dizer, em que os demônios interiores são incendiados e fundidos novamente às chamas de origem. Como diria Blanchot, a respeito de Sade, em "A Literatura e o Direito à Morte", "a soberania [está] na morte, a liberdade [é] morte"⁶⁴⁶. Também definida pelo filósofo francês como "o momento da mais rica significação"⁶⁴⁷, assim como

ponto vazio dessa liberdade, a manifestação do fato de que essa liberdade é ainda abstrata, ideal (literária), indigência e platitude. Cada qual morre, mas todo o mundo vive, e, na verdade, isso significa. também: todo o mundo está morto. Mas o 'está morto' é o lado positivo da liberdade feita mundo: nele o ser se revela como absoluto⁶⁴⁸.

Várias passagens de 'WS'⁶⁴⁹ corroboram o aqui dito: "Algo acontece, e a partir do momento em que começa a acontecer, nada poderá voltar a ser como era"⁶⁵⁰; "Algo começa, e já não é mais o começo, mas outra coisa, que nos impele ao coração da coisa que

⁶⁴⁶ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 309.

⁶⁴⁷ Id. Ibid., p. 308.

⁶⁴⁸ Id. Ibid., p. 309.

⁶⁴⁹ Utilizaremos a sigla 'WS' para nos referirmos ao texto.

⁶⁵⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 319.

acontece"⁶⁵¹; "No reino do olho nu, nada acontece que não tenha seu começo e seu fim"⁶⁵²; "como se de uma maneira que eu não compreendo plenamente cada coisa de minha vida estivesse conectada a todas as outras, que por sua vez me conectam ao mundo em torno"⁶⁵³; "Uma semente se estira invisível na terra, e nada sabemos disso. Flores fenecem, prédios sobem, crianças choram. E, no entanto, apesar de tudo, nada sabemos"⁶⁵⁴; "Acontece, e enquanto continua acontecendo, esquecemos onde estávamos quando começamos"⁶⁵⁵; "a vida nos ensinou uma única coisa: quem quer que agora esteja aqui mais tarde não estará aqui"⁶⁵⁶; "Dedico estas palavras às coisas da vida que não compreendo, a todas as coisas que desaparecem diante de meus olhos"⁶⁵⁷; "Há sempre outra maneira, nem melhor nem pior, em que as coisas podem tomar forma"⁶⁵⁸; "sou provavelmente impotente para afetar o resultado até da coisa mais insignificante que acontece"⁶⁵⁹; "E daí este desejo [...] de continuar [...] de começar de novo [...] de continuar, como se cada momento fosse o começo"⁶⁶⁰.

A mecânica de Auster é muito clara: começar pela morte, refazer o caminho de volta à vida e retornar à morte. O poema 'Ascendant', de WW, já dava essa medida:

down to the mica-sheer
parchments, tallying
the living into death again
and life, below, beyond the below, and before,
breath-paved, there, a direction,
yes, and nowhere, into the real
that was won, and lost, and re-invented: [...]⁶⁶¹

⁶⁵¹ Id. Ibid., p. 321.

⁶⁵² Id. Ibid., p. 323.

⁶⁵³ Id. Ibid., p. 325.

⁶⁵⁴ Id. Ibid., p. 331.

⁶⁵⁵ Id. Ibid.

⁶⁵⁶ Id. Ibid.

⁶⁵⁷ Id. Ibid., p. 333.

⁶⁵⁸ Id. Ibid., p. 337.

⁶⁵⁹ Id. Ibid.

⁶⁶⁰ Id. Ibid.

⁶⁶¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 89. "até o diáfano da mica / em pergaminhos, que registra / de novo em morte os vivos / e a vida, abaixo, além do abaixo, e antes, / calçada-de-alento, lá, direção, / sim, e em parte alguma, / para o real / que foi conquistado, e foi perdido, e / reinventado: [...]" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 175).

Ninguém pode se esquivar das oportunidades inesperadas, tampouco ignorar os seus apelos. Há, nas combinações de acasos, uma estranha inevitabilidade, como se os eventos fortuitos exigissem reações extravagantes: manter-se à altura deles; abandonar-se à suprema indiferença e desprendimento de ir aonde eles levarem; agarrar-se decidida e conscientemente a essa oportunidade, com pouco sofrimento íntimo; ceder à sua silenciosa persistência e lançar-se a eles com paixão austera e obstinada. Tomando novamente de empréstimo Safranski, "o inexplicável" é para Auster, e nos seus textos, "encanto"⁶⁶². Quando se conhece a fórmula mágica, nenhum obstáculo é grande demais, é até mesmo possível sentir-se lúcido, completamente senhor de si. É o que fica subentendido das palavras de 'WS':

Não funciona, então, fazer perguntas. Pois esta é uma paisagem de impulsos aleatórios, de conhecimento pelo conhecimento [...] E se apenas desta vez nos abandonássemos à suprema indiferença de simplesmente estarmos onde quer que por acaso estivéssemos, aí talvez não ficássemos nos iludindo e pensando que nós, também, tínhamos finalmente virado uma parte de tudo⁶⁶³.

O poeta já dava a mesma lição na poesia. Em 'Incendiary', declama:

[...] The world is
whatever you leave to it [...] ⁶⁶⁴.

Todavia, não é correto ver a *trigonometria do destino* como uma mera sujeição ao acaso; não se trata disso, mas de compreender que este faz parte da realidade. Força avassaladora e desconcertante, acontecimento repentino e não premeditado, arranca do sujeito seu autocontrole e o lança em novos mundos. É uma navegação sem destino e fim. A melhor explicação dessa equação náutica foi dada por Blanchot, em *O livro por vir*: "Ninguém pode pôr-se a caminho com a intenção deliberada de atingir a ilha de Capreia, ninguém pode lançar o ferro nessa ilha, e aquele que o tivesse decidido só lá chegaria *por acaso* [itálico nosso], um acaso a que está ligado por um acordo em que é difícil penetrar" (BLANCHOT, 1984, p. 13).

A qualquer momento algo pode acontecer. O intolerável e o ininteligível estão sempre presentes, seja na relação dos homens com a realidade, seja na relação do escritor com a sua obra: ambos são continuamente moldados e afetados por eles com uma regularidade quase

⁶⁶² SAFRANSKI, Rüdiger, op. cit., p. 55.

⁶⁶³ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 321.

⁶⁶⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 93. "[...] O mundo / é / o que quer que lhe deixes [...]" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 181).

entorpecedora. Já nada tem a ver com o sujeito em si. É algo fora do seu controle. Auster não se cansa de dar exemplos a respeito, desde os mais triviais aos mais complexos: "conhecer três pessoas chamadas Jorge no mesmo dia"; chegar num hotel e receber um quarto com o mesmo número de seu apartamento"⁶⁶⁵; pensar num amigo que não vê há dez e, "duas horas depois, topa[r] com ele na rua"; desmarcar um encontro com uma de suas leitoras para se encontrar com amigos, e deparar-se com essa "mesma mulher com quem não pudera [se] encontrar porque iria àquele restaurante"⁶⁶⁶; atravessar uma cerca de arame farpado, em meio a um ataque de raios, ver o colega ao seu lado ser atingido por um deles, enquanto você sai ileso, quando facilmente "poderia facilmente ter sido [você]"⁶⁶⁷; encontrar por acaso uma frase de Faulkner e perceber que ela sintetiza o livro que está escrevendo, e por isso inseri-la no mesmo"⁶⁶⁸; a morte do pai e o reconhecimento do autor como tal, uma "terrível equação!" que o autor não para de pensar toda vez que escrever: "pensar que a morte de meu pai salvou minha vida"⁶⁶⁹. Coincidências, ou pequenos detalhes que valem a pena ser registrados, ou como diriam românticos como Schlegel e Novalis, lembrado por Safranski, em obra já citada, "agarrados" porque interessantes⁶⁷⁰.

Por meio de seus exemplos, Auster está dizendo - e nisso consiste a sua ideia de *trigonometria do destino* - que não só o acaso é um *lance de dados criador*, como também de um momento para o outro tudo pode acontecer. Tal qual Babel, as certezas de uma vida inteira podem desmoronar em segundos, e isto se constitui como realidade e não como

⁶⁶⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 262.

⁶⁶⁶ Id. Ibid., p. 263.

⁶⁶⁷ Id. Ibid., p. 269. O evento é referido em vários romances de Auster, o mais recente a abordá-lo é *Report from the interior*, de 2013. Ao falar sobre isso, compreende Auster, "quão crucial" foi o acontecimento para ele: "toda a minha atitude em relação à vida se formou naquela floresta no norte de Nova York" (p. 269).

⁶⁶⁸ HUTCHISSON, op. cit., p. 47. Em *Conversations with Paul Auster*, o autor revela: "It's interesting about the quote from Faulkner. I came across it as I was writing the book - purely by chance - and I couldn't ignore it. There it was. That sentence seemed to articulate the entire book for me, and so I felt compelled to put it in. You can't turn your back on what you're given...(p. 47). A citação pode ser encontrada no capítulo nove de *A música do acaso*: "Ao longo de várias semanas, quase nada leu; Certa noite, porém, no final de novembro, pegou um livro de William Faulkner (*O Som e a Fúria*), abriu-o ao acaso e deu com tais palavras no meio de uma frase: '(...) até que um dia, desgostoso, ele arrisca tudo numa única virada de carta, às escuras (...)'" (AUSTER, Paul. *A música do acaso*. Tradução: Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, s/d, p. 201).

⁶⁶⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 276.

⁶⁷⁰ SAFRANSKI, Rüdiger, op. cit, p. 57. "Especialmente Friedrich Schlegel e Novalis, praticam, ávidos pela leitura e escrevendo febrilmente, um universalismo que tenta abranger tudo o que para a formação - não para a educação - promete ser interessante. Schlegel, à propósito, será o primeiro a usar a expressão *interessante* como a que permite entender a era moderna que tem em mente. Indiferentes à divisão tradicional das disciplinas, os românticos agarram tudo o que lhes parece interessante".

possibilidade. O acaso não é algo que possa existir, faltando-lhe apenas a existência, mas real em si mesmo, independente de haver um processo, que possa ou não ocorrer, para se realizar.

Trata-se de um movimento contínuo, em permanente devir, anterior à própria gênese das coisas e dos seres. Isso significa ser atirado para fora da concha protetora das percepções habituais, subitamente arrancado de si mesmo, colocado à deriva num mundo incompreensível, no qual o sujeito se perde e a sua única possibilidade é andar às tontas e às cegas a caminho de lugar nenhum, uma vez que até o direito de ter esperança lhe foi usurpado. Resta tão somente a consciência da *absoluta subitaneidade dos fatos* - outro termo cunhado por Auster para significar a *trigonometria do destino*. Em 'WS' lemos:

Superficialmente, esse movimento parece aleatório. Mas tal aleatoriedade, por si própria, não exclui a possibilidade de um significado. Ou se significado não é bem a palavra certa, deriva, ou uma *consciente sensação do que está acontecendo* [itálico nosso], ainda enquanto muda, a cada momento⁶⁷¹.

A *trigonometria do destino* ou a *absoluta subitaniedade dos fatos* envolve um deslocamento brusco e radical de parâmetros interiores como se o mundo ao redor tivesse perdido sua realidade e o próprio sujeito não passasse de uma sombra, alguém que adormecera com os olhos abertos. 'WS' é muito simbólico disso:

Um homem parte numa jornada rumo a um lugar onde jamais esteve. Outro homem volta. Um homem chega a um lugar que não tem nome, que não tem marcos que lhe digam onde está. Outro homem decide voltar. Um homem escreve cartas de lugar nenhum, vindas do espaço em branco que se abriu em sua mente [...] Outro homem parte numa jornada em busca do primeiro homem. Esse segundo homem fica cada vez mais parecido com o primeiro homem, até que ele, também, é engolido pela brancura. Um terceiro homem parte numa jornada sem qualquer esperança de chegar a algum lugar. Vagueia. Continua a vaguear. Enquanto permanece no reino do olho nu, continua a vaguear⁶⁷².

Lembrando Barthes, em *Aula*,

é a um fantasma, dito ou não dito, que o [autor] deve voltar [toda vez que escreve] no momento de decidir sobre o sentido de sua viagem: desse modo ele se desvia do lugar em que o esperam, que é o lugar do Pai, sempre morto, como se sabe; pois só o filho tem fantasmas, só o filho está vivo⁶⁷³.

⁶⁷¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 323.

⁶⁷² Id. Ibid., p. 329.

⁶⁷³ BARTHES, Roland, op. cit., 1990, p. 45.

Em entrevista, Auster confirma o que aqui dizemos: 'You never know what's looming up ahead'⁶⁷⁴. Não há como ter certeza de nada. Para o bem ou para o mal, a situação está totalmente fora do domínio da própria vontade. Na incerteza, que é também certeza, está enraizada a paixão de Auster pelos livros e pela literatura. Em *Report from the interior* (2013), seu mais recente romance, o autor a declara:

You wonder now if that sense of not knowing wasn't responsible for making you so passionate about books - because the secrets of the characters who lived inside novels were always, in the end, made known (AUSTER, 2013 [c], p. 82).

A vida, o mundo estão repletos de histórias, mas somente em determinados momentos os homens estão aptos a percebê-las e compreendê-las. Ainda que isto lhes seja possível, esse compêndio de fatos e eventos está além da possibilidade de ser colocado em palavras. A rapidez dos acontecimentos não deixa espaço para a mente pensar, encontrar o vocábulo correto, elaborar a frase que os expressariam com precisão, pelo simples fato de as palavras estarem sempre atrás do ocorrido. Situação análoga acontece com a escrita: a caneta jamais será capaz de se mover suficientemente rápido para escrever as palavras descobertas no espaço da memória. É preciso estar preparado para isto, principalmente quando o chão desaba sob os pés, ou as palavras faltam. Auster é bem claro:

I believe that the world is filled with stories, that our lives is filled with stories, but it's only at certain moments that we are able to see them. You have to be ready to make sense of what's happening to you. Most of us, myself included, walk through life not paying much attention. Suddenly, a crisis occurs when everything about ourselves is called into question, when the ground drops out of from under us⁶⁷⁵.

A questão é colocada em 'WS': "se ela, aquela palavra ausente, é o que continuamente recorre em meus esforços para defini-la, então deve-se aceitá-la como premissa, condição do ato de dizê-la"⁶⁷⁶. E antes dele na poesia. 'Spokes', primeiro poema publicado por Auster, é também o primeiro a abordá-la:

[...] the word
belittle its nest, and the seed, rocked

⁶⁷⁴ HUTCHISSON, James, op. cit., p. 45.

⁶⁷⁵ HUTCHISSON, James, op. cit., p. 42.

⁶⁷⁶ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 327.

by simpler confines, will not confess⁶⁷⁷.

'Unearth', segundo poema publicado pelo autor, reunido em *Unearth*, seu primeiro livro de poesia retoma o assunto:

[...] You ask
words of me, and I
will speak them - from the moment
I have learned
to give you nothing⁶⁷⁸.

Em *WW*, segundo livro de poesia de Auster, o tema continua a ser discutido sem reservas. 'White Nights', poema que o abre, é um bom exemplo disso:

The pen
moves across the earth: it no longer knows
what will happen, and the hand that holds it
has disappeared.

Nevertheless, it writes⁶⁷⁹

O poema 'Disappearances', reunido em livro apenas quando da publicação de sua primeira antologia poética, não deixa de versar sobre o tema:

To hear the silence
that follows the word of oneself⁶⁸⁰.

For he, too, lives in the silence
that comes before the word
of himself⁶⁸¹.

⁶⁷⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 21. [...] a palavra / A pequena seu ninho, e a semente, ninada / Por lindes mais simples, não vai confessar (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 33).

⁶⁷⁸ Id. Ibid., p. 48. [...] Pedes / palavras minhas, e / vou dizê-las - assim / que aprender / a dar-te nada (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 85).

⁶⁷⁹ Id. Ibid., p. 65. [...] A pena / ocorre pela terra: não sabe mais / o que há de ser, e a mão que a sustém / sumiu (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 117).

⁶⁸⁰ Id. Ibid., p. 109. "Para ouvir o silêncio / que se segue à palavra de si" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 215).

⁶⁸¹ Id. Ibid., p. 111. "Pois, também, ele vive no silêncio / que vem antes da palavra / de si" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 221).

Effigies, terceiro livro de Auster, e com poema de mesmo nome, segue pelo mesmo caminho:

[...] Northernmost word, scattered
in the white

hours of imageless world -

like a single word

the wind utters and destroys⁶⁸².

Fragments from cold, livro seguinte à *Effigies*, igualmente anda na mesma trilha deste e dos demais. Em 'Northern Lights', poema que o abre, lemos logo em seu início:

These are the words,
that do not survive the world. And to speak them
is to vanish
into the world⁶⁸³.

O último livro de poesia de Auster, *Facing the music*, continua a marcha iniciada desde 'Spokes'. O poema 'S.A. 1911-1979', é um belo exemplo de tudo até aqui dito:

To begin with this thought: without rhyme

or reason. And then simply to wait. As if the first word
comes only after the last, after a life
of waiting for the word

that was lost. To say no more
than the truth of it: men die, the world fails, the words

have no meaning. And therefore to ask
only for words⁶⁸⁴.

Se, por um lado, como dissemos, a caneta nunca será capaz de se mover com rapidez suficiente para escrever as palavras descobertas no espaço da memória, o autor nada tem em

⁶⁸² Id. Ibid., p. 120. "Mais boreal palavra, espargida / nas brancas / horas do mundo sem imagens - / como única palavra / que o vento enuncia e destrói" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 239).

⁶⁸³ Id. Ibid., p. 125. "São essas as palavras / que não sobrevivem ao mundo. E dizê-las / é sumir / no mundo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 247).

⁶⁸⁴ Id. Ibid., p. 144. "Começar com essa ideia: sem rima / ou solução. Então simplesmente esperar. Como se a primeira palavra / só viesse depois da última, depois de uma vida / à espera da palavra / que se perdeu. Dizer nada além / da verdade da coisa: os homens morrem, a palavra falha, as palavras / não têm sentido. E portanto pedir / apenas palavras" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 295).

que se apoiar senão nas suas próprias. Não queremos dizer com isso que seus escritos devam ser objetos de dúvida, que exista algo de falso ou adulterado neles, ainda que, para Auster, lembrar seja também, *fingir*, retornar ao acontecimento⁶⁸⁵, mas que ele não pretende apresentá-los (os textos) como algo que ele não é: não há nada de conclusivo nos textos de Auster; também não se trata de uma escrita autobiográfica, tampouco de um exaustivo retrato psicológico seu. O autor não se arroga nada além de uma visão parcial dos acontecimentos. Seu objetivo é registrar suas memórias da forma mais honesta possível. No entanto, não pode deixar de considerar que esteja enganado, e que a verdade talvez seja bem diferente do que imagina.

Por isso, não dar às suas memórias uma linguagem que lhes seja fiel. Sua escrita segue um movimento oposto a isso: preza pela contestação, pelo silêncio, pela não reconciliação com a consciência, mas sim, pelo vazio, que é ao mesmo tempo princípio e recomeço, pois, como dito por Foucault, em "O Pensamento Exterior", "é a linguagem passada que, se escavando a si própria liberou esse vazio"⁶⁸⁶. Aliás, é neste texto, dedicado a obra de Maurice Blanchot, que encontramos a melhor explicação para a relação entre memória, palavra e escrita desenvolvida por Auster: a linguagem que delas resulta

deve estar voltada não para uma confirmação interior - para uma espécie de certeza central de onde ela não poderia mais ser desalojada -, mas antes, para uma extremidade em que lhe seja preciso sempre se contestar: atingido o seu próprio limite, ela não vê surgir a positividade que a contradiz, mas o vazio em que vai se apagar: e na direção desse vazio ela deve ir, aceitando se desencadear no rumor, na imediata negação daquilo que ela diz, em um silêncio que não é a intimidade de um segredo, mas o puro exterior onde as palavras se desenrolam infinitamente⁶⁸⁷.

Negar seu próprio discurso, como o faz Auster, e fizera Blanchot, é, continuando a citar Foucault,

fazê-lo incessantemente passar para fora de si mesmo, despojá-lo a cada instante não apenas daquilo que ele acaba de dizer, mas do poder de enunciá-lo: é deixá-lo lá onde ele está, longe atrás de si, para estar livre para um começo - que é pura origem, pois ele tem apenas a si mesmo e ao vazio como princípio, mas que é também recomeço, pois é a linguagem passada que, se escavando a si própria, liberou esse vazio. Nenhuma reflexão, mas esquecimento; nenhuma contradição, mas a contestação que apaga; nenhuma reconciliação, mas o repisamento; nenhum espírito na conquista laboriosa de sua unidade, mas a erosão infinita do exterior; nenhuma

⁶⁸⁵ "Começo a lembrar desse modo, *finjo* [itálico nosso] que estou de volta no escuro outra vez". In: AUSTER, Paul. *A Trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 26.

⁶⁸⁶ FOUCAULT, Michel, op. cit., 2001 [b], p. 224.

⁶⁸⁷ Id. Ibid.

verdade se iluminando, enfim, mas o jorro e a miséria de uma linguagem que desde sempre já começou⁶⁸⁸.

A essa linguagem, Auster chamou, em *Report from the interior* (2013), "murmúrio". Na sua visão, a palavra mais bonita entre todas as da língua inglesa⁶⁸⁹, e o único dito que consegue alcançar - desde o tempo em que vestia a máscara de poeta. Em 'Disappearances' este cantava:

[...] Murmur
of the least stone
shaped in the image
of earth, and those who would speak
to be nothing
but the voice that speaks them
into the air⁶⁹⁰.

Blanchot, lido por Foucault, ecoa com força:

'Não uma palavra, quase um murmúrio, quase um frêmito, menos que o silêncio, menos que o abismo do vazio; a plenitude do vazio, alguma coisa que não se pode fazer calar, ocupando todo o espaço, o ininterrupto, o incessante, um frêmito e já um murmúrio, não um murmúrio, mas uma fala, e não uma fala qualquer, mas distinta, exata, ao meu alcance⁶⁹¹.

Para Auster, assim como para Foucault (e Blanchot), a linguagem literária,

não deve mais ser o poder que infatigavelmente produz e faz brilhar as imagens, mas a potência que as deslinda, as alivia de todas as suas sobrecargas, vive nelas com uma transparência interior que pouco a pouco as ilumina até fazê-las explodir e as dispersa na leveza do inimaginável [...] O fictício não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles [...] absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível⁶⁹².

⁶⁸⁸ Id. Ibid. p. 225.

⁶⁸⁹ 'All murmuring inside me. That word, 'murmur', is one of the most beautiful in English' (AUSTER, Paul, op. cit, 2013 [c], p. 190).

⁶⁹⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 109. "Para ouvir o silêncio / que se segue à palavra de si. Murmúrio / da mais ínfima pedra / moldada à imagem / da terra, e os que fariam / para nada serem / além da voz que os diz / ao ar" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 215).

⁶⁹¹ FOUCAULT, Michel, op. cit., 2001 [b], p. 225.

⁶⁹² Id. Ibid.

Em 'WS' tal pensamento se expressa de modo relativamente simples, porém direto e explícito: no relato de um livro que o autor faz questão de dizer está há anos fora de catálogo, "Curiosamente, eu não me lembro como Freuchen conseguiu escapar dessa dificuldade. Mas é desnecessário dizer que ele escapou. O título do livro, se bem me lembro, é *Artic Adventure*. Está há muitos anos fora de catálogo"⁶⁹³

O uso de termos como "não me lembro" ('I do not remember') e "se bem me lembro" ('if I recall') ratificam a inconclusividade apontada atrás, a visão parcial das coisas, a consideração do autoengano e a possibilidade de que a verdade não seja exatamente aquela apresentada.

De fato, a história relatada em 'White Spaces' não faz parte de *Artic Adventure*, mas de *Artic adventure: My life in the frozen North* (1936), livro que narra como Peter Freuchen, famoso explorador dinamarquês do Ártico, sobreviveu a uma nevasca no norte da Groelândia. Diferentemente do apresentado em 'White Spaces', Freuchen não construiu um iglu para se proteger do frio e dos lobos que o rondavam, mas habitou por seis meses - o tempo que ali ficou - uma barraca. Também não confere que a respiração de Freuchen estava literalmente congelando as paredes de seu abrigo. Em verdade, diz Freuchen em seu livro: 'Finally, just before the Artic dawn, the ice became so thick inside my *cabin* [itálico nosso] that I could no longer stretch out on the ledge which I used for a bed' (FREUCHEN, 1936, p. 354-357).

O congelamento e conseqüente confinamento de Freuchen, refere-se a um outro episódio, narrado já ao final do livro do explorador, passado não na Groelândia, mas na área que compreende a Bacia de Hudson, sem que alguma menção a sua respiração encerrando-o num caixão de gelo seja feita. Mais uma vez surpreendido por uma tempestade de neve, Freuchen se vê obrigado a construir um abrigo que, novamente, não era um iglu, mas uma cova embaixo do seu trenó, sobre o qual a neve se acumulara e literalmente o enterrara vivo. Leiamos a história contada da pena do próprio Freuchen:

Then a craving for sleep gripped me. I felt almost nauseated, and thought that If I could dig a sort of grave under my sledge I might be protected from the gale [...] The space was just large enough for me to lie flat, and I immediately went to sleep. Then I attempted to turn over, lifting the sledge above me, but it was evidently weighted down by a heavy drift. I was buried alive. The situation is so tense, that I even consider sacrificing one of my hands, let it freeze and use it as a spade to dig his way out⁶⁹⁴.

⁶⁹³ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 335.

⁶⁹⁴ FREUCHEN, Peter, op. cit., 344-345.

Apesar dos seus esforços, fica evidente que em certos momentos a mente do autor é só intuição. Impetuosa, mas não necessariamente sutil, é um espírito que gosta de correr riscos, dar saltos no escuro - como a dizer, observações parciais estão sujeitas a inúmeros erros e interpretações deturpadas - estabelecer nexos improváveis, como, por exemplo, o homem morrendo por conta de sua própria respiração, tal qual visto em 'White Spaces'.

Já sabemos que, no contexto apresentado por Auster, tal não ocorreu. Contudo, não deixa de impressionar a perspicácia da sua ideia de ser o homem o autor de sua própria vida, conseqüentemente, de sua desgraça. Este é um fato central no mundo, um marco supremo do espírito, e que define a humanidade: uma vez que o homem adquiriu o poder de destruir a si mesmo - um exemplo disso, para Auster, é a invenção da bomba atômica - a noção de vida humana se altera, até mesmo o ar, essencial para a sobrevivência, está contaminado pelo fétido odor da morte ou da fragilidade, o que dá no mesmo, vívido como uma sensação física. Também não deixa de ser uma forma de o autor se enredar nos horrores de sua época. 'WS' é muito claro:

É certamente coisa assustadora, a ideia de que a sua respiração possa trancar você num caixão de gelo [...] neste caso é o próprio homem que é o agente de sua destruição, e mais ainda, o instrumento daquela destruição é exatamente aquilo de que ele necessita para se manter vivo. Pois é certo que um homem não pode viver sem respirar⁶⁹⁵.

Chamamos, com Auster, sua narração da experiência de Freuchen, *mitificação inocente* de um evento real, ou seja, a transformação de fatos em metáforas. Como sua vasta obra demonstra, o autor tem a sua disposição uma ampla coleção de feitos - próprios e alheios - e associações históricas com as quais pode bombardear seus leitores, sem que isso comprometa seu relato. Ele pode contá-las, mesmo deturpadas, porque conhece as palavras. É disso que o autor se orgulha. Palavras tão bonitas e verdadeiras como as que ele inventava na poesia, pelo recurso da hifenização - 'turf-spent', 'moor-abandoned' etc... - e em 'White Spaces', igualmente: "o-que-não-pode-ser-dito", "o-que-não-pode-ser-visto", "o-que-não-pode-ser-compreendido"⁶⁹⁶. Se quem o lê conhece as histórias contadas, tudo bem; se não as conhecem, tudo bem, também, pois o importante é a história em si, e não cabe à própria história dizer se ela significa ou não alguma coisa.

⁶⁹⁵AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 335.

⁶⁹⁶ Id. Ibid., p. 325.

Em *A parte do fogo*, Blanchot já chamava atenção para o que o leitor procurava num texto: "a voz de um outro, real, profunda, que incomoda com a verdade"⁶⁹⁷. Se uma frase, um acontecimento, uma história fazem parte do texto literário é porque não pertence àquele que a escreveu, mas a outros homens capazes de lê-los. Portanto, universais. É a isso que o leitor precisa estar atento quando está diante de um texto de Auster.

O interessante na "história-mal-contada" de Auster, é a ironia, as suas loucuras, contradições, bem como o modo como os fatos podem ser - e são - colocados de cabeça para baixo. Já expressara Blanchot, "a literatura é o lugar das contradições e dos desacordos"⁶⁹⁸. Ao fazer uso deles, em seu estado alterado e incoerente, o autor está confirmando seu método de trabalho - apontado na poesia - e ao mesmo tempo indicando um tema que o perseguirá, quase como uma obsessão, por toda a sua prosa seguinte: ler o mundo, e o seu próprio nascimento (entre outros fatos de sua vida), como se fosse uma obra de imaginação. Ou seja, converter acontecimentos documentados em símbolos literários, tropos que aventam um processo sombrio e complexo estranhamente embutido no real, ou, como o autor prefere denominá-lo, *reino do eu visível*.

Nada disso é novo (apenas a expressão "reino do eu visível", cunhada pelo autor em 'WS'). A poesia de Auster anunciava a questão desde o seu início: 'Unearth', por exemplo, como visto em capítulo a ele dedicado, desterra os violentos protestos na Universidade de Columbia, no final da década de 1960, quando Auster era um de seus alunos de graduação: a invasão da polícia de Nova York ao campus da universidade, o espancamento e a prisão dos estudantes, o futuro autor incluído, o sentimento de absoluta desintegração e crise interior que o acometiam estão apresentados nos versos outrora citados e aqui lembrados:

with imbecilic hands, the dragged you
into the city, bound you in
this knot of slang, and gave you
nothing. Your ink has learned
the violence of the wall⁶⁹⁹.

'Lies. Decrees. 1972.' é outro exemplo: chocado com a reeleição de Nixon, o poeta Auster escreve:

⁶⁹⁷ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 297.

⁶⁹⁸ Id. Ibid., p. 31.

⁶⁹⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 37. "com mãos imbecis te arrastaram / à cidade e lá te ataram neste / nó de gíria, e deram / nada" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 63).

Imagine:
 even now
 he does not repent of
 his oath, even
 now, he stammers back, unwitnessed, to his
 resurrected throne⁷⁰⁰.

A referência a fatos históricos, dos EUA e de outros países, assim como pessoais, seus e de outros, será uma prática igualmente frequente do prosador, ainda por vir. Em *The invention of solitude*⁷⁰¹, livro posterior a *White spaces*, do qual 'WS' faz parte, o autor *mitifica* a história de seu próprio nascimento:

Às vezes penso nisso: o modo como fui concebido naquele hotel para recém-casados em Niagara Falls. Não que me importe onde aconteceu. Mas a ideia do que deve ter sido um abraço sem paixão, um agarramento cego e obrigatório entre frios lençóis de hotel, sempre me fez humildemente cômico de minha própria precariedade. Niagara Falls. Ou o acaso de dois corpos se unindo. E daí, eu um homúnculo aleatório, como um maluco despencando pelas cataratas dentro de um barril⁷⁰².

Nem mesmo a família do autor escapa. Inspirado em informações documentadas e comprovadas: fotos, cartas, endereços, artigos de jornais, datas, boletins, páginas de enciclopédia, *The invention of solitude* é escrito⁷⁰³. Estes dados garantem a autenticidade das personagens nele evocadas e do seu relato, uma vez que obedecem ao registro histórico. Mesmo nos pontos em que este é obscuro, não há qualquer deturpação das leis da probabilidade. Tudo é apresentado de modo a parecer plausível e trivial.

Sobre a lua de mel de seus pais, o mais notável é a ausência de amor, a falta de romantismo, não porque estes não existissem de fato (nem mesmo Auster pode garanti-los), mas simplesmente porque o autor não conseguia vê-los nas fotos diante dele⁷⁰⁴:

[...] aquela lua de mel tão extensamente documentada nas fotografias que encontrei: por exemplo, os dois sentados lado a lado sobre um rochedo à beira do lago perfeitamente imóvel, uma ampla mancha de sol atrás deles conduzindo à encosta

⁷⁰⁰ Id. Ibid., 73. "Imagina: / nem agora / ele arrepende-se / da jura, nem / agora, quando volta tartamudo, sem testemunhas, a seu / trono resurrecto" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 137).

⁷⁰¹ O livro em questão teve várias versões. Rascunhos desse material podem ser encontrados na referida Berg Collection.

⁷⁰² AUSTER, Paul, op. cit., [1982 ?] data provável [a], p. 21.

⁷⁰³ Em *Winter journal* (2012), Auster conta que sua tia por parte de pai não aprovou o relato de fatos particulares da família.

⁷⁰⁴ Em *Winter journal* (2012), Auster comenta o oposto: do jeito dele seu pai amou sua mãe.

sombreada por pinheiros, meu pai enlaçando minha mãe com os braços e os dois se olhando, sorrindo timidamente, como se o fotógrafo os tivesse feito manter a pose por uns instantes a mais⁷⁰⁵

Acerca de seu pai especificamente, aponta aspectos de sua singular personalidade:

[...] Uma série de instantâneos dele no tempo de solteiro, por exemplo, provavelmente tiradas ao longo de alguns anos, faz um relato preciso de certos aspectos de sua personalidade que haviam ficado submersos durante os anos de casamento, um lado que só comecei a perceber depois do divórcio: meu pai brincalhão, mundano, bom camarada [...] Foto após foto ele está ao lado de mulheres, geralmente duas ou três, todos em poses cômicas, às vezes abraçados, ou com duas delas sentadas em seu colo, ou ainda um beijo teatral para agradecer quem estava tirando a foto. Ao fundo: uma montanha, uma quadra de tênis, talvez uma piscina ou chalé de madeira. Essas eram as fotografias trazidas de passeios de fim de semana a vários pontos das montanhas Catskill, junto com seus amigos solteiros: jogavam tênis, divertiam-se com as garotas. Ele levou a vida assim até os trinta e quatro anos⁷⁰⁶.

bem como seu altruísmo:

Ao limpar a casa depois de sua morte, encontrei esta carta no fundo de uma gaveta da cozinha [...]

19 de abril de 1976

Prezado Sam,

Sei que o senhor está surpreso de receber isto, e é melhor que eu me apresentar primeiro. Sou a sra. Nasha, a cunhada de Alberto Groover - a sra. Goover e o Albert que moraram muito tempo na Pine Street 285 em Jersey City [...] O senhor fez um acordo para conseguir o apartamento para meus filhos e eu na Johnston Avenue 327 [...]

De todo modo eu me mudei e fiquei devendo \$40 de aluguel. Foi em 1964 mas eu não esqueci que devia esse dinheiro justo. Então está aqui o dinheiro. Obrigada por ser tão bom para as crianças e eu naquela época. Apreciei demais o que o senhor fez pela gente [...]

Estou feliz de pagar essa dívida agora. Por hoje e só.

Sinceramente

Sra. JB. Nash⁷⁰⁷

Sobre a história desconhecida de seu avô paterno, destaca o modo excepcional como a descobriu e a violência da trama:

Soube a historia da morte do meu avô algum tempo atrás. Se não fosse por uma coincidência extraordinária, jamais a teria conhecido.

⁷⁰⁵ Id. Ibid., p. 20.

⁷⁰⁶ Id. Ibid., p. 17.

⁷⁰⁷ Id. Ibid., p. 62.

Em 1970, uma de minhas primas foi para a Europa em férias com o marido. No avião, ela se viu sentada ao lado de um homem idoso e [...] entabularam conversa [...] aquele homem vivia em Kenosha , Wisconsin. Minha prima admirou-se da coincidência e comentou que seu pai havia morado lá quando menino [...] o homem indagou seu sobrenome. Quando ela disse Auster, ele empalideceu [...] sua avó não era uma mulherzinha maluca de cabelo ruivo, era? Sim, era minha avó, respondeu minha prima.

Então ele lhe contou a história. Acontecera mais de cinquenta anos atrás, mas ele lembrava dos principais detalhes.

Quando esse senhor voltou para casa das férias, localizou as reportagens de jornal relacionadas à história, fez fotocópias e as enviou para a minha prima.

[...] seu avô foi a primeira pessoa enterrada no Cemitério Judeu aqui em Kenosha. - (Antes de 1919 os judeus não tinham cemitério em Kenosha e enterravam seus entes queridos em Chicago ou Milwaukee.) - Com essa informação, não tive problema para localizar o lote onde seu avô está enterrado. - E consegui definir a data. O resto está na cópia que lhes envio [...]

As reportagens estão sobre minha escrivãzinha [...] Minha avó assassinou meu avô. Em 23 de 1919, precisamente sessenta anos antes da morte de meu pai, a mãe dele atirou no marido e o matou na cozinha de sua casa na Fremont Avenue, em Kenosha, Wisconsin⁷⁰⁸.

As manchetes do primeiro dia, 24 de janeiro, ocupam mais de um terço da primeira página.

HARRY AUSTER ASSASSINADO MULHER DETIDA PELA POLÍCIA

Famoso corretor de imóveis é morto na cozinha da casa da esposa na quinta-feira à noite, depois de uma discussão familiar sobre dinheiro e outra mulher.
MULHER DIZ QUE MARIDO SE SUICIDOU

O morto tinha ferimentos de bala no pescoço, e na perna esquerda. - Mulher confessa que revólver que disparou os tiros era de sua propriedade. - Filho de 9 anos testemunhou a tragédia e pode ter a solução do mistério⁷⁰⁹.

Como relatou o boletim de 12 de abril: 'Às quatro e meia desta tarde o júri do julgamento da sra. Anna Auster apresentou o veredicto, considerando a ré inocente'⁷¹⁰.

E ainda, a história de seus antepassados:

Algumas semanas depois ele lê o seguinte verbete na *Enciclopédia judaica*:
AUSTER, Daniel (1893-1962). Advogado israelense e prefeito de Jerusalém. Auster, que nasceu em Stanislav (então na Galícia ocidental), estudou direito em Viena, formou-se em 1914 e mudou-se para a Palestina. Durante a Primeira Guerra Mundial serviu no quartel-general da força expedicionária austríaca em Damasco [...] Auster representou nas Nações Unidas o caso judeu contra a internacionalização de Jerusalém, em 1947-48 [...] Chefiou a Associação Israel das Nações Unidas desde a sua criação até sua morte⁷¹¹.

⁷⁰⁸ Id. Ibid., p. 38-39.

⁷⁰⁹ Id. Ibid., p. 41.

⁷¹⁰ Id. Ibid., p. 51.

⁷¹¹ Id. Ibid., p. 85-86.

Outros exemplos também podem ser destacados, no mesmo livro, tomados de empréstimo, em obras alheias, como a carta para a posteridade de Israel Lichtenstein:

Último testamento de Israel Lichtenstein. Varsóvia, 31 de julho de 1942.
'Com zelo e carinho atirei-me ao trabalho de ajudar a organizar o material de arquivo [...] Escondi o material [...] Não quero nenhuma gratidão, nenhum monumento, nenhum elogio. Quero apenas uma lembrança, para que minha família, meu irmão e minha irmã no exterior saibam o que foi feito de meus despojos [...] Quero que minha esposa seja lembrada [...] Hoje, juntos, estamos nos preparando para receber a morte⁷¹².

Há um toque de mistério nessa obsessão do autor, como se este fosse um enigma a ser solucionado, uma agitação interna já enraizada e além do seu próprio controle. Ou, como o poeta já *mitificara* em 'Matrix and Dream':

unsigned message,
buried in my body⁷¹³.

gerada intensamente 'in the dust of childhood'⁷¹⁴. A referência à infância não é à toa, o autor explicará, anos mais tarde, sob a forma da prosa, em *Report from the interior* (2013), que é neste período, mais precisamente por volta dos seis anos de idade, que a autoconsciência, ou, como ele também a chama, "iluminação transcendente" ('transcendent illumination') e "progresso interior" ('inner progress') nascem. Nas suas palavras:

[...] the birth of self consciousness, that thing that happens to children at around the age of six, when the inner voice awakens and the ability to think a thought and tell yourself you are thinking that thought begins. Our lives enter a new dimension at that point, for that is the moment when we acquire the ability to tell our stories to ourselves, to begin the uninterrupted narrative that continues until the day we die⁷¹⁵.

Até ser possível penetrar a lógica dessa, e de outras mensagens, a mesma não parece ter sentido algum. Para perscrutá-la é preciso vagar por toda a obra do autor. A palavra texto, assume, neste caso, um sentido especial: tecido complexo de relações entre elementos

⁷¹² Id. Ibid., p. 84. A carta em questão - 'Israel Lichtenstein's Last Testament' - pode ser encontrada em *An Holocaust reader*, editado por Lucy S. Dawidowicz, de 1976.

⁷¹³ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 66. "mensagem anônima / enterrada em meu corpo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 121).

⁷¹⁴ Id. Ibid., p. 66. "na poeira da infância" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 121).

⁷¹⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [c], p. 13.

distintos que possibilitam a significação; espaço polissêmico onde outros textos, conhecidos ou não, se cruzam e dialogam entre si. A esse diálogo, Roland Barthes, chamou intertexto, que é preciso lembrar, não se confunde com referências marcadas a outros autores e obras, mas diz respeito a alusões muitas vezes anônimas cuja origem se perde, e tornam com isso, aquele que escreve também desconhecido, e quem o lê, seu verdadeiro autor, pois a ele caberá *deslindar* os vários discursos que compõem o texto e suas diversas vozes.

Reino aberto, sem dono, o texto convida a quem nele queira entrar e se apossar do significante, pois este, afinal, não pertence a um somente, mas a todos. Como diz o próprio Barthes em *S/Z*, quanto mais plural, menos escrito é o texto antes de ser lido; e também em "A Morte do Autor", o leitor é a razão de ser do texto. Ainda que pronto e acabado, este é uma atividade incessante e de infinitas possibilidades. Se assim acontece, é porque, como também percebera Jacques Derrida, o texto não tem limites. Embora esfera autônoma, é dependente da textualidade em geral, e por isso mesmo, capaz de criar novas significações a cada ato de leitura.

Errando pela obra de Auster, não é muito difícil encontrar o sentido por trás da "mensagem" na passagem citada páginas atrás, sobre o seu nascimento: por meio dela, o autor está dizendo que ele é o fruto do encontro de duas almas incompatíveis, estranhas uma para a outra, isoladas em lados opostos de um muro. *The invention of solitude* e *Winter journal*, respectivamente, permitem adentrar esse raciocínio:

Ele nunca foi um homem casado, tampouco um homem divorciado, mas sim um eterno solteirão que por acaso teve um interlúdio matrimonial [...] simplesmente não tinha talento para isso [...]

Minha mãe tinha apenas vinte e um anos quando se casou [...] O amor, com todas as palavras jamais foi declarado por nenhum deles. Quando chegou a época do casamento, eram pouco mais que estranhos.

[...] mesmo antes que a lua de mel terminasse minha mãe sabia que o casamento não daria certo. Procurou a mãe dela aos prantos e disse que queria deixá-lo. De alguma forma sua mãe conseguiu convencê-la a voltar e dar-lhe uma chance. E então, antes que a poeira sentasse, ela se descobriu grávida. E de repente era tarde demais para fazer qualquer coisa⁷¹⁶.

A hasty, ill-considered marriage, an impetuous marriage between two incompatible souls that ran out of steam before the honeymoon was over [...] Those are the known facts, the few bits of verifiable information that have been passed down to you⁷¹⁷.

⁷¹⁶ AUSTER, Paul, op. cit., [1982 ?] [a], p. 20-21.

⁷¹⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2012 [a], p. 133-134.

Decifrar as mensagens nas garrafas atiradas no mar textual de Auster, não passa de uma equação simples, afinal. Contudo, incompreensível, se os termos intermediários não são reintegrados à sequência completa. Sem conhecê-los, não é possível entender nada. Tudo está ligado a tudo, todas as histórias se encadeiam a todas as demais.

Enquanto escritor, a tarefa de Auster é cercar-se das estranhas combinações de acaso, das coincidências extraordinárias, de tudo o que acontece no *reino do eu visível*, lembramos, termo para designar o mundo real, e fazer deles matéria de sua ficção, sem atenuações ou despojamento de suas singularidades, apresentando-os inteiros e sem adornos. Os exemplos citados revelam que Auster não apenas escreve ficção (o que tornaria a literatura um objeto de mera fruição estética), mas escreve sobre a realidade através dela - uma visão artística da realidade, poderíamos dizer, ou ainda, imaginária, mas também realista. Só que, ao invés de reconstruir o real, o autor o transforma em obra de arte. Mais uma vez, Safranski ilumina nossa fala: "o artista deve poetizar e pensar e falar sobre tudo"⁷¹⁸.

A realidade é mais estranha do que qualquer história já inventada. O que Auster faz é justamente escrever uma literatura tão estranha quanto o mundo em que vive. Ou seja, ele empreende, na sua própria definição, uma literatura realista: "no sentido mais estrito da palavra considero-me um realista"⁷¹⁹, mesmo em sua excentricidade, a qual ele aceita como sua condição de vida e abraça com paixão e alegre entusiasmo. Tudo nos textos de Auster (incluída a poesia) é feito de modo a parecer plausível, razoável, até banal, nos pormenores de sua apresentação. Auster concatena os eventos misteriosos do mundo de tal modo, que eles até se tornam mais fantásticos - vide a história de Freuchen. Animado por essa energia, comenta, em *A arte da fome*:

sinto-me moralmente obrigado a incorporar tais eventos aos meus livros, a escrever sobre o mundo como o experimento - não como outra pessoa diz que deve ser. O desconhecido nos surpreende a cada momento. Vejo que minha função é me manter aberto a essas colisões, ficar alerta para todos esses acontecimentos misteriosos no mundo⁷²⁰.

Pela inserção de elementos fortuitos em sua ficção, Auster tem sido muito combatido pelos críticos, que ainda o censuram por descrevê-los e levar a imaginação tão longe: o implausível de suas narrativas é considerado artificial, forçado e 'não-realista'. Para Auster,

⁷¹⁸ SAFRANSKI, Rüdiger, op. cit., p. 63.

⁷¹⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 260.

⁷²⁰ Id. Ibid., p. 262-263.

contrária e perversamente, seus censores estão presos demais aos livros, tão imersos na chamada literatura realista que, quando convocados a voltar sua atenção para o exterior, para o mundo além dos livros, "espiar fora" deles e "estudar o que realmente se apresenta fora do nariz", não conseguem perceber que aquilo que leem e aplaudem veementemente é, na verdade, "uma total impostura"⁷²¹.

Implícitos na observação de Auster há dois dados importantes a serem destacados que se coadunam com a *teoria da trigonometria do destino* aqui levantada, e por ele mesmo desenvolvida: o lugar do escritor e a relação do autor com a literatura norte-americana. Vejamos cada um separadamente.

No primeiro caso, há a implicação de o escritor ser parte das coisas, ao mesmo tempo em que não se é parte delas; ser aceito por muitos, e ainda assim, ser olhado com suspeitas por outros. Como Cassandra, a louca filha de Príamo, é seu destino também não ser acreditado. Suas palavras, como as daquela, estão além da compreensão; delas não se extrai qualquer lição - palavra pronunciada cada vez e sempre para nada dizer. Este é um risco que todo autor corre. Às vezes, o risco é perigosíssimo, de ameaça à própria vida, como o caso do escritor Salman Rushdie⁷²², condenado à Fatwa (sentença de morte), em 1989, pelo aiatolá Khomeine, líder religioso do Irã à época, por conta de seus *Versos Satânicos*, e do poeta e ativista chinês, Liu Xiaobo⁷²³, acusado de subversão ao poder do estado e por esse "delito" ser preso; mandado para um campo de trabalhos forçados; mantido em prisão domiciliar; e sentenciado, em 2009, a onze anos de prisão, além de dois anos sem poder usufruir de seus direitos políticos.

A *mitificação* que Auster realiza em seus livros não está restrita à ficção, ela ocorre com frequência (nada inocente) no *reino do eu visível*. Exemplo disso são as histórias dos dois autores citados: ambos escrevem livros; ambos estão em risco por isso; a palavra de ambos foi metamorfoseada em instrumentos de morte, aprisionamento e prerrogativas (i)legais: facas, balas de revólver, algemas, correntes, trabalho forçado, cassação de direitos políticos. As palavras deixaram de ser simples marcas escuras numa folha de papel, para se tornarem perigosas.

⁷²¹ Id. *Ibid.*, 260.

⁷²² O autor já pode andar livremente, sem a necessidade de seguranças.

⁷²³ Desde 2010, quando ganhou o prêmio Nobel, sua mulher é mantida em prisão domiciliar pelo governo chinês.

Escritor atento a essas questões, Auster é profundamente afetado por elas. Nesta circunstância, não deixa de se colocar no lugar daqueles que, como ele, assim descrito em 'A prayer for Salman Rushdie', texto-prece de 1993, 'spend the better part of [their] time locked up in little rooms struggling to put words on a page' (AUSTER, 1995 [a], p. 157). Ainda neste, recita:

When I sat down to write this morning, the first thing I did was think of Salman Rushdie. I have done this every morning for almost four and a half years, and by now it is an essential part of my daily routine. I pick up my pen, and before I begin to write, I think of my fellow novelist across the ocean. I pray that he will go on living another twenty-four hours. I pray that his English protectors will keep him hidden from the people who are out to murder him - the same people who have already killed one of his translators and wounded another. Most of all, I pray that a time will come when these prayers are no longer necessary, when Salman Rushdie will be as free to walk the streets of the world as I am⁷²⁴.

Em *Sunset park* (2010), a questão retorna, não só sobre o caso de Rushdie - Alice Bergstrom, uma de suas personagens, tinha apenas dez anos quando o autor foi sentenciado à morte pelo líder religioso iraniano, e já era uma leitora contumaz, conhecedora da obra do escritor inglês de origem indiana - mas também no de Liu Xiaobo, cuja história é contada e sua figura analisada sem reservas e com admiração, como a dizer que pessoas como ele são a última centelha de fé e esperança na humanidade:

His offense: cowriting a document called Charter 08, a declaration calling for political reform, greater human rights, and an end to one-party rule in China (AUSTER, 2010, p. 232).

Liu's activism dates all the way back to 1989, the year of years, the year the Berlin Wall came down, the year of fatwa, the year of Tiananmen Square, and it was precisely then, in the spring of 1989, that Liu quit his post at Columbia and went back to Beijing, where he staged a hunger strike in Tiananmen Square in support of the students and advocated nonviolent methods of protest in order to prevent further bloodshed. He spent two years in prison for this, and, then, in 1996, was sentenced to three years of *reeducation through labor* for suggesting that the Chinese government open discussions with the Dalai Lama of Tibet [...] His latest arrest occurred on December 8, 2008, coincidentally or not coincidentally just one day before the sixtieth anniversary of the Universal Declaration of Human Rights. He is being held in an undisclosed location, with no access to a lawyer, no writing materials, no way to communicate with anyone. Does his wife's visit on New Year's Eve signify an important turn, or was it simply a small act of mercy that will have no bearing on the outcome of the case?⁷²⁵

A apologia prossegue:

⁷²⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 1995 [a].

⁷²⁵ Id. Ibid., p. 233.

[...] men like Liu Xiaobo are the bedrock of humanity [...] few men or women are brave enough to stand up and risk their lives for others, and beside him the rest of us are nothing, walking around in the chains of our weakness and indifference and dull conformity, and when a man like this is about to be sacrificed for his belief in others, the others must do everything they can to save him⁷²⁶.

Escrever sobre e para eles é o meio encontrado por Auster para "salvá-los"; uma forma de lhes fazer justiça e alterar as leis promulgadas em cada caso, e em ambos, na base da autoridade, e conseqüentemente, da violência. Todavia justiça não é lei, nem se reduz a ela, mas é, bem percebido por Derrida, em 'A Conversation with Jacques Derrida', reunido em *Deconstruction in a Nutshell* (1998): "o que nos dá o impulso, o caminho, o movimento para melhorar a lei [...] Sem um clamor por justiça, não poderíamos encontrar nenhum interesse" em modificá-la ou reinventá-la (DERRIDA, 1988, p. 16). Mas Auster não se ilude, sua personagem em *Sunset Park*, sabe que o clamor por justiça nunca será respondido por completo:

even if Alice is filled with anger as she works, she works in a kind of despair as well, feeling the hopelessness of the effort they are about to launch, sensing that no amount of indignation will alter the plans of the Chinese authorities, and even if PEN can roust a million people to pound on drums across the entire globe, there is little chance those drums will be heard⁷²⁷.

Além disso, por meio de sua personagem engajada, e da história de Rushdie e Xiaobo, Auster está afirmando que agir de acordo com as leis não implica necessariamente ser justo ou fazer justiça. Para isso, é preciso reinventá-la a cada nova situação, a cada momento. Jacques Derrida, em livro já citado, comentou com precisão o aqui dito: se um juiz intenciona ser justo,

ele não pode simplesmente aplicar a lei como um programa que contém um código válido para determinado caso, mas deve reinventar em cada nova situação um novo relacionamento justo. O que significa que a justiça não pode ser reduzida a um cálculo de sanções, punições ou reparação de danos. Isso pode ser correto ou estar em consonância com a lei, mas não é justiça⁷²⁸.

⁷²⁶ Id. Ibid., p. 233-234.

⁷²⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2010, p. 234.

⁷²⁸ DERRIDA, Jacques, op. cit., 1988, p. 17.

Tal qual Derrida, e também Levinas⁷²⁹, lembra aquele, em *Force de loi: fondement mystique de l'autorité* (1994), Auster acredita que a justiça tem a ver com o outro, ou melhor dizendo, com a infinita distância do outro: na relação com o outro, há sempre algo da ordem do incomensurável, que não pode ser reduzido pela lei ou por sua história. Logo, é preciso sempre suspeitar, criticar os sistemas legais e os traços inerentes a cada cultura, menos para pô-los abaixo ou anulá-los, mas para fazer justiça, respeitar a relação com o outro neste termo.

Nem mesmo a lei e a justiça de seu país escapam. Auster, com suas pena e personagem imaginária denuncia as controversas práticas do governo Bush, bem como prevê um dos maiores escândalos e incidentes diplomáticos da era Obama - vigilância global de comunicações e tráfego de informações executada pela Agência de Segurança Nacional (NSA):

The other half of what they do is concerned is concerned with domestic issues: [...] the ongoing Campaign for Core Freedoms, initiated by PEN in 2004 in response to the Patriot Act passed by the Bush administration, which has given the U.S. government unprecedented authority to monitor the activities of American citizens and collect information about their personal associations, reading habits, and opinions. In the Report Alice helped Paul compose not long after starting her job, PEN is now calling for the following actions: expanding safeguards for bookstore and library records weakened by the Patriotic Act; reining in the use of the National Security Letters; limiting the scope of secret surveillance programs; closing Guantánamo and all remaining secret prisons; ending torture, arbitrary detentions, and extraordinary rendition; expanding refugee resettlement programs for endangered Iraq writers⁷³⁰.

Exposto o primeiro ponto de nossas indagações, passemos para o segundo. Este se refere a uma reflexão acerca da "grandiosidade da literatura norte-americana", por conseguinte, à sua também⁷³¹: esta é marcada, segundo o autor, por um caráter abrangedor, ou seja, por sua capacidade de tudo em si conter, como ele mesmo diz, 'we've allowed things in', mesmo as mais insignificantes e fugazes, de participar de todas as coisas, de investir na abrangência e autossuficiência do momento presente e envernizá-los. Afirma Auster em entrevista reunida em *Conversations with Paul Auster*:

What's interesting about fiction is that it can encompass everything. There is nothing in the world that is not material for a novel. I think that's been the glory of American writing, as opposed to, say, European writing: the fact that we've allowed things in.

⁷²⁹ Justiça, ou seja, a relação com o outro.

⁷³⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 2010, p. 230.

⁷³¹ Auster rejeita a ideia, muito comum, de que seja um escritor norte-americano fazendo literatura francesa.

It gives a kind of flexibility and questioning force to a lot of the American fiction that I admire. I feel that I want to stay open to everything, that there's nothing that can't be an influence. Everything from the most banal elements of popular culture to the most rigorous, demanding philosophical works. It's all part of the world we live in, and once you begin to draw lines and exclude things, you're turning you back on reality - a fatal mistake⁷³².

Um exemplo dessa grandiosidade, para Auster, é John Ashbery, poeta que fala aos seus leitores com uma proximidade e intimidade asfíxiante, pois o que estes veem, em seu mundo poético, nada mais é do que o seu mundo mesmo, em toda a sua monotonia, familiaridade e perturbações diárias. Ashbery procura o cotidiano, a felicidade da banalidade, não para dizer a verdade deles, mas sim que esta jamais poderá ser encontrada. Seu discurso obsessivo em torno das coisas evoca uma realidade que se recusa a aparecer e se revelar. Esta é evasiva, e as coisas nunca são como se apresentam. Apesar das inúmeras tentativas de dizê-las, permanecem curiosamente vagas. Há na poesia de Ashbery, um latente pessimismo em relação ao conhecimento da natureza fundamental das coisas: tudo parece alusão a si mesmo, e o que antes era claro é colocado em xeque. Nesse ponto, ele engendra um sistema de referência distinto da maioria de outros poetas: a poesia não é mais escrita a partir de uma arrojada *fé empírica*, materializada no "senso comum", e que tem o mundo das coisas como ponto de partida, tal qual expresso na famosa frase de William Carlos Williams, "nenhuma ideia que não nas coisas", predisposição do pensamento e da literatura norte-americana do século XX. Na poesia de Ashbery, a ênfase muda: o poeta continua partindo do mundo dos objetos percebidos, porém a própria percepção destes é questionável. É como se a fórmula de Williams fosse invertida. É justamente nessa inversão que se insere a afirmação de Auster, de a literatura norte-americana tudo abarcar, bem como a sua própria: justamente por não ser possível o pleno conhecimento de algo, a literatura pode abrir-se a tudo, pois como bem disse Ashbery, lembrado por Auster, "onde houve uma vez uma miragem tem que haver vida"⁷³³.

Laura Riding é outro modelo para Auster, embora, diferentemente de seu compatriota, Riding busque provar uma espécie de verdade universal na linguagem, uma forma de falar que revele a humanidade essencial dos homens - busca metafísica. Até 1938, quando publica seus *Poemas reunidos*, Riding via na poesia o melhor caminho para alcançar seus objetivos. A partir de então, muda sua opinião e não só abandona a poesia como vê nesta um dos principais empecilhos para se chegar à verdade linguística. Na prosa, realizará uma investigação mais

⁷³² HUTCHISSON, James, op. cit., p. 45.

⁷³³ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 95.

geral acerca da linguagem, e discutirá mais profundamente as mesmas questões que formulara com a poesia. Tanto nesta como naquela, Riding perseguirá o uso das palavras humanamente perfeito, em oposição ao uso artisticamente perfeito delas, para com isso revelar a natureza fundamental do ser, a sua humanidade essencial. A única coisa que mudou de uma (poesia) para a outra (prosa), foi o método. Mais uma vez, Riding se estende no absoluto, numa visão unificadora do mundo. A prosa então funciona como a continuação bem-sucedida de seus esforços poéticos – fornece imagens especulares da poesia. Seus poemas, assim como sua prosa posteriormente, são menos a evocação de uma experiência pessoal do que um argumento, que funciona à maneira da música, ao produzir interação de temas, contratemas e emoção espontânea. As observações neles contidas são mais de nível geral, do que ela considera verdade fundamental.

Os poemas de Riding raramente se baseiam numa percepção física do mundo. Este mal está presente. Quando mencionado, é apenas como metáfora, taquigrafia linguística para indicar ideias e processos mentais. Quando fala do vento, por exemplo, é para expressar não o ar atmosférico em seu movimento e agitação naturais, mas sim, o mutável, o movimento contínuo de algo que segue em curso. Este atributo não é aplicável aos homens, pois estes são, no seu entender, o que não muda, diferente do tempo, que é mudança. Aqueles são pura constância. Este é o princípio informador da sua obra, o dado básico de seu projeto. Com calma e suavidade diz: "Não somos o vento"⁷³⁴. Suas percepções privadas não podem ser provadas, apenas apresentadas como ideia, pensamento. Se assim acontece é porque o poema foi reduzido à mera essência. Projetada para o mundo das coisas, sua poesia não confirma seus achados, tampouco permite distinguir entre o que ela afirma como fato e o que no mundo é verificável como tal. Nisto reside a força de sua poesia, mas também a sua fraqueza, e até mesmo, explica, a razão de seu rompimento com ela: há uma falta, uma carência que a linguagem não cura. Riding não é capaz de expressar a total amplitude da experiência que alega exprimir. A verdade a que se refere não é de fato definida.

É neste ponto que Riding, Ashbery e Auster se aproximam: com seus escritos, eles abalam as certezas constituídas, manifestam - ainda que não seja o seu objetivo, caso de Riding - que o todo só é estável na sua instabilidade, bem como apontam para a impossibilidade de se vir a conhecer a essência das coisas. É essa impossibilidade que torna possível a sua literatura tudo abraçar.

⁷³⁴ Id. Ibid., p. 64.

George Oppen é mais um nome que pode ser acrescentado a nossa lista de referências. Como Ashbery e Riding, rejeita a facilidade e só usa palavras conquistadas e absorvidas pela experiência. Seu 'Of Being Numerous' é muito claro:

what has happened to me
Have made poetry⁷³⁵.

Os poemas de Oppen partem do mundo físico, público e histórico, e a percepção de tudo o que está nele, incluído o homem, a sociedade que o abarca, bem como a possibilidade de comunidade e solidariedade. Ou seja, sua escrita começa no ato primordial de ver. Justamente porque ele pode ver o mundo, este é considerado indubitável. Embora visto, pode porém não ser compreendido, o que lhe é letal. Se Riding procurou conceber uma espécie de verdade na linguagem - verdade linguística - Oppen buscou uma linguagem substancial de clareza e de respeito, sem oferecer, contudo, soluções para os problemas que levanta. Sua confrontação com os mundos público e histórico é menos de esperança ingênua no futuro do que de isolamento e perda. O poeta vê a si mesmo como um "desertado" num mundo que não se pode deixar de ver. Eis a sua preocupação, obrigação e fé fundamentais: ver, não para proferir o mundo, mas antes descobri-lo, o mesmo que dizer adentrá-lo, ou simplesmente tomar lugar neste. A constatação advinda desse movimento é a mesma a que levam os poemas de Ashbery, Riding e do próprio Auster: assentir que a verdade, o conhecimento do mundo e das coisas não pode ser conhecido. Por isso, sua poesia tudo poder abarcar.

Carl Rakosi é outro poeta a ser lembrado. Nascido em 1903, na Europa Central, foi levado para os Estados Unidos, e por volta dos vinte anos começou a escrever poesia. Para ele, também, esta se fundamentava na captação, pelo olho, do mundo físico. A Depressão, nos anos 1930, e sua ligação com a esquerda e as ideias marxistas o fizeram abandonar a poesia. Uma vez que o marxismo encarava a literatura como um instrumento de mudança social, a expressar as necessidades e desejos das massas, e isso ultrapassava os limites do que ele próprio acreditava a poesia alcançar, não podia mais continuar a fazê-la. Vinte e cinco anos de silêncio poético se passaram até o velho poeta voltar ao que abandonara, tocado e impactado por uma carta enviada por um jovem poeta inglês, Andrew Crozier. A principal preocupação de Rakosi continua sendo o dado bruto do mundo, seu mistério, transformado em sentimento, percepção, imaginação, vontade e linguagem. Mas não só isso, as pessoas também lhe

⁷³⁵ Disponível em: < <http://www.poetryfoundation.org/poem/238470>>. Acesso em: 20 out. 2013.

interessam muitíssimo: a escória, o velho, os excluídos⁷³⁶. Ou seja, interessam-lhe a voz humana - chamando do mais profundo abismo da solidão - e a poesia como microfotografia do mundo das coisas e dos homens. Ao trazê-los para seus poemas, depois de abandoná-los, e sentir-se feliz com isso, é como se estivesse a dizer, com seus gestos, do presente e do passado, que a vida é sempre mais importante que a poesia, e que a única poesia que vale a pena ser escrita é aquela fortemente apoiada no mundo. De uma certa forma, isso explica por que seus livros posteriores são fortemente marcados por questões estéticas e teóricas acerca da natureza da poesia e da imaginação: ele quer penetrar o particular das coisas e dos homens do mesmo modo que a coruja espera pelo rato do deserto; contemplá-los para descobri-los. Trata-se aqui da visão menos como o ato físico de ver do que como engajamento interno. Mais uma vez, uma poesia que se abre para o mundo.

William Bronk é outro que não pode ser esquecido. Poeta difícil e exigente, assusta os leitores mais habituados com a escrita poética. Como as personagens de Auster, não aparece para entrevistas, palestras e lançamentos de seus livros, leva uma vida totalmente isolada⁷³⁷. Sua obra gira sempre em torno das mesmas questões: o abismo entre a realidade do mundo, a força do desejo, o declínio das relações humanas, a decadência do homem, a percepção do mundo físico. Para ele também não existe uma ordem ou verdade inerente ao mundo. Se esta existe, foi antes imposta do que necessariamente esclarecida pela razão. Tal qual a noção de universo pessoal: se há um é só porque é preciso dar coerência à vida. Não passa de impostura, tentativa de domesticação do que não se pode conhecer pela razão e inteligência, como as ideias de verdade e identidade. O problema do racional, acredita, é parecer fazer sentido, mas não faz sentindo algum. Algumas coisas ditas acerca do mundo (e das pessoas) são justas, porém nenhuma delas é verdadeira. Na perspectiva de Bronk, não é possível falar do mundo, mas tão somente de *um* mundo em constante mutação à proporção que os homens nele mudam. Logo, diferentemente de Riding, que via o homem como constância, Bronk o vê como mutável. Como seus pares, aqui referidos, o mundo, para Bronk, não pode ser dominado. Mal se ouve a sua *sonora alegria*. Esse silêncio leva-o a dirigir a sua palavra ao mundo.

Bronk dá continuidade a uma tradição americana muito particular, iniciada com Thoreau e Emily Dickson: mesclar o rude e o sublime; escrever sobre coisas simples, ao

⁷³⁶ Quando parou de escrever poesia, Rakosi dedicou todo o seu tempo à assistência social, com a qual se envolveu apaixonadamente.

⁷³⁷ Blanchot também era uma figura enigmática, não aparecia para fotos e entrevistas.

alcance dos homens, como aquelas presentes em seu dia a dia - um relato simples e sincero dos mesmos com a autenticidade de quem os viveu; trazer para os elementos e fatos do cotidiano uma *fome metafísica*, ou seja, fazer deles a expressão direta do esforço do escritor em expressar-se, sempre carente, necessitado e desejoso dessa fome; combinar clareza, humor e raiva; registrar tudo e assentar os fatos o mais precisamente possível; escrever como um processo permanente; por em xeque as verdades constituídas como uma forma de provocação e exaltação da mente questionadora. Não há respostas adequadas, por isso ser essencial formular perguntas apropriadas. Só é possível achá-las, vivendo-as.

A lista de autores é enorme, seria impossível elencar todos aqui. A opção foi selecionar aqueles que, no dizer do próprio Auster, mais profundamente o tocaram, e com os quais, de alguma forma, tem relação, quer seja como crítico literário, quer seja como leitor. A série de nomes não se fecha nos poucos aqui levantados e brevemente comentados, porém vamos parar por aqui - é preciso avançar - deixando ao leitor a tarefa de descobrir novas indicações. Ou, como explana João César de Castro Rocha, em *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013), dando-lhe a oportunidade de "atualiza[r] a memória póstuma de leituras prévias" (ROCHA, 2013, p. 275).

Nos casos aqui apresentados, e isso os liga à "grandiosidade" da literatura da norte-americana defendida por Auster, e conseqüentemente da sua, qualquer ideia alimenta o trabalho do escritor, inclusive a própria ideia de trabalho. Atividade da vida, este também deve ser poetizado. Friedrich Schlegel e Novalis, em seu tempo, e com suas obras, propunham o exercício, lembrado por Safranski, em obra já aludida:

Toda e qualquer atividade da vida deve se carregar de significado poético, deve trazer à luz uma beleza da contemplação peculiar e uma força de criação que tem - do mesmo modo que o produto artístico no sentido estrito do termo - seu 'estilo'. A arte lhes é, no geral, menos produto do que um acontecimento que pode ocorrer em toda a parte, onde pessoas executam suas atividades com energia criadora e impulso vital. Novalis está convencido de que também *negócios* podem ser tratados poeticamente⁷³⁸.

A ideia básica desse exercício, esclarece Safranski, "é a separação entre a lógica da vida cotidiana e do trabalho e qualquer outra atividade livre, criativa, do espírito"⁷³⁹. A essa "visão entusiástica" da união da vida e da arte que tudo abrange, Hegel, chamou "vertigem

⁷³⁸ SAFRANSKI, Rüdiger, op. cit., p. 56.

⁷³⁹ Id. Ibid.

dionisíaca", na qual Auster e todos os demais autores aqui citados, embriagaram-se (e embriagam-se) com volúpia.

Se o trabalho é um processo de transformação que leva da matéria-prima ao produto, a língua é a matéria-prima do escritor, e o texto - sistema de conexões múltiplas, lugar de uma prática significativa - seu produto. O trabalho de Auster é produzir sentidos, arte, dedicar-se ao livre jogo do intelecto, por meio da escrita. Contudo, não devemos ver a sua relação com o trabalho apenas em termos de produto. Mais do que isso, o que ele põe em questão é a produtividade: escrever é trabalho, mas também não deixa de ser uma crítica à noção de trabalho, nos planos social, político e econômico. O trabalho literário, diferente de outros considerados legítimos, não se enquadra na categoria das "verdadeiras profissões", não faz parte do jogo econômico, não tem valor nem horário fixos. Em entrevista a Gerard de Cortanze, Auster constata:

La question fondamentale est la suivante: comment gagner sa vie si l'on n'exerce pas une vraie profession: les travaux littéraires ne font pas partie du jeu économique mis en place par et pour le monde du travail normatif. Un avocat reçoit une rémunération horaire dont le prix est fixé. Il sait combien il peut gagner. Que faire pour la littérature? On peut écrire un chef-d'oeuvre et s'en voir refuser la publication. On peut publier un livre médiocre et du travail et les conséquences financières n'ont dans le cas de l'écriture, aucun rapport⁷⁴⁰.

E, em *Da mão para a boca*, não só ratifica a afirmação, tomando a si mesmo como exemplo, mas também nos faz vislumbrar nele uma atitude política - não se pode dizer que Auster seja hostil a ela, já evidenciada na voz do poeta - ele não é um alienado - nas referências aos casos de Salman Rushdie, Liu Xiaobo e a política externa norte-americana do governo Bush e, de certa forma, mantida e seguida por Obama, no seu⁷⁴¹:

os empregos que arranjei no tempo da faculdade foram instrutivos. Pelo menos me ensinaram que minha preferência pelo trabalho braçal em oposição aos de escritório era bem fundada. No meu segundo ano de faculdade, por exemplo, fui contratado por uma subsidiária de uma editora para escrever material para *slides* educativos. Quando menino, eu fora submetido a uma saraivada de 'audiovisuais' e lembrava-me ainda do tédio profundo que eles sempre provocavam em mim e em meus colegas [...] Não me agradava a ideia de impor esse tédio a mais uma geração de crianças, mas parecia-me que se eu me esforçasse bastante talvez conseguisse fazer algo de mais interessante. No meu primeiro dia no emprego [...] escolhi uma série a esmo. Chamava-se *Estudos sociais* ou *Introdução aos estudos sociais*. Lá pela segunda ou

⁷⁴⁰ CORTANZE, Gerard, op. cit., 143.

⁷⁴¹ A atitude política do autor está presente na sua poesia, mas é na prosa que será mais desenvolvida. Seja como poeta, seja como prosador, Auster não "passa" a questão para os especialistas, ele próprio discute e aponta a sua posição a respeito.

terceira imagem encontrei uma afirmação que me assustou [...] dizia que os Estados Unidos era uma democracia. Desliguei o projetor, saí para o corredor e bati à porta da sala do supervisor. 'Tem um erro nesse material', disse eu. 'Os Estados Unidos não são uma democracia, e sim uma república. Duas coisas muito diferentes' [...] A conversa foi ficando muito esquentada ele [o supervisor] me viu como um criador de casos na hora em que abri a boca, e pronto. Vinte minutos depois começar a trabalhar, fui despedido⁷⁴².

Desde muito cedo Auster foi motivado por uma determinação específica: ser escritor. Por conta dela, seus primeiros trabalhos, na sua própria análise, "não foram para valer"⁷⁴³ - instalador de ar condicionado, carregador de geladeira, cozinheiro e faxineiro num navio petroleiro da Shell entre outros - mas contrariamente ao que se suporia, nesse caso, não os considerava ingratos e degradantes; ao contrário, exercia-os com entusiasmada alegria. O que ele buscava nessas atividades era tempo livre para realizar o trabalho que se propunha fazer. De quebra, acabou encontrando rico material para seus livros por vir. Esses trabalhos, escreve em *Da mão para a boca*,

causaram uma impressão indelével em mim [...] Acho que era por isso que eu trabalhava em lugares como o Commodore Hotel. Não tinha nenhuma intenção de transformar aquilo numa carreira, mas essas pequenas incursões nos cus-do-mundo sempre levavam a alguma descoberta interessante, a uma contribuição inesperada à minha formação [...] até hoje [elas] alimentam minha imaginação⁷⁴⁴.

Se o homem, na sociedade capitalista, como Marx investigou e identificou, é obrigado a vender sua força trabalho, produzindo algo no qual não se reconheça, e ele próprio despersonalizado e diminuído em sua substância, o autor, como parte dela, precisa encontrar meios de nela sobreviver, ou, como Auster prefere encarar, "habituar-se", sem, contudo, ser desleal aos seus próprios princípios e à pureza de seus propósitos - ser um escritor, ainda que seus esforços resultassem em fracasso. Nos seus últimos anos em Columbia, Auster encontra o seu, e sem vergonha alguma revela, em *Da mão para a boca*, a saída para escapar à moral capitalista: o trabalho literário comercial, que o sustentou até receber a herança do pai, após a morte deste, que se tornaria, por sua vez, a fonte de renda, até o seu reconhecimento:

Aos poucos, fui aprendendo a improvisar, *habitando-me* [itálico nosso] a aguentar os trancos da vida. Nos meus últimos dois anos em Columbia, arranjei uma série de trabalhos como *free lance* e aos poucos fui tomando gosto pelo tipo de trabalho

⁷⁴² AUSTER, Paul, op. cit., 1997, p. 25.

⁷⁴³ Id. Ibid., p. 15.

⁷⁴⁴ Id. Ibid., p. 29.

literário comercial [itálico nosso] que me sustentaria até os trinta anos de idade - e que terminaria por me fazer afundar. Creio que havia nisso um certo romantismo, uma necessidade de reafirmar meu status marginal e provar que eu era capaz de me virar sozinho sem ter que me submeter às concepções de sucesso de outras pessoas. Minha vida só daria certo se eu me mantivesse a meus princípios e me recusasse a abrir mão deles. A arte era sagrada; para seguir a vocação de artista, era necessário fazer todos os sacrifícios que me forem impostos, manter a pureza de meus propósitos até o fim⁷⁴⁵.

A liberdade será essencial para o trabalho de escrever: este deve ser realizado sem travas ou amarras. No entanto, ser livre para o trabalho literário implica que alguém ou alguma instituição, permitiu que isso fosse possível. Não faltaram a Auster colaboradores: John Bernard Myers, Arthur Cohen, David Sylvester, Allen Mandelbaum, Jacques Dupin e sua esposa e outros importantes nomes do cenário intelectual norte-americano e francês. O paradoxo aparece como uma de suas grandes marcas: ao mesmo tempo que se opõe ao capitalismo, não deixa de viver dele. O próprio autor cria os instrumentos de sua servidão (tradução, revisão, resenhas críticas, poemas, romances) transformando-os em mercadorias, e que terão como qualquer produto, sua forma em dinheiro.

Ficção, papel comum que só adquire valor porque as pessoas lhe atribuem, menos verdade do que fé e crença coletiva, o dinheiro é algo do qual Auster não pode abrir mão. Sua situação financeira, o pertencimento a uma família burguesa, que tanto despreza e assume com imensa culpa, é justamente o que lhe permite realizar o trabalho que desde cedo ambicionara. Não fosse burguês e herdeiro de pai burguês, talvez Auster não pudesse concretizá-lo. 'White Spaces' é fruto dessa condição privilegiada. O texto torna-se ainda mais emblemático quando sabemos que foi finalizado no mesmo instante em que seu pai morria, e a herança deixada por este permitiria ao futuro romancista viver sem preocupações até a publicação de seus primeiros romances. O autor reconhece sua condição e a ambiguidade que a envolve. Destacamos duas apreciações de Auster a esse respeito, uma de *La solitude du labyrinthe* (1997): 'J'ai eu une enfance assez facile au sein d'une famille de la petite bourgeoisie [...] Etudiant, je savais que je pourrais bénéficier, en cas de besoin, de ma famille'⁷⁴⁶; e outra, de *A arte da fome*:

O dinheiro me deu uma proteção e, pela primeira vez em minha vida, dispus de tempo para escrever, para assumir longos projetos sem ter que me preocupar com o pagamento do aluguel. Em certo sentido, todos os romances que escrevi resultaram do dinheiro deixado por meu pai. Com isso, ganhei dois ou três anos, o suficiente

⁷⁴⁵ Id. Ibid., p. 43.

⁷⁴⁶ CORTANZE, Gerard, op. cit., p. 144.

para me firmar novamente. Não consigo me sentar e escrever sem pensar nisso. Afinal, que terrível equação! Pensar que a morte de meu pai salvou minha vida⁷⁴⁷.

O trabalho literário, para Auster, já dissemos atrás, é semelhante a uma atividade física, porém, lenta e árdua, um verdadeiro combate de resistência entre o corpo e a mente para alcançar as palavras, formar uma frase, percorrer o silêncio de cada vocábulo e, mesmo quando isso é realizado, ter a sensação de tudo estar ali depositado no papel como mero efeito ótico. Leitor e tradutor de Blanchot, Auster sabe que "para quem se expressa falta algo essencial"⁷⁴⁸. Por isso, compartilhar com aquele, o mesmo ideal da literatura expresso em "A Literatura e o Direito à Morte": "nada dizer, falar para nada dizer, e [mesmo assim] sofrer a tentação de fazer do nada tudo"⁷⁴⁹.

Escrever é isolar-se dos próprios pensamentos, aprisionar-se numa terra de ninguém, entre o sentimento e a articulação, pois por mais que o autor atravesse a página, só conquista uma parte daquele território, apesar da concentração e da coerência de propósito - escrever. As palavras se separam, correm em mil direções, o escritor as acompanha aos tropeços, catando seus pedaços e colando-os novamente. Ainda assim, e talvez por isso mesmo, cada vez que o autor escreve, é como se uma passagem secreta entre a cabeça e as mãos fosse descoberta e o conectasse ao infinito mundo que se ergue em sua mente, ou, como diz o autor em *Report from the interior* (2013), o levasse para territórios inexplorados: 'my mind moves steadily toward...unexplored territory'. 'WS' reflete bem isso:

Dizer a coisa mais simples possível. Não ir mais longe que o que quer que seja que eu por acaso veja diante de mim. Começar com essa paisagem, por exemplo. Ou até perceber as coisas que estão mais próximas, como se no minúsculo mundo diante de meus olhos eu pudesse encontrar uma imagem da vida que existe além de mim, como se de uma maneira que eu não compreendo plenamente cada coisa de minha vida estivesse conectada a todas as outras, que por sua vez me conectam ao mundo em torno, o infinito mundo que se ergue na mente⁷⁵⁰.

Tudo se enquadra na categoria do trabalho, desde fatos importantes da história dos Estados Unidos, passando pela vivência dos seus autores e da literatura, até os mais corriqueiros e insignificantes, tudo é agregado à escrita: assistir ao balé coreografado pela

⁷⁴⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 276.

⁷⁴⁸ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 312.

⁷⁴⁹ Id. Ibid., p. 312.

⁷⁵⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 325.

namorada de um amigo; um corpo em movimento; um corpo estático; ler sobre as aventuras reais de um explorador na Antártica e compará-la a outra aventura fantástica, porém ficcional; lembrar e esquecer; observar a luz que vaza da janela; a neve caindo; um carro acelerando; alguém nascendo; um homem martelando um prego numa tábua; a palavra ausente; um homem em seu quarto escrevendo etc. Acontecimentos menores que conferem, na perspectiva do autor, a textura da literatura norte-americana, e de quebra a sua, a tornam, bem como ao seu trabalho particularmente, algo mais do que um quebra cabeça de fatos históricos, biográficos e/ou autobiográficos. Auster chamou a isso *espontaneidade metódica* ('methodical spontaneity') ou dialética não excludente ('a dialectic that excludes nothing'). Ou seja, uma força extraordinária que desconhece o medo e a cada dia encontra conexões entre elementos que são estranhamente heteróclitos. Esta é uma visão muito pessoal do autor, que explica em entrevista e em *Report from the interior*, respectivamente citados:

What's interesting about fiction is that it can encompass everything. There is nothing in the world that is not material for a novel. I think that's been the glory of American writing, as opposed to, say, European writing: the fact that we've allowed things in. It gives a kind of flexibility and questioning force to a lot of the American fiction that I admire. I feel that I want to stay open to everything, that there's nothing that can't be an influence. Everything from the most banal elements of popular culture to the most rigorous, demanding philosophical works. It's all part of the world we live in, and once you begin to draw lines and exclude things, you're turning you back on reality - a fatal mistake⁷⁵¹.

Vai adiante:

Despite all my internal confusion, my loneliness, I have somehow, along the way, acquired ... confidence in the writing, in my own ability. That is what sustains me now⁷⁵².

E conclui:

Where I am now I do not check my coat, for fear of forgetting my body on the way out. Years of floundering seem to be emerging into a strange & clumsy strength that knows no fears and each day finds connection between elements that are ... outlandishly disparate. A methodical spontaneity. A dialect that excludes nothing⁷⁵³.

⁷⁵¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [c], p.45.

⁷⁵² Id. Ibid., p. 235.

⁷⁵³ Id. Ibid., p. 249.

Na *espontaneidade metódica* ou dialética não excludente, grandes e pequenas ações (principalmente as menores) são carregadas de um novo significado, e as rotinas mais duras, de extraordinária emoção. 'WS' é sintomático disso: registra sensações fugazes,

A luz, que vaza das janelas, nunca projeta duas vezes a mesma sombra, e a cada momento eu me sinto à beira da de descobrir alguma verdade terrível, inimaginável. São momentos de grande felicidade para mim⁷⁵⁴.

extraindo delas teor metafísico, capaz de atribuir responsabilidade a gestos impensados ou investir-lhes um valor que escapa à pragmática do viver cotidiano:

[...] há sempre outra maneira, nem melhor nem pior, em que as coisas podem tomar forma. Percebo no fim que sou provavelmente impotente para afetar o resultado até da coisa mais insignificante que acontece, mas mesmo assim, e apesar de mim mesmo como se num ato de fé cega, quero assumir responsabilidade. E daí este desejo, esta esmagadora necessidade, de pegar estas páginas e espalhá-las pelo quarto [...].

Uns poucos pedaços de papel. Um último cigarro antes de deitar. A neve caindo infinita na noite de inverno. Permanecer no reino do olho nu, feliz como estou neste exato momento⁷⁵⁵.

Se, por um lado, Auster enaltece a literatura de seu país, de outro não deixa de criticá-lo, sendo em muitos momentos extremamente dogmático em seu modo de pensar, com fortes traços de inconformismo, exaltação, impaciência com as "burrices do mundo", desdém, autodepreciação e cólera. A esse modo de agir e pensar Auster chamou *idealismo inerente* ('inherent idealism'), ou seja, a ideia de que nada no mundo está bom, e tudo nele está errado. O que pensar de afirmações do tipo: 'If confronted with the draft next summer, my decision will be to go to jail - not to Canada - I can give no rational explanation - merely, that it is the more disdainful action'⁷⁵⁶; 'All around me I see ... pettiness, stupidity, and hypocrisy ... As a result, I see myself becoming intolerant [...] I hate myself for what I feel to be an impatience with others, and yet I can do nothing about it ...'⁷⁵⁷; 'Never before have I felt so unneeded and unwanted. I live in a vacuum - have nothing to do with anybody - which pains me. I can do nothing but watch others'⁷⁵⁸; '[...] nothing in the world seems good'⁷⁵⁹. Na mesma linha, soa este contundente desabafo:

⁷⁵⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 331.

⁷⁵⁵ Id. Ibid., p. 337.

⁷⁵⁶ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [c], p. 240.

⁷⁵⁷ Id. Ibid.

⁷⁵⁸ Id. Ibid., p. 237.

It is difficult to want to carry the world within you, here, in New York, America, when everyone is shouting hate, when the war continues to grow at a maniacal pace, when the only individual alternatives for the future are prison or exile. It is the horrible madness around me (I assure you it is real insanity) - necessarily *within me* too - that makes me despair. I don't, however cease to think of people as individuals. That I have never done and will never do. I don't believe in abstractions. They are killers, the maimers of the mind...⁷⁶⁰.

É comum, em seus escritos, o leitor se deparar com um forte julgamento da vida, dos valores, da política norte-americana e suas contradições: seu materialismo; a ideia convencional de que o dinheiro tem mais valor do que qualquer outra coisa; o consumismo; o luxo e a ostentação; a cultura de massa, em especial, a televisão; o racismo; a retidão e a virtude americana - os puritanos que chegaram ao Novo Mundo eram o povo eleito por Deus, aqueles que carregavam o destino da humanidade, e não só a remeteria de todos os seus pecados, como também resgatariam a unidade perdida com Babel; a aristocracia; as metáforas essenciais do mercado; a incompatibilidade entre a liberdade pregada e a justiça praticada, entre outros intrigantes paradoxos. Ao mesmo tempo, este americano que ele critica, em suas contradições e fragilidades, é leitor voraz de sua literatura, da muito americana revista *Mad*, fã de calça jeans, tênis *All Star* e filmes da antiga Hollywood, com os quais se identifica. Auster resiste, debocha e desmistifica a todos, nem a Estátua da Liberdade escapa. O começo, como vimos, foi com a poesia, mais especificamente os poemas 'Unearth' e 'Lies. Decrees. 1972.'. O julgamento crítico segue na prosa que, pelas características formais, permite-lhe explorar mais a questão. Como os romances de Auster são muitos, há exemplos em abundância a respeito. Passagens selecionadas de alguns deles encontram-se no Anexo F.

Desde muito jovem, o futuro escritor irá dizer, em *Da mão para a boca*, "ardia um idealismo" dentro de si que o fazia receber com "escárnio" os sinais de riqueza de sua família, perceber que o mundo era injusto, compreender a força do capitalismo sobre os mais despossuídos e apreender que *igualdade* é apenas um termo acessório. Posição mantida ao longo dos anos, esta aparece constantemente em sua prosa, ainda que não chegue a constituir tema central de qualquer de suas narrativas. Como já dito e mostrado ao longo desta tese, a questão central da obra de Auster, a começar na poesia, é a literatura e o escrever, embora o autor afirme que mais importante do que a arte é a vida e o amor⁷⁶¹. Mas viver é igualmente preencher a vida com os imperativos íntimos que o motivam, ter a responsabilidade de

⁷⁵⁹ Id. Ibid., p. 238.

⁷⁶⁰ Id. Ibid., p. 239.

⁷⁶¹ *Report from the interior* (2013).

assumir a sua posição e declarar o que pensa. Auster nunca se escusou de apontá-los: "a determinação de rejeitar a vida norte-americana cotidiana, de nadar contra a corrente, de descobrir um fundamento mais sólido para si"⁷⁶²; a consciência de que "escrever já não é uma arte da livre vontade para mim, é uma questão de sobrevivência. Uma imagem emerge dentro de mim e, após algum tempo, começo a me sentir encurralado por ela, a sentir que não tenho outra escolha senão abraçá-la"⁷⁶³. Em *Report from the interior*, Auster é categórico: 'the important thing is to go about the business of living, to fulfill the inner imperatives that keep me going'⁷⁶⁴. E prossegue no mesmo livro:

I think, in some profound way, that I have fled from the real. I ... spend most of my time either engaged in or thinking about my writing. Characters, situations, words, I have become them - moving into a vague world of shifting ... colors, sounds - devoid of words and sense. At the same time I am convinced that *to live* is more important than art ...⁷⁶⁵.

A fala de Auster, assim como seus escritos e diversas entrevistas concedidas, permitem-nos visualizar o seguinte quadro: um autor que sempre se interessou mais por política e história, do que por questões espirituais ou judaicas (não nos esqueçamos que o autor é judeu), embora seja um profundo conhecedor do *Novo* e do *Velho Testamentos*. No entanto, seu engajamento político era - e continua sendo - tingido por um caráter religioso, pois não se trata apenas de enfrentar e denunciar os problemas do presente, mas também um meio de salvação. Este ocorre por intermédio da escrita, uma atividade que provém menos de um desejo de fazer arte do que de uma necessidade de se entregar a suas obsessões, viver a sua vida exatamente como sempre quis. E nesse sentido, viver sempre vem em primeiro lugar.

Conclui-se dessas *mitificações*, e os críticos não entendem, que Auster não está escrevendo acerca de si mesmo, embora cada livro seja muito pessoal para o autor. Há algo de impessoal nas indagações que coloca, como se estivesse falando menos de sua vida privada do que resolvendo algum problema intelectual, ou explorando questões comuns a todos, dilemas humanos. Se o autor coloca a si e apresenta fatos de sua história de vida em seus escritos, é para se observar, do mesmo modo como um cientista estuda uma cobaia num laboratório, e examinar de que material ele é feito: ele mesmo, mas como qualquer um, como todo o mundo.

⁷⁶² AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 254.

⁷⁶³ Id. Ibid., p. 267.

⁷⁶⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [c], p. 227.

⁷⁶⁵ Id. Ibid., p. 238.

Blanchot diria, sem hesitação: "eis um homem que observa mais do que escreve", e que "passa", literariamente, "para o lado dos objetos"⁷⁶⁶.

É justamente isso que torna a sua obra ao mesmo tempo penetrante e controversa, perturbadora e provocadora, e impulsiona o leitor a seguir adiante com sua leitura: o nome Auster atrai, na capa de um de seus livros, mas quando são abertos, o autor deixa de estar visível, dissipa-se, morre na primeira página. É como se *ninguém* jamais tivesse escrito as palavras nele depositadas. Diz Auster que, "esse ninguém" é "terrivelmente fascinante", pois existe "uma profunda verdade nele", ao mesmo tempo é uma "ilusão e "tem tudo a ver com a maneira de escrever histórias", i.e., nunca se saber de onde qualquer parte do autor advém⁷⁶⁷. Quando este escreve, adverte Auster, inclusive, ele próprio, é "como se" o estivesse fazendo "com uma máscara no rosto"⁷⁶⁸. A razão é simples, finaliza o autor: "o eu que existe no mundo - o eu cujo nome aparece na capa dos livros - não é certamente o mesmo eu que escreve o livro"⁷⁶⁹.

Trata-se como compreendeu Blanchot: de uma "*consciência sem mim*"⁷⁷⁰; de alguém "separad[o] del[e] mesmo, subtraíd[o] à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhad[o] num nada de existência e de presença"⁷⁷¹; "espontaneidade impessoal"; "teimosia de um saber desvairado, que não sabe nada e que a ignorância sempre encontra atrás de si, como sua sombra transformada em olhar"⁷⁷².

Ligada à capacidade de tudo abarcar, está o trabalho realizado pelo escritor: este exige a indissociação entre escrever e ver: nenhuma palavra pode ser escrita sem antes ter sido vista. Só lhe é possível falar das coisas que sabe, do que viu e ouviu, com os próprios olhos e ouvidos⁷⁷³. Seu tema é o olho: o drama de olhar e ser olhado (o leitor o olha através das palavras); e o livro, o espaço onde os rastros e traços desta atividade são deixados: a atenção minuciosa dos detalhes, a fé em estruturas arbitrárias, paciência extremada. Antes que a

⁷⁶⁶ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 321.

⁷⁶⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 281.

⁷⁶⁸ Id. Ibid., p. 283.

⁷⁶⁹ Id. Ibid., 281.

⁷⁷⁰ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 316.

⁷⁷¹ Id. Ibid., p. 311.

⁷⁷² Id. Ibid., 319.

⁷⁷³ Nas palavras de Maurice Blanchot, "Escrever começa com o olhar [de Orfeu...]; somente se escreve se se atinge esse instante ao qual só se pode chegar, entretanto, no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva" (1987, p. 176).

palavra encontre seu caminho até a página, ela deve ter feito parte do corpo, ou seja, uma *presença física vivida*, do mesmo modo que se vive com o coração, o sangue e o cérebro. O escritor trabalha com o corpo, ele vive com um; logo, o livro, onde suas palavras são depositadas, é o livro desse corpo.

Em diversas entrevistas, Auster fala dessa *incrível convivência* entre o corpo e o ato de escrever. Terminar um livro, por exemplo, ele explica, é ser

dominado por um imenso sentimento de aversão e desapontamento. Quase um *colapso físico* [itálico nosso]. Fico tão desapontado por meus débeis esforços que eu não consigo acreditar ter realmente gasto tanto tempo para realizar tão pouco⁷⁷⁴.

O ponto-chave aqui é a expressão "terminar um livro". É ela que atira o autor num pânico terrível, ou, como ele prefere colocar, num estado de "aversão e desapontamento", que beira a prostração da matéria, a perda das forças do corpo. Isso mostra que o escritor trabalha não só com palavras, mas com o seu corpo, e o ato de escrever, em certo sentido, o imita. Escrever age em duas direções: é uma expansão, um desdobramento, manifestação franca de sentimentos, ideias, estados de espírito; e uma contração, um encolhimento, encurtamento do corpo devido a tensão de ter acabado, de ter chegado ao fim. Os dois caminhos são válidos, pois juntos formam a essência do escrever de Auster. Ele sabe que precisa escrever do mesmo modo que vive.

A presença física vivida tem menos a ver com a imaginação do que com a experiência, com ter vivido algo. O livro emerge de algo que está profundamente dentro de quem se expressa nele/por ele. Ou seja, por trás de cada coisa existe um histórico de experiência, alguma coisa indeterminada que foi vivida e toca o sujeito profundamente. Algo já está em funcionamento, e eis que, um detalhe, uma emoção, ou um encontro casual o libera, e o escritor se sente completamente liberto. Escrever chega na hora certa. Seu acontecimento não pode ser forçado. Por isso os períodos estéreis na escrita são particularmente dolorosos, há épocas em que não é possível escrever nada, até mesmo pegar a caneta é difícil. Mas também perante descobertas extraordinárias, escrever é correr o risco de jamais escrever novamente. E a partir dessa ameaça, o gesto retorna, sem que nenhuma explicação seja dada. Simplesmente acontece. Não ter explicação não quer dizer, contudo, ser vazio de significado. Este será sempre requerido, ainda que impossível dizê-lo.

⁷⁷⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 258.

Nesse cenário, a memória é menos o passado contido nos homens do que a prova da existência destes no presente. Ou, para usarmos mais uma expressão de Auster, a memória como uma *arqueologia do presente*, i.e, a tentativa de reconstituir a essência, ou a totalidade das coisas a partir de seus fragmentos mais elementares - um balé coreografado pela namorada do amigo, no caso de 'WS'; a morte do pai, no poema 'S.A. 1911-1979'; um telefonema errado, em *City of glass (Cidade de vidro)*, só para citar alguns exemplos - mas com a consciência de que a totalidade ou a essência das coisas jamais poderá ser revelada. Estas são ideias, e só podem ser mostradas por meio de pedaços. Como os olhos só podem ver o que está diante deles, a totalidade ou a essência de algo é reconstituída por meio de lascas, pois são elas que fornecem a visibilidade. A questão básica aqui é: existe uma história, mas esta só pode ser revelada em pequenas partes.

Entre a história e o sujeito existe um vácuo, um abismo, algo em relação ao qual ele é impotente, uma distância. Esta sempre existirá. Ele até pode chegar onde deseja, mas ainda assim haverá distância por cobrir - existem palavras para isso - até que chega o momento em que não há mais palavras para dizer. E quando não há palavras para serem ditas se está diante de nada. Para Auster, assim como para tantos outros, como, por exemplo, Artaud, Beckett, Blanchot, Edmond Jabès, esse nada é extraordinário, pois ele carrega um visível no invisível, e vice-versa, encarnando dessa forma dois sentidos equivalentes e opostos, que por sua vez encarnam um conceito de língua presente em toda a obra do autor: chamar algo de invisível é já nomeá-lo, quase fornecer a sua representação; é apontar para o limite entre o que efetivamente se vê e o que não tem visibilidade.

Porém, quando as palavras faltam e se afastam do que se pretende dizer, restando apenas a sua insuficiência e insignificância, o mais extraordinário e poderoso se estabelece, pois finalmente existe um visível no invisível, assim como um invisível no visível. E isso apaga tudo. As palavras se tornam as mesmas, ao mesmo tempo que se destroem. Dito de outra forma, elas se arruinam no seu próprio questionamento, no movimento de seguir por essa distância que existe entre a história e os sujeitos, entre elas e as coisas. Há um constante apagar e descascar de camadas, um despojar do nome até que este se torne impronunciável, tal qual o nome de Deus. Essa é a natureza do trabalho de Auster, o contínuo questionamento das coisas, não para encontrar uma resposta, mas para mostrar a natureza sempre insatisfatória desta. Ela nunca satisfaz completamente. Em 'WS' tal constatação ecoa com força:

Algo começa, e já não mais é o começo, mas outra coisa, que nos impele ao coração da coisa que acontece. Se súbito parássemos e nos perguntássemos, 'Aonde estamos

indo?', ou 'Onde estamos agora?', estaríamos perdidos, pois a cada momento não estamos mais onde estivemos, mas nos deixamos para trás, irrevogavelmente, num passado que não tem memória, um passado infinitamente obliterado por uma noção que nos transporta ao presente⁷⁷⁵.

Não funciona, então, fazer perguntas. Pois esta é uma paisagem de impulsos aleatórios, de conhecimento pelo conhecimento - ou seja, um conhecimento que existe, que vem à luz além de qualquer possibilidade de o colocarmos em palavras. E se apenas desta vez nos abandonássemos à suprema indiferença de simplesmente estarmos onde quer que por acaso estivéssemos, aí talvez não ficássemos nos iludindo e pensando que nós, também, tínhamos finalmente virado parte de tudo⁷⁷⁶. [...] em lugar nenhum podemos encontrar o lugar ou o momento em que podemos dizer, sem sombra de dúvida, que é aqui que começa, ou é aqui que acaba. Para alguns de nós, começou antes do começo, e para outros de nós vai continuar acontecendo depois do fim. Onde encontrar? Não procure. Ou está ou não está ali. E quem quer que tente encontrar refúgio naquele único lugar, naquele único momento, jamais estará onde acha que está⁷⁷⁷.

Na perspectiva de Auster, se um homem quiser estar presente nas paragens que o rodeiam, ele não deve pensar em si mesmo, mas no que vê, como se o seu ser estivesse exilado nos olhos. O essencial é permanecer envolvido nisto, pois só assim será possível inundar-se do exterior, afogar-se no que está fora de si e, conseqüentemente, compreender o vínculo entre o interno e o externo, ultrapassar o interior, e usurpar a soberania da interioridade. É precisamente essa posse que faz do homem um estranho, menos um *Eu* do que um ser imaginário. Por ser imaginário, entenda-se um ser sem nome, sem rosto, sem órgãos, sem interior algum, destituído até de pensamento, existindo apenas na superfície de si mesmo, voltando seus olhos para o que está fora, em busca de um ponto de sustentação.

Gilles Deleuze, em "Imanência: uma vida...", fornece a medida exata de ser imaginário delineada por Auster: aquele cuja vida individual "é substituída por uma vida impessoal, embora singular, que produz um puro acontecimento livre dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade do que acontece" (DELEUZE, 1997 [b], p. 17). Ou seja, impessoal, neutro, fora de se si. Nas palavras complementares de Blanchot, "consciência que se deixou encher por uma plenitude anônima"; "presença em que o 'Eu' não se reconhece⁷⁷⁸". E mais precisamente nas de Auster: "obliterado", "desmaterializado",

⁷⁷⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [c], p. 231.

⁷⁷⁶ Id. Ibid., p. 321.

⁷⁷⁷ Id. Ibid., p. 323.

⁷⁷⁸ BLANCHOT, Maurice, op. cit., p. 264.

"sombra no chão"⁷⁷⁹, que também se esvai como se a pessoa jamais estivesse onde se pensa que ela está, como se jamais tivesse vivido.

Logo, exilar-se nos olhos é deixar-se atrair para fora da própria pele, abandonar a vida em troca de uma espécie de nulidade, como se não só o sujeito tivesse desaparecido, mas também estivesse olhando para coisas que não existem. O olho, menos como um órgão que registra a presença das coisas do que um modo de fazer o mundo, e quem o olha desaparecerem, uma técnica para ir ao encontro do invisível, limite mesmo do que efetivamente se vê e do que não tem visibilidade, bem como o que continuamente sucede no esforço de definir as coisas. Na maioria das vezes, o mundo à volta se assoma como uma espécie de borrão, ainda que seja visto pelos próprios olhos, apenas uma impressão geral das coisas, que podem assumir novos contornos conforme o olhar as atinge. Por isso, para dizermos nos termos de 'WS',

Às vezes é necessário não dar nome à coisa que falamos. O Deus invisível dos hebreus, por exemplo, tinha um nome inefável, e cada um dos noventa e nove nomes que a tradição atribui a esse Deus na verdade era apenas uma forma de reconhecer o-que-não-pode-ser-dito, o-que-não-pode-ser-visto, o-que-não-pode-ser-compreendido. Mas mesmo num plano menos exaltado, no reino de eu visível, muitas vezes sonhamos divulgar a coisa de que falamos. Considere os sujeitos ausentes. Está chovendo, nós dizemos, ou como é que vai? Sentimos que sabemos o que estamos dizendo, e o que queremos dizer é que aquilo, a palavra ausente, representa algo que não precisa ser dito, ou que não pode ser dito. Mas se a coisa que dizemos é algo que nos escapa, algo que não compreendemos, como podemos persistir em dizer que compreendemos o que dizemos? E no entanto vai sem dizer que compreendemos. A ausência, por exemplo, na expressão anterior, 'vai sem dizer', na verdade é nada mais que o que quer que seja que nos impele ao próprio ato da fala. E se ela, aquela palavra ausente, é o que continuamente recorre em meus esforços para defini-la, então deve-se aceitá-la como premissa, condição do ato da fala. E se ela, aquela palavra ausente, é o que continuamente recorre em meus esforços para defini-la, então deve-se aceitá-la como premissa, condição do ato de dizê-la. Já se disse, por exemplo, que as palavras 'falsificam' a coisa que tentam dizer, mas até dizer 'falsificam' é admitir que 'falsificam' é verdade, traindo assim uma fé implícita no poder das palavras de dizer o que querem dizer [...] a ausência se fala sozinha, e nossa boca é meramente o instrumento de sua enunciação [...] Sabemos, mesmo que não possamos dizer com todas as palavras. E a sensação que permanece conosco, a discrição de um conhecimento tão plenamente sintonizado com o mundo, não precisa de nada que possa cair de nossa boca. Nosso coração sabe o que há nela, mesmo que a boca reste calada. E o mundo vai saber o que é, mesmo quando nada reste em nosso peito⁷⁸⁰.

Tudo isso acontece devido à própria natureza do questionamento: duvidar, não dar nada como certo, e tudo ser sempre insuficiente. É essa incapacidade de tudo dizer que leva a

⁷⁷⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 15.

⁷⁸⁰ Id. Ibid., p. 327.

outra palavra, por sua vez, igualmente questionada, e insatisfatória, mas com o estranho poder de ocultar dentro de si certa verdade, e nas quais aquele que escreve - e vive - se refugia com a força de sua caneta, mas não só isso, por meio dela deixa a si mesmo para trás, abandona-se a si mesmo. Como já dito aqui, se o homem quiser estar realmente presente em seu entorno, ele não deve mais pensar em si mesmo, mas naquilo que ele vê; deve desadornar-se das pretensões do ego, esquecer-se de si mesmo para estar lá. É desse esquecimento que surge o poder da memória: um modo de viver a própria vida sem jamais perder nada.

Difícil não lembrar de Proust, e sua ideia de memória voluntária e memória involuntária. Já nas primeiras páginas de *Em busca do tempo perdido*, o autor confronta as duas e estabelece as relações entre elas. A memória voluntária está à disposição do intelecto, organizada para responder aos chamados da atenção, bem como é estéril e pobre, pois as informações que proporciona sobre o passado não conservam nada dele. É por essa razão, diz Proust, na célebre obra, que "em vão tentamos rememorar-lo" e todos os esforços neste sentido "são inúteis". O passado está fora de alcance, ou num objeto material, ou na sensação que ele provoca. Depende do acaso, encontrá-lo, ou não (PROUST, 2006, p. 71).

Nesse caso, depender do acaso, não é, de modo algum, natural. Os fatos da vida interior de um homem, por natureza, não têm um caráter irremediavelmente privado, só o adquirem quando a possibilidade de que sejam incorporados à sua experiência diminuem, por conta de fatores externos, como o jornal, no entender de Walter Benjamin. O filósofo vê nele uma "atrofia progressiva da experiência" ou uma paralisação da imaginação dos leitores, pois impede, por seu próprio caráter breve e desconexo entre as notícias (estas são apresentadas isoladamente) que as mesmas atuem sobre a experiência deles. Ou ainda, a televisão, na visão de Willy, personagem de *Timbuktu* (1999), com sua "empulhação" (AUSTER, 1999 [b], p. 18) de produtos, "o mesmo papo furado" e "conversa mole"⁷⁸¹ cotidianamente. Em ambos os casos, interessa menos incorporar o acontecido na vida do relator para proporcioná-lo como experiência aos que o escutam, do que comunicar o puro em si dos fatos.

A memória involuntária, por seu turno, conserva as impressões da situação em que foi criada, assim como corresponde ao repertório íntimo da pessoa. Nesta, a experiência passa pela conjunção dos conteúdos individuais e dos elementos do passado coletivo, pela fusão desses dois materiais da memória. Eles não só provocam a lembrança em épocas determinadas, como também permanecem como momento e motivo de tal união. Isso implica dizer que, o processo de estimulação, i.e., de despertar do ânimo, interesse e excitação, não

⁷⁸¹ Id. Ibid.

deixa na consciência uma modificação durável, permanente de seus componentes; ao contrário, evapora-se no próprio acontecimento da tomada de consciência. Dito de outra forma, para Proust, só pode integrar a memória involuntária aquilo que não tenha sido uma experiência vivida, pois ela não acumula, tampouco abriga marcas duradouras como fundamento da memória. A consciência tem uma função importante e específica: servir de proteção aos estímulos, e não de recepção deles. A tendência é os indivíduos defenderem-se das agulhoadas externas.

Cada indivíduo é dotado de uma quantidade própria de energia e tende a se proteger das forças em ação no exterior. Quanto mais frequentes esses encontros acontecerem maior será o esforço da consciência para inibi-los. Em outras palavras, a consciência cria barreiras protetoras passando a se sobressair, e guarda, em algum lugar, o resultado do encontro com os estímulos externos. Logo, há uma incompatibilidade entre a consciência e a memória: a primeira está do lado das vivências e dos limites de atuação da memória; esta, por seu turno, abarca o registro das experiências (a impressão e sensação causada). Configura-se assim, a memória involuntária: obtida por meio de uma experiência esquecida no fundo da memória, que se acumula e se solidifica com o tempo, e não na vivência imediata ou efêmera do instante. Fica por conta do acaso a presentificação da experiência não vivida. A memória involuntária não depende do conhecimento, tampouco da intenção do sujeito da ação, mas do *mundo* e das *sensações* que ele pode oferecer. De nada adianta evocar o passado com o esforço da inteligência, pois ele permanece distante do alcance intelectual, aprisionado em algum objeto material, e na sensação que dele proviria. Esse, nas palavras de Proust, repetimos, "só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca"⁷⁸².

Tal não é a experiência vivida por Auster em seus textos. Aos escrever as páginas de seus livros, ele faz algo que não pertence à memória voluntária, tampouco à involuntária. Ele tem tanto uma boa como uma má memória. Significa dizer que ele esqueceu muita coisa, mas também conservou outras tantas. O autor não fica surpreso nem perturbado por isso: é um fato básico da mente humana. Por isso, aceita sem protestos. Não há uma preocupação de sua parte, tampouco curiosidade, em saber como e por que isso acontece. Em vez disso, examina e

⁷⁸² PROUST, Marcel, op. cit., p. 71. Misturada ao chá, a *madelaine* ressuscita no presente, depois de um longo esforço de atenção espiritual, o passado enterrado no fundo da memória da personagem de Proust: o sabor do mesmo bolinho misturado ao chá que ele tomava enquanto criança, na casa de veraneio de sua família, aos Domingos, quando ia cumprimentar sua tia-avó, a Tante Léonie.

constata, que os períodos de escuridão (esquecimento) avançam sobre o período de luz (lembrança). Em *Report from the interior*, o autor confirma:

All the stories and poems you wrote in your boyhood and adolescence have vanished, no more than a few photographs exist of you from your early childhood to your mid-thirties, nearly everything you did and said and thought when you were young has been forgotten, and *even if there are many things that you remember, there are more, a thousand times more, that you do not* [itálico nosso]⁷⁸³.

Na perspectiva de Auster, dispomos mais de esquecimentos do que de lembranças. Em relação àqueles, estas são em número reduzido. Aquilo que acomete o espírito como resultado de experiências já vividas desaparece e é difícil seguir o rastro delas. No esforço por lembrá-las, a mente perde o rumo, persegue uma ideia para logo em seguida abandoná-la, os acontecimentos anulam-se mutuamente. Na verdade, o que Auster desenvolve em seus textos, é menos lembrança do que a sensação física de algo, como se este algo fosse uma marca impressa do passado que permaneceu no corpo, e sobre a qual não é possível exercer controle algum. Esta sensação acontece de repente, por acaso, antes que se tenha a chance de assimilar o que acontece, de descrever para si mesmo o que se passa e dar forma às impressões. Algo a desperta, e o passado é capturado na forma de um eterno presente. O tempo existe menos como duração do que como acúmulo, uma reunião de momentos distintos, passíveis de serem revividos e de emergirem na proximidade do presente. Além disso, há um esforço constante de renovação do eu sem, contudo, destruir o passado. É o que vemos em 'WS', por exemplo: "[...] nos deixamos para trás, irrevogavelmente, num passado que não tem memória, um passado infinitamente obliterado por uma noção que nos transporta ao presente"⁷⁸⁴.

O trabalho da memória é reconstituir o acontecimento, porém, aponta Auster em seus textos, coisas lembradas tem a tendência de subverter as coisas lembradas. A consequência disso é nunca ter certeza de nada. A mente não é tão boa como deveria ser. Nada se pode fazer a respeito. Mesmo assim, o homem vive e não deixa de tentar dizer o que lhe ocorreu, ainda que a mente torne a tarefa difícil. Para Auster, isso é o que se chama falar: quando as palavras saem, voam no ar, vivem por um instante, e morrem. "WS' trata o assunto com propriedade:

[...] uma consistente sensação do que está acontecendo, ainda enquanto muda, a cada momento. Descrivê-lo em todos os seus detalhes provavelmente não é impossível. Mas tantas palavras seriam necessárias, tantos ribeiros de sílabas, sentenças e frases

⁷⁸³ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [c], p. 177.

⁷⁸⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 321.

e orações subordinadas, que as palavras sempre ficariam para trás do que estava acontecendo, e bem depois de ter cessado todo o movimento e de cada uma de suas testemunhas ter se afastado dali, a voz que descreve aquele movimento estaria ainda falando, só, ouvida por ninguém, no fundo do silêncio e das trevas destas quatro paredes⁷⁸⁵.

[...] quando falamos, muitas vezes, não queremos dizer nada, como agora, quando vejo essas palavras me caírem da boca e sumirem no silêncio de onde vieram [...] nossa boca é meramente o instrumento de sua enunciação⁷⁸⁶.

Se o que o narrador de Proust experimenta, em *Em busca do tempo perdido*, por meio da *madelaine* mergulhada no chá, é o tempo em seu estado puro, a presença mesma de uma ausência, o imediato, Auster, por seu turno, vivencia, sozinho em seu quarto, o que ele chama de *súbita consciência* do momento presente (ou *presença física vivida*). Por esta entenda-se a consciência de que mesmo sozinho entre quatro paredes, escrevendo, mergulhado na mais profunda e hermética solidão, ele não está só, pois, no instante mesmo em que começa a tentar dizê-la, já havia se transformado em mais do que apenas ele mesmo a própria solidão alheia, como se estivesse penetrando-a e tornando-a sua. Todavia, isso é impossível, pois quando uma solidão é rasgada e assumida por outro, ela deixa de ser aquilo que ela era - a solidão de alguém - para manifestar-se novamente em sua nova versão, a saber: companheirismo. Ainda que um único homem ocupe fisicamente o espaço do quarto, neste há dois (e até mais) homens. O próprio ser que ali se encontra já não é mais o mesmo, e sim, uma espécie de fantasma desse(s) outro(s) que tanto está(ão) ali - na forma de livro, objeto tangível - como não está - na sua ausência física. Logo, não é absurdo dizer que num mesmo momento, um homem está sozinho em seu quarto como não está.

Do mesmo modo, a memória trabalha: uma imensa Babel dentro de si, com um número infinito de pessoas, palavras e línguas, onde tudo é o mesmo e outra coisa. A memória, então, menos como a ressurreição do próprio passado particular, mas como uma imersão no trabalho dos outros, tanto faz parte como está à parte. Na escrita, interessará menos a relação com o mundo do que com as outras histórias. Nesse sentido, tudo está presente na mente ao mesmo tempo, como se cada elemento refletisse a luz de todos os outros, enquanto emite sua única e inextinguível *radiância*.

Se há algum motivo para o homem escrever, é porque há alguma coisa dentro de si que anseia por ver tudo imediatamente, saborear o caos das coisas, em sua crua e urgente simultaneidade. Em outras palavras, interiormente, há muitas palavras por serem ditas.

⁷⁸⁵ Id. Ibid., p. 323.

⁷⁸⁶ Id. Ibid., p. 327.

Contudo esta narração é automática, espasmódica, alternando movimentos lentos e rápidos, rígida, porém expressiva, como se o seu funcionamento estivesse fora de controle, sem corresponder muito bem à vontade daquele que segura a caneta. O instrumento da escrita, qualquer que seja ele, jamais será capaz de se mover suficientemente rápido para escrever cada palavra descoberta no espaço da memória. Algumas coisas perderam-se para sempre; outras talvez nunca sejam lembradas, e outras foram perdidas, encontradas e perdidas novamente, sem interrupção e com tal velocidade, que é impossível ter certeza de qualquer coisa. Destacamos mais uma passagem de 'WS':

[...] na medida em que essas palavras começaram a se impor a mim, as coisas que quis fazer acabaram parecendo desimportantes. Relutante abandonei todas as minhas histórias espirituosas, todas as minhas aventuras de lugares distantes, e comecei, lenta e dolorosamente, a esvaziar a mente. Agora só resta o vazio: um espaço, por mais que pequeno, em que tudo está acontecendo pode ter o direito de nascer⁷⁸⁷.

São esses atributos singulares que dão à literatura norte-americana 'a kind of flexibility and questioning force' tão admirada por Auster, e realizada por ele. Como escritor, e um escritor essencialmente norte-americano, diz ele,

I want to stay open to everything, there's nothing that can't be an influence. Everything from the most banal elements of popular culture to the most rigorous, demanding philosophical works. It's all part of the world we live in, and once you begin to draw lines and exclude things, you're turning you back on reality - a fatal mistake for a novelist⁷⁸⁸.

What's interesting about fiction is that it can encompass everything. There is nothing in the world that is not material for a novel. I think that's been the glory of American writing, as opposed, to say, European writing: the fact that we've allowed things in it⁷⁸⁹.

A posição de Auster é, sem dúvida, questionável, pois a abrangência e a autossuficiência do momento presente por ele identificadas, bem como o casamento entre a tarefa de escrever e a de ver, não são privilégios da literatura norte-americana, tampouco da literatura. Vários artistas, dentro e fora deste âmbito, trabalharam a partir desta associação

⁷⁸⁷ Id. Ibid., p. 333.

⁷⁸⁸ HUTCHISSON, James, op. cit., p. 45.

⁷⁸⁹ Id. Ibid.

entre o ver e o “grafar”⁷⁹⁰. Que o digam as mulheres de Vermeer (Figura 52), sozinhas em seus quartos, com a intensa luz do mundo real irrompendo pela janela; segurando uma balança; tocando viola; vertendo com um jarro de leite; lendo uma carta à janela aberta. A imobilidade da solidão que acompanha essas mulheres é uma evocação (quase dolorosa) do dia a dia e suas variáveis domésticas: a carta, o mapa, a gravidez, a cadeira vazia, a caixa aberta, o mundo além da janela.

Figura 52 – Mulheres de Vermeer



(a)



(b)



(c)



(d)



(e)

Legenda: (a) – *Woman Holding a Balance*, 1656; (b) – *La Joueuse de Guitarre*, 1672 ; (c) – *The Milkmaid*, 1658-1660; (d) – *Girl Reading a Letter at an Open Window*, 1657-1659; (e) – *A maid Asleep* 1656-1657.

Fonte: <http://www.picturalissim.com/vermeer_woman_holding_balance.htm>.

<http://www.picturalissime.com/vermeer_guitare.htm>.

<http://www.picturalissim.com/vermeer_the_milkmaid.htm>.

<http://www.picturalissim.com/vermeer_girl_letter_window.htm>

<http://www.picturalissim.com/vermeer_a_maid_asleep.htm>.

⁷⁹⁰ Aqui remontamos ao sentido primeiro, etimológico, do *gráphein* grego, não exclusivamente ligado a escrever, mas ao registro que torna visível, por meio de uma técnica, aquilo que o olho descobre a partir do que vê. Cada arte o registra a seu modo.

Igualmente Rembrandt e o retrato datado de 1655, de seu filho, Titus, perplexo com suas lições, à escrivania, pensativo, com o compasso pendente na mão esquerda, o polegar direito pressionando o queixo (Figura 53).

Figura 53 – *Titus at his desk*, Rembrandt, 1655



Fonte: <<http://www.art-perfect.de/rembrandt.htm>>

Também Van Gogh e seu *O Quarto* de paredes violeta-claro, chão de lajotas vermelhas, madeira da cama e das cadeiras amarela como manteiga fresca, lençol e travesseiro cor verde-claro, colcha vermelha, mesa de toalete laranja, janela verde, jarra, pia, portas e paredes azuis, a lembrar, em carta ao irmão, que se trata de um quadro para se olhar e repousar a mente, melhor dizendo, a imaginação (Figura 54).

Figura 54 – *O Quarto*, Van Gogh, 1888



Fonte: <<http://vangogh.uzerine.com/index.jsp?objid=2003>>

De fato, a primeira impressão que se tem ao olhá-lo é de descanso, porém, o que se sente logo em seguida é confinamento: trata-se de um espaço impossível, tanto de entrar quanto de sair: a cama bloqueia uma das portas, a outra está obstruída por uma cadeira, a janela está fechada. Asfixiado nesse pequeno espaço, entre objetos do cotidiano, está o pintor, embora ausente da cena, mas presente na sua solidão, atendo-se a ela, e à sensação de ali estar, para Van Gogh, de que "não há nada nesse quarto com postigos fechados" (GOGH, 1972, p. 148) - há mais coisas acontecendo nele: o silêncio do pensamento e de um corpo impelido a exprimi-lo em pinceladas, como se o espaço fechado que habita fosse o próprio útero, a sede original da imaginação. Se há um motivo para ele *se obrigar* a estar nele, é porque há algo dentro dele que anseia ver tudo imediatamente, saborear o caos das coisas em sua crua e urgente simultaneidade. O quadro, menos como a imagem de um quarto do que como o lugar onde a mente foi *obrigada* a viver⁷⁹¹.

Nesse lugar, tudo parece vivo, transbordando a energia presente no momento registrado, uma parte de algum eterno 'agora' que continuou durando ao longo dos anos. Cores intensas, minúsculos detalhes brilhando com total clareza, e a ilusão de espaço circundante, de profundidade. Quanto mais se olha para o quadro, mais se tem a impressão de ver as suas figuras em todo o esplendor de suas existências. Vê-se inclusive ao pintor, como se este respirasse - ainda que não apareça no espaço da tela, ele está lá, é um autorretrato, diferente da pintura de rosto de um homem, com olhos, nariz, boca, barba - pronto para começar a andar pelo quarto.

Diga-se também, Ponge (1899-1988), o poeta-mestre do objeto, precisamente descrito nos seus detalhes mais ínfimos, como se fizesse parte de seu próprio corpo, uma presença física vivida por ele, que fazia uma poesia solidamente localizada no mundo exterior, mas do mesmo - ritmo - que seu coração - o poema como a prova de sua vida no presente.

E ainda Pascal, em seu quarto, no Ano da Graça de 1654, como lembra o próprio Auster, "costurando o Memorial no forro de sua roupa, para que a qualquer momento, pelo resto de sua vida, pudesse encontrar ao alcance da mão *o registro daquele êxtase* [itálico nosso]"⁷⁹².

É preciso depreender da fala de Auster e da sua exaltação da "glória da literatura norte-americana", o fundamental para se entender seus livros (incluída aí a poesia), que o autor faz questão de explicar em termos filosóficos. Nesse sentido, diz, eles giram em torno

⁷⁹¹ No sentido de transmitir vida, pulsar, produzir sentidos.

⁷⁹² AUSTER, Paul, op. cit., [1982 ?] data provável [a], p. 141.

dos "poderes da contingência", da "alquimia do acaso", forças inumanas que alteraram uma vida em instantes. Ou seja, refletem a crença de que ninguém tem domínio de sua própria vida. Esta pertence ao mundo e, "malgrado os esforços para dar sentido a ela, o mundo é um lugar além da compreensão"⁷⁹³.

O escritor, então, como um sonhador filosófico, seria uma alma angustiada desejando o inalcançável, tentando traduzir longas e solitárias horas de brancura e silêncio em palavras, vendo e percebendo todo o seu conhecimento do mundo físico transformar-se abruptamente em interrogações ou, como o autor coloca, em *interrogação quasi-mística* ('quasi-mystical interrogation'), pois tocam aquilo que mais importa de fato saber, eternas questões, até hoje inquiridas mas não respondidas: quem somos, o que somos, como fazemos parte de um universo que está além de nossa compreensão. *Report from the interior* é indispensável para entender a questão, confirmada pelo autor na passagem que segue:

you tend to muse on eternal questions, questions you still ask yourself today and have never been able to answer, such as how did the world come into being and why do we exist, such as where do people go after they die [...]⁷⁹⁴

e reconfirmada por ele mais adiante, quando relembra o impacto filosófico e metafísico ('philosophical shock', metaphysical shock') causado pelo filme, *The incredible shrinking man* (1957), quando o assistiu pela primeira vez, ainda criança:

his words seem to touch on everything that matters most - who are we? What are we? How do we fit into a cosmos that is beyond our understanding? - which makes you think that you are being toward a place where you can glimpse some new truth about the world, as you transcribe those words now, recognizing how awkward they are, how scumbled their philosophical propositions, you must travel back into your ten-years old's mind in order to re-experience the power they had you then, for wobbly as those words might seem to you today, fifty-five years ago they struck you with all the force of a blow to the head⁷⁹⁵.

No esforço de perseguir questões universais dele e de todos, o autor experimenta o que ele chamou de *purificação espiritual* ('spiritual purification'), ou seja, sua elevação a um novo estado de consciência e de compreensão do mundo. Para escrever, adverte Auster, em livro

⁷⁹³ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 261.

⁷⁹⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [c], p. 44.

⁷⁹⁵ Id. Ibid., p. 129.

acima mencionado, é preciso "meditar" ('you must meditate, in the real sense of the word'⁷⁹⁶, só então as coisas escondidas aparecerão. Mas não somente isso, é preciso também, e principalmente, esquecer⁷⁹⁷: família, amigos, amor. Somente por meio do esquecimento, 'you will be able to come back to them, without loss of 'inspiration' next time. It's not that the two worlds are incompatible, but that you must realize their interconnections'⁷⁹⁸.

O interessante em seu trabalho é justamente como a obra de ficção se cruza (*interconecta*), com a realidade, como ele incorpora elementos desta àquela, e a sua imaginação se apropria deles. A interconexão, sublinha o autor, acontece por meio de um salto: "sua mente *saltando* [itálico nosso] alegremente para o desconhecido"⁷⁹⁹ - a própria coisa extraordinária.

Saltar para o desconhecido é lançar-se no espaço imaginário, o mesmo que dizer, andar por um lugar que não estava lá, pensá-lo como o seu próprio lugar, povoá-lo com personagens inventadas da sua história, mas que parecem pertencer tanto ao mundo da ficção quanto ao dos objetos sólidos e seres humanos de carne e osso. É instalar-se num *estado de dupla consciência*, ou seja, fazer parte do que está acontecendo à sua volta - no chamado mundo real ou exterior (*reino do eu visível*) - e ao mesmo tempo estar apartado dele, flutuando livremente na mente, embora firmemente ancorado em seu corpo e ocupando um espaço qualquer - um quarto, uma sala, uma cadeira etc - da realidade exterior. Logo, não cabe falar em ausência, o sujeito que escreve está ali, plenamente presente no real, mas ao mesmo tempo não está - porque não há mais um autêntico ali, mas sim um lugar ilusório que existe na sua cabeça, que é também onde se está, em ambos os lugares ao mesmo tempo: no real/mundo exterior (no seu espaço) e na história - que se escreve na cabeça e no papel.

Delineia-se assim a noção de imaginário (e, por conseguinte, de ficção) desenvolvida literária e poeticamente por Auster, e que até hoje determina sua obra. Dizemos "literária", porque se desenvolve no campo da literatura (a questão que mais lhe aperta o coração⁸⁰⁰),

⁷⁹⁶ Id. Ibid., p. 189.

⁷⁹⁷ O poeta alertara bem antes: 'Do not / forget / to forget' (In: AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 137). "Não / esqueças / de esquecer" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 277).

⁷⁹⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b].

⁷⁹⁹ AUSTER, Paul, op. cit., [1982 ?] data provável [a], p. 130.

⁸⁰⁰ Diz o autor em *A arte da fome* (1996), "Às vezes, fico pensando por que escrevo. Não é simplesmente para criar assuntos bonitos ou histórias divertidas. É uma atividade de que pareço precisar para permanecer vivo. Sinto-me horrível quando não a exerço. Isso não significa que escrever me traga um monte de prazer - mas não fazê-lo é pior" (p. 259).

onde o termo adquire menos a feição de um sistema conceitual do que uma marca (modelo próprio, assinatura), embora o autor tenha produzido textos críticos em volume considerável; e “poeticamente”, porque no centro desta consciência está a poesia. Na verdade, é nesta, e não no romance, que as cenas originárias da ideia de imaginário, no conjunto da obra do autor, são oficialmente encenadas, desde os seus gestos mais elementares aos mais complexos.

Várias passagens de sua poesia denunciam os gestos que indicam a ideia de imaginário para Auster. A lista é longa, porém indispensável para entender como este se apresenta em sua obra, de modo geral⁸⁰¹: como um espaço onde diversas coisas acontecem simultaneamente. Por ser extensa, a mesma virá, em quadro (Anexo G), ao final do trabalho.

Ratificamos, dessa forma, a afirmação feita ao longo de toda a nossa tese: a poesia como o útero, o ventre da baleia, a sede original da expressão imaginária de Auster. Esta mesma noção de imaginário aparecerá em seu texto transitório para a prosa, 'WS', ao qual nos dedicamos neste capítulo final, e na prosa subsequente a ele. Por isso, esse longo prólogo. Sua análise exige uma viagem nos seus rastros, uma navegação pelos seus bastidores.

Poeta e prosador se encontram nesse texto peculiar, como se estivessem dialogando sobre o trabalho feito por um, e o que o outro poderá vir a fazer, quando o primeiro se calar. A mudança por vir, é preciso destacar, será apenas de forma, não de temas. Se esta muda, não é por conta de uma insuficiência da poesia, mas simplesmente porque Auster atingiu o seu próprio limite nela. 'WS', assim como sua prosa subsequente, é a continuação bem-sucedida de seus esforços poéticos. Tudo o que é falado neste texto, já fazia parte de suas esperanças como poeta. Se Auster não tivesse vestido essa máscara por toda uma década, não conseguiria chegar ao romancista que se tornou hoje. As bases fundadoras deste estão localizadas na poesia e no trabalho realizado pelo poeta.

A poesia de Auster nos mostra o poeta também como um Deus criador que do caos configura as coisas e dá forma ao informe. Pelo poder da sua escrita, ele converte os homens e as coisas em palavras, de modo algum miméticas - a verossimilhança não é condição essencial para a sua escrita, tampouco para o prazer estético - adequando-os a esse espaço novo que agora habitam - o espaço poético, literário, ou, como Auster prefere chamá-los, "reino do olho nu" (*realm of the naked eye*) - dando-lhes forma narrativa e plasticidade verbal. Mas não apenas isso: o poeta experimenta a si mesmo (ou se autodescobre) nestas mesmas palavras, como uma estranha imagem vinda à vida cujo movimento produz nele uma dupla ilusão, da

⁸⁰¹ Para ficar mais confortável a leitura achamos melhor apresentar a noção de imaginário para Auster em forma de listagem.

forma real e da forma real de um outro - são as palavras, retiradas do seu lugar comum, que produzem este movimento ilusório da forma, como vestígio do voltar-se do poeta para si mesmo. Ele se põe conscientemente a serviço do engano. O meio do qual se utiliza para isso é a linguagem, também conscientemente posta a serviço deste. Isso implica dizer que o discurso enganoso pode ser simultaneamente belo, ou ainda, por meio de sua beleza, ordenar as coisas sob uma luz enganosa, servindo-se do engenho da força da palavra.

É neste sentido que o poeta justifica seu trabalho como ficção, e não permite ser confundido com sua vida, mero relato autobiográfico. Encarando a poesia como ficção, está refletido nos seus poemas a consciência de um procedimento, e eles se esclarecem a partir de si mesmos. A relação mantida entre o poeta e sua obra é consciente e reflexiva. No caso específico da poesia de Auster, esta ocorre, como visto, por meio de referências a outros poetas, artistas e obras transportadas para o poema. Karlheinz Stierle, em *A ficção* (2005), chamou a isso "força configurativa", pois não só transforma forma em forma, como também permite ao poeta fingir a si mesmo em infinitas metamorfoses, plenificadas na sua ficção. A poesia então como ato próprio do fingir.

Ora, não é justamente isso que Auster faz em seus poemas? Como já mostrado nos capítulos anteriores, neles conjugam-se todas as dimensões da criação estética: música, pintura, outras ficções, até diferentes histórias de vida e a própria História. O poeta, antes mesmo que o prosador viesse a público sob a forma "livro", já é um artista do tecer e entretecer. Com seu engenho conjuga a todas as ficções em um único e amplo tapetes de ficções. A escrita do poema como tecelagem. Tecedura que seguirá na prosa e, entre ela e a poesia, em 'WS', visto mais detalhadamente nas páginas que seguem.

3.2 Movimento e espaço

1977 foi um ano rico para Auster. Uma série de poemas foram publicados (cf. capítulo 2), além de resenhas e ensaios. Foi o ano de publicação de *Fragments from cold*, seu último livro de poesia, e do nascimento de seu primeiro filho, Daniel. Uma vez pai, o autor passara, como ele mesmo diz, "de um estado de ser a outro", para o outro lado de um muro, "o resto da vida"⁸⁰². Contudo, para escalar esse muro era preciso pagar um caro pedágio; uma vez

⁸⁰² AUSTER, Paul, op. cit., 1997, p. 92.

debitado, não restava mais nada, para colocarmos nos seus próprios termos, "toda a paisagem tinha se apagado"⁸⁰³.

Por paisagem, entenda-se uma metáfora do próprio escrever, ou melhor ainda, da impossibilidade de não realizar essa tarefa: as horas destinadas a trabalhar nos seus poemas e noutros escritos, após passar parte do dia escrevendo por dinheiro, cada vez mais necessário, espaçavam-se um dia, dois, uma semana, um mês e assim sucessivamente. O ritmo havia sido perdido, a mente não mais se ocupava de palavras, exceto uma, dinheiro.

A lembrança desse período é tensa, desesperadora, mas igualmente cômica, quase uma piada, contada depois de tantos anos. Como se o jogo e a intuição dos contrários tomassem o lugar do sério e do verdadeiro, e a zombaria do momento e dos fatos passados mirassem o próprio autor, nestes termos, entendido como uma espécie de "bobo na corte da linguagem". Como escritor, ele era a personificação da sua catástrofe, portanto, a figura central no drama que havia precipitado a sua queda e o fracasso. *Da mão para a boca* não só nos deixa a par dessa carnavalização da linguagem, como chama a atenção para o fato de ela ser um recurso muito utilizado por Auster em seus textos. Vejamos:

Eu passara a vida evitando o assunto dinheiro, e agora, de repente, não conseguia pensar em outra coisa. Sonhava com viradas milagrosas, bilhetes de loteria caindo do céu, plano mirabolantes para enriquecer da noite para o dia. Até mesmo os anúncios que via nas caixas de fósforo começaram a me fascinar. 'Ganhe dinheiro criando minhocas no porão'. Eu estava morando numa casa com porão, e confesso que cheguei a pensar nisso. Minha maneira antiga de agir dera em desastre, e eu estava disposto a experimentar ideias novas, uma nova maneira de enfrentar o dilema que me havia atormentado desde o início: como conciliar as necessidades do corpo com as do espírito. Os termos da equação ainda eram os mesmos: de um lado, tempo; do outro, dinheiro. Eu apostara que conseguiria equilibrar os dois, mas depois de anos em que fora obrigado a sustentar primeiro uma boca, depois duas e por fim três, havia afinal sido derrotado. Não era difícil entender por quê. Eu trabalhara muito por tempo e pouco por dinheiro, e o resultado era que agora não tinha nem uma coisa nem outra⁸⁰⁴.

A falta de paisagem (pouca produção de textos) é visível no número de publicações do autor no ano de 1978: duas traduções na revista *Curtains - The blue of the sky*, em parceria com a primeira esposa, Lydia Davies, sendo que a mesma revista já havia publicado anteriormente esta tradução duas vezes, em 1975 e 1976, respectivamente, e *Andre du Bouchet: three poems*; uma resenha - 'Letters to Friends, Family and Editors', sobre texto de Kafka, de mesmo nome; e um ensaio, na *Saturday Review* - 'The Poetry of William Bronk',

⁸⁰³ Id. Ibid., 93.

⁸⁰⁴ Id. Ibid., p. 94.

mais tarde reunido em *The art of hunger and other essays*, de 1982, e *The art of hunger: essays prefaces, interviews*, de 1992, com outro título, 'Native Son'.

O resto do ano foi passado lendo histórias de detetives - para Auster, "um bom remédio contra o estresse e a ansiedade crônicas"⁸⁰⁵ - e investido em tentativas frustradas de arranjar emprego (qualquer um) ou ideias mirabolantes para ficar rico, até que nem mesmo isso restou. A salvação, mais uma vez, foi uma bolsa, dessa vez, de três mil e quinhentos dólares do New York State Council on the Arts⁸⁰⁶, suficiente para adiar a derrocada total. Se as poucas palavras escritas pelo autor, nesse tempo, só encontraram como destino a lata do lixo, este quase foi o fim do primeiro e único romance de mistério que escreveu⁸⁰⁷, sob pseudônimo (Paul Benjamin) - *Squeeze play: a novel* ou a *Estratégia do sacrifício*, em português - o último moinho de vento a enfrentar em sua caótica saga pela palavra e pelo reconhecimento.

Se, como dito na página anterior, a carnavalização é um dos recursos utilizados por Auster em seus textos, *Squeeze play* ou *A estratégia do sacrifício*, foi um verdadeiro carnaval: funcionou como uma válvula de escape, dinamizador de tensões, mas também um catalisador de prazer e divertimento, um passatempo. Como não tinha o que fazer, escrever um romance policial não seria má ideia. Assim coloca o autor:

No dia seguinte, achei que talvez não fosse má ideia pôr aquele negócio no papel. Afinal, eu não tinha mesmo coisa melhor a fazer. Havia meses que não escrevia uma sílaba que prestasse; não tinha conseguido arranjar emprego; minha conta bancária estava praticamente na lona. Se eu conseguisse aprontar um romance de detetive razoável, sem dúvida daria para ganhar alguma coisa. Não estava mais sonhando em fazer uma fortuna, só em ganhar dinheirinho honesto em troca de um trabalhinho honesto, uma oportunidade de sobreviver.
[...] minha única ambição com relação àquele romance era transformá-lo em dinheiro e pagar o máximo de contas possível⁸⁰⁸.

Escrito em pouco tempo, do início de junho ao final de agosto, o romance foi definido pelo seu autor como "exercício de pura imitação", bem como "uma tentativa consciente de escrever um livro que saísse parecido com outros livros já existentes"⁸⁰⁹. Porém, o romancista

⁸⁰⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 1997, p. 105.

⁸⁰⁶ As informações sobre o motivo da bolsa não são claras. Não há informações sobre o trabalho a fazer por ela.

⁸⁰⁷ "[...] os originais do romance comercial foram enfiados num saco plástico e por um triz não foram perdidos e esquecidos após várias mudanças" (In: Id. Ibid. p. 107).

⁸⁰⁸ Id. Ibid., p. 105-106.

⁸⁰⁹ Id. Ibid., p. 106.

por vir já se anunciava nas páginas desse romance escrito em tinta verde⁸¹⁰ para ser transformado em dinheiro destinado a pagar as contas. O próprio Auster tem consciência disso e, em *Da mão para a boca*, relata o desvio por ele empreendido das regras e padrões convencionalmente aceitos na narrativa policial e de mistério:

Um dos clichês dessas histórias era a ideia de um suicídio aparente acabar se revelando um assassinato. Vez após vez, um personagem parecia ter se matado e, no final da história, depois que toda a complexa trama era desvendada, ficava-se sabendo que o vilão fora responsável por aquela morte. A ideia que me ocorreu foi: por que não inverter a coisa e escrever uma história em que um assassinato aparente acabava sendo identificado como um caso de suicídio? Que eu soubesse, ninguém tinha feito isso antes⁸¹¹.

Ironicamente, o autor questiona, em seu romance policial peculiar, a noção de que toda obra deve atender a um sistema codificado e de leis de composição. Ratifica, dessa forma, a opinião formulada por Gérard Genette, em *Figures II*, de que a modernidade assinala a "dissolução dos gêneros" e o "advento da literatura como abolição das fronteiras internas do escrito" (GENETTE, 1969, p. 14). E também a sua própria.

Auster já fizera isso na poesia. Como visto e dito nos demais capítulos, seus poemas podem ser perfeitamente reescritos como um texto em prosa, embora se apresentem dissolvidos de estrutura sintática; com frases reduzidas; palavras soltas e aparentemente sem nexos, mas que são conceitos; sílabas que parecem significar coisa alguma, mesmo para aqueles mais familiarizados com a linguagem poética; e com uma língua envergonhada de sua rigidez costumeira, furtando-se assim a todo intento lógico e gramatical.

Mestre em Literatura Comparada e autor com um volume abissal de leituras, Auster sabe provocar o leitor, por meio do uso transgressor do código literário e do abalo de modelos já estabelecidos. Tal ideia de poesia ecoa fortemente com a percepção de Emil Steiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1974): nada garante que "novos poetas não inventem novas formas" (p. 184). Para o crítico alemão, em se tratando de poesia:

Cada um tem a liberdade de dizer: justamente esta ordem não me interessa. Ele só não pode exceder-se e dizer: esta ordem não é objetiva [...] o homem é algo que o mais cedo possível terá de superar a si mesmo, ou voltando à intimidade muda, ou

⁸¹⁰ Em *The invention of solitude* o autor escreve: "Lembra-se de escrever seu primeiro livro, uma história policial que ele compôs em tinta verde" (p. 175).

⁸¹¹ Id. *Ibid.*, p. 105.

fracassando tragicamente[...] tenho condições de classificar minha decisão dentro de um todo. E isso é uma necessidade do homem⁸¹².

Homem e autor, Auster assim classifica a poesia e seu projeto poético:

la poésie constitue la fondation même de toute littérature, de tout ce effort tendant à s'exprimer par les mots [...] ma poésie est bien une part de moi-même que je renie pas. Elle est bien *l'origine* de ce que j'écris maintenant⁸¹³.

Justamente por a poesia ser a "origem" de tudo o que escreveu até hoje, temas recorrentes nela até seu último romance então publicado, de 2013, também aparecem no seu romance policial: a crítica ao *American way of life*; a linguagem e o escrever; a intertextualidade (referências à música, às artes plásticas e outras obras literárias, ora explícitas, ora não marcadas); a referência a fatos particulares de sua vida (menos como biografia do que como exercício de escrita e artifício literário, o criador se vê como sua criatura, denunciando assim a sua condição ficcional); a condição judaica de modo geral (e não a sua própria, apesar de ser judeu); o *Eu* como um Outro (o Outro como uma imagem mais real do que ele próprio, do que sua vida); o acaso; a palavra, o olhar etc.

Publicado em 1982, quatro anos depois de escrito, pela Avon Books, no mesmo ano de *The art of hunger and other essays* e *The invention of solitude*, sob o adiantamento de dois mil dólares, o livro tem um valor simbólico muito forte, pois nega aquilo mesmo que o autor dissera de si mesmo: a carreira de escritor não estava abandonada, ele não havia "se rendido incondicionalmente", aberto mão "de todas as posições que havia defendido ao longo dos últimos anos"⁸¹⁴, tampouco "não conseguia sair do lugar" ou "andava para trás a cada passo que dava"⁸¹⁵. Ao contrário, tinha dado um largo passo, embora não consciente disso, ainda que por vias tortuosas - escrevendo um livro por dinheiro. A partir da imitação consciente de um modelo já sacralizado, acrescenta-lhe novos atributos. O mau êxito como valor, eis a grande ironia aqui.

Mas todos os livros que escreveu não foram, de certa forma, escritos por dinheiro? Onde o autor estaria, ou o que seria dele se exemplares de suas histórias imaginárias não fossem vendidos? Se hoje Auster pode viver de literatura, é também, além do talento,

⁸¹² STEIGER, Emil, op. cit., 1974, p. 198-199.

⁸¹³ CORTANZE, Gerard, op. cit., p. 76.

⁸¹⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 1997, p. 104.

⁸¹⁵ Id. Ibid., p. 105.

obviamente, porque seus livros são vendidos. Ainda que haja uma forte paixão do autor em escrever, sem esse êxito comercial, ele continuaria a ser um Cavaleiro da Triste Figura à procura da sua Dulcineia.

Quem conhece a biografia do autor, sabe que ele é extremamente tímido. No entanto, mesmo quando sua autoconfiança encontrava-se em baixa, não optava por se manter oculto; ao contrário, dedicava-se à obra em si, mas também, não se distraía de correr atrás do reconhecimento profissional e financeiro. A paternidade impregnava o autor com uma nova sensação de responsabilidade, mas igualmente o estava levando a renunciar a seus sonhos de ser um escritor: Auster começara com grandes esperanças, pensara que escreveria algo que comoveria as pessoas e seria importante para a vida delas. Mas o tempo passou e pouco a pouco se deu conta, pelo menos no dramático ano de 1978, que isso nunca iria acontecer.

Somente em 1985, Auster publica *City of glass*, e no ano seguinte, *Ghosts* e *The locked room*, três histórias reunidas, em 1987, sob o título, *The New York trilogy*, seu livro de maior sucesso. Entre a escrita rápida de *Squeeze play*, em um ano de pouquíssima produção, e o lançamento de seu romance mais conhecido, e obra mais estudada em todo o mundo, há uma peça literária esquecida por muitos e sob o qual apenas dois pesquisadores se debruçaram, Andreas Hau, em sua tese de doutorado (2007), e agora, nós, na nossa, 'WS'.

Reunido em *White spaces*⁸¹⁶, lançado em 1980, o texto de mesmo nome começou a ser escrito no conturbado ano de 1978, ou, como o autor prefere situá-lo, no "momento mais negro da sua vida"⁸¹⁷. Aliás, já ao final deste ano, no frio mês de dezembro, e foi finalizado em janeiro de 1979, quando encontra lugar nas páginas sessenta e sete a setenta e cinco da *Grosseteste Review*, número doze. Nesta primeira publicação, o texto e não o livro, é apresentado como 'Happiness, Or a Journey Through Space: Words for One Voice and One Dancer', composto por vinte e seis seções não numeradas, divididas por espaços e apresentadas como um único parágrafo cada uma. A extensão de cada um de seus segmentos varia, ora muito curtos, ora excessivamente longos, aumentando à medida que o texto se desenrola, e contraindo-se quando este se aproxima de seu final, para novamente crescer mais um pouco, e terminar equilibrado - nem muito curto, nem muito extenso.

A seção mais curta é a primeira, apenas uma linha e meia. A segunda e a terceira apresentam um aumento gradativo, quatro e seis linhas respectivamente, inicialmente pelo recurso da repetição, e depois pela construção de frases e afirmações mais longas. Este último

⁸¹⁶ Usaremos itálico para falar do livro. O texto, 'White Spaces', vem entre aspas simples.

⁸¹⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 221.

meio aparece com força na quarta seção, que traz pela primeira vez, nove linhas de elucubração; seguida de uma diminuição ínfima nas quinta e sexta, oito linhas. Deste ponto, há uma elevação substancial, até mesmo radical, do ritmo do texto, a sua sétima série é visivelmente mais longa do que as demais apresentadas, apresentando dez linhas, enquanto a oitava gira em torno de dezesseis.

O ritmo elevado trazido pela sétima seção é mantido na nona, dez linhas. A décima, por seu turno, diminui com muita sutileza, quase imperceptivelmente, o balanço do texto, resgatando as nove linhas do sétimo segmento. Um novo padrão rítmico é dado ao texto, a décima primeira seção ocupa quase uma página inteira, para logo em seguida, na décima segunda, trazer igualmente uma nova cadência, porém, sem a mesma intensidade da anterior. O parágrafo desta se estende por doze linhas.

A décima terceira seção retorna ao tom da quarta, nove linhas, mantido na décima quarta, para aumentar novamente, na décima quinta, dezesseis linhas, uniformizando assim com a oitava. Há novamente uma quebra de ritmo na décima sexta seção, oito linhas, como a a quinta e a sexta, voltando assim ao começo do texto, também predominante na décima sétima.

Mais uma vez, a cadência é diminuída na décima oitava seção, similar à segunda, quatro linhas. O compasso imediatamente aumenta na décima nona seção, dez linhas; e segue elevando-se na vigésima, novamente quase uma página inteira, nos moldes da décima primeira. A série seguinte, vigésima primeira, é deveras contrastante, três linhas. Aumento significativo é verificado, na vigésima segunda série, dezesseis linhas, em sintonia com as oitava e décima quinta. Uma nova queda no ritmo é percebida nas seções vinte e três, vinte e quatro, e vinte e cinco, três linhas, tal qual a vinte e um. Por fim, um breve aumento, na série vinte e seis, sete linhas, fechando o ciclo⁸¹⁸.

O movimento aqui descrito coaduna-se com a visão do autor em relação ao seu próprio trabalho: 'musical accompaniment for somebody dancing'⁸¹⁹. O texto inclusive foi adaptado, na França, para um espetáculo de dança. Infelizmente não conseguimos localizar outras informações além desta. Auster também não fornece muitos detalhes: 'I never saw the

⁸¹⁸ Estamos nos referindo a 'Happiness, Or a Journey Through Space: Words for One Voice and One Dancer.' Para comprovar a musicalidade apontada no parágrafo seguinte, descrevemos graficamente a mesma. A partir do quadro, em anexo, ao final da tese, é possível tirar uma série de conclusões sobre o texto: ritmo, harmonia, variedade ou uniformidade etc. Como vamos analisar a última versão feita pelo autor, presente em *Paul Auster: selected poems* (1998), o gráfico refere-se a esta. O leitor poderá perceber as variações entre 'Happiness or a Journey Through Space' e 'White Spaces'.

⁸¹⁹ HAU, Andreas, op. cit., p. 282.

performance, so I don't know what it looked like. The choreographer did send me one drawing; it worked for him very nicely⁸²⁰. Em 2013, a coreógrafa inglesa, Lisa Gunstone, em parceria com o também coreógrafo Nader Farman, estavam montando um monólogo de dança baseado em 'White Spaces'. As informações sobre este trabalho são igualmente escassas, apenas a aqui citada, impedindo-nos de dizer se o trabalho foi apresentado ou não.

Se o texto é música para dançar, então é correto dizer que ele é espetáculo a ser apresentado no espaço do palco: extensão sem limites, âmbito e alcance do indefinido; campo abrangido idealmente pelo conhecimento e afazeres do homem, tal qual o espaço literário, no qual o texto refere-se a si próprio, e não mais a uma interioridade passada; toda individualidade é destruída e tornada ausente; campo onde toda a origem se perde, o interminável e o incessante se instauram, e o testemunho do autor é possível, chamando a atenção do leitor e convidando-o a ocupar esse espaço com ele, pois, como já bem percebera Maurice Blanchot em *O espaço literário*, o autor não afirma nada, ele tem a "dignidade do silêncio".

Em sua primeira aparição nas páginas da *Grosseteste Review*, 'Happiness or a Journey Through Space' parece um diamante bruto, ainda por ser lapidado. A construção das frases, os termos empregados anunciam um escritor ainda em formação: 'Something happens, and then it is the entire world that happens as if in its least part the world can bring us to the edge of the world', 'For he was the one, necessarily, who related the story, since there were no other witnesses at the time' (AUSTER, 1979, p. 67).

Definitivamente, não se trata mais do poeta, mas de algo novo, posterior a ele, e começa a reivindicar o seu lugar. Não é à toa que Auster se refere a esse texto singular, que não se enquadra em nenhuma categoria literária estabelecida - não é prosa nem poesia - redigido de forma densa e abstrata, sem deixar claro, exceto pelo título, inicialmente dado, das referências que o ocasionaram, um espetáculo de dança - como de gênero algum.

Auster não parecia muito preocupado, à época, com detalhes como linguagem, leitor e procedimentos de escrita. Mais importante do que isso era o gesto de segurar a caneta e escrever; deixar-se levar por ele e pela experiência libertadora que o acompanha: Auster escreve pelo puro prazer de escrever. Porém, não está ausentes o processo permanente de escrever, as variações sutis de pensamento e imagística do texto que, no caso de Auster, passa de livro para livro, desde o primeiro de poesia até o último em prosa, recentemente publicado.

⁸²⁰ Id. Ibid., p. 282.

O próprio ato de escrever aparece quase como um ato de niilismo espantoso e um quê de loucura. Dissemos "quase" porque há uma intenção consciente do autor por trás de sua atitude, nada desconhecida para os mais familiarizados com ele e sua obra: primeiro, uma tentativa de descrever o que viu e como se sentiu ao ver os dançarinos dançando, na atualidade do momento, enquanto a coreógrafa explicava o espetáculo; segundo, a vontade manifesta de destruir tudo o que escrevera, não por uma ausência de adequação das palavras, mas por uma necessidade de lembrar a si mesmo que as coisas podem tomar diferentes formas segundo o olhar lançado.

Mais do que dúvida acerca de seu próprio talento - Auster tem consciência de seu talento, tanta consciência que assina os poucos exemplares de seus livros de poesia como se já soubesse o valor que alcançariam no futuro - o que autor expressa é fascínio: estava perfeitamente calmo, louco e disposto a aceitar o que o momento lhe oferecia. Falando, no futuro, do passado, Auster nos confirma:

it was a kind of prose that didn't mean anything, sort of going along with the beat of world. Writing it was a very liberating experience, it changed my life, it really opened up things for me again. I didn't know where it came from, but there is was⁸²¹.

for three weeks you worked on a text of no definable genre, neither a poem nor a prose narrative attempting to describe what you had seen and felt as you'd watched the dancers dance and the choreographer talk in that high school gym in Manhattan⁸²².

Resume-se a isso [...] O desejo, por exemplo, de destruir tudo o que escrevi até aqui. Não por qualquer asco diante da inadequação destas palavras (embora essa continue sendo uma possibilidade muito clara), mas mais por causa da necessidade de me fazer lembrar, a cada momento, que as coisas não têm que acontecer assim, que há sempre outra maneira, nem melhor nem pior, em que as coisas podem tomar forma⁸²³.

Na verdade, o título 'White Spaces' só foi dado quando da publicação da primeira coletânea de poesia de Auster, *Disappearances: selected poems*, em 1988. Antes, porém, 'Happiness or a Journey Through Space...' foi apresentado com outro nome, 'Space: a Dance for Reading Aloud', em *White spaces*, com mudanças significativas em relação à versão apresentada na *Grosseteste Review*: supressão de frases e troca de alguns termos por outros. As vinte e seis séries originais são mantidas, diferente do texto reunido em *Disappearances*:

⁸²¹ HAU, Andreas, op. cit., p. 282.

⁸²² Id. Ibid., p. 224.

⁸²³ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 337.

selected poems. Neste volume inúmeras alterações foram feitas, a começar pelo título, agora curto e abstrato, 'White Spaces', além de seções inteiras deixadas de fora.

Todavia esta última redação está mais enxuta, suas afirmações e argumentações mais bem elaboradas, sem os excessos que caracterizam as duas versões anteriores; as proposições - comuns tanto a poesia como a prosa a partir dele advinda - mais densamente descritas e melhor organizadas; e sua lógica interna - não é a poesia que o antecede, e não é a prosa ainda por vir -, assinala uma ruptura que não é de campo semântico, tampouco de temas, estes permanecerão os mesmo até hoje, mas de método, de forma.

Com a publicação de *White spaces*, Auster não mais escreve ou publica poesia, dedicando-se exclusivamente à prosa. Nessa nova fase que se inicia, lança um livro de ensaios, *The art of hunger and other essays*, em 1982, e no mesmo ano, *The invention of solitude*, considerado por muitos como seu primeiro livro em prosa, mas não por nós. O primeiro livro em prosa de Auster, para nós, já dissemos no primeiro capítulo, é *White spaces*, uma vez que consideramos prosa todo texto escrito pelo autor, que não seja poesia (abordado no capítulo 1).

Uma vez que 'WS' é a variação de outros dois textos, com títulos diferentes, redigidos em épocas distintas, optamos por trabalhar nesta tese a última versão publicada, não só por compor as antologias existentes da poesia de Auster, mas também pelo amadurecimento gritante de seu autor ante as duas versões anteriores.

Para facilitar a leitura e a compreensão do leitor fizemos um quadro comparativo (Quadro 2) das seções nos três textos, com destaque em itálico para apontar as diferenças entre eles, o uso de colchetes, em itálico e negrito, para sinalizar a presença, acréscimo e/ou substituição de sinais de pontuação, bem como o sinal de = para assinalar que nenhuma alteração foi feita⁸²⁴:

⁸²⁴ Algumas seções serão transcritas na íntegra, outras não. No primeiro caso, aparecerá a transcrição só quando estritamente necessário, para não comprometer o entendimento das alterações. Também transcrevemos o início de cada seção.

'Happiness, or a Journey Through Space: Words for One Voice and One Dancer'	'Space: a Dance for Reading Aloud'	'White Space'
Seção 1: 'Something happens, and from the moment it begins to happen, <i>nothing else</i> can ever be the same again.'	Seção 1: 'Something happens, and from the moment it begins to happen, <i>nothing</i> can ever be the same again'	Foi mantida a versão apresentada em 'Space: a Dance for Reading Aloud'
Seção 2: 'Something happens, <i>and then it is the entire world that happens as if in its least part the world can bring us to edge of the world</i> '	Seção 2: 'Something happens. <i>Or else, something does not happen. A body moves. Or else, it does not move. And if it moves, something begins to happen. And even if it does not move, something begins to happen</i> '. * Aqui praticamente a seção inteira foi modificada	Foi mantida a versão apresentada em 'Space: a dance for Reading Aloud'
Seção 3: 'It comes and goes. If I happen to be speaking at this moment, it is only because I hope to find a way of going along, and so begin to find a way of filling the silence without breaking it'.	Seção 3: ' <i>It comes from my voice. And yet, these words will never be what happens.</i> It comes and goes. If I happen to be speaking at this moment, it is only because I hope to find a way of going along, <i>of running parallel to everything else that is going along</i> , and so begin to find a way of filling the silence without breaking it'. * As duas primeiras frases não fazem parte da publicação primeira, bem como a última aqui em destaque.	Seção 3: 'It comes from my voice. <i>But that does mean</i> these words will <i>ever</i> be what happens'. * A seção segue como apresentada em 'Space: a Dance for Reading Aloud'.

<p>Seção 4: 'I ask whoever is listening to this voice to forget the words it is speaking. It is important that no one <i>should</i> listen too carefully. I want these words to vanish, so to speak, into the silence they came from, and for nothing to remain but <i>the memory</i> of their presence, a token of the fact that they were once here and are here no longer and that during their brief life they seemed not so much to be saying any particular thing <i>but</i> the thing that was happening at the same time a certain body was moving in a certain space, <i>and that in themselves they were of no importance whatsoever</i>'.</p>	<p>Seção 4: 'I ask whoever is listening to this voice to forget the words it is speaking. It is important that <i>no one listen</i> too carefully. I want these words to vanish, so to speak, into the silence they came from, and for nothing to remain but <i>the memory</i> of their presence, a token of the fact that they were once here and are here no longer and that during their brief life they seemed not so much to be saying any particular thing <i>as</i> the thing that was happening at the same time a certain body was moving in a certain space, <i>and that in themselves they were of no importance whatsoever</i>'.</p>	<p>Seção 4: 'I ask whoever is listening to this voice to forget the words it is speaking. It is important that <i>no one listen</i> too carefully. I want these words to vanish, so to speak, into the silence they came from, and for nothing to remain but <i>a memory</i> of their presence, a token of the fact that they were once here and are here no longer and that during their brief life they seemed not so much to be saying any particular thing <i>as</i> the thing that was happening at the same time a certain body was moving in a certain space, <i>that they moved along with everything else that moved</i>'.</p>
<p>Seção 5: Something begins, and already it is no longer the beginning, but something else, propelling us into the heart of the thing that is happening. If we were suddenly to stop and ask ourselves, 'Where are we going?', or 'Where are we now?', we would be lost, <i>because</i> at each moment we are no longer where we were [...]</p>	<p>Seção 5: 'Something begins, and already it is no longer the beginning, but something else, propelling us into the heart of the thing that is happening. If we were suddenly to stop and ask ourselves, 'Where are we going?', or 'Where are we now?', we would be lost, <i>because</i> at each moment we are no longer where we were [...]'</p>	<p>Seção 5: 'Something begins, and already it is no longer the beginning, but something else, propelling us into the heart of the thing that is happening. If we were suddenly to stop and ask ourselves, 'Where are we going?', or 'Where are we now?', we would be lost, <i>for</i> at each moment we are no longer where we were [...]'</p>
<p>Seção 6: 'It will not do, then, to ask questions. For this a landscape of random <i>impulses</i> [...]</p>	<p>Seção 6: 'It will not do, then, to ask questions. For this a landscape of random <i>impulse</i> [...]'</p>	<p>* Foi mantida a versão apresentada em 'Space: a Dance for Reading Aloud'</p>
<p>Seção 7: 'To think of motion not merely as a function of the body but as an extension of the mind [...] and this gesture can be read the entire alphabet of desire, the body's need to be taken <i>out of</i> itself, even as it dwells in the sphere of its own motion'.</p>	<p>Seção 7: 'To think of motion not merely as a function of the body but as an extension of the mind [...] and this gesture can be read the entire alphabet of desire, the body's need to be taken <i>out of</i> itself, even as it dwells in the sphere of its own motion'.</p>	<p>Seção 7: 'To think of motion not merely as a function of the body but as an extension of the mind [...] and this gesture can be read the entire alphabet of desire, the body's need to be taken <i>beyond</i> itself, even as it dwells in the sphere of its own motion'.</p>

<p>Seção 8: 'On the surface, <i>it seems random</i>. But <i>this randomness</i> does not, in itself, preclude a meaning'.</p>	<p>Seção 8: 'On the surface, <i>it seems random</i>. But <i>this randomness</i> does not, in itself, preclude a meaning'.</p>	<p>Seção 8: 'On the surface, <i>this motion seems to be random</i>. But <i>such randomness</i> does not, in itself, preclude a meaning'.</p>
<p>Seção 9: 'In the realm of the naked eye nothing happens that does not have its beginning and its end [...] And whoever tries to find refuge in any one place, in any one moment, will never be where he thinks he is. Say your goodbyes. It is never too late. It is always too late'.</p>	<p>Seção 9: 'In the realm of the naked eye nothing happens that does not have its beginning and its end [...] And whoever tries to find refuge in any one place, in any one moment, will never be where he thinks he is. Say your goodbyes. It is never too late. It is always too late'.</p>	<p>Seção 8: 'In the realm of the naked eye nothing happens that does not have its beginning and its end [...] And whoever tries to find refuge in any one place, in any one moment, will never be where he thinks he is. <i>In other words</i>, say your goodbyes. It is never too late. It is always too late'.</p>
<p>Seção 10: =</p>	<p>Seção 10: =</p>	<p>Seção 10: =</p>
<p>Seção 11: 'To put it in another way [,] it is sometimes necessary not to name the thing we are talking about [...] In other words, it says itself, and our mouths are merely the instruments of the saying of it, <i>our ears the merely the instrument of the saying of it</i>. How does it happen? [...]'</p>	<p>Seção 11: 'To put it in another way [.] it is sometimes necessary not to name the thing we are talking about. In other words, it says itself, and our mouths are merely the instruments of the saying of it, <i>our ears the merely the instrument of the saying of it</i>.' How does it happen? [...]'</p>	<p>Seção 11: 'To put it in another way [.] it is sometimes necessary not to name the thing we are talking about. In other words, it says itself, and <i>our mouths are merely the instruments of the saying of it</i>. How does it happen? [...]'</p>
<p>Seção 12: 'A man sets out on a journey to a place he has never been before. Another man comes back. A man comes to a place that has no name, that has no landmarks to tell him where he is. Another man decides to come back. A man writes letters from nowhere, from the <i>void</i> that has opened up in his mind [...] This second man becomes more and more like the first man, until he, too, is swalled up by the <i>void</i>'.</p>	<p>Seção 12: 'A man sets out on a journey to a place he has never been before. Another man comes back. A man comes to a place that has no name, that has no landmarks to tell him where he is. Another man decides to come back. A man writes letters from nowhere, from the <i>void</i> that has opened up in his mind [...] This second man becomes more and more like the first man, until he, too, is swalled up by the <i>void</i>'.</p>	<p>Seção 12: 'A man sets out on a journey to a place he has never been before. Another man comes back. A man comes to a place that has no name, that has no landmarks to tell him where he is. Another man decides to come back. A man writes letters from nowhere, from the <i>white space</i> that has opened up in his mind [...] This second man becomes more and more like the first man, until he, too, is swalled up by the <i>whiteness</i>'.</p>

<p>Seção 13: '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 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 across <i>the immense deserts of the sun</i>, as if to edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real. <i>It is a journey through space, and its possibilities are as endless as the words that do not leave my mouth</i>'.</p>	<p>Seção 13: '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 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 across <i>the immense deserts of the sun</i>, as if to edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real. <i>It is a journey through space, and its possibilities are as endless as the words that do not leave my mouth</i>'.</p>	<p>Seção 13: '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 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 across <i>the deserts</i>, as if to edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real'.</p> <p>* A última frase presente nas publicações anteriores não foi inserida nesta última versão.</p>
<p>Seção 14: Passion as if pursuit of the world [...]</p>	<p>Seção 14: sem alteração em relação à publicação anterior.</p>	<p>Seção 14: não foi incluída.</p>
<p>Seção 15: =</p>	<p>Seção 15: =</p>	<p>Seção 15: =</p>
<p>Seção 16: =</p>	<p>Seção 16: =</p>	<p>Seção 16: =</p>
<p>Seção 17: 'It happens, and as it continues to happen, we forget where we were when we began. Later, when we have traveled from this moment as far as we have travelled from the beginning, we will forget where we are now. Eventually, we will all go home, and if there are those among us who do not have a home, it is certain, nevertheless, that they will leave this place to go wherever it is they must. If nothing else, life has taught us all this one thing: whoever it is they must. <i>I am not certain of many things in this world, but I am reasonably certain of this: Whoever is here now will</i></p>	<p>Seção 17: 'It happens, and as it continues to happen, we forget where we were when we began. Later, when we have traveled from this moment as far as we have travelled from the beginning, we will forget where we are now. Eventually, we will all go home, and if there are those among us who do not have a home, it is certain, nevertheless, that they will leave this place to go wherever it is they must. If nothing else, life has taught us all this one thing: whoever it is they must. <i>I am not certain of many things in this world, but I am reasonably certain of this: Whoever is here now will</i></p>	<p>Seção 17: 'It happens, and as it continues to happen, we forget where we were when we began. Later, when we have traveled from this moment as far as we have travelled from the beginning, we will forget where we are now. Eventually, we will all go home, and if there are those among us who do not have a home, it is certain, nevertheless, that they will leave this place to go wherever it is they must. If nothing else, life has taught us all this one thing: whoever it is they must. <i>If nothing else, life has taught us all this one thing: whoever is here now will not</i></p>

<i>not be here later</i> '.	<i>not be here later</i> '.	<i>be here later</i> '.
Seção 18: =	Seção 18: =	Seção 18: =
Seção 19: 'In the beginning, I wanted to speak of arms and legs [...] Little by little, however, as these words began to impose themselves on me, <i>whatever it was</i> I wanted to do seemed finally to be of no importance' [...]	Seção 19: 'In the beginning, I wanted to speak of arms and legs [...] Little by little, however, as these words began to impose themselves on me, <i>whatever it was</i> I wanted to do seemed finally to be of no importance' [...]	Seção 19: 'In the beginning, I wanted to speak of arms and legs [...] Little by little, however, as these words began to impose themselves on me, <i>the things</i> I wanted to do seemed finally to be of no importance' [...]
Seção 20: 'And no matter how small, each and every possibility remains [...] In a book I once read by Peter Freuchen, the famous Artic explorer describes being trapped by a blizzard in northern Greenland. Alone his supplies dwindling, he decided to build an igloo and wait out the storm <i>until conditions made travel possible again</i> . [...] But the wind was blowing fiercely, and no matter how <i>hardly</i> he sang, the only thing he could hear was the wind [...] It is surely a frightening <i>thought</i> , to imagine breathing <i>ourselves</i> into a coffin of ice [...] For surely a man cannot live if he does not breathe. But at the same time, he will not live if he does breath [...] Curiously, I do not remember how Freuchen managed to escape his predicament. But needles to say, he did escape. <i>For he was the one, necessarily, who related this story, since there were no other witnesses at the time</i> '. The title of the book, <i>if I am not mostaken</i> , is, <i>Artic Adventure</i> . It has been out of print for many years'.	Seção 20: 'And no matter how small, each and every possibility remains [...] In a book I once read by Peter Freuchen, the famous Artic explorer describes being trapped by a blizzard in northern Greenland. Alone his supplies dwindling, he decided to build an igloo and wait out the storm <i>until conditions made travel possible again</i> . [...] But the wind was blowing fiercely, and no matter how <i>hardly</i> he sang, the only thing he could hear was the wind [...] It is surely a frightening <i>thought</i> , to imagine breathing <i>ourselves</i> into a coffin of ice [...] For surely a man cannot live if he does not breathe. But at the same time, he will not live if he does breath [...] Curiously, I do not remember how Freuchen managed to escape his predicament. But needles to say, he did escape. <i>For he was the one, necessarily, who related this story, since there were no other witnesses at the time</i> '. The title of the book, <i>if I am not mistaken</i> , is, <i>Artic Adventure</i> . It has been out of print for many years'.	Seção 20: 'And no matter how small, each and every possibility remains [...] In a book I once read by Peter Freuchen, the famous Artic explorer describes being trapped by a blizzard in northern Greenland. Alone his supplies dwindling, he decided to build an igloo and wait out the storm [.] [...] But the wind was blowing fiercely, and no matter how <i>hard</i> he sang, the only thing he could hear was the wind [...] [...] It is surely a frightening thing, to imagine breathing <i>yourself</i> into a coffin of ice [...] For surely a man cannot live if he does not breathe. But at the same time, he will not live if he does breath [...] Curiously, I do not remember how Freuchen managed to escape his predicament. But needles to say, he did escape. The title of the book, <i>if I recall</i> , is, <i>Artic Adventure</i> . It has been out of print for many years'.
Seção 21: =	Seção 21: =	Seção 21: =

Seção 22: 'It comes and down to this: that everything should count, that everything should be a part of it, even <i>the world</i> I do not or cannot understand [...]'	Seção 22: 'It comes and down to this: that everything should count, that everything should be a part of it, even <i>the world</i> I do not or cannot understand [...]'	Seção 22: 'It comes and down to this: that everything should count, that everything should be a part of it, even <i>the things</i> I do not or cannot understand [...]'
Seção 23: 'Question: three blind mice [...]'	Seção 23: sem alteração em relação à publicação anterior.	Seção 23: não foi incluída.
Seção 24: 'Many is the time it has happened [...]'.	Seção 24: sem alteração em relação à publicação anterior.	Seção 24: não foi incluída.
Seção 25: 'There are some who will say [...]'	Seção 25: sem alteração em relação à publicação anterior.	Seção 25: não foi incluída.
Seção 26: 'A few scraps of paper. A last cigarette before turning in. The snow falling endlessly in the winter night. To remain in the realm of the naked, as happy as I am at this moment. And if this is too much to ask, then be granted the memory of it, a way of returning to it on the darkness of the night that will surely <i>dawn in me</i> again. Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that <i>continues within</i> . Everywhere, as if each place were here. And the endlessly in the winter night.	Seção 26: 'A few scraps of paper. A last cigarette before turning in. The snow falling endlessly in the winter night. To remain in the realm of the naked, as happy as I am at this moment. And if this is too much to ask, then be granted the memory of it, a way of returning to it on the darkness of the night that will surely <i>dawn in me</i> again. Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that <i>continues within</i> . Everywhere, as if each place were here. And the endlessly in the winter night.	Seção 26: 'A few scraps of paper. A last cigarette before turning in. The snow falling endlessly in the winter night. To remain in the realm of the naked, as happy as I am at this moment. And if this is too much to ask, then be granted the memory of it, a way of returning to it on the darkness of the night that will surely <i>engulf me</i> again. Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that <i>continues</i> . Everywhere, as if each place were here. And the endlessly in the winter night.

Em "A Literatura e o Direito à Morte", artigo que fecha *A parte do fogo* (1997), Maurice Blanchot faz a seguinte constatação:

Qualquer obra é obra das circunstâncias: isto quer dizer simplesmente que essa obra teve início, que começou no tempo e que esse momento do tempo faz parte da obra, já que sem ele, ela só teria um problema insuperável, nada mais do que a impossibilidade de escrever⁸²⁵.

'Happiness or a Journey Through Space' é uma obra da circunstância, fruto do mais puro acaso: David Reed, artista plástico conhecido e amigo de Auster, desde a primeira viagem deste a Paris, em 1965, o convidou para assistir ao ensaio do balé coreografado por sua namorada, na época, Nina W., no ginásio de uma escola secundária, em Manhattan. No

⁸²⁵ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 295.

ponto de partida de seu acontecimento, está uma condição fútil, que não compromete o texto; ao contrário, corrobora um movimento já empreendido pelo autor na poesia: falar das infinitas coisas minúsculas, respirar nelas, porque a vida de todos depende disso; voltar-se sempre para o menor ato possível nesta era de atos maiores do que a própria vida; o ato mesmo de tentar dizê-los, não importa a situação, sem pensar em início, meio ou fim.

Como bem diz Blanchot, no texto acima citado:

as circunstâncias nas quais [o escritor] começa a escrever se tornam para ele a mesma coisa que seu talento, e o interesse que ele ali encontra, o movimento que o leva adiante, engajam-no reconhecimento delas como suas, no ver nelas sua própria meta⁸²⁶.

Afinal, continua o filósofo francês, "o movimento pelo qual o autor cria uma circunstância decisiva basta para incorporá-la ao seu gênio e à sua obra"⁸²⁷.

Movimento é uma palavra-chave no contexto de 'Happiness or a Journey Through Space', e em suas duas outras variações: a visão de corpos se deslocando no espaço, saltando e contorcendo-se no ar - quatro homens e quatro mulheres jovens, na casa dos vinte anos - impactou o autor, não só pelo conjunto e desenvolvimento destes no palco, mas principalmente pela falta de acompanhamento musical, exceto o som dos pés dos bailarinos batendo no piso de madeira do ginásio.

A ausência de música jamais foi considerada por Auster, que a julgava essencial, inseparável da dança em si, não só para a condução da performance, mas também pelo laço emocional que criava com o espectador. No entanto, o que os dançarinos de Nina mostravam era algo totalmente distinto: os corpos estabeleciam o ritmo e o tom da apresentação; cada dançarino ouvia, na sua cabeça, a música. Primeiramente, só eles, mas rapidamente quem assistia ao espetáculo. A impressão desta visão e o afeto por ela causado, ainda hoje, trinta e quatro anos depois⁸²⁸, estão muitos vivos na memória de Auster. Com muita clareza e riqueza de detalhes o autor relata, em *Winter journal* (2012), esse presente acontecido há muito tempo:

The first thing that struck you was that there was no musical accompaniment. The possibility had never occurred to you - dancing to silence rather than to music - for music had always seemed essential to dance, inseparable from dance, not only

⁸²⁶ Id. Ibid., p. 294.

⁸²⁷ Id. Ibid., p. 295.

⁸²⁸ Estamos considerando aqui a data de publicação de *Winter journal*, 2012.

because it sets the rhythm and speed of the performance but because it establishes an emotional tone for the spectator, giving a narrative coherence to what would otherwise be entirely abstract, but in this case the dancers' bodies were responsible for establishing the rhythm and tone of the piece, and once you began to settle into it, you found the absence of music wholly invigorating, since the dancers were hearing the music in their heads, the rhythms in their heads, hearing what could not be heard, and because these eight young people were good dancers, in fact excellent dancers, it wasn't long before you began to hear those rhythms in your head as well. No sounds, then except the sounds of bare feet thumping against the wooden floor of the gym⁸²⁹.

Para um especialista em dança, em dança contemporânea, a ausência de música provavelmente não causaria a mesma estranheza e impacto, mas Auster não é dançarino, tampouco um estudioso do tema. Ele é mais um admirador do que um conhecedor propriamente dito. No entanto, em sua leitura leiga, apreende a mecânica do processo que se desenrola à sua frente: a ausência de música por si só implica a refutação de um encadeamento lógico entre dança e música, a favor da valorização e da exploração dos elementos do acaso e do silêncio no espetáculo.

A ausência de trilha sonora como um meio de dar naturalidade à dança, sem prendê-la a uma finalidade específica, ou ao próprio coreógrafo, é algo muito próximo do que Mercier Philip Cunningham, mais conhecido como Merce Cunningham⁸³⁰, chamou *The Event*, i.e., a realização de um acontecimento único de dançar fortemente ligado ao vivenciar do instante presente, do aqui e agora dos acontecimentos. Como descrito em *Merce Cunningham: dancing in space and time*, 'He introduced the idea of chance determination [...], assim como criou um método de trabalho no qual

'the scenic designer, the composer, and the choreographer work independently of one another, knowing the climate of a dance but not the particulars [...] Each of the three elements of a dance united by mood and duration came together as an entity after they have been completely separate (KOSTELANETZ, 1988, p. 2).

Na perspectiva de Cunningham, o princípio da dança é o movimento, a música é apenas um acessório. Se o citamos, é porque Nina W., a coreógrafa fez parte do grupo de

⁸²⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2012 [a], p. 222.

⁸³⁰ Auster não tem certeza, mas diz em *Winter journal*, que talvez, Nina W., tenha feito parte do grupo de dança de Merce Cunningham: 'If you are not disturbing the facts, you believe she had started out as a dancer in Merce Cunningham's troupe' (p. 220). Investigamos, e confirmamos as suspeitas do autor, Nina Winthrop fez parte do grupo de Cunningham, e hoje tem sua própria companhia de dança. Nina faz coreografias para filmes e séries de televisão. Seu mais recente trabalho na TV é *Glee*, série de muito sucesso nos Estados Unidos, e aqui no Brasil, também, principalmente entre os adolescentes brasileiros. Para mais informações acerca dos dois artistas ver bibliografia citada ao final da tese, e os seguintes sites: <http://www.ninawinthropanddancers.org/company.html> e <http://www.mercecunningham.org/newwebsite/>

dança do famoso coreógrafo. Tal qual Cunningham, Nina W. estava menos interessada no acompanhamento sonoro do que no movimento em si, nas possibilidades inerentes a este. Auster faz algo parecido em seu texto: mais importante até do que a própria palavra, da qual não pode abrir mão, é o movimento desta, a tentativa de por meio dela dizer o que vê, sente e reverbera em seu corpo ante a visão de corpos em movimento.

Em *Winter journal* (2012), com sua mente em outra parte, perdida nesse passado distante, mas forte e constantemente presente, relembra - até onde isso é possível - a natureza das circunstâncias que precipitaram a escrita de 'Happiness or a Journey Through Space' e suas diferentes versões, como se dissesse, por meio de sua lembrança que, ainda hoje, tenta responder à *subitaneidade do fatos* ou à estranha *trigonometria do destino* que o atormenta, e o faz retornar ao implacável sentimento de angústia que desde a finalização deste trabalho "trava-lhe a garganta" mas não a pena:

bodies in motion followed by meaningless noise, joy followed by boredom, and at a certain point [...] you found yourself falling through the rift between world and word, the chasm that divides human life from our capacity to understand or express the truth of human life, and for reasons that still confound you, this sudden fall through the empty, unbounded air filled you with a sensation of freedom and happiness, and by the time the performance was over, you were no longer blocked, no longer burned by the doubts that had been weighing down on you for the past. You returned to your house in Dutchess County, to the downstairs workroom where you had been sleeping since the end of your marriage, and the next day you began to write, for three weeks you worked on a text of no definable genre, neither a poem nor a prose narrative, attempting to describe what you had seen and felt as you'd watched the dancers dance and the choreographer talked in that high school gym in Manhattan, writing as many pages to begin with and then boiling them down to eight pages, the first work of your second incarnation as a writer, the bridge to everything you have written in the years since then, and you remember finishing during a snowstorm late on Saturday night, two o'clock in the morning, the only person awake in the silent house, and the terrible thing about that night, the thing that continues to haunt you, is that as you were finishing your piece, which you eventually called *White Spaces*, your father was dying in the arms of his girlfriend. The ghoulish trigonometry of fate. Just as you were coming back to life, your father's life was coming to an end⁸³¹.

É como se o autor ainda precisasse examinar as circunstâncias em torno do acontecimento que levou à escrita de 'Happiness or a Journey Through Space', e o que a essa escrita se seguiu, como se os eventos posteriores fossem fatos intrínsecos a ela, fundidos na textura geral da história: a morte do pai, e o seu começo como prosador - os acessórios cênicos que o ajudaram a por a engrenagem (o texto) em movimento.

⁸³¹ AUSTER, Paul, op. cit., 2012 [a], p. 233-224.

O falecimento do pai lhe trouxera a vida novamente, ao falar sobre isso devolveria a vida ao morto, como uma forma de não deixá-la desaparecer. No entanto, por mais que fale a respeito e publique um grande volume de livros em prosa no qual a questão retorna, seu relato e seus escritos não contam a história inteira (por que seu pai morrer no mesmo instante em que o texto era finalizado; a terrível ironia de, somente com essa morte, poder continuar escrevendo; o significado do tempo, por exemplo).

As palavras do autor são apenas registros: da passagem do tempo, da metamorfose empreendida, do acaso e da morte - fato irreduzível da mortalidade dos homens. A morte não desvenda os segredos da vida, tampouco as palavras. Não que essa possibilidade não exista, para o autor, "descrevê-los em todos os seus detalhes provavelmente não é impossível", porém, "tantas palavras seriam necessárias" que estas "ficariam para trás" do mistério que tenta dizer e, por isso mesmo, ainda sendo dita, "só, ouvida por ninguém, no fundo do silêncio e das trevas [das] quatro paredes"⁸³² onde o autor vive enquanto escreve.

Graças a um texto finalizado no instante da morte do pai do autor, existe um prosador, que se confunde com seu próprio escrito. Quando Auster diz, "algo acontece, e a partir do momento em que começa a acontecer, nada poderá voltar a ser o que era"⁸³³, ele está em tal estado de inspiração que a frase já está perfeita, pois ele é o seu autor, ou melhor ainda, ele é autor: é desse trabalho oriundo da situação mais frívola, que o poeta pode existir como prosador. Ele o fez como tal. Eis a razão de sua felicidade, explicitada no título.

Se 'Happiness or a Journey Through Space' pode fazer daquele que o escreveu prosador é porque as frases nele contidas não são apenas suas, mas de outros homens capazes de lê-las. Logo, frases universais. Longe de ser visto como veículo de uma mensagem do autor, o texto em questão se converte num espaço de colaboração entre aquele que escreve e aquele que lê. O leitor, tal qual ocorre na poesia de Auster, não é um receptor passivo, mas ativo, produtor, parceiro inteligente, razão de ser do escrito, que embora pronto e acabado, torna-se o lugar de um trabalho incessante e de infinitas possibilidades. Isso explica as mudanças empreendidas por Auster no texto original: enquanto escritor, Auster também é leitor de si próprio.

As alterações realizadas ao longo dos anos não significam que 'Happiness or a Journey Through Space' tenha sido mal escrito, mas sim que seu autor buscava o movimento perfeito, a tradução fiel do que vira e sentira naquele ginásio escolar de Manhattan, numa gelada noite

⁸³² AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 323.

⁸³³ Id. Ibid., p. 319.

de inverno. Blanchot mais uma vez explica com propriedade esse movimento empreendido por Auster: "ele só existe [enquanto escritor] na sua obra, mas a obra só existe quando se torna essa realidade pública, estrangeira, feita e desfeita pelo contrachoque das realidades"⁸³⁴.

Há um olhar intenso, de amor, e ao mesmo tempo aflito de Auster a respeito de tudo o que envolve a escrita de 'Happiness or a Journey Through Space': houve uma *revelação*, uma *epifania*, uma *imensa felicidade e euforia* que levou o autor a sentar-se no dia seguinte à sua escrivadinha e começar a escrever; uma tentativa de sua parte de traduzir em palavras a *experiência* do espetáculo de dança, prova mesmo de sua *libertação*, *alívio* e metamorfose do poeta em prosador; houve também uma ferida, que seus textos, ainda hoje, levam - aos seus leitores mais sensíveis e íntimos de sua escrita - a perceberem como uma lesão extremamente profunda, a morte do pai. Escrever a respeito, ao invés de curá-la, mantém o ferimento aberto. É possível sentir a dor concentrada na mão do autor cada vez que sua narração do fato é lida, como se cada vez que pegasse na caneta e a pressionasse sobre o papel para contá-lo, sua mão estivesse sendo arrancada. Ao invés de enterrar o pai para si mesmo, as palavras que escreve o mantêm vivo.

É nesse ponto que escrita e morte se conectam e se tornam uma coisa só: Auster não somente os vê como eles foram, mas como eles são, como serão, e mesmo passado mais de trinta anos de seu acontecimento, ainda estão em curso, invadindo seus pensamentos, assaltando-o sem avisar. Por mais que o tempo voe, e os segundos sejam curtos, há momentos em que o tempo passado toma conta do tempo presente, e não resta alternativa ao escritor senão escrevê-lo. *Winter journal* comprova nossa ideia:

A couple of weeks later, on a trip down to New York, you experienced the revelation, the scalding, epiphanic moment of clarity that pushed you through a crack in the universe and allowed you to start writing again. Three weeks after that, immersed in the prose text you had begun immediately after your resuscitation, your liberation, your new beginning, the unexpected hammer blow of your father's death⁸³⁵.

Publicado em 2012, *Winter journal* decanta com perfeição a *consistente sensação* do que estava acontecendo naquele ginásio escolar, de Manhattan, em 1979; e na madrugada de 14 de janeiro de 1979, quando Auster finaliza 'Happiness or a Journey Through Space': ele não sabe nada, está para sempre perdido no momento que o engolfa, sem ter a mínima ideia

⁸³⁴ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 296.

⁸³⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 2012 [a], p. 92.

de onde é o Norte, simplesmente porque os quatro pontos cardeais não existem para ele, na verdade, nunca existiram. A essa ausência de rumo e falta de saber, Auster chamou *doença menor* ('minor infirmity'). Esta "debilidade" o acompanha até hoje, sem consequências dramáticas, contudo, ressalta, isso não significa que um dia não virão quando ele acidentalmente 'walk off the edge of a cliff'⁸³⁶.

Não queremos insistir na importância da conexão entre a morte do pai de Auster e a finalização de 'Happiness or a Journey Through Space', mas não podemos nos furtar, como o autor e com ele, de vê-la como *um sinal*: é como se o autor tivesse pedido uma coisa sem saber e de repente tivesse seu desejo atendido. Durante três semanas o autor escreveu sobre o que vira no ginásio de uma escola em Manhattan, ou melhor, passou escrevendo sobre coisas que não podia mais ver, impondo a si mesmo a tarefa de apresentá-las não apenas em palavras, mas também, e principalmente, em termos sonoros: não podemos esquecer a pretensão do autor com seu texto: acompanhamento para uma dança, portanto, música para os ouvidos.

Escrever então, como um movimento pelo qual o que estava dentro do autor acontece na realidade exterior, como algo verdadeiro, sua tradução fiel: o rico produto de uma vida interior. Contudo, tradução não deve ser confundida com a vida e a pessoa de Auster: o que no texto se transpõe existe nele e por ele somente.

Ainda que não seja possível afirmar a qual gênero 'Happiness or Journey Through Space', e suas variações, pertencem, não há como não lembrar de Walt Whitman, em especial, 'Song of Myself' ("Canto de mim Mesmo"), primeiro poema de *Leaves of grass* (Folhas de relva), no qual o poeta se faz assunto do poema, tal qual Auster faz de seu texto o nascedouro do prosador, ou o palco onde este é anunciado, mesmo este não sendo citado, ou referências explícitas não sejam dadas. O leitor não acostumado à obra do autor provavelmente terá muita dificuldade em perceber a relação. Um dos apêndices do texto de Auster, o prosador se encontra nas estrelinhas, assim como o poeta, que lhe abre passagem, e igualmente não mencionado, mas sempre presente.

Como o poema de Whitman, o texto de Auster é uma "expansão poética", para usarmos uma expressão de Octavio Paz, em *A outra voz* (1993), no sentido de que não fala nele acerca dos reveses pessoais do autor, mas do ser daquele que escreve: um eu que é um tu, um ele, um nós; um entre tantos, ao mesmo tempo que único. Por isso previne, Whitman em seu poema: "nada de olhar através de meus olhos, nem de pegar coisas de mim, / Você vai

⁸³⁶ Id. Ibid., p. 58.

escutar todos os lados e filtrá-los a partir de seu eu" (WHITMAN, 2005, p. 47). O poeta canta um eu que é todos e ninguém, e se recusa a falar de qualquer coisa que não seja o presente: impressiona no texto de Auster, a liberdade absoluta dos gestos, o abandono desinibido que lhe permite viver por inteiro o momento, num agora sempre presente e em constante expansão.

Mais uma vez a aproximação de Auster e Whitman é latente: o tempo do canto de ambos é ao mesmo tempo um presente fechado - no caso de Auster, 1978; no de Whitman, 1855 - e um presente sem datas: o agora mesmo que acontece todos os dias, como a dizer com isso que o que acontece agora acontece sempre.

O canto é fundamental nos dois trabalhos: o ritmo é oral, algo que ouvimos. Com isso, voltam à origem da poesia: a palavra falada, sem preciosismos, mais voltada para a oratória e a gesticulação.

A breve relação aqui estabelecida entre Whitman e Auster não é sem propósito, em especial a questão do canto e sua natureza ritmada: 'Happiness or a Journey Through Space' faz transparecer, exatamente como Auster revelou, um texto escrito para ser a música que acompanha uma dança: arte expressa por meio de sons, segundo regras variáveis que seguem uma forma de expressão subjetiva (ou dramática); conjunto organizado de movimentos ritmados do corpo. Nessa perspectiva, cada seção do texto é uma palavra, cada palavra um som na cabeça do autor, e toda vez que este escreve outra palavra, ouve o som de sua própria voz, ainda que seus lábios permaneçam em silêncio.

Difícil não ver na intenção do autor a busca por uma forma mais pura e envolvente de contar o que viu e sentiu diante do espetáculo coreografado por Nina W., de fazer cada palavra somar e ter o poder de fazer a diferença. Leitores de Auster há bastante tempo, sabemos perfeitamente que, para ele, somente as narrativas orais são capazes de realizar tais propósitos. É o próprio autor quem diz serem os contos de fada "a maior influência sobre [sua obra]. Os irmãos Grimm, As mil e uma noites - as espécies de histórias que você lê em voz alta para as crianças"⁸³⁷. Despojadas de detalhes, mas com um extraordinário número de informações, transmitidas em curto espaço de tempo e por intermédio de poucas palavras, essas narrativas, acredita Auster, provam algo muito caro a ele, e fortemente trabalhado e expresso em sua poesia:

que é o leitor - ou o ouvinte - quem realmente conta a história para si mesmo. O texto não passa de um trampolim para a imaginação. 'Era uma vez uma menina que

⁸³⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 284.

vivia com sua mãe numa casa à beira de uma grande floresta'. Você não sabe a cara da menina, você não sabe a cor da casa, nem se a mãe é alta ou baixa, gorda ou magra, você não sabe quase nada. Mas a mente não permitirá que essas coisas fiquem em aberto: ela própria preenche os detalhes, cria imagens baseadas em suas próprias memórias e experiências - razão pela qual essas histórias ressoam tão profundamente dentro de nós. O ouvinte se torna um participante ativo da história⁸³⁸.

Auster está ao lado de autores como Borges, Calvino, Barth, Coover (entre outros), que partilham a crença de que os contos de fadas, a tradição de oral de contar histórias, põem à disposição dos leitores um método de comunicação que o romance não é capaz de oferecer, justamente pela preocupação com os detalhes, com o que se disse ou fez anteriormente, com a explicação. Para o nosso autor,

a composição de romances se afastou bastante dessas estruturas abertas - e das tradições orais também. O romance típico dos últimos duzentos anos tem sido atulhado de detalhes, de passagens descritivas, do colorido local - coisas que podem ser excelentes em si mesmas, mas que com frequência pouco tem a ver com o âmago da história contada, podendo até bloquear o acesso do leitor [à] história⁸³⁹.

Desde a poesia, vimos nos capítulos anteriores, Auster aferra-se a esse espírito: dizer com o menor número de palavras possível, e com sua escassez deixar que o leitor *veja* o que há para ser visto, por mais tortuosa e penosa que essa *missão*, muitas vezes, possa parecer, embora igualmente prazerosa. A existência do texto depende do *olhar* do leitor. É ele que trará novas investigações e possíveis respostas.

Os verbo "ver" e "olhar" chamam a atenção aqui: se Auster, como Whitman, a quem muito admira (o poeta norte-americano é referência constante em sua prosa) volta à origem da poesia, com a palavra falada, igualmente aproxima-se de Mallarmé, com sua poesia primordialmente visual e seu esforço em criar uma *nova* poética, cujo tema é o ato de escrever um poema, mas não *um* poema do poema, e sim *o* poema do poema, o poema do ato de conhecer, como diria Madre Juana Inés de La Cruz, levado a um grau extremo. Como aconteceu com esta, a intensificação das forças intelectuais (e físicas) deram em fracasso: *o* poema do poema foi *um* poema. No caso do texto de Auster, a construção de um trabalho que desafia qualquer tentativa de definição.

Mesmo com um traço fortemente oral, 'Happiness or a Journey Through Space' tem uma característica visual: a disposição das linhas nas páginas; a organização das seções em

⁸³⁸ Id. Ibid., p. 284.

⁸³⁹ Id. Ibid., p. 285.

parágrafos únicos; os espaços ou brancos entre uma seção e outra; os silêncios, as supressões ou omissões, voluntárias ou não; as dissimulações; as coisas omitidas; a natureza esquiva e mutável das palavras são indícios disso.

Como Mallarmé, Auster quer resolver o acaso por meio de um número absoluto, o texto (o poema para o autor de *Um lance de dados*). Sábio, o poeta francês pressente que talvez isso não seja possível. O advérbio aqui empregado significa que: o jogo poético não anula a casualidade, cada poema, cada texto, inclusive de gênero inidentificável, como o de Auster, não é um absoluto, mas um absoluto instantâneo. Para Octavio Paz, esse reconhecimento é uma "lição de sobriedade e heroísmo", assim como "uma volta implícita a Kant, o fundador da modernidade verdadeira e o primeiro que nos alertou contra os delírios da dialética, que ele chamava, com razão, de 'filosofia da ilusão' (PAZ, 1993, p. 30).

Sobriedade e heroísmo também não faltam a Auster: a sua única tarefa, seja como poeta, seja como prosador, é se concentrar na tarefa que tem à mão; parar de se preocupar com personagens exteriores ao relato, inclusive ele próprio; expulsar todas as lembranças referentes a si e aos outros da mente; e expor os fatos como ele os conhece, sem que nada possa fazer para influir na leitura que farão de seu relato. A única coisa possível a ele fazer é contar a(s) sua(s) história(s), tarefa por si só bastante difícil. É dele a seguinte apreciação: "as pessoas podem dizer o que bem entendem; elas têm o direito de deturpar os livros da forma que quiserem. Leva tempo até a poeira sentar e todo escritor deve estar preparado para ouvir um monte de besteiras quando sua obra é discutida"⁸⁴⁰. Entre os "tolos" Auster destaca os críticos norte-americanos:

A situação da crítica literária é particularmente ruim nos Estados Unidos. Além do mais alto índice de mortalidade infantil do mundo ocidental, provavelmente temos também o mais baixo nível de jornalismo literário do mundo inteiro. Algumas das pessoas que criticam os livros me impressionam como semianalfabetas, uns completos retardados mentais. E são suas opiniões que circulam, ao menos no início da vida de um livro⁸⁴¹.

Podemos dizer, com Auster, que esta é "a fonte emocional" de 'Happiness or a Journey Through Space': o autor sente que está à beira de uma descoberta importante, de um momento decisivo, que o ajudará a esclarecer algo a respeito do que o futuro lhe reserva. Poeta experiente, já tem entendimento suficiente para saber que, se não escrever imediatamente, a

⁸⁴⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 1996, p. 283.

⁸⁴¹ Id. Ibid., p. 283.

sensação de ter entrado num novo mundo vai lhe escapar em instantes, e não quer correr o risco de esquecê-la.

Para essa experiência adotou, com muita precisão, o termo *urgência urgentíssima*, i.e., o aproveitamento de todas as oportunidades ocasionadas pelas forças da contingência e do acaso - mistérios que o autor tem por incumbência deslindar; a tentativa de exprimir o que está acontecendo com ele; a maior consciência do caos e do *murmúrio* de vidas sendo vividas, porém de modo muito remoto, como se ambos tivessem se tornado algo interno, um sonho que cada um leva dentro de si.

O infortúnio vem para todos, e cada um se reconcilia com o mundo a seu modo. Por isso, no dia seguinte ao ensaio, o autor coloca um pedaço de papel em branco na mesa à sua frente e escreve: 'Something happens, and from the moment it begins to happen, *nothing else* can ever be the same again'⁸⁴². E segue preenchendo-a até atingir um volume de oito laudas, sob a alcunha de 'Happiness or a Journey Through Space'.

Alguns anos depois, quando relê o que escreveu, tem dificuldade para decifrar as palavras. Estas não parecem dizer o que ele pensou que estava dizendo. Então retira-lhe termos: 'Something happens, and from the moment it begins to happen, *nothing* can ever be the same again', modifica frases inteiras e troca os sinais de pontuação. Batiza-o com outro nome, 'Space: a Dance for Reading Aloud'.

Passados mais outros anos, Auster volta às duas versões anteriores. Estas ainda o perturbam, cria um outro texto, mas o movimento permanece o mesmo, exceto por um novo gesto: substitui um termo por outro, troca os sinais gráficos, não modifica algumas seções, mantendo-as intactas, nos três, mas igualmente exclui segmentos inteiros (quatro no total). Se assim age é porque a perfeição não está atrás, mas à frente dele. Não se trata do Paraíso Perdido, que algum dia possa resgatar, mas de um Território Novo *Mundus Novus* que deve ser conquistado e construído. Assim destina-lhe outro título: 'White Spaces'. O texto sobre o qual nos debruçaremos, pelos motivos já expostos.

Optamos por escavar a história desse texto tão singular e só depois analisar suas seções, por acreditarmos que só dessa forma é possível alcançar um perfil global do mesmo, ou para usarmos um termo de Chateaubriand, lembrado por Auster, em *O livro das ilusões* (2002 [a]), sua *unidade misteriosa*.

Referências à poesia serão constantes e propositadas, pois é nossa intenção consolidar o que afirmamos deste o início desta tese: nada do que aparece nesse texto, e na prosa

⁸⁴² AUSTER, Paul, op. cit., 1998, p. 67.

posterior a ele, é novidade: as questões nestas abordadas já se manifestavam naquela. No entanto, a "falta de novidade" e a repetição de temas é menos uma falha ou insuficiência do autor do que circularidade da escrita: os textos de Auster são circulares. Neles o jogo da repetição e do espelhamento são recursos essenciais e determinantes para a sua tessitura e organização. Cada trabalho é um recolocar das questões que o afetam, mas também diferença em relação às respostas que o antecedem, e repetição da mesma impossibilidade de responder.

A obra de Auster começa onde termina e repete indefinidamente as mesmas coisas. Se assim acontece, é porque a realidade - existência e duração da obra - se manifesta de forma incessante e sempre renovada: ela devolve ao escritor, poeta ou prosador, a vida que ele lhe dedicara.

Nos livros de Auster, a lógica da repetição, põe em xeque a lógica da representação, e com isso os afasta da concepção romanesca da literatura, convidando o leitor a sair de sua comodidade e preguiça para pensar a produção textual e a leitura. No silêncio do texto, algo se cria e murmura para sempre, é tarefa do leitor descobri-los e deslindá-los.

Como não pretendemos fazer uma análise da prosa do autor, não vamos falar a respeito desta. Se a trouxermos para este capítulo, em um momento ou outro, será apenas com o intuito de justificar nossas afirmações e defender a ideia aqui proposta: as grandes questões que afetam Auster expressam-se originariamente e publicamente na poesia, a forma escolhida por ele para começar sua carreira literária. 'WS', *texto-ponte* que possibilita a metamorfose do Auster poeta no Auster prosador, é fundamental para consolidar o nosso percurso e as proposições que neste trabalho sustentamos desde o primeiro capítulo.

Segue a leitura de cada uma de suas seções.

3.3 Arqueologia de uma coreografia poética

A **primeira seção** de 'WS' é a mais curta, apenas duas linhas, e andamento *Andante*⁸⁴³. Assemelha-se a uma nota e, como tal, assinala algo, aponta esta qualquer coisa que tenha acontecido, valorizando-a e examinando-a a partir do seu registro. Dizemos "qualquer coisa"

⁸⁴³ No Anexo H, ao final desta tese, encontra-se um quadro sinótico que poderá auxiliar o acompanhamento da análise de cada seção e fornecer a visualização da dinamicidade que anima WS. Sem pretender uma análise do substrato musical do texto, apontamos o andamento percebido em cada seção (que fornece uma indicação genérica do *clima* para execução/interpretação) e a base da cinética musical que se desprende do conjunto de seções. A projeção gráfica do livro, a partir do número de linhas da versão em inglês e dos andamentos identificados em cada seção, em cores (de acordo com uma legenda), dá visibilidade à dinâmica musical que subsidia a interpretação desta obra.

porque não fica claro ao leitor do que se trata. O narrador não esclarece nada, apenas diz: "Algo acontece, e a partir do momento em que começa a acontecer, nada poderá voltar a ser como era"⁸⁴⁴. Nem mesmo aquele que escreve e conta é mais o mesmo. Se este não torna as coisas mais claras, é porque ele próprio compreende muito pouco. Mesmo assim, é preciso escrever, afinal, como o poeta também irá dizer em 'Narrative', poema que compõe o último livro de poesia de Auster, de 1980:

Because what happens will never happen,
and because what has happened
endlessly happens again,

we are as we were, everything
has changed in us, if we speak
of the world
it is only to leave the world
unsaid⁸⁴⁵.

Esta primeira seção funciona mais como um lembrete para aquele que escreve não esquecer o visto e/ou ouvido⁸⁴⁶ em um determinado momento, a sua importância e o afeto pela visão/audição provocados do que necessariamente uma descrição do acontecimento mesmo que o levou a escrever, como se assim pudesse ficar, para usarmos duas expressões do poeta, em poema acima citado, *nessa luz* ('stand in this light'), no *silêncio deste único momento* ('in the silence of this single moment of light').

A brevidade da seção não só é um indício de seu movimento interno, mas também do que se passa com aquele que a escreve: 'WS' já começa com um deslocamento, uma espécie de agitação - tanto interna como externa - indicativos de uma mudança já em curso, bem como de uma evolução e do desenvolvimento veloz de algo, em decorrência de muita ação em pouco espaço de tempo. A abertura bem marcada do texto introduz um andamento compassado, agradável, *Andante*. A partir daqui, institui-se uma rítmica que varia conforme a extensão das seções e a expressão dos fraseados, ao modo de uma composição musical. Não podemos esquecer que o texto em questão é fruto da experiência de Auster diante de um

⁸⁴⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 319.

⁸⁴⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 141. "porque o que acontece jamais acontecerá, / e porque o que aconteceu / infinitamente acontece de novo, / somos como fomos, tudo / mudou em nós / se falamos / do mundo / é somente por deixar o mundo / por falar (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 293).

⁸⁴⁶ Dizemos "visto e/ou ouvido" devido à própria explicação dada por Auster, em *Winter journal* (2012), de o ensaio ser intercalado com explicações técnicas da coreógrafa que montou o espetáculo.

ensaio de balé coreografado pela namorada de um amigo, descrito, nas suas próprias palavras, como um experimento de salvação e ressuscitamento:

The dancers saved you. They are the ones who brought you back to life that evening in December 1978, who made it possible for you to experience *the scalding, epiphanic moment of clarity that pushed you through a crack in the universe* and allowed you to begin again⁸⁴⁷.

O acontecimento é tão rápido que nem mesmo as palavras conseguem acompanhá-lo, apenas uma dupla fileira de vocábulos tenta dizer o que já não mais está ali ('White Spaces' começou a ser escrito efetivamente no dia seguinte ao ensaio), um pequeno gesto que tenta ser o evento mesmo que não se diz. Nesta perspectiva, escrever é, para quem viu o evento, menos uma tentativa de torná-lo mais claro e simples do que uma forma de entrar e estar presente em algo que já passou, e por isso mesmo não mais o quer, mas do qual precisa na mesma medida em que necessita de si mesmo. É com este pensamento, sem rima e razão, que o escritor, outrora em crise, principia seu novo escrito, como se soubesse de antemão que a primeira palavra só surge após a última, após uma vida à espera dela, porque perdida, e quando a alcança (ou acredita tê-lo conseguido) quase nada parece significar.

Movimento semelhante é percebido em outro poema, 'Search for a Definition', também de *Facing the music* (1980). Tal qual 'White Spaces', foi escrito após a visão de algo aparentemente banal e cotidiano para o poeta: um quadro do pintor Bradley Walker Tomlin pendurado na parede de um museu. Apresentá-lo assim, em seus versos, significou, tal qual a pintura nele evocada,

[...] a gesture
toward the thing that passes

almost unseen [...] ⁸⁴⁸

Ou ainda,

[...] no more
than a small gesture
trying to be nothing
more than itself. ⁸⁴⁹

⁸⁴⁷ AUSTER, Paul, op cit., 2012 [a], p. 220.

⁸⁴⁸ Id. Ibid., p. 145. "[...] um gesto / para a coisa que passa quase invisível" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 297).

No entanto, essa mesma coisa, canta o poeta,

[...] is not here
and to my eyes will never become
a question
of trying to simplify
the world, but a way of looking for a place
to enter the world, a way of being
present
among the things
that do not want us - but we need
to the same measure that we need
ourselves.

[...]

Since that time
nothing

has meant more than the small
act
of trying to speak

words
that mean almost nothing⁸⁵⁰.

'White Space' repete um gesto constantemente praticado pelo poeta, em todos os seus livros de poesia, em especial, no derradeiro: escrever por conta daquilo que o olho lhe traz, e nele deixar-se desaparecer porque o que aconteceu - invisíveis e insignificantes coisas - acontece incessantemente. 'Narrative' e 'Search for a Definiton', como vimos, não deixam dúvidas. Evocamos mais alguns versos deste último:

To the very end
I want
to be equal

to whatever it is
my eye will bring me, as if
I might finally see myself

let go
in the nearly invisible
things [...] ⁸⁵¹

⁸⁴⁹ Id. Ibid. "nada além / de um pequeno gesto / que tenta ser nada além / do que é (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid.

⁸⁵⁰ Id. Ibid., p. 146. "[...] não está aqui / e a meus olhos jamais será / questão de tentar simplificar / o mundo, mas uma forma de buscar um lugar / por onde entrar no mundo, uma forma de estar presente / entre as coisas / que não nos querem - mas de que precisamos / na mesma medida em que precisamos de nós mesmos [...] Desde então / nada / significou mais que o pequeno ato / de tentar dizer / palavras / que significam também nada" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 299).

A questão que ronda o leitor, desde suas primeiras breves linhas é: o que acontece de fato em 'White Spaces'? O que é esse algo que acontece e muda todas as coisas, até mesmo aquele que fala? Poderíamos responder inicialmente: a consciência da possibilidade, do acontecimento em si, da *subitaneidade dos fatos*, da equação trigonométrica que afeta a tudo e todos.

Outra dúvida perturba o leitor de tão curtas linhas: quem fala nesse primeiro momento? Melhor seria perguntar: o que fala? Uma voz em *off* fala, é a única resposta possível. E como tal, separada e distante fisicamente, sem que qualquer detalhe de sua fisiologia ou biografia possa ser identificado. É como se ela estivesse dizendo, com sua separação e distanciamento do corpo físico, do mesmo modo que Barthes o fizera, em seu célebre texto, "A Morte do Autor", que "a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve"⁸⁵². É a voz então menos como identidade do que fala, i.e., expressão direta, viva, autêntica, próxima da consciência, que traz a presença das coisas, e diminui o espaço entre enunciador e enunciado.

Esta mesma voz em *off* continua a se exprimir na **segunda seção** de 'White Spaces', um pouco mais longa em relação à primeira, quatro linhas, *Andantino*, porém, igualmente sem quase nada esclarecer, exceto por um detalhe novo: um corpo. Lido em sua superfície, o que acontece nesse palco escuro que é o texto em seu início, é um corpo se movendo. Os indícios deixados na primeira seção sinalizam que a pura visão deste objeto viveu dentro do ser por trás da voz que o conta, e cresceu dentro de seus olhos mais forte do que a própria palavra de que é feito, como se jamais outra palavra pudesse ampará-lo e àquele que tenta enunciá-lo, sem quebrar a ambos.

A voz em *off* volta a dizer, na segunda seção, as primeiras palavras expressas por ela na primeira: "algo acontece"⁸⁵³, já indicando um de seus *raios* constituintes: a repetição. Logo em seguida, num gesto imediato, a voz alterna seu discurso e enfatiza, "Ou melhor, algo não acontece". Ela está dizendo com isso que o que acontece é justamente o que não acontece. Esta pequena aceleração (com respectiva intensificação) abre o campo sugestivo de um

⁸⁵¹ Id. Ibid., p. 146. "Até o fim / quero ser igual / ao que quer que seja / que meu olho me trará, / como se / pudesse finalmente me ver / deixando-me ir / nas quase invisíveis / coisas / que nos levam conosco (Id. Ibid., p. 301).

⁸⁵² BARTHES, Roland. op. cit., p. 65.

⁸⁵³ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 319.

andamento que se modifica por dentro dos versos: se a seção um se introduz como *Andante*, esta seção progride para *Andantino*.

Se a voz não consegue colocar nestes termos, é porque a própria língua a aparta de onde ela está, e do que intenta dizer, e não lhe permite repousar nas coisas que lhe é dado enunciar. Cada palavra é esse corpo que se move mais depressa do que o olho, mesmo enquanto se desloca no ar onde não tem lugar: "Um corpo se move. Ou melhor, não se move". Nenhuma descrição desta mobilidade/imobilidade é dada, apenas um comentário abstrato: "E se acaso se move, alguma coisa começa a acontecer. E mesmo que não se mova, algo começa a acontecer"⁸⁵⁴. Tampouco o corpo citado é delineado em sua estrutura física, configuração material, extensão no espaço, intensidade, volume, medidas e espessura. A voz em *off* não diz tratar-se de um corpo inanimado ou um objeto material qualquer. Este jamais é nomeado e, por isso mesmo pode se tornar referência para qualquer outra coisa. Se o leitor não soubesse de antemão que 'WS' é fruto de um ensaio de dança protagonizado por oito homens e mulheres na casa dos vinte anos, não seria possível a ele saber o que é, afinal, esse corpo que se move e não se move. Poderia apenas especular a respeito.

Uma mensagem implícita está escrita na segunda seção de 'WS': embora não se possa acreditar em nada do que as palavras possam dar, aquele que as escreve e profere, as sente falar através de si, é somente isto que aquele à escrivantina e sua voz desejam: dizer como, para ele, o que acontece e o corpo que se move, tornaram-se a essência do que não acontece e não se move, bem como mais do que a pura visão deles. Falá-los, escrevê-los é um meio de fazer quem os ouve e lê sentirem as palavras que viveram em seu interior, o desejo do acontecimento e do corpo em si mesmos, e como eles cresceram em seus olhos e boca, novamente mais forte do que as palavras de que são feitos.

Embora corpo e movimento não sejam traçados em seus grandes e mínimos detalhes, é possível perceber uma transição nas duas primeiras seções de 'WS'. Sentenças do tipo: "a partir do momento em que começa a acontecer, nada poderá voltar a ser como era", "mesmo que não se mova, algo começa a acontecer" são reveladoras de uma mudança em curso, ainda que não se saiba exatamente do que se trata. É como se o ato de escrever por si mesmo exigisse daquele que o realiza toda a sua atenção. Pensar em certos "pormenores", como a descrição do acontecimento e do corpo, imobilizaria a mão e a impediria de escrever.

A voz em *off* parece agir exatamente como essa mão: mecânica, espasmódica, arrebatada; ora lenta, ora rápida; num momento, séria, em outro, enérgica, o funcionamento

⁸⁵⁴ Id. Ibid.

fora de controle, sem corresponder necessariamente à vontade por trás daquele que segura a caneta.

O tamanho reduzido das duas primeiras seções sugere que essa mão, há algum tempo, não se dedicava à tarefa de escrever. Em atividade novamente, precisa reaprender o gesto. Nesse reaprendizado, cada palavra traçada é desmembrada em outras subconstituintes, resultando disso que todo o fluxo e espontaneidade acabam se perdendo. Ler os primeiros segmentos de 'White Spaces' é como olhar uma marionete tentando andar sem os cordões.

Na **terceira seção**, com seis linhas, a "marionete" está mais firme e já pode dizer que a voz que fala sai dela: "Vem de minha voz"⁸⁵⁵. Todavia, isso não quer dizer que as palavras por ela enunciadas serão exatamente o que acontece. Na tradução brasileira tal ideia se perde, devido a uma versão confusa e equivocada da sentença original, 'But that does not mean these words will ever be what happens' ("Mas isso não significa que essas palavras jamais virão a ser o que acontece"⁸⁵⁶). A transposição portuguesa da passagem referida nos parece mais apropriada, embora mereça alguns retoques: "Mas isso não significa que alguma vez estas palavras venham a ser o que acontece" (LAGE, 2002, p. 97). Confirma-se assim tudo o que viemos falando até então, e o poeta igualmente cantara nos versos de 'Quarry', último poema de *Fragments from cold*:

[...] the earth
leaves no words for us
to sing⁸⁵⁷.

Se a Terra não deixa palavra alguma para o poeta cantar, é porque elas vêm e vão, e seu movimento sinuoso traz a música mesma a ser ouvida. Por isso, a opção por cantar acerca de nada, como se este nada fosse o lugar para onde ele não regressa, e caso isso venha a suceder, pôr então a sua vida nestas palavras. Mas esqueçam que ele alguma vez esteve nelas, pois o mundo dentro dele é um mundo além do alcance. Projetivamente, o estrato musical desta seção avança para o andamento *Allegretto*. Entoa o poeta:

I sing, therefore, of nothing,

as if it were the place

⁸⁵⁵ Id. Ibid.

⁸⁵⁶ Id. Ibid.

⁸⁵⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 138. "[...] a terra / não nos deixa palavra / por cantar" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 279).

I do not return to -
 and if I should return, then count out my life
 in these stones: forget
 I was ever here. The world
 that walks inside me
 is a world beyond reach⁸⁵⁸.

Em outras palavras, isso é o que se chama falar: quando as palavras saem, voam no ar, vivem por um instante e morrem, sem nunca conseguir ladrilhar o pântano ou acabar o sol, desligando assim o feitiço que une o ritmo à palavra e ata a língua às suas falhas. Por isso, o dançar repetidamente do poeta por um silêncio mais luminoso. Mesmo assim, existirão palavras das quais ele precisará. Se for possível dizer as necessárias, terá sido uma grande vitória. Descobertas pelo poeta, só ele poderá dizê-las. Por isso, a voz em *off* das duas primeiras seções, materializar-se na sua figura e se colocar à mostra, ainda que sem uma marcação nominal explícita, mas facilmente cifrada por quem conhece o percurso literário de Auster (as partes 4.1 e 4.2 deste trabalho preenchem essas lacunas). Justamente porque viu, como revelado em 'Fragments from Cold', seu hálito embaçar o *espelho do ar*, e sabe que o *olho do ar* só se abrirá à palavra que renuncia, só ele tem a maturidade para compreender o que acontece: é o fim do seu tempo que começa, não há fuga possível. Por isso o desejo de correr paralelamente a tudo o que prossegue e de encontrar um jeito de preencher o silêncio sem quebrá-lo:

Se por acaso estou falando neste momento, é só porque espero achar uma forma de ir junto, de correr em paralelo a tudo mais que está indo junto, e assim começar a achar uma forma de preencher o silêncio sem parti-lo⁸⁵⁹.

Após um período de profunda crise sem escrever poema algum, vê-se diante da *subitaneidade dos fatos* que o põe em movimento novamente, porém com uma impressionante sensação de que não mais da mesma forma. A relação de Auster com a literatura não tinha acabado. O balé lhe ensinara isso. Se não fosse esse evento banal e sem muita importância, jamais teria compreendido. Quando a *trigonometria do destino* chega, vive-se com o resultado de sua equação pelo resto da vida.

⁸⁵⁸ Id. Ibid., Canto, portanto, o nada, / como se fosse o lugar / a que não volto - / e se vier a voltar, então conta minha vida / nessas pedras: esquece / que jamais estive aqui. O mundo / que caminha em mim / é um mundo além do alcance (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 279-281).

⁸⁵⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 319.

Esta é a razão de sentar-se à escrivaninha, no dia seguinte ao ensaio de dança, e escrever: era uma questão de tempo antes que algo acontecesse e o colocasse em movimento novamente. No dia seguinte à apresentação, isso lhe parece inevitável. O autor não o nega. Ao invés de se iludir com a ideia de que nunca mais escreverá, tenta se preparar para o contrário, para qualquer coisa que venha. É o poder dessa "qualquer coisa" que torna tão difícil à voz em *off* contar a sua história: quando qualquer coisa pode acontecer, é o exato momento em que as palavras começam a fracassar. A força destas reside justamente no seu silêncio, enquanto o poeta não tem a menor intenção de rompê-lo, mas, antes, descobrir um modo de ocupá-lo. O caminho encontrado é o esquecimento.

Na **quarta seção**, dez linhas, ritmo *Allegro*, o poeta solicita: "Peço a quem quer que esteja ouvindo esta voz que *esqueça* [itálico nosso] as palavras que ela diz"⁸⁶⁰, e aconselha: "É importante que ninguém ouça com muita atenção"⁸⁶¹. Seu desejo é que elas desapareçam no rastro misterioso de onde vieram, e nada reste senão a reminiscência. Esta não só é garantia e prova de que um dia existiram, como também de que nada disseram em particular, mas tão somente o que estava acontecendo no exato momento em que um determinado corpo se movia num certo espaço, e de que se moviam junto a tudo o mais:

Quero que essas palavras sumam, por assim dizer no silêncio de onde vieram, e que nada reste além da lembrança de sua presença, penhor do fato de que um dia estiveram aqui e não estão mais aqui e de que durante sua breve vida elas pareceram não tanto estar dizendo qualquer coisa em particular quanto ser a coisa que estava acontecendo ao mesmo tempo em que um certo corpo se movia por um certo espaço, que se moviam junto com tudo o mais que se movia⁸⁶².

Ao lembrar as sensações daquele momento em que assistiu ao ensaio, àquele abrupto e surpreendente instante de alegria, o autor é capaz de reingressar em seu próprio passado, de pertencer a um mundo que de outra forma estaria perdido. O acaso, como bem previu o poeta, em 'Spokes', como fôlego, floração enquanto a roda marca a sua escrita na terra:

Chance: breath, blooming, while the wheel scores
its writing into earth⁸⁶³.

⁸⁶⁰ Id. Ibid.

⁸⁶¹ Id. Ibid.

⁸⁶² Id. Ibid.

⁸⁶³ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 29. "O acaso: alento, em flor, enquanto a roda corta / seu texto na terra" (Trad. Caetano W. Galindo, 2013 [b], p. 49).

Pedir que esqueçam as palavras que a voz diz, que ninguém as ouça com atenção, bem como sumam, é um modo de o poeta provar para si mesmo que escrever já não mais representa um problema. Contudo, torna-se um novo problema, ainda pior: ele foi apanhado na armadilha das coisas que ele mesmo escreve, e agora precisa lutar com tudo o que envolve esse processo outra vez, inclusive a sua própria morte (possibilidade confirmada na quinta seção). Por isso mesmo recomeça, como se fosse a última vez em que respirasse. Aqui o andamento, por intensificação rítmica e como expressão musical dos versos, é *Allegro*, embora não corresponda a uma alegria semanticamente presente no seu conteúdo.

'Disappearances', poema que não pertence a nenhum dos livros de poesia publicados por Auster, é revelador:

Therefore, he begins again,
as if it were the last time
he would breath⁸⁶⁴.

Uma vez que se põe a escrever novamente, não tem mais como voltar atrás. Como o poeta também já havia percebido em 'Covenant':

Something lost
became
something to be found⁸⁶⁵.

Este algo inspira, tira a paz, causa vertigens, alimenta mesmo diante do mais forte fracasso; torna quem o busca um exilado, assombra, suga as forças; provoca, endeusa e faz de quem o persegue seu mais necessário e violento herdeiro. Em 'Fore-Shadows', o poeta descreve com precisão tal estado:

I breathe you.
I becalm you out of me.
I numb you in the reach
of brethren light.
I suckle you
to the dregs of disaster.

The sky pins a vagrant star
on my chest. I see the wind

⁸⁶⁴ Id. Ibid., p. 114. "Portanto, recomeça, / como se fosse a última vez / que iria respirar" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 227).

⁸⁶⁵ Id. Ibid., p. 83. "Algo perdido / tornou-se algo a se achar" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 159).

as witness, the towering night
 that lapsed
 in a maze of oaks,
 the distance.

I haunt you
 to the brink of sorrow.
 I milk you of strength.
 I defy you,
 I deify you
 to nothing and
 to no one,

I become
 your necessary, and most violent
 heir⁸⁶⁶.

Não apenas o poeta volta a escrever, anunciando nessa volta o seu próprio fim, como se verá, assim como, na quarta seção, uma nova figura entra em cena, ainda que como rogo: o leitor, mais um ouvinte nessas seções iniciais. Este é explicitamente anunciado e convocado na seguinte solicitação do poeta, que repete em 'WS' um gesto comum da poesia: "Peço a quem quer que esteja ouvindo esta voz..."⁸⁶⁷. O poeta supõe que alguém o escuta. Portanto, acredita que seu escrito será levado a sério. O texto, então, se apresenta como o espaço onde duas subjetividades se encontram: a de quem escreve e a de quem lê. Cabe ao leitor/ouvinte explorar os jogos, as combinações, os modelos, os disfarces e os sentidos possíveis desse estranho escrito no qual foi inserido e onde uma nova figura sutilmente emerge: o prosador, e que mudará radicalmente a forma pela qual o poeta se expressa. 'WS' se constitui como a passagem obrigatória do poeta para o prosador.

A **quinta seção**, com oito linhas, em andamento *Calando*⁸⁶⁸, expõe as questões levantadas na quarta mais claramente, embora o tempo todo se tenha a impressão de que um silêncio, enterrado profundamente nas palavras, a marca (efeito sentido em todo texto, na verdade): uma quietude misteriosa ronda cada uma de suas sentenças, uma espécie de gravidade entre cada frase que faz o leitor sentir a passagem do tempo, ou melhor, o

⁸⁶⁶ Id. Ibid., p. 78. "Eu te inspiro. / Eu te extraio de mim calma. / Eu te atonto no toque / da luz irmanada. / Eu te aleito / até a última gota do desastre / O céu me prende uma estrela errante / ao peito. / Eu vejo o vento / em testemunha, a noite imensa / desabada / em labirinto de carvalhos, / a distância. / Eu te assombro / até à beira-mágoa. / Eu ordenho tua força. / Eu te desafio, / eu te deusifico / por nada e / por ninguém / eu me torno / teu necessário e mais violento / herdeiro" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 149).

⁸⁶⁷ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 319.

⁸⁶⁸ Esta expressão musical significa "tornando mais suave", esmorecendo.

movimento dos passos mesmo quando nada é dito. A chave é o passo. Em um dos versos de 'Spokes', primeiro poema publicado por Auster, o poeta dava a pista:

The song
is in the step⁸⁶⁹.

É justamente isso que sentimos (e revivemos) ao ler a quinta seção de 'WS':

Algo começa, e já não mais é o começo, mas outra coisa, que nos impele para o coração da coisa que acontece. Se súbito parássemos e nos perguntássemos, 'Aonde estamos indo?', ou 'Onde estamos agora', estaríamos perdidos, pois a cada momento não estamos mais onde estivemos, mas nos deixamos para trás, irrevogavelmente, num passado que não tem memória, um passado infinitamente obliterado por uma noção que nos transporta ao presente⁸⁷⁰.

O poeta continua a falar, na quinta seção, para dizer que o que acontece no dia seguinte ao ensaio de balé não tem nenhuma ligação com o que fazia antes: a poesia chegara ao fim, mas o presente permanece inconcluso, não se sabe ainda qual será o resultado desse algo novo que começa. Na verdade, a consequência não importa, mas sim que o escritor triunfou. Ele transcendeu tudo o que ele era, entende melhor a si mesmo e do que é capaz. Isto significa que ele está desejando o mundo tal qual se apresenta a ele. Não sente mais medo. O importante de fato é a sua vitória inteira, incluído neste êxito a poesia, terreno no qual foi muito bem sucedido. Esse novo escritor não desperdiça nada, espelha-se no seu próprio passado e continua desejoso do mundo tal qual trazido a seus olhos, ainda que consciente do fim de uma era. Aliás, o poeta parece estar cômico disso desde sempre. Os versos finais de 'Obituary in the Present' são proféticos:

[...] if he begins, he will end,
as if his eye had opened in the mouth

of a bird, as if he had never begun
to be anywhere. He speaks

from distances
no less far than these⁸⁷¹.

⁸⁶⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 29. "O canto / está no passo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 49).

⁸⁷⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 321.

⁸⁷¹ Id. Ibid., p. 142. "[...] se começa, acabará, / como se o olho tivesse aberto no bico/ de um pássaro, como se jamais tivesse começado / de parte alguma. Ele fala / de distâncias / não menores do que estas" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 290-291).

Se nas duas primeiras seções de 'WS' somente a voz em *off* fala, na quarta e na quinta, o poeta continua a se expressar, com um pouco mais de ênfase nesta última, do mesmo modo que costumava fazer: como uma voz plural, incluído, no seu canto, o leitor (ou ouvinte), colaborador e parceiro no seu esforço intelectual. O poeta fala para e com eles. O uso da primeira pessoa do plural indica a presença de um *Eu* mais outros (polifônico) cujos nomes não podem ser ditos. Ao invés de uma subjetividade solitária, o poeta opta por uma comunidade intersubjetiva. O poeta é mais um efeito de enunciação do que a representação biográfica de uma pessoa. A melhor imagem dessa voz plural, e ao mesmo tempo impessoal, encontramos no poema 'Interior':

Grappled flesh
of the fully other and one.
And each thing here, as if it were the last thing
to be said: the sound of a word
married to death, and the life
that is this force in me
to disappear⁸⁷².

Invocar outros para fixar o aqui e o agora da enunciação, o que se vive no momento da escrita é algo que o poeta faz desde seu primeiro livro publicado⁸⁷³. Neste lemos:

We [itálico nosso] have only to ready ourselves.
From the first step, our voice
is in league
with the stones of the field⁸⁷⁴.

No seu segundo livro de poesia, *Wall writing*, Auster também segue por esse mesmo caminho, e será tanto uma marca do poeta como do prosador - o círculo da enunciação é vicioso. Do livro citado, destacamos dois poemas, 'Pulse' e 'Dictum: After Great Distances', e alguns de seus versos:

⁸⁷² Id. Ibid., p. 67. "Carne engalfinhada / do plenamente outro e um. E cada coisa aqui, como se fosse a última / a ser dita: o som de uma palavra / casada com a morte, e a vida / que é esta força em mim / de sumir" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 123).

⁸⁷³ Este recurso não é utilizado em 'Spokes', primeiro poema publicado por Auster.

⁸⁷⁴ Id. Ibid., p. 40. "Há que só nos prepararmos. / Desde o primeiro passo, nossa voz / está em conluio / com as pedras do campo" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 69).

Where *we* [itálico nosso] have not been
we will be⁸⁷⁵.

We [itálico nosso] dream
that we do not dream. We wake
in the hours of sleep
and sleep
and sleep through the silence
that stands over us⁸⁷⁶

Fragments from cold, quarto livro de poesia de Auster, mantém a engrenagem funcionando. Dele, citamos passagens de 'Fragment from Cold':

Because *we* [itálico nosso] go blind
in the day that goes out with us,
and because we have seen our breath
cloud
the mirror of air,
the eye of the air will open
on nothing but the word
we renounce [...] ⁸⁷⁷

Em seu último livro de poesia, o velho hábito não é abandonado. Os poemas 'Credo' e 'Narrative', dele retirados, servem-nos de exemplo:

[...] the eye
will discover that *we are* [itálico nosso]
only what has made us less
than we are⁸⁷⁸.

[...] if *we* [itálico nosso] speak
of the world
it is only to leave the world
unsaid⁸⁷⁹.

⁸⁷⁵ Id. Ibid., p. 68. "Onde não fomos, / estaremos" (Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 127).

⁸⁷⁶ Id. Ibid., p. 75. "Sonhamos / que não sonhamos. Acordamos / nas horas de sono / e passamos dormindo o silêncio / que nos cobre" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 143).

⁸⁷⁷ Id. Ibid., p. 129. "Porque ficamos cegos / no dia que se esvai conosco, / e porque vimos nossa respiração nublar / o espelho de ar, / o olho vai se abrir / para nada mais que a palavra / a que renunciamos" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 257).

⁸⁷⁸ Id. Ibid., p. 141. "[...] o olho / descobrirá que somos / só o que nos fez ser / menos do que somos" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 287).

⁸⁷⁹ Id. Ibid., p. 143. "[...] se falamos do mundo / é somente por deixar o mundo / por falar" (Trad. Caetano W. Galindo, p. 293).

Nem mesmo a voz em *off* é um recurso novo. Os dois primeiros poemas publicados por Auster, 'Spokes' e 'Unearth', já o traziam:

Roots writhe with the worm - the sift
of the clock cohabits the sparrow's heart.
Between branch and spire - the word
Belittles its nest, and the seed, rocked
By simpler confines, will not confess.
Only the egg gravitates⁸⁸⁰.

Vatic lips, weaned
of image. The mute one
here, who waits, urn-wise,
in wonder⁸⁸¹.

O andamento *Come* aparece duas vezes, repetindo o andamento *Calando* (na primeira parte do texto, sexta seção) e depois o *Allegro* (na segunda parte, 15ª seção). Isto reforça a interpretação de que 'WS' se divide em duas partes (não simétricas, mas onde ecoam procedimentos e andamentos). Até chegar à última versão, a redução das seções foi aproximando o centro nevrálgico do texto à seção décima primeira.

A voz em *off* parece reaparecer na **sexta seção**, igualmente com oito linhas, e manutenção do andamento (o termo musical seria simplesmente *Come*, ou seja, "Como o anterior"), *Calando*. A voz indica o caminho para se compreender 'WS': não fazer perguntas, elas de nada adiantam, pois o texto é uma paisagem de movimentos aleatórios, o mesmo que dizer, do conhecimento em si, que existe e se concretiza para além de qualquer possibilidade de ser traduzido por palavras. Mas quem termina o seguimento é a voz plural, que prossegue na descrição da engrenagem que movimenta 'WS': deixar-se à própria sorte, desistir de não estar onde porventura se está. A única forma, talvez então, a voz conjectura, de não mais se iludir em ser parte de tudo:

Não funciona, então fazer perguntas. Pois esta é uma paisagem de impulsos aleatórios, de conhecimento pelo conhecimento - ou seja, um conhecimento que existe, que vem à luz além de qualquer possibilidade de o colocarmos em palavras. E se apenas desta vez nos abandonássemos à suprema indiferença de simplesmente estarmos onde quer que por acaso estivéssemos, aí talvez não ficássemos nos

⁸⁸⁰ Id. Ibid., p. 21. "Raízes agonizam entre vermes - o crivo / Da hora convive no peito de um pardal / Entre ramo e espira - a palavra / A pequena se ninho, e a semente, ninada / Por lindes mais simples, não vai confessar. / Apenas o ovo gravita" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 33).

⁸⁸¹ Id. Ibid., p. 40. In: Id. Ibid., "Váticos lábios, desmamados / de imagem. / O mudo / aqui, que guarda qual urna, / encantado" (p. 69).

iludindo e pensando que nós, também, tínhamos finalmente virado uma parte de tudo⁸⁸².

O uso do termo "parece" por nós utilizado, no parágrafo anterior, deve-se a uma incerteza suscitada pelo próprio modo como a sexta seção é escrita: não é muito claro, ser a voz em *off* que fala, tampouco o poeta e o leitor constantemente a dialogar com ele, mas uma outra voz anônima que nele vem se situar. São tantas vozes ecoando, nesta seção e ao longo do texto, que a imagem de um abismo de *Eus* se desenha na mente. Uma *mise en abyme* de *Eus*, poderíamos dizer. Ou seja, multiplicação do *Eu* em diversas instâncias enunciadoras, a partir de uma dispersão calculada que permite compreender tanto a mobilidade quanto a instabilidade que norteia o *Eu* em 'WS'. Em alguns momentos, como na sexta seção, é difícil dizer quem fala.

Conceito fundamental na obra de André Gide, cunhado e bastante utilizado por ele, em seu *Journal*, deve, contudo, ao *Nouveau Roman*, em especial a Jean Ricardou, a importância que tem hoje, não só no campo da literatura, mas também do cinema e da pintura. A lógica da *mise en abyme* é a do jogo interminável da repetição na ordem da linguagem. No entanto, repetição não do mesmo, mas em diferença, constitutiva da linguagem e fundadora do significar. Assim como, no plano da língua, a repetição - volta das mesmas unidades - é diferencial, no plano do discurso, a repetição de palavras e frases significa algo.

Voltamos assim, não só às duas primeiras sessões de 'WS', e à quinta, que jogam com a repetição, como também à descrição (segunda parte deste capítulo) do ritmo de cada uma delas, um constante repetir e reconstruir-se nessa mesma repetição. O jogo da repetição, em 'WS', indica que um signo vem sempre tomar o lugar de outro, que por trás de toda máscara há outra e que nunca há um primeiro termo.

Se, por um lado, 'WS' parece um pântano, mensagem numa garrafa que não é possível cifrar, brancura que arrebanha as forças de quem tenta sobre ele se debruçar, por outro é peça tecnicamente elaborada e muito bem construída - não podemos esquecer que 'WS' é a terceira versão de um texto. Como tal, não escapa a uma estratégia sofisticada de produção, onde a repetição, desde o início, desempenha papel fundamental.

A **sétima seção**, dez linhas, em *Allegro*, segue com o mesmo tom descritivo e explicativo do processo em curso. Desta vez, só a voz em *off* fala: por movimento, entenda-se não somente uma atividade natural do corpo, mas também, e principalmente, uma dimensão da mente; já por fala, uma operação ou processo físico do corpo, no qual os sons penetram o

⁸⁸² AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 321.

ar e o corpo que ocupa esse ar. Saussure chamou a isso circuito da fala. A melhor maneira de entendê-lo é pensar duas pessoas conversando: o ponto de partida do circuito situa-se no cérebro de um deles, onde os chamados fatos de consciência ou conceitos, associam-se às denominadas representações dos signos linguísticos ou imagens acústicas, que os exprimem. Quando os fatos de consciência suscitam no cérebro dos falantes uma imagem acústica correspondente, esse fenômeno é puramente psíquico. A ele segue a transmissão, pelo cérebro, aos órgãos da fonação um impulso correlativo dessa imagem, o processo fisiológico. A propagação das ondas sonoras da boca de um falante a outro, é justamente o processo físico de que fala o autor de 'White Spaces'. Invisíveis, porém captados pelo sentido da audição, os sons também são movimentos do corpo, gestos, desejos deste corpo, de ser levado para além de si mesmo, mesmo quando habita a esfera de seu próprio movimento:

Pensar no movimento não meramente como função do corpo mas como extensão da mente. Da mesma maneira, pensar na fala não como extensão da mente mas como função do corpo. Sons emergem da voz para penetrar o ar e cercar e ecoar e penetrar no corpo que ocupa o ar, e embora não possam ser vistos, esses sons não são menos um gesto do que é uma mão quando se estende no ar para outra mão, e nesse gesto pode-se ler todo o alfabeto do desejo, a necessidade do corpo de ser levado para além de si próprio, mesmo enquanto reside na esfera de seu próprio movimento⁸⁸³.

O caráter descritivo e explicativo prossegue na **oitava seção**, com dezesseis linhas, mais especificamente o movimento do corpo e sua relação com o acaso: olhado na sua superfície, o movimento parece acidental, contudo, sua casualidade não exclui a possibilidade de significado. Afinal, como todo mundo, o *Eu* impessoal que aqui fala - não se trata mais da voz em *off*, nem a voz plural - , ora soa como o poeta, ora como o prosador, sem que possamos afirmar de fato quem fala. Afirmações do tipo "uma consistente sensação do que está acontecendo" e "contra minha vontade eu quero me apresentar dentro do espaço deste momento, destes momentos, e dizer alguma coisa, mesmo que seja esquecida, que fará parte desta jornada pelo tempo que ela dure"⁸⁸⁴ levam a pensar em um e em outro. O andamento é *Accelerando* (gradualmente acelerando).

Certa vez, em entrevista, Auster disse que, quando escreveu *The invention of solitude*, não sentiu estar contando a história da sua vida, mas usando a si mesmo para explorar questões comuns a todos⁸⁸⁵. É como todo mundo que o homem à escrivainha se coloca para

⁸⁸³ Id. Ibid., p. 321.

⁸⁸⁴ Id. Ibid., p. 323.

⁸⁸⁵ Ver *A arte da fome*, p. 280.

escrever a experiência da noite anterior, num ginásio escolar, em Manhattan: com uma vida tão fragmentada que ele é tentado a buscar um significado para as coisas que lhe acontecem. A ligação movimento do corpo e escrita existe, mas dar-lhe um sentido seria construir um mundo imaginário dentro do mundo real, o que ele sabe ser impossível. Por isso, quando escreve, abraça a falta de sentido como primeiro princípio. Somente assim poderá compreender que seu dever como escritor (o poeta o sabia e praticava muito bem), é ver o que está à sua frente, e dizer o que vê: ele está dentro de um quarto, sua vida não tem sentido. O texto que está escrevendo não tem sentido.

Do lado de fora do quarto, por seu turno, há o mundo e todas as coisas que nele se encontram. Falar delas é estar no mundo, ainda que habite o interior do quarto. Oito corpos jovens, quatro homens e quatro mulheres movimentam-se no palco de um ginásio de uma escola secundária em Manhattan, numa noite fria de dezembro; algo acontece, algo aconteceu. Isso quer dizer apenas o que é, nada mais, nada menos. Aquele que escreve descobre, a partir desta constatação, que estar neste quarto é desaparecer num lugar onde passado e presente se encontram, mas sem nada desperdiçar; espalhar-se sobre as folhas em branco, como se sua voz estivesse rastejando para fora de si e entrando na brancura à sua frente. Transcrevemos a sétima seção na íntegra:

Superficialmente, esse movimento parece aleatório. Mas tal aleatoriedade, por si própria, não exclui a possibilidade de um significado. Ou se significado não é bem a palavra certa, então digamos deriva, ou uma constante sensação do que está acontecendo, ainda enquanto muda, a cada momento. Descrevê-lo em todos os seus detalhes provavelmente não é impossível. Mas tantas palavras seriam necessárias, tantos ribeiros de sílabas, sentenças e frases e orações subordinadas, que as palavras sempre ficariam para trás do que estava acontecendo, e bem depois de ter cessado todo o movimento e de cada uma de suas testemunhas ter se afastado dali, a voz que descreve aquele movimento estaria falando, só, ouvida por ninguém, no fundo do silêncio e das trevas destas quatro paredes. E no entanto algo está acontecendo. e contra a minha vontade eu quero me apresentar dentro do espaço deste momento, destes momentos, e dizer alguma coisa, mesmo que seja esquecida, que fará parte desta jornada pelo tempo que ela dure⁸⁸⁶.

Há uma incrível modernidade em 'WS': como na poesia de Auster, a ficção não copia o real. Se o faz, é de modo exagerado, copiando o único real possível, a saber: o do aqui e agora da enunciação. Ou seja, alguém, no quarto, senta à sua escrivaninha escrevendo. O lado mais banal da vida é também o mais poético para Auster. Lição que o prosador aprende com o poeta.

⁸⁸⁶ Id. Ibid. p. 323.

Aceitar o convite do amigo para assistir ao ensaio do balé coreografado pela namorada, e a experiência da visão advinda fazem Auster perceber que o mundo o desconcertaria para sempre - tanto transtorna que o poeta Auster se torna o prosador Auster. Se Auster tivesse usado este acontecimento como matéria de um romance, o leitor seria obrigado a ver nele a prova de algo acerca das personagens ou da realidade em que estão inseridas. Nesse caso, poder-se-ia falar em significados simbólicos, subtextos ou recursos formais. Afinal, no *reino do olho nu*, supõe-se que haja uma consciência por trás das palavras; já no *reino do eu visível*, seu contrário, nada se supõe. Se alguém diz, na vida real, "vou a um ensaio de balé coreografado pela namorada de um amigo", não se vê nada demais nisso; o mesmo não acontece quando esta mesma frase é dita pela personagem de um romance: o leitor pensa no balé, na coreógrafa, na sua história, nas suas referências etc. Além disso, incorpora a esses dados qualquer outra informação que já saiba ou venha a saber, e dessa justaposição tira novas conclusões, aprimora as percepções e pensa o acontecimento de modo mais abrangente - tal qual estamos fazendo neste capítulo.

No entanto, 'White Spaces' não é um romance, mas causa o mesmo efeito de um. Se isso acontece, é porque o prosador, mesmo antes de estar pronto, começa a realizar suas artimanhas e travessuras, aprendidas com o poeta que o antecede. Este sabia muito bem como transformar pequenos acontecimentos, fatos menores, e até mesmo grandes, como, por exemplo, uma exposição num museu; a noite que se repete; um enxame violeta de borboletas; a luz que cresce num canto do quarto; a invasão da polícia ao *campus* de Columbia na década de 1960 e a reeleição de Nixon, em matéria de sua poesia, bem como levar seus leitores a trabalhar a percepção do geral, e criar a partir delas, a ilusão de *verdades metafísicas*.

Na condição de ficcionistas (poeta e prosador), estão se lembrando de tais eventos em seus textos, e essas lembranças aparecem e escrevem-se a si mesmas para eles no presente, enquanto eles próprios são atirados para fora da concha protetora de suas percepções habituais, como se estivessem *subitamente* fora de si mesmos, à deriva num mundo que não compreendem, e que não lhes permite sequer ter a esperança de um dia entender.

Os textos de Auster aproximam-se, nessa medida aos de Kafka, os mais negros e ligados ao desastre total. Além de serem os que mais torturam a esperança, não porque a condenem, como nos explica Blanchot, mas justamente porque, por maior que seja a catástrofe, "uma ínfima margem sobrevive" e da qual não é possível saber "se contém a esperança, ou se, ao contrário, a afasta para sempre"⁸⁸⁷.

⁸⁸⁷ BLANCHOT, Maurice, op. cit., 1997, p. 18.

A este mundo onde não se sabe se a esperança existe ou se foi banida para sempre, Auster chamou, *reino do olho nu*, termo cunhado por ele, em 'WS'. Na **nona seção** de 'White Spaces', com dez linhas, o andamento é outra vez *Allegro*. A voz plural a esta retorna para esclarecer uma verdade fundamental, "No reino do olho nu nada acontece que não tenha seu começo e seu fim"⁸⁸⁸. Contudo, ela prossegue: "em lugar nenhum podemos encontrar o lugar ou o momento em que podemos dizer, sem sombra de dúvida, que é aqui que começa, ou é aqui que acaba"⁸⁸⁹. A descoberta não é novidade para o poeta. Este já a conhecia desde 'Spokes', primeiro poema publicado por Auster. Neste cabem versos significativos do afirmado em 'WS': 'Your earth will always be far'⁸⁹⁰. 'Unearth', segundo poema publicado por Auster, complementa o anterior a ele: 'We have only to ready ourselves'⁸⁹¹; e ressalta:

Scanned by no one
but the loved, the margins
rehearse your death,
playing out the travesty
of nakedness, and the hands
of all the others
who will see you, as if, one day,
you would sing to them, and in the longer
silence of the anvil, name them
as you would this sun: a stone
scourged by sky⁸⁹².

No interior da voz plural que fala na nona sessão de 'WS', uma em especial se destaca: a do poeta. É ele quem professa: "Para alguns de nós, começou antes do começo, e para outros de nós vai continuar acontecendo depois do fim"⁸⁹³. Esse "outro de nós" a que se refere é o prosador. O começo de um e fim de outro, contudo, ainda não pode ser determinado. Por isso a questão óbvia: "Onde encontrar?" é respondida por um lacônico: "Não procure. Ou está ou

⁸⁸⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 323.

⁸⁸⁹ Id. Ibid., p. 323.

⁸⁹⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 33. "Tua terra será sempre longe" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 57).

⁸⁹¹ Id. Ibid., p. 40. "Há que só nos prepararmos" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 69).

⁸⁹² Id. Ibid., p. 44. "Miradas por ninguém / além do amado, as margens / ensaiam-te a morte, / encenando a farsa da nudez, e as mãos / dos outros todos / que te hão de ver, / como se, um dia, fosses cantar para eles, e no mais longo / silêncio da bigorna, dar-lhes nome / como darias a este sol: uma pedra, flagelada pelo céu" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id., Ibid., p. 77).

⁸⁹³ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 323.

não está ali. E quem quer que tente encontrar refúgio naquele único lugar, naquele único momento, jamais estará onde acha que está"⁸⁹⁴.

Se pensarmos que Auster publicou simultaneamente poesia e prosa em diversas revistas literárias antes de reuni-los em livros, e a poesia, de uma forma ou de outra, ronda seus textos em prosa até hoje, chegaremos à conclusão de que procurar o prosador em 'WS' e nos trabalhos a ele depois publicados é um grande equívoco. Ele está esparramado em diversos espaços, até mesmo aparece antes do poeta (ver capítulo 1), é móvel, errante e flexível: resenhas em seu início, seguido de ensaios, artigos, romances, roteiros para cinema, peças para teatro e letras de música mais recentemente. Por isso, a enigmática finalização no nono segmento de 'WS': "diga seu adeus. Nunca é tarde demais. Sempre é tarde demais"⁸⁹⁵. É como se, desde muito tempo, houvesse uma luta por dizer adeus a alguma coisa, e este embate fosse na verdade aquilo que realmente sempre importou. Nessa perspectiva, a história estaria menos nas palavras do que na luta propriamente dita.

Se na nona seção o poeta fala, na **décima**, este privilégio é do prosador. Contudo, fala como se estivesse confirmando e conferindo as indicações dadas pelo poeta, que ele seguirá em seu próprio percurso, mas compartilhando os mesmos temas e questões, apenas o gênero mudará:

Dizer a coisa mais simples possível. Não ir mais longe que o que quer que seja que eu por acaso veja diante de mim. Começar com essa paisagem, por exemplo. Ou até perceber as coisas que estão mais próximas, como se no minúsculo mundo diante de meus olhos eu pudesse encontrar uma imagem da vida que existe além de mim, como se de uma maneira que eu não compreendo plenamente cada coisa de minha vida estivesse conectada a todas as outras, que por sua vez me conectam ao mundo em torno, o infinito mundo que se ergue na mente, tão letal e incognoscível quanto o próprio desejo⁸⁹⁶.

Aqui a única mudança formal em relação a seção anterior é a redução de uma linha. Para fazer valer esta alteração, que é significativa do poema, o andamento musical da seção é de novo *Allegro*.

Coisas simples, cotidianas, provocadas pela natureza, presentes nela, e ao qual os homens não dão importância em seu dia a dia, é disso que o poeta fala. Desde o seu primeiro poema publicado, 'Spokes', é possível visualizar a relação do poeta com o *minúsculo mundo*

⁸⁹⁴ Id. Ibid.

⁸⁹⁵ Id. Ibid.

⁸⁹⁶ Id. Ibid., p. 325.

diante de si e com uma *imagem da vida* que existe para além dele mesmo, o mesmo que dizer, *o mundo em geral* ou *o infundável mundo* e a sua total incompreensão acerca dele, também chamada pelo poeta de *o ainda inominável*⁸⁹⁷:

The flower is red, is perched
Where roots split, in the gnarl
Of a tower sucking in its meager fast,
And retracting the spell
That welds step to word
And ties the tongue to its faults.
The flower will be red
When the first word tears the page,
Will thrive in the ooze, take color,
Of a lesioned beak, when the sparrow
Is bloodied, and flies from one
Earth into the bell⁸⁹⁸.

'Unearth', segundo poema e primeiro livro de Auster, também forma uma boa imagem do que aqui afirmamos:

Vatic lips, weaned
of image. The mute one
here, who waits, urn-wise,
in wonder⁸⁹⁹.

Night, as though tasted
within. And of us, each lie
the tongue would know
when it draws back and sinks
into its poison⁹⁰⁰.

Unquelled
in this flood of earth -
where seeds end
and augur nearness - you will sound
the choral rant

⁸⁹⁷ Id. Ibid., p. 91.

⁸⁹⁸ AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 27. "A flor é vermelha, pousa / onde cindem-se raízes, no nó / de uma torre, sorvendo seu parco jejum, /retirando o feitiço / que funde o passo à palavra / e ata a língua a suas falhas. / A flor será vermelha / quando a primeira palavra rasgar a folha, / vai viver do que vaza, ganhar cor, / de um bico lesionado, quando o pardal / virar sangue, e voar de uma / Terra para o sino" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 45).

⁸⁹⁹ Id. Ibid., p. 40. "Váticos lábios, desmamados / de imagem. O mudo / aqui, que aguarda, qual urna, /encantado" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 69).

⁹⁰⁰ Id. Ibid., p. 41. "Noite, como que um gosto /por dentro. E de nós, cada mentira /que a língua saberia / quando se recolhe e afunda / em seu veneno" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 71).

of memory, and go the way
 that eyes go. There is no longer
 path for you: from the moment
 you slit your veins, roots will begin
 to recite the massacre
 of stones. You will live. You will build
 your house here - you will forget
 your name. Earth
 is the only exile⁹⁰¹.

Wind-spewn, from the radiant
 no, and grafted on
 the brown-green scar of this
 moment.
 You ask
 what place this is, and I, along the seams
 of your dismembering
 have told you: the forest
 is the memory
 of itself, this frail
 splinter, streaming through
 my navigable blood and driven
 aground in heart-rubble. You ask
 words of me, and I
 will speak them - from the moment
 I have learned
 to give you nothing⁹⁰².

'Viaticum' e 'Incendiary', de seu segundo livro de poesia, são mais dois poemas que podem ser citados, mais precisamente, os seguintes versos de cada um, respectivamente:

[...] And your eyes,
 as though your life
 were nothing more
 than a bitter pilgrimage
 to this country of want, will open
 on the walls
 that shut you in your voice,
 your other voice, leading you
 to the distances of love,
 where you lie, closer
 to the second
 and brighter terror
 of living in your death, and speaking

⁹⁰¹ Id. Ibid., p. 42. "Irreprimido / neste dilúvio de terra - / onde findam as sementes / augurando ainda um lá - soarás o delírio coral / da memória, e seguirás / a via dos olhos. Não há mais trilha para ti: do momento em que / cortares as veias, raízes vão se pôr / a recitar o massacre das pedras. Viverás. Erguerás / aqui tua casa - esquecerás / teu nome. A Terra / é o único exílio" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 73).

⁹⁰² Id. Ibid., p. 48. "Vômito do vento, vindo do radiante / não, e enxertado / na escara verde-parda deste agora. Perguntas / que lugar é este, e eu, nas emendas / de teu desmembramento, / te disse: a floresta / é a memória / de si, esta frágil, / farpa, correndo por meu sangue navegável e posta / a pique em calíça cardíaca. Pedes / palavras minhas, e vou dizê-las - assim / que aprender / a dar-te nada" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 85).

the stone
you will become⁹⁰³.

[...] The world
is
whatever you leave to it, is only
you
in the world my body
enters: this place
where all is lacking⁹⁰⁴.

'Disappearances', já sabemos, não pertence a nenhum livro dos cinco de poesia que publicou, também é um bom exemplo:

And he will tell
of each thing he sees in this space,
and he will tell it to the very wall
that grows before him:

and for this, too, there will be a voice,
although it will not be his.

Even though he speaks.

And because he speaks⁹⁰⁵.

'Effigies', poema, que dá título ao terceiro livro de poesia de Auster, também retrata com perfeição nossas afirmações:

As if it were all

still to be born. Deathless in the eye,
where the eye now opens on the noise
of heat: a wasp, a thistle swaying on the prongs

of barbed wire.⁹⁰⁶

⁹⁰³ Id. Ibid., p. 76. "[...] E teus olhos, / como se tua vida fosse nada mais / que amarga peregrinação / a este país de falta, vão se abrir / para os muros / que te trancam a voz, / tua outra voz, levando-te / às distâncias do amor, / onde restarás, mais perto / do segundo, / e mais claro, terror / de viver em tua morte, e dizendo / a pedra / em que te tornarás.(Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 145).

⁹⁰⁴ Id. Ibid., p. 93. "[...] o mundo / é / o que quer que lhe deixes, és somente / tu / no mundo que meu corpo / penetra: este lugar / onde tudo é carência. (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid. p. 181).

⁹⁰⁵ Id. Ibid., p. 109. "E ele vai falar / de cada coisa que vê neste lugar, / e vai falar até para o muro / que cresce diante dele: / e para isso, também, haverá uma voz, / embora não a sua. / Apesar de ele falar. / E por causa de falar" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 215).

⁹⁰⁶ Id. Ibid., p. 119. "Como se fosse tudo / ainda por nascer. Imortal ao olho, / onde olho ora se abre para o som / do calor: uma vespa, um cardo oscilando nos dentes / do arame farpado" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 237).

'Northern Lights', poema de *Fragments from cold*, quarto livro de poesia de Auster, é ainda mais enfático. Vale a pena lê-lo na íntegra:

These are the words
that do not survive the word. And to speak them
is to vanish

into the world. Unapproachable
light
that heaves above the earth, kindling
the brief miracle.

of the open eye -

and the day that will spread -
like a fire of leaves
through the first chill wind
of October

consuming the world

in the plain speech
of desire⁹⁰⁷.

Para finalizar, 'Obituary in the Present Tense', de *Facing the music*, seu último livro de poesia:

It is all one to him -
where he begins

and where he ends. Egg white, the white
of his eye: he says
brid, milk, sperm

sliding from the word
of himself. For the eye
is evanescent,
clings only to what is, no more here
or less there, but everywhere, every

thing [...]

[...] He waits
And if he begins, he will end,
as if his eye had opened in the mouth

of a bird, as if he had never begun

to be anywhere. He speaks,

⁹⁰⁷ Id. Ibid., p. 246. "São essas as palavras / que não sobrevivem ao mundo. E dizê-las / é sumir / no mundo. Inabordável / luz / que pulsa sobre a terra, ateando / o breve milagre / do olho aberto - / e o dia que se há de abrir / como um fogo de folhas / no primeiro vento gélido / de outubro / consumindo o mundo / na fala clara / do desejo (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 247).

from distances
no less far than these⁹⁰⁸.

Uma passagem do final de 'Cidade de Vidro', primeira história que compõe a *Trilogia de Nova York*, sintetiza com exatidão, tudo o aqui dito e exemplificado sobre a décima seção:

Esse período de escuridão crescente coincidiu com o esgotamento das páginas do caderno vermelho. Pouco a pouco, Quinn ia chegando ao final. A certa altura, compreendeu que quanto mais escrevia, mais cedo chegaria o momento em que não poderia escrever mais nada. Começou a pensar suas palavras com extremo cuidado, pelejando para se exprimir da maneira mais econômica e clara possível. Lamentou ter gastado tantas páginas no princípio do caderno vermelho e, de fato, arrependia-se até de ter se dado ao trabalho de escrever sobre o caso Stillman. Pois a história agora tinha ficado para trás. Quinn já não mais se importava em pensar a respeito dela. Fora uma ponte para um outro lugar em sua vida, e agora que já a havia atravessado, seu sentimento se perdera. Quinn já não tinha o menor interesse em si mesmo. Escrevia sobre as estrelas, a Terra, suas esperanças para a humanidade. Tinha a sensação de que suas palavras se haviam separado dele, que agora faziam parte de um mundo autônomo, tão reais e específicas quanto uma pedra, um lago ou uma flor. Já não tinham mais nada a ver com ele. Quinn lembrou-se do instante do seu nascimento e de como fora puxado delicadamente do útero da mãe. Lembrou-se da infinita bondade do mundo e de todas as pessoas que amara. Nada mais importava agora senão a beleza de tudo isso. Queria continuar a escrever essas coisas e sofria por saber que não seria possível. Contudo, tentou encarar com coragem o final do caderno vermelho. Perguntou-se se seria capaz de escrever sem a caneta, se em vez disso poderia aprender a falar enchendo a escuridão com sua voz, pronunciando as palavras no ar, nas paredes, na cidade, mesmo que a luz nunca mais voltasse.

A última frase do caderno vermelho diz: 'O que vai acontecer quando não houver mais páginas no caderno vermelho?'⁹⁰⁹

Podemos resumir a décima seção do seguinte modo: ao escrever, deve-se falar o mínimo possível. Tudo deve correr num ritmo normal, sem movimentos abruptos e gestos prematuros. O poeta já está seguro em sua obra quanto a isto, mas o prosador não; é preciso que este vá com cautela. Muitas coisas neste sentido dependem do modo de agir nesse início, e poderiam ser facilmente destruídas caso algum equívoco fosse cometido.

A **décima primeira seção**, trinta e sete linhas, (discrepantemente mais longa de todo o texto – destacando-se com a segunda mais longa, a décima nona seção⁹¹⁰), apresenta-se como

⁹⁰⁸ Id. Ibid., p. 142. "Para ele tudo é a mesma coisa - / onde começa / e onde acaba. Clara de ovo, seu olho / claro: diz / leite de ave, / esperma / escorrendo da palavra dele mesmo. Pois o olho / é evanescente, / agarra-se só ao que é, não mais aqui / ou menos aqui, mas em toda parte, em todas / as coisas [...] / [...] Ele espera. / E se começa, acabará, como se o olho tivesse aberto no bico / de um pássaro, como se jamais tivesse começado / a ser em parte alguma. Ele fala / de distâncias / não menores do que estas (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 291).

⁹⁰⁹ AUSTER, Paul, op. cit., 1999 [a], p. 146.

⁹¹⁰ Fora estas duas seções mais longas, as vinte demais variam entre duas e dezesseis linhas, na seguinte alternância (entre *crescendo* [$<$] e *diminuendo* [\ominus]), que acarreta alta variabilidade na dinâmica musical do texto:

um resumo da anterior, ou como explicitação da mesma. Por isto a identificamos como uma *Varição*⁹¹¹. A sentença inicial não deixa dúvidas: "Para dizer em outras palavras"⁹¹² Os grandes temas do poeta e do futuro prosador aqui são bem delineados, a começar por uma profunda preocupação com a linguagem: as palavras remetem a algo que a ultrapassa, algo quase impossível de ser expresso. Paradoxalmente, se uma coisa não pode ser expressa, ela não pode ser vazia de significado. Ou seja, não é possível se livrar dela. É impossível, por exemplo, se livrar da palavra 'Deus', ainda que não se acredite Nele. Como palavra que existe no dicionário, atua também como signo. Por outro lado, é um abismo, um vácuo, algo em relação ao qual os homens são impotentes, pois é uma distância ainda por cobrir e palavra alguma é capaz de alcançar. Nessa perspectiva, 'Deus' é uma palavra privada de palavras. Ou ainda, um signo sem significado objetivável.

Curiosamente, na tradição judaica, Deus é invisível. Ressaltar essa invisibilidade, o fato de seu nome ser impronunciável, um modo de confirmar aquilo que não pode ser dito, visto e compreendido. Todavia, dizer que Deus é invisível é já nomeá-lo, quase fornecer a representação deste invisível. Por outro lado, não dizer a palavra é estar diante de nada. Isto é ainda mais poderoso, pois é o mesmo que afirmar que existe um visível no invisível, bem como um invisível no visível. E isso abole tudo.

No questionamento das palavras, estas se destroem, pois há um constante apagar e desnudar do nome que o torna impronunciável. Esta é a natureza de todo o trabalho de Auster, seja poesia, seja prosa: oferecer perguntas, sem, contudo, dar qualquer resposta a elas. Se esta não é dada, é porque existe algo de insatisfatório na sua natureza. A resposta nunca satisfaz completamente. Além disso, as respostas são uma forma de poder, enquanto as perguntas são

2 linhas	1 seção
3 linhas	1 seção
4 linhas	2 seções
6 linhas	1 seção
8 linhas	4 seções
9 linhas	2 seções
10 linhas	4 seções
13 linhas	1 seção
16 linhas	1 seção
32 linhas	1 seção
37 linhas	1 seção

⁹¹¹ Assim se denomina a modificação feita sobre um motivo melódico, uma orquestração, ou um tema musical. Refrindo-se especificamente a tema, o termo se refere a uma forma musical distinta que surgiu na época renascentista e se desenvolveu grandemente durante a música barroca.

⁹¹² AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 325.

espécies subversivas de não-poder perturbadora para o poder: este não gosta de discussões, mas de afirmações. Por isso, toda resposta conseguida recoloca a questão, diferença em relação à resposta que a precede, e repetição da mesma impossibilidade de responder. Desde a poesia, os livros de Auster nos dizem que é preciso levar o questionamento - inclusive do *Eu* - até o fim.

A questão, "Que tipo de texto é 'WS'?", permanece até hoje irrespondida, pois ele desafia toda e qualquer possibilidade de definição. Não há sentido imutável, preciso e eterno que o prenda à categoria do *ele é*. O destino de 'WS', assim como de todos os livros de Auster, depende do olhar que lhe lança o leitor. Somente este trará respostas possíveis e colocará em evidência novas questões, realizando com isso um trabalho repetido e infinito de leitura e textualização.

Estas são, no geral, as ideias desenvolvidas na décima primeira seção de 'WS', abaixo transcrita:

Para dizer em outras palavras. Às vezes é necessário não dar nomes à coisa de que falamos. O Deus invisível dos hebreus, por exemplo, tinha um nome inefável, e cada um dos noventa e nove nomes que a tradição atribui a esse Deus na verdade era apenas uma forma de reconhecer o-que-não-pode-ser-dito, o-que-não-pode-ser-visto, o-que-não-pode-ser-compreendido. Mas mesmo num plano menos exaltado, no reino do eu visível, muitas vezes sonhamos divulgar a coisa de que falamos. Considere os sujeitos ausentes. Está chovendo, nós dizemos, ou como é que vai? Sentimos que sabemos o que estamos dizendo, e o que queremos dizer é que aquilo, a palavra ausente representa algo que não precisa ser dito, ou que não pode ser dito. Mas se a coisa que dizemos é algo que nos escapa, algo que não compreendemos, como podemos persistir em dizer que compreendemos o que dizemos? E no entanto vai sem dizer que compreendemos. A ausência, por exemplo, na expressão anterior, 'vai sem dizer', na verdade é nada mais que o que quer que seja que nos impele ao próprio ato da fala. E se ela, aquela palavra ausente, é o que continuamente recorre em meus esforços para defini-la, então deve-se aceitá-la como premissa, condição do ato de dizê-la. Já se disse, por exemplo, que as palavras falsificam a coisa que tentam dizer, mas até dizer 'falsificam' é admitir que 'falsificam' é verdade, traíndo assim uma fé implícita no poder das palavras de dizer o que querem dizer. E, no entanto, quando falamos, muitas vezes não queremos dizer nada, como agora, quando vejo essas palavras me caírem pela boca e sumirem no silêncio de onde vieram. Em outras, palavras, a ausência se fala sozinha, e nossa boca é meramente o instrumento de sua enunciação. Como acontece? Mas nunca perguntamos o que venha a ser. Sabemos, mesmo que não possamos dizer com todas as palavras. E a sensação que permanece conosco, a discrição de um conhecimento tão plenamente sintonizado com o mundo, não precisa de nada que possa cair de nossa boca. Nosso coração sabe o que há nela, mesmo que a boca reste calada. E o mundo vai saber o que é, mesmo quando nada reste em nosso peito⁹¹³.

Auster é um autor compelido a fazer perguntas. Em seus livros, tudo o que lhe é essencial tem sido questionado, em especial a relação do escritor com suas palavras. Isto dá a

⁹¹³ Id. *Ibid.*, p. 327.

seus textos um tom muito pessoal, embora a voz que fale neles seja essencialmente impessoal. Auster está ao lado de autores, como Virginia Woolf e James Joyce, para quem a verdade de um indivíduo não depende do lugar por ele ocupado na sociedade, tampouco da sua personalidade, mas das impressões fugidias e imprevisíveis que lhe atravessam a consciência. A única verdade possível é a da ausência de subjetividade, que põe em xeque a própria noção de verdade.

Dizendo o mesmo com outras palavras: Auster opera - desde a poesia - a despersonalização do sujeito, tornando o *Eu* um ser anônimo que, ao mesmo tempo, é tudo e não é nada, reflexo, na maior parte das vezes, do próprio autor. Colocado nos seus próprios termos como um outro, aos moldes de Rimbaud. Em *The invention of solitude* lemos: "Não pode falar de si mesmo, portanto, a não ser como se fosse outro. Como na frase de Rimbaud: '*Je est un autre*'⁹¹⁴

Auster está afirmando, com a citação da clássica e célebre frase de Rimbaud, que, no discurso onde se constitui, o *Eu* é já uma ficção. O *Eu* que nos seus textos se enuncia não é outra coisa senão escritor. É interessante notar como, desde a poesia, os livros de Auster estão murmurando, que ali se escreve que se escreve. As raízes, as flores, as cores, o dia, a noite, o cheiro, a luz, o quarto, a pena, a pedra, o silêncio, a ausência, entre outros elementos, são indícios de que se escreve, com um adendo: escreve-se o que se vê e o que não se vê.

Para além do que conta e não conta, e das questões filosóficas que propõe, os livros de Auster são a manifestação de uma voz - como bem se vê em 'WS' - que se fecha no quarto, senta-se à sua escrivaninha, e diz que escreve. Escrever, como vimos, tomado como um eterno questionar.

A **décima segunda seção** de 'WS', treze linhas, continua a abordar a relação do escritor com as palavras, mas de uma perspectiva mais alegórica, como se fosse uma pequena história, a sua própria - da poesia à prosa, e as diversas manifestações desta última - escrita na brancura entre as palavras, pois a branquidão lhe recorda o espaço muito maior onde a palavra evolui, i. e., no *reino do olho nu*⁹¹⁵:

Um homem parte numa jornada rumo a um lugar onde jamais esteve. Outro homem volta. Um homem chega a um lugar que não tem nome, que não tem marcos que lhe digam onde está. Outro homem decide voltar. Um homem escreve cartas de lugar

⁹¹⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 1982 [?], data provável [a], p. 128.

⁹¹⁵ Não há necessidade de chamar mais este andamento, porque ele funciona, na verdade, como *Andante*. Estando a seguir à importante seção 11, ele parece retomar o início, como a 1ª seção. Isto é interessante, pois faz da 11ª um divisor do texto, a partir do qual há uma retomada diferida da primeira parte.

nenhum, vindas do espaço em branco que se abriu em sua mente. As cartas jamais são recebidas. As cartas jamais são enviadas. Outro homem parte numa jornada em busca do primeiro homem. Esse segundo homem fica cada vez mais parecido com primeiro homem, e até que ele, também, é engolido pela brancura. Um terceiro homem parte numa jornada sem qualquer esperança de chegar a algum lugar. Vagueia. Continua a vaguear. Enquanto, permanece no reino do olho nu, continua a vaguear⁹¹⁶.

O homem que parte rumo a um lugar onde nunca esteve antes é o poeta. O outro que regressa é o prosador. Este chega a um lugar sem nome, sem marcos que sinalizem o lugar onde se encontra - 'WS' não é poesia nem prosa, não se enquadra em nenhuma categoria literária estabelecida. Outro homem decide voltar, é o poeta, que se despede com um último livro, *Facing the music*. Um homem escreve cartas desde nenhum lugar, desde o espaço em branco que se abriu na sua mente, é o prosador, quando o poeta ainda estava vivo e em evidência - ao mesmo tempo escrevia prosa e publicava poesia, Auster também produzia textos em prosa, muitos publicados em revistas literárias diversas, e outros tantos, jamais exibidos. Estes são as cartas jamais recebidas porque jamais enviadas. Um outro homem parte em busca do primeiro, é o prosador - na décima seção este confirma e confere as indicações dadas pelo poeta. Embora cada um siga um rumo próprio, as questões e/ou obsessões que os movem são as mesmas. Por isso, para quem conhece bem o primeiro, o poeta - muito poucos - este segundo homem, o prosador, cada vez mais se pareça com ele, até o ponto de o primeiro homem ser tragado pela brancura. Um terceiro homem parte em viagem sem esperança de alguma vez chegar a algum lugar - é o prosador, sob suas várias máscaras, ensaísta, crítico literário, teatrólogo, roteirista cinematográfico, romancista, compositor.

Se escreve, se continua a fazê-lo, quando o poeta se aposenta, não é porque quer ir a algum lugar, mas porque tem a certeza de que o caminho para chegar ao objetivo não existe. É preciso inventar a estrada a cada passo. Isso implica dizer que nunca se tem certeza de onde está. O prosador, mais do que o poeta, move-se em círculos - o poeta lançou livros - refaz eternamente o mesmo caminho, segue várias direções ao mesmo tempo. Ainda que faça progressos em suas diversas paragens, o prosador nunca está convencido de que chegará aonde pensa estar indo. Por isso escreve, mesmo quando cogita parar⁹¹⁷.

⁹¹⁶ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 329.

⁹¹⁷ Quando publicou, *Viagens no scriptorium* (2007), Auster manifestou a sua vontade de parar de escrever, inclusive disse ser este, talvez, seu último livro. Fato que não se concretizou, vários romances foram lançados após sua "última" possível jornada ficcional. É interessante notar como o livro em questão faz um balanço de todos os romances anteriores, trazendo para isso as personagens dos mesmos, e fazendo-as questionar o próprio autor e o destino que ele lhes dera. No fim, este não sente culpa, assume e aceita que fez o que tinha de fazer.

A décima segunda seção é, para nós, a mais difícil de todas as que compõem 'WS'. Densa e obscura exige tanto do leitor, que é quase impossível - se não o for de fato - a este apreender todo o seu sentido, mesmo após várias leituras. Chega-se a pensar que foi escrito em código. É preciso um conhecimento profundo da obra de Auster e de sua biografia - não que esta a explique, mas porque ela própria é ficcionalizada - para preencher os vácuos e saltar os abismos característicos de sua geografia. É uma análise que tem a ver com a experiência de se ler Auster. Não estamos imaginando nada, mas acessando o histórico de nossa prática com a produção literária do autor.

Inteligente e atordoantemente escrito, este segmento, em especial, apresenta em poucas palavras o passado, o presente e o futuro de seu autor (a sua história), contrastando vivamente os três tempos e os fatos neles acontecidos. É uma aventura real nesses três períodos da trajetória literária de Auster. A graça é justamente não haver mapas que levem até eles. O leitor é que terá de desenhá-los por sua conta e risco.

Ousamos dizer que a décima segunda seção de 'WS' é central, justamente por fazer pensar a totalidade. No texto em questão, e em todos os de Auster, esta jamais pode ser revelada - é como a relação entre pergunta e resposta, aquela sempre feita e esta nunca dada. A resposta nunca é suficiente, é preciso sempre avançar mais. A totalidade é uma ideia, e como tal, só pode ser mostrada em fragmentos. São eles que fornecem a visibilidade. O mesmo acontece com as palavras, são elas que permitem ler o texto, e não o contrário, o texto a elas. Logo, o texto é o lugar onde a palavra evolui, mas à medida que se avança nele, é a palavra, no vácuo ou espaço existente entre uma palavra e a seguinte, que torna a leitura possível. A leitura ocorre justamente na brancura entre as palavras, pois é ela, como já dito, que recorda o espaço maior onde a palavra evolui.

Outro ponto a destacar na décima segunda seção é a própria forma de 'WS': hesitando entre a poesia e prosa, embora nitidamente encaminhando-se para a última, evidencia que a crise não se restringe à impossibilidade de o autor escrever, mas também a própria noção de gênero: a ideia de que toda obra deve obedecer a uma forma codificada e a leis de composição para cada tipo de texto literário é, em 'WS', questionada. Confirma-se a afirmação anteriormente feita neste capítulo de que a modernidade, tal qual entendera Genette, marca não só a dissolução dos gêneros, mas também a percepção de que a literatura abole as fronteiras internas do escrito.

Laura Riding (1901-1991), que citamos páginas atrás, no início deste capítulo, pôs em prática, antes mesmo de Auster, essa ruptura. Seu texto, *The telling*, escrito após um longo silêncio, redigido em prosa densa e altamente obscura, curto, dividido em parágrafos

numerados, apresenta comentários, comentários de comentários, notas, adendos, que detalham muitas de suas conclusões anteriores, bem como diversas questões literárias, políticas e filosóficas. Gide, aqui também mencionado, fornece outro exemplo de fratura. Seu *Journal* é o livro narrador que o narrador escreve - "*Paludes ou Journal de Tityre*" -, e também aquele que o leitor carrega - *Paludes* - de André Gide, igualmente na forma de diário. Ou seja, livro dentro do livro, diário dentro do diário, tal qual a peça dentro da peça vista em Hamlet⁹¹⁸. A encenação teatral, nada mais é do que uma forma de dizer que o que se passa no palco tem o poder de agir sobre a realidade e modificá-la.

Shakespeare, Ridings, Gide, Auster, cada um a seu modo, mas por meio de recursos muitas vezes parecidos, problematizam, como desenvolvido por Lucien Dallenbach, em *Le récit spéculaire* (1977), aqui resumido, o livro (ou o texto) e a sua produção, assim como torna visível a construção do escrito e do escritor.

A **décima terceira seção**, dez linhas, *Allegro*, também é uma viagem, mas aquele que a empreende está parado, ancorado no silêncio do quarto onde escreve, e sempre esteve desde o início de sua jornada: "Permaneço no quarto em que estou escrevendo estas palavras"⁹¹⁹. Lá é o lugar onde algo acontece, ou seja, espaço ocupado por um corpo empenhado em exprimir seus pensamentos em palavras:

Ponho um pé na frente do outro. Ponho uma palavra na frente da outra, e para cada passo que dou acrescento outra palavra, como se para cada palavra a ser dita aqui houvesse um outro espaço por atravessar, uma distância que meu corpo devesse preencher no que se move por este espaço⁹²⁰.

O que se move por este espaço fechado do quarto não é apenas o corpo enquanto matéria física, mas o pensamento: assim como um passo leva inevitavelmente a outro, cada pensamento também decorre do anterior. Caso um pensamento engendre mais de um isolado (dois ou três pensamentos equivalentes), será necessário não só seguir o primeiro até o seu término, como também voltar a ele para acompanhar o segundo até a conclusão deste, e depois ao terceiro, e assim sucessivamente. Duas imagens permitem compreender melhor tal processo: a corrente sanguínea e o mapa de uma grande cidade. Eles delineiam ou traçam com perfeição aquilo mesmo que é o pensamento: uma rede de caminhos entrelaçados que se

⁹¹⁸ A encenação de Hamlet funciona como um espelho acusador, no qual o crime do rei e a traição da rainha possuem dupla função: pôr à prova a culpa de Claudius e levar Hamlet à ação.

⁹¹⁹ Id. Ibid., p. 329.

⁹²⁰ Id. Ibid.

comunicam entre si, mas não se pode dizer onde é o início. Este é ponto na seção de número treze: o que o escritor faz sozinho em seu quarto é pensar, de tal modo que este ato componha uma jornada para algum lugar fora dele, além do que possa sentir ou tocar, e que tenha a ver com ele, mesmo não tendo saído de seu interior. Por isso, o prosador por vir e já se manifestando exclama:

É uma jornada através do espaço, mesmo que eu não vá a lugar algum, mesmo que termine no mesmo lugar de onde parti. É uma jornada através do espaço, como que entrando e saindo de várias cidades, como que cruzando desertos, como que até a borda de algum oceano imaginário, onde cada ideia se afogue nas implacáveis ondas do real⁹²¹.

A **décima quarta seção** continua o processo descoberto na décima segunda. Esta é a parte mais intensa de 'WS', no sentido de conter imagens, conceitos e emoções, uma incomum alegria a esse texto, mas que se permite uma expansão *Vivace* (também expressa como *Allegro con Spirito*). O quarto - este segmento o confirma - não é visto como comumente se pensa a imagem de uma *consciência hermética*. Algo acontece ali, já vimos no segmento anterior o silêncio do pensamento, o silêncio de um corpo empenhado em exprimir seus pensamentos em palavras - tampouco ele é a representação do sofrimento que acontece dentro das quatro paredes da consciência; ao contrário, ele é um convite para quem nele está volta a atenção para o exterior, para o mundo além do quarto, metaforizado na luz que vaza das janelas, tal qual nos quadros de Vermeer, citados na primeira parte deste capítulo, ou na claridade que não invade o quarto, como no quadro de Van Gogh lembrado.

Contudo, há uma sutil diferença entre as mulheres de Vermeer em seus quartos e aquele que escreve no quarto de Auster: enquanto as mulheres de Vermeer, sozinhas em seus quartos, com a luz forte do mundo real jorrando por uma janela (aberta ou fechada), na imobilidade de suas solidões, são uma evocação quase dolorosa do dia a dia em suas variáveis domésticas, o escritor sozinho em seu quarto traçado por Auster é a imagem da felicidade de quem está prestes a descobrir uma verdade terrível e inimaginável, e se rejubila com esse novo poder que outorga a si mesmo. O escritor como o *sublime alquimista* capaz de transformar o mundo a seu bel-prazer: se a verdade por alcançar é terrível e inimaginável, o é simplesmente porque ele diz que é. Eis o quadro pintado na seção aqui investigada:

⁹²¹ Id. Ibid.

Ponho um pé na frente do outro, e aí ponho o outro pé na frente do primeiro, que agora tornou-se o outro e que vai de novo tornar-se o outro e que vai de novo tornar-se o primeiro. Caminho entre essas quatro paredes, e enquanto estou aqui posso ir aonde quiser. Posso ir de um extremo ao outro do quarto e tocar qualquer uma das suas quatro paredes, ou até todas as paredes, uma depois da outra, exatamente como quiser. Se o espírito me mover em outra direção, posso parar em qualquer dos quatro cantos. Às vezes toco um dos quatro cantos e assim me ponho em contato com duas paredes ao mesmo tempo. Vez por outra deixo meus olhos vagarem até o teto, e quando estou particularmente exausto por causa de meus esforços sempre resta o chão para acolher meu corpo. A luz, que vaza das janelas, nunca projeta duas vezes a mesma sombra, e a cada momento eu me sinto à beira de descobrir alguma verdade terrível, inimaginável. São momentos de grande felicidade para mim⁹²².

De todos os seus livros, "O Quarto Fechado", terceiro romance publicado por Auster, e terceira história d'A *trilogia de Nova York*, é o que melhor retrata o cenário e estado de extrema felicidade aqui descrito:

Admito que fui levado de roldão no meio de tudo isso. Cada coisa conduzia a outra e, antes que eu me desse conta, uma pequena indústria tinha começado a funcionar. Foi uma espécie de delírio, eu acho. Senti-me como um engenheiro, apertando botões e puxando alavancas, passando às pressas de um compartimento de válvulas para uma caixa de circuitos elétricos, fazendo um ajuste aqui, imaginando um aperfeiçoamento ali, escutando com atenção o ronco, o chiado e os estalos das máquinas, esquecido tudo, a não ser do estrondo provocado por aquela criação da mente. Eu era o cientista louco que inventara a grande máquina de iludir, e quanto mais fumaça expelia, quanto mais barulho fazia, mais feliz eu ficava⁹²³.

A sensação experimentada pelo escritor no quarto de Auster, e que ele leva seus leitores a sentir também, é diferente da impressão passada pelo quarto pintado por Van Gogh e no qual habita: embora o artista diga que não há nada nele com os postigos fechados, tudo nele está obstruído, uma cama bloqueia uma porta; uma cadeira bloqueia outra porta; a janela está fechada: não se pode entrar nele, tampouco sair. Sufocada entre os móveis e os objetos do cotidiano, ali presentes, há um grito de dor e aflição de quem está ali foi forçado, por conta própria, a habitar. O mundo real termina na porta atrás da barricada; o do artista começa neste espaço fechado, impenetrável e de profunda solidão: o quarto não é só a imagem da solidão de um homem, mas a substância mesmo dessa solidão. Esta é tão pesada e irrespirável que só pode ser apresentada nos termos do que ela é tal qual visualizada na tela do artista. A solidão de Auster é de tipo diferente, irradia-se para fora do quarto, mesmo que dele não saia. Ela não só é capaz de atravessar paredes, como é capaz de derrubá-las.

⁹²² Id. *Ibid.*, p. 331.

⁹²³ AUSTER, Paul, *op. cit.*, 1999 [a], p. 252.

Embora a palavra ‘solidão’ não seja mencionada na seção treze, assim como na quarta o termo ‘memória’ ambas são temas implícitos nessas duas seções porque intimamente ligadas à imagem do quarto. Ao ler as seções treze e catorze, sente-se que o escritor está se descolando simultaneamente para dentro de si mesmo e para fora do mundo. O que ele experimenta entre quatro paredes é a súbita consciência de que, mesmo sozinho em seu quarto, na mais profunda solidão, ele não está só, ou melhor, no momento em que tenta falar/escrever a sua solidão (o escritor precisa estar só para escrever), ele torna-se mais do que apenas ele mesmo, mas vários outros. O quarto é o único lugar do mundo que é só seu. No entanto, esse lugar tão particular o liga ao resto do mundo e, em sua *escuridão mágica*, tem o poder de fazer as coisas acontecerem.

Neste exato momento, quando as coisas acontecem, a memória surge, não apenas como ressurreição de um passado particular, mas principalmente como uma imersão no passado dos outros, i.e., na história da qual o escritor é tanto testemunha quanto participante e observador à distância. Tudo está presente na mente do escritor, ao mesmo tempo; cada coisa reflete a luz de todas as outras, a sua única e inexpugnável *radiância*.

Se há um motivo para o escritor estar no quarto escrevendo é porque há algo dentro de si que anseia por ver tudo novamente, saborear o caos das coisas em sua crua e imediata simultaneidade. Contudo, a escrita disto é difícil, lenta e delicada: a caneta não é capaz de alcançar as palavras descobertas no espaço da memória. Algumas foram para sempre perdidas, outras talvez possam ser lembradas, para serem novamente perdidas. Não é possível ter certeza de nada.

A única certeza possível é de que o texto, todo livro na verdade, é sempre uma imagem de solidão. As palavras nele contidas representam muitos meses, até mesmo muitos anos da solidão daquele que o escreveu. Logo, ao ler o trabalho escrito por outro, o leitor defronta-se com uma parte (ínfima) desta solidão, nela penetra e a torna igualmente sua. Um problema aqui se instaura, pois quando uma solidão é rompida, assumida por outros, ela deixa de ser o que é para transformar-se numa forma de companheirismo: o leitor é uma espécie de fantasma do escritor, que tanto está em seu quarto como não está; tanto está sozinho nele como não está, uma vez que outros, imaginários e reais, o coabitam.

Há nesta metamorfose suscitada pela solidão uma mecânica similar à da memória: tudo nela é o mesmo e outra coisa; é menos o passado contido nos homens do que a prova de suas vidas no presente; sensação física, marca impressa do passado que permanece no corpo, e sobre a qual não se tem controle. Se um homem quiser estar realmente presente em seu entorno, ele deve pensar menos em si mesmo do que no que se mostra diante de seus olhos.

Em outras palavras, ele deve esquecer a si próprio para estar lá, como uma forma de viver a própria vida sem perder nada dela. Desse esquecimento advém justamente o poder da memória.

A **décima quinta seção**, oito linhas, *Allegro*, é um exemplo desse poder: a vida, em seus elementos mais banais e corriqueiros, prende-se em algum ponto do cérebro, e o escritor não consegue se desvencilhar dele, percebendo-a como nunca fizera antes, embora sempre ali diante de seus olhos, com seus elementos minúsculos, microscópicos e insignificantes:

Em algum lugar, como que despercebido, e no entanto mais perto de nós do que percebemos (na outra esquina, por exemplo, ou no outro bairro), alguém está nascendo. Em algum outro lugar, um carro está acelerando por uma rua vazia no meio da noite. Naquela mesma noite, um homem martela um prego na tábua. Nada sabemos, de tudo isso. Uma semente se estira invisível na terra, e nada sabemos dela. Flores fenecem, prédios sobem, crianças choram. E no entanto, apesar de tudo, nada sabemos⁹²⁴.

Ecoss da décima seção se fazem sentir na décima quinta: dizer o que for mais simples possível; não ir mais longe do que aquilo que acontece diante dos olhos; reparar nas coisas que estão mais próximas, como se no minúsculo mundo à frente fosse possível encontrar uma imagem da vida que lá existe, para além daquele que vê, como se cada elemento da vida não fosse compreensível, como se tudo nela estivesse ligado a todo o resto, por sua vez unindo aquele que vê ao mundo em geral, infundável mundo que sobrevém na mente, tão impossível de conhecer e mortal como o próprio desejo. Essas coisas têm tão pouco a ver com palavras, que parece inútil tentar expressá-las. Quando muito, poderíamos dizer que homem e mundo estão se descobrindo, tão de depressa e tão fundo, que nada poderia deter esse encontro.

Se o encontro entre homem e mundo é inevitável, assim o são o acaso e a experiência dele advinda: a vida é uma soma de fatos contingentes, uma crônica de interseções fortuitas, lances de sorte, casualidades que revelam a sua própria falta de propósito. Eis a lição dada na **décima sexta seção** de 'WS', também com oito linhas. O andamento é *Come*, numa correspondência simetricamente inversa ao seu aparecimento na sexta seção.

Exceto pela exclusão do termo "algo" ('something'), este seguimento repete o início das duas primeiras seções: "Acontece"⁹²⁵, com um acréscimo: "enquanto continua acontecendo, esquecemos onde estávamos quando começamos"⁹²⁶. A voz plural que nele fala

⁹²⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 331.

⁹²⁵ Id. Ibid.

⁹²⁶ Id. Ibid.

revela o quanto foi profundamente afetada pela visão do que se passou no palco, naquela fria noite dezembro no ginásio de uma escola secundária, em Manhattan. Uma vez que o afeto se instaura, nada mais pode ser feito. Ocorre uma determinada coisa, e a partir de então não para mais de acontecer. Nunca poderá ser alterado ou ser de outro modo. Essa ideia chega como uma espécie de aviso, uma mensagem enviada de dentro da voz. O poeta que a fala não tenta encerrá-la numa garrafa e jogá-la ao mar; ao contrário, agarra-se a esse pensamento, e o diz.

Assim como é importante destacar a similaridade da seção dezesseis com as duas primeiras, pela repetição do termo "acontece", é preciso apontar também as suas diferenças: a ausência da própria coisa indeterminada sugerida por "algo" ('something'). Este já é em verdade possível de ser dito: o que acontece é que o escritor voltou, não há como escapar desse seu destino. Se não existem limites para a má sorte - por cerca de um ano meio esta acompanhou a Auster - tampouco a boa sorte é permanente: a todo momento retoma-se a luta, correndo-se o risco de levar um golpe novamente ou ser bem-sucedido. É isso que está em jogo desde a noite do ensaio do balé coreografado pela namorada de um amigo. No instante em que pôs-se a escrever os afetos desta experiência - trabalho ainda não finalizado, e que ainda tem seus efeitos enquanto o décimo sexto segmento de 'White Spaces' é redigido.

Colocando em outros termos: não há escolha, se existe algo a ser feito, é apenas aquilo mesmo que não deixa outra escolha. Lutar contra o fato já significa aceitá-lo, querer dizer não significa já ter dito sim. Sendo assim, Auster se *dobra* e se *rende* à necessidade da coisa a fazer. Não é à toa que se põe a escrever no dia seguinte ao ensaio de balé.

A escrita não segue uma linha reta, semelhante à vida, ela dá guinadas abruptas, anda por diversas direções, toma desvios repentinos, trava, roda a esmo, e depois recomeça. São tantas voltas e reviravoltas que não é mais possível lembrar o ponto exato onde tudo começou. Mesmo "mais tarde", diz o poeta (é a voz dele que ouvimos), "quando tivermos viajado deste momento até aonde viajamos desde o começo, vamos esquecer onde estamos agora"⁹²⁷. Pondo as coisas de outra forma, nunca se sabe nada, de forma inevitável, sempre se chega a um lugar muito diferente daquele aonde se pretendia chegar. Auster sempre quis escrever romances, mas precisou ser poeta para alcançar o prosador, que não existiria sem o acontecimento daquele. O prosador precisou do poeta o tempo todo. Havendo dominado tudo o que se exigia dele como poeta, ainda bastante jovem, era até um movimento natural que começasse a procurar novos desafios em outros gêneros. Assim como as histórias só ocorrem com aqueles capazes de contá-las, as experiências só se apresentam àqueles que estão aptos a vivê-las.

⁹²⁷ Id. Ibid.

Há uma mensagem implícita na décima sexta seção: as circunstâncias que levam uma vida a mudar de curso são tão variadas, que parece impossível dizer qualquer coisa sobre um homem até que ele esteja morto. Pois, como já refletira Sólon⁹²⁸ a respeito, a morte não só representa o único árbitro autêntico da felicidade, como também estabelece a única medida pela qual é possível julgar a vida em si mesma. Citamos o restante da seção dezesseis:

Por fim, iremos todos para casa, e se há entre nós aqueles que não têm casa, é seguro, contudo, que sairão deste lugar para ir aonde quer que tenham de ir. No mínimo, a vida nos ensinou uma única coisa: quem quer que agora esteja aqui mais tarde não estará aqui⁹²⁹.

Como dissemos, a voz que fala na sessão dezesseis é a do poeta: ele sabe que o prosador ainda não tem morada fixa, mas também que este irá para onde tem de ir. O caminho do prosador já está sendo traçado, depois e ao longo de tantos anos vagando indeciso nos fundos da poesia. O espaço começa a se fechar para esta. É como se ele já tivesse desempenhado o seu papel, dito suas últimas falas e se retirado de cena. O poeta desaparece diante de seus próprios olhos.

A **décima sétima seção**, quatro linhas, andamento *Andantino*, retoma o tom curto das primeiras seções e anuncia o apagamento do poeta: "Dedico estas palavras às coisas da vida que não compreendo, a todas as coisas que desaparecem diante de meus olhos. Dedico estas palavras à impossibilidade de achar uma palavra igual ao silêncio dentro de mim"⁹³⁰. A cada palavra que descobre que está compreendendo cada vez menos. Como apontado na primeira seção. Quem fala aqui? Poeta ou prosador? Impossível dizer. O silêncio metaforiza a impossibilidade.

No princípio, o homem debruçado sobre a escrivinha, com sua caneta e seus papeis, queria falar de braços, pernas, saltos, corpos tropeçando e girando, de viagens através do espaço, de cidades, de desertos, de cadeias de montanhas estendendo-se até perder de vista. Mas a tarefa não é nada fácil. Quando começa a escrever, inevitavelmente segue um outro caminho, entra num outro mundo diferente do buscado, e com muita resistência penetra-o, ou antes, deixa sua mente esvaziar. O vazio é tudo que resta. Embora este seja um espaço extremamente pequeno, permite, seja lá o que for, acontecer. Só assim, privado de

⁹²⁸ Legislador, jurista e poeta grego do século VI a.C., um dos responsáveis pela "era ateniense".

⁹²⁹ Id. Ibid.

⁹³⁰ Id. Ibid. 333.

pensamento, será possível apreender o que está à sua volta com crescente atenção, bem como começar a ter algo semelhante a uma vida independente.

A décima oitava seção, onze linhas, *Allegreto* expandido, revela o paradoxo inerente à situação do escritor que redige 'WS': quanto mais se sente ligado àquilo que quer escrever, menos ele consegue fazê-lo; quanto mais desprovida de conteúdo a sua mente, mais livre ele se encontra. Citamo-la:

No começo, queria falar de braços e pernas, de saltitar, de corpos trombando e girando, gigantes jornadas através do espaço, de cidades, de desertos, de cadeias de montanhas que se estendem até além de onde a vista alcança. Mas pouco a pouco, na medida em que essas palavras começaram a se impor a mim, as coisas que quis fazer acabaram parecendo desimportantes. Relutante, abandonei todas as minhas histórias espirituosas, todas as minhas aventuras de lugares distantes, e comecei, lenta e dolorosamente, a esvaziar a mente. Agora só resta o vazio: um espaço pequeno, por mais que pequeno, em que tudo que está acontecendo pode ter o direito de acontecer⁹³¹.

Como na seção treze somente um *Eu* fala, aqui ele é impessoal. Nele não se encontra a representação de uma pessoa, cronológica e biograficamente determinada, mas antes um efeito de linguagem e de enunciação. A princípio relutante e não muito atrevido naquilo que pode realizar, encara, na longa **décima nona seção**, *trinta e duas linhas, ritmo Alla marcia* (em estilo de marcha), a situação por outro ângulo, mais positivo: "E por mais que seja pequena, toda e qualquer possibilidade permanece. Até um movimento, por exemplo, tão mínimo quanto a própria respiração, o movimento que o corpo faz quando inala e exala o ar"⁹³². Neste ponto, não só o *Eu* anônimo e impessoal que nele fala retorna à seção dez como também nos faz lembrar o poeta, e um poema específico, 'Credo', que abre o último livro de poesia de Auster: é para as infinitas pequenas coisas que o escritor deve voltar seus olhos, respirar, lembrar e deixar-se morrer, pois a matéria que fez o homem é ínfima, e dos minúsculos e invisíveis elementos, como o ar, que a sua vida depende. Vejamos o poema em questão:

The infinite

tiny things. For once merely to breathe
in the light of the infinite

tiny things

⁹³¹ Id. Ibid.

⁹³² Id. Ibid.

that surround us. Or nothing
 can escape
 the lure of this darkness, the eye
 will discover that we are
 only what has made us less
 than we are. To say nothing. To say:
 our very lives
 depend on it⁹³³.

Movimento, respiração, olhar, invisibilidade, diminutas coisas, todos esses componentes da vida estão sintetizados na incrível história de Peter Freuchen, famoso explorador do Ártico, relatado na décima nona seção, que abaixo continuamos a citar:

Num livro de Peter Freuchen que eu li uma vez, o famoso explorador do Ártico descreve como ficou preso numa nevasca no norte da Groelândia. Sozinho, com os mantimentos chegando ao fim, ele decidiu construir um iglu e esperar que a tormenta passasse. Muitos dias se passaram. Com medo, acima de tudo, de ser atacado por lobos - pois ele os ouvia se esgueirar famintos sobre o teto do iglu - ele periodicamente saía e cantava a plenos pulmões para espantá-los. Mas o vento soprava furioso, e por mais que cantasse alto, a única coisa que ele ouvia era o vento. Mas se esse era um grande problema, o problema do iglu era muito maior. Pois Freuchen começou a perceber que as paredes de seu minúsculo abrigo estavam gradualmente se fechando sobre ele. Por causa das condições particulares do tempo lá fora, a respiração dele estava literalmente congelando nas paredes, e com cada exalação as paredes ficavam mais espessas, o iglu ficava menor, até que por fim mal havia espaço para o corpo dele. É certamente coisa assustadora, a ideia de que a sua respiração possa trancar você num caixão de gelo, e para mim é coisa consideravelmente mais convincente que, digamos, *O poço e o pêndulo*, de Poe. Pois neste caso é o próprio homem que é o agente de sua destruição, e mais ainda, o instrumento daquela destruição é exatamente aquilo de que ele necessita para se manter vivo. Pois é certo que um homem não pode viver se não respirar. Curiosamente, eu não lembro como Freuchen conseguiu escapar dessa dificuldade. Mas é desnecessário dizer que ele escapou. O título do livro, se bem me lembro, é *Artic Adventure*. Está há muitos anos fora de catálogo⁹³⁴.

Histórias como as de Freuchen são reais, mas também soam perfeitamente como parábolas, podendo até se constituírem como tais. Contudo, só chegam a alcançar o seu significado justamente porque são verdadeiras. Por isso, é dito, com muita propriedade na décima nona seção, que a experiência de Freuchen é muito mais inquietante e assustadora que a narrada em *O Poço e o Pêndulo*, de Edgar Allan Poe, pois, neste caso, é o homem ele

⁹³³ AUSTER, Paul, op. cit., p. 141. "As infinitas / coisas minúsculas. Uma só vez meramente respirar / na luz das infinitas / coisas minúsculas / que nos cercam. Ou nada / pode fugir / do encanto dessas trevas / o olho descobrirá que somos / só o que nos fez ser / menos do que somos. Dizer nada. Dizer: / até nossas vidas / dependem disso" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 287).

⁹³⁴ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 335.

próprio o agente da sua destruição, e o instrumento desta, a própria substância de que ele necessita para se manter vivo - o ar.

O prosador nunca esteve tão em evidência e tão bem delineado em todo 'White Space' quanto nesta seção. Em seus romances, Auster demonstra um gosto especial por relatos desse tipo. Abundam exemplos dessas pequenas anedotas nos mesmos. Em "Cidade de Vidro", um capítulo inteiro, o quarto, é dedicado a histórias como essas, reais. Na verdade, todos os romances as apresentam, não há um em que elas não sejam contadas. Por serem tão frequentes, o leitor é levado a desconfiar de que o autor as usa como uma forma de compreender a si mesmo. E também nós a ele. É visível que leu atentamente cada uma delas e que é dono de uma memória e um volume de leitura, extraordinários. Em "O Quarto Fechado", a décima nona seção está toda ela transcrita, com os mesmos equívocos aqui apontados:

'Em um livro que li certa vez, de Peter Freuchen', escreve Fanshawe, 'o célebre explorador do Ártico narra como se viu colhido por uma nevasca no Norte da Groelândia. Sozinho, vendo os suprimentos diminuírem, resolveu construir um iglu e esperar a tempestade terminar. Passaram-se muitos dias. Com medo, acima de tudo, de ser atacado por lobos - pois ouvira as feras perambulando famintas no telhado de seu iglu - ele, periodicamente saía e cantava a plenos pulmões a fim de assustar os animais. Mas o vento soprava com fúria e, por mais forte que cantasse, a única coisa que conseguiria ouvir era o som do vento. Se isso já representava um problema sério, ainda maior era o problema do iglu. Pois Freuchen começara a perceber que as paredes do seu abrigo diminuto estavam aos poucos se fechando sobre ele. Em virtude das condições climáticas peculiares do lado de fora, a sua respiração estava literalmente se congelando nas paredes e, a cada respiração, elas se tornavam um pouco mais espessas, o iglu se tornava um pouco mais apertado, até que afinal quase não haveria mais espaço para o seu corpo. Sem dúvida, é algo aterrador imaginar a si mesmo respirando dentro de um caixão de gelo e, aos meus olhos, parece muito mais impressionante do que, digamos, *O poço e o pêndulo*, de Poe. Pois nesse caso é o homem mesmo o agente da própria destruição e, além disso, o instrumento dessa destruição vem a ser exatamente aquilo de que ele precisa para se manter vivo. Pois está claro que um homem não pode viver se ficar sem respirar. Porém, ao mesmo tempo, não vai viver se continuar a respirar. Curiosamente, não recordo como Freuchen conseguiu escapar dessa enrascada. Mas nem é necessário dizer que no final acabou por se salvar. O título do livro, se bem me lembro, é *Aventura no Ártico*. Está esgotado há muitos anos'⁹³⁵.

O poeta também continua a ser lembrado na décima nona seção, a partir de um termo específico: respiração. Tudo é um respirar na poesia de Auster:

'It is green where black seeds breathe'⁹³⁶

⁹³⁵ AUSTER, Paul, op. cit., 1999 [a], p. 276.

⁹³⁶ AUSTER, Paul, op. cit., p. 26. "É verde onde respiram sementes negras" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 43).

Wherever I breathed , you found me
 lying in the word
 that spoke its way back
 to this place⁹³⁷.

I breathe you⁹³⁸.
 [...] allow me
 to pass through here again
 and breathe the rankly dealt-with air
 that still traffics in your shame⁹³⁹.

Os exemplos são inúmeros, para não nos estendermos neles, paramos por aqui.

A **vigésima seção**, três linhas, *Decrescendo*, retoma o ritmo curto, rápido e enigmático das primeiras seções e também da décima sétima: "Nada acontece. E ainda assim, não é nada. Invocar coisas que nunca aconteceram é nobre, mas como é mais doce permanecer no reino do olho nu"⁹⁴⁰. Nada acontece, ou, mais precisamente, o que acontece é o que não acontece. Os passos continuam a ser dados mesmo quando nada é dito. A escrita progride num vazio. Não é possível prever o que sucederá de um momento para o outro. O gesto de escrever é sustentado por um silêncio quase total. Seja lá o que for dito, o será no momento mesmo em que nada mais restar a dizer. Como Beckett, em *Mercier e Camier*, Auster começa 'WS' com pouco e chega ao seu fim com menos ainda. Ambos os autores, à sua maneira, caminham em direção a uma espécie de alijamento, e com ele guiam seus leitores aos limites da experiência estética: "Invocar coisas que nunca aconteceram é nobre, mas como é mais doce permanecer no reino do olho nu". Esse caminho foi percorrido pelo poeta, e o prosador seguirá por essa mesma estrada - marca da evolução de Auster como escritor.

Em seu último romance, até então publicado, *Report from the interior* (2013), Auster relata que escrever poesia era diversão, diferentemente da prosa. A afirmação revela que, para se realizar como prosador, ele teve que abandonar o que se manifestava mais "facilmente". A noção de luta apresentada na seção quatro retorna, convertida em embate, esforço do escritor para superar a destreza de seu próprio estilo. É interessante notar que a questão aparece numa das seções mais curtas de 'WS'. Seções como esta, compactas, poucas no conjunto geral do

⁹³⁷ Id. Ibid., p. 74. "Toda vez que respirava, tu me achavas / deitado na palavra / que vinha a golpes de palavras / até aqui" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 141).

⁹³⁸ Id. Ibid., p. 78. "Eu te inspiro" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 149).

⁹³⁹ Id. Ibid., p. 79. "[...] permite / que de novo atravessasse este ponto / e respire o ar que fede a resolução / e trafica ainda tua vergonha" (Trad. Caetano W. Galindo. In: Id. Ibid., p. 151).

⁹⁴⁰ AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 335.

texto, têm a densidade de um poema lírico. Por mais possibilidades que a prosa possa dar, e por mais simples a linguagem do prosador seja, em relação ao poeta, abstrata, densa e por vezes incomum, há uma peculiaridade e uma sutileza na articulação das palavras na poesia que, apesar de Auster não mais escrever poemas, nos faz vê-lo em casa quando se trata de escrever poemas. Se parou de escrevê-la, foi tão somente porque já era um poeta completo.

A **seção vinte e um**, a penúltima, com dezessete linhas, *Forte*, é basicamente uma síntese de tudo o que foi apresentado nas anteriores:

Resume-se a isso: que tudo deve contar, que tudo deve fazer parte, até as coisas que não compreendo ou não posso compreender. O desejo, por exemplo, de destruir tudo o que escrevi até aqui. Não por qualquer asco diante da inadequação destas palavras (embora essa continue sendo uma possibilidade muito clara), mas mais por causa da necessidade de me fazer lembrar, a cada momento, que as coisas não têm de acontecer assim, que há sempre outra maneira, nem melhor nem pior, em que as coisas podem tomar forma⁹⁴¹.

Não podemos dizer, contudo, que a penúltima seção de 'White Spaces' só condensa o outrora dito, nas anteriores a ela. Ela traz dados novos, como o desejo do escritor de escrever sem a caneta, falar preenchendo o espaço com sua voz, ainda que este seja ínfimo. Ele havia chegado ao final de si mesmo. Pode senti-lo no exato instante em que escreve seu vigésimo primeiro parágrafo, como se uma grande verdade estivesse dentro dele. Nada sobrara:

Percebo no fim que sou provavelmente impotente para afetar o resultado até da coisa mais insignificante que acontece, mas mesmo assim, e apesar de mim mesmo, como se num ato de fé cega, quero assumir total responsabilidade. E daí este desejo, esta esmagadora necessidade, de pegar estas páginas e espalhá-las pelo quarto. Ou ainda, de continuar. Ou, ainda, de começar de novo. Ou, ainda, de continuar, como se cada momento fosse o começo, como se cada palavra fosse o começo de outro silêncio, outra palavra mais calda que a última⁹⁴².

A **vigésima segunda seção**, e última, com nove linhas, *Allegro* (como a quarta, a sétima, a nona e a décima terceira seções) e retorna para culminá-las. É um alerta do escritor a si mesmo: "permanecer no reino do olho nu, feliz como estou neste exato momento", e também uma súplica:

E se isso é pedir demais, que me seja concedida a lembrança, uma forma de voltar até aqui no escuro da noite que seguramente vai me engolfar novamente. Nunca estar em qualquer outro lugar que não aqui. E a imensa jornada através do espaço

⁹⁴¹ Id. Ibid., p. 336-337.

⁹⁴² Id. Ibid., 337.

que prossegue. Em toda parte, como se cada lugar fosse aqui. E a neve caindo infinita na noite de inverno⁹⁴³.

Não só foi concedida a Auster a lembrança, mas também a felicidade de permanecer no *reino do olho nu*. Findo o trabalho como poeta e sua jornada por espaços brancos neste último capítulo apresentados, Auster pode vestir finalmente a máscara de prosador, mas isto é outra história.

⁹⁴³ Id. Ibid.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A LÍRICA AUSTERIANA

Esta tese começou com a proposta de analisar a poesia de Paul Auster e tirá-la do ostracismo em que se encontra. Preterida em face da prosa de sucesso, esquecida por seus pesquisadores, desconhecida por muitos de seus leitores, era preciso dar-lhe o lugar merecido e de destaque no conjunto dos estudos da obra do autor. Estes giram sempre em torno dos romances, nunca da poesia, exceto por um ou outro ensaio reunido em livros sobre o autor, e por uma única tese, de Andreas Hau, que a focaliza como veículo de compreensão da prosa, abordando também esta última. Ou seja, a prosa ainda ultrapassa a poesia, no ideário acadêmico.

Coube a nós dar conta da tarefa - hercúlea, e não menos prazerosa - de escrever a primeira tese sobre a poesia de Auster. Não foi nosso intuito analisar a lírica austeriana como um caminho para se entender a prosa, como o nosso colega alemão. Se recorremos a ela, em nossas explicações e afirmações, foi justamente para apontar que a poesia é o ponto onde, genuinamente, tudo começa. A poesia é o útero onde a semente ficcional do autor foi plantada, desenvolvida e expulsa, finda a gestação. Ou, para usarmos outro termo do poeta, "medula", que traz à cena o progresso de sua vontade.

É na poesia, e não na prosa, que os grandes (e menores) temas de sua literatura são apresentados. É sob a forma de versos e estrofes que o assim nomeado pelo próprio autor, *progresso interior* ('interior progress') ocorre. Por isso, reconhecemos, nos seus poemas, um sentimento de antecipação. O prosador foi o herdeiro ficcional do poeta e não o contrário.

Se o poeta se metamorfoseou no prosador, foi menos por uma insuficiência da poesia do que por atingir o seu limite nesta. Logo, não havia alternativa senão dançar por um silêncio mais luminoso, errar por novas paisagens, vestir outra máscara, igualmente desafiadora.

É com o poeta Paul Auster que vamos encontrar, antecipadamente, a melhor definição desse processo metamórfico, que tem em um texto específico, 'White Spaces', o seu ápice: "milagre da secura" ('miracle of dryness'), que infesta o equilíbrio da mão daquele que escreve, e o faz falar sob uma nova forma, todavia utilizando um alfabeto dado à luz anteriormente, não necessariamente por ele.

Estamos afirmando, diferentemente do seletivo e restrito grupo que estudou/estuda a poesia de Auster, e do qual fazemos parte, que o prosador está atado aos pés do poeta, e complementa o sono deste; caminha de par com as suas cinzas; revolve os seixos da sua

velada terra e, com este gesto, compõe seu próprio lugar - com a mesma fome e fúria pela palavra de seu antecessor.

A testemunha privilegiada da metamorfose aqui indicada é o leitor, desde que esteja preparado para isso. Como? Fazendo soar a polifônica rabugice da memória; correndo atrás do esboço de haste que já foram escritos; caminhando por escuras veredas; abrindo galerias sob um céu apartado que guarda inteiro a sua distância; procurando nas fissuras da memória. Como já dissera o poeta, em seu primeiro livro, o silêncio força o inverno a olhar nos olhos a primavera.

Silêncio, acaso, leitor, linguagem, *Eu*, outro, errância, autor - e outros a eles superpostos - são questões aqui vistas - não cabe repetir o que já foi dito nestas longas páginas - e estudadas a partir de um bom número de teorias, incluída entre estas os trabalhos do próprio Auster. Se destacamos tais assuntos, não foi somente porque nos tocam profundamente, mas também, e principalmente, por nos levarem rumo ao norte do poeta, fazer-nos navegar no seu sangue. Pois é por eles que Auster passeia com mais frequência, e não nos dá, nem a ele mesmo, descanso.

Os cinco livros que integram o corpus desta pesquisa giram em torno dos assuntos aqui destacados. Novamente lembrando as palavras do poeta, eles encalharam no cascalho do seu coração; deste, ele fez a sua cama. Lá permaneceram, quando este batia em outro corpo. Afinal, o coração, assim percebido pelo poeta, é um lugar onde nada morre. Essa visão emergiria para o prosador, na outra margem de um mesmo dia.

A Academia exige correspondência (e coerência) entre o objeto lido e a teoria que lhe corresponde. Apesar das inúmeras vozes que, na poesia (e em todos os seus textos) falam e com o poeta dialogam, Auster aparece como o teórico por excelência. Como tal, ficcionalmente, desenvolve a melhor teoria para se compreender a sua poesia (e também a prosa). Sua poesia fala de uma ausência de verdade; da potencialidade infinita do texto; da sua impossibilidade de definição e conclusão; da instabilidade do mundo; do aqui e do agora da enunciação; de um sujeito que escreve e questiona o próprio ato de escrever, sem contudo, alcançar repostas, apenas palavras insatisfatórias.

Nesta perspectiva, a poesia de Auster desafia as regras impostas pelo contrato acadêmico: uma conclusão. Como concluir aquilo mesmo que a ela escapa? Por que pretender um ponto final, para um processo poético, mas também de vida literária, que se escreveu em versos ao longo de cinco livros? Ainda neste passo, fechamos com o poeta, tomando a consciência de que o musgo ainda espera pela sua poesia, e que quarenta dias e quarenta noites não trouxeram pomba alguma.

Toda palavra é uma espera. E ainda faltam muitas palavras a serem ditas acerca da poesia de Auster. Esta não se fecha nas páginas em branco por nós preenchidas. Quase em oração, suplicamos, com o poeta, que "assim seja".

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

ACTES SUD. Disponível em: <<http://www.actes-sud.fr/catalogue/essai-document/loeuvre-de-paul-auster-approches-et-lectures-plurielles>>. Acesso em: 9 dez. 2012.

ALENCAR, Ana Amorim de. *O jogo da repetição ou a repetição do jogo: uma leitura de Paludes*. 1988. 215 f. Tese (Doutorado em Semiologia) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

AMAZON. Disponível em: <http://www.amazon.com/Wall-Writing-Paul-Auster/dp/0685792145>>. Acesso em: 18 out. 2013.

_____. Disponível em: <http://www.amazon.com/Fragments-Cold-Paul-AUSTER/dp/B000SIHXC2/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1406216579&sr=1-1&keywords=fragments+from+cold>. Acesso em 18 out. 2013.

_____. Disponível em: <<http://www.amazon.com/White-Spaces-Paul-Auster/dp/book-citations/0930794273>>. Acesso em 18 out. 2013.

ANTHONISZ, Cornelis. *The Fall of the Tower of Babel*. 1547. | original de arte, óleo sobre tela, 31 x 37 cm. Disponível em: <<http://www.artbible.info/art/large/619.html>>. Acesso em: 18 out. 2013.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ediouro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1996.

ART BIBLE. Disponível em <<http://www.artbible.info/art/large/330.html>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

ASHBERY, John. *Selected poems*. US: Penguin, 1986.

ATTALI, Jacques. *Os judeus, o dinheiro e o mundo*. 3. ed. Trad. Joana Angélica D'avila Melo. São Paulo: Futura, 2003.

AUSTER, Paul. 'Happiness, Or a Journey Through Space. Words for One Voice and One Dancer'. In: *Grosseteste Review* 12, 1979.

_____. *White spaces*. Nova York: Station Hill, 1980.

_____. *The Random House Book of twentieth-century French poetry*, de 1982.

_____. *O inventor da solidão*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Best Seller, [1982 ?] data provável[a].

- _____. *No país das últimas coisas*. Trad. Luis Araujo. São Paulo: Best Seller, [1987 ?] data provável [b].
- _____. *Moon palace*. 2. ed. USA: Penguin, 1990 [a].
- _____. *A música do acaso*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, [1990 ?] data provável [b].
- _____. 消失 : ポール・オースター詩集. *Disappearances*. Trad. Tomoyuki Yaku Iino. Tokyo: 思潮社, Shichôsha, 1991.
- _____. *Mr. Vertigo*. USA: Penguin, 1994 [a].
- _____. *Disparitions*. Trad. Danièle Robert. Paris: Actes Sud, 1994 [b].
- _____. *The red notebook*. England: Faber and Faber, 1995 [a].
- _____. *Smoke*. Blue in the face: Two films by Paul Auster. New York: Hyperion, 1995 [b].
- _____. *A arte da fome*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- _____. *Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Paul Auster: selected poems*. England: Faber and Faber, 1998.
- _____. *A trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [a].
- _____. *Timbuktu*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [b].
- _____. *O caderno vermelho*. 6. ed. Trad. Fátima Freire de Andrade. Porto: Asa, 1999 [c].
- _____. *Leviatã*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 [a].
- _____. *True tales of America*. London: Faber and Faber, 2001 [b].
- _____. *O livro das ilusões*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 [a].
- _____. *Paul Auster: poemas escolhidos*. Trad. Rui Lage. 2. ed. Portugal: Quasi, 2002 [b].
- _____. *Oracle night*. New York: Henry Holt, 2003 [a].
- _____. *Paul Auster: collected prose*. New York: Picador, 2003 [b].
- _____. *Paul Auster: collected poems*. England: Faber and Faber, 2004.

_____. *Desvarios no Brooklyn*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Desapariciones. Poemas*. Trad. Jordi Doce. 3. ed. Espanha: Pré-Textos, 2006.

_____. *Viagens no scriptorium*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [b].

_____. *Homem no escuro*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Invisible*. New York: Henry Holt, 2009.

_____. *Sunset park*. New York: Henry Holt, 2010.

_____. *Winter journal*. New York: Henry Holt and Company, 2012 [a].

_____. *Paul Auster: poesia completa*. Trad. Jordi Doce. Espanha: Seix Barral, 2012 [b].

_____; COETZEE, J. M. *Here and now. Letters (2008-2011)*. USA: Viking Adult, 2013 [a].

_____. *Paul Auster [todos os poemas]*. Trad. Caetano W. Galindo, São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [b].

_____. *Report from the interior*. New York: Henry Holt and. Co., 2013 [c].

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARONE, Dennis (Ed.). *Beyond the red notebook*. Philadelphia: University of California, 1995.

BARROS, Gilda N. M. de. *Sólon de Atenas - A cidadania antiga*. São Paulo: Humanitas, 1999.

BARROSO, Maria do Sameiro. *Cassandra – Vox femininina trágica*. Disponível em: <http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/BEC42/20_-_Maria_do_Sameiro.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2013.

BARNES; NOBLES. Disponível em: <<http://www.barnesandnoble.com/w/disappearances-paul-auster/1002942114>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

BARTHES, Roland. *Barthes par Roland Barthes*. Paris: J. Corti, 1948.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

_____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.

_____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATAILLE, George. *A história do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BEI, Ling; ENGLUND, Peter; WASTBERG, Per. *This is how China treats the wife of a Nobel peace prize winner*. Disponível em:

<<http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/jan/15/liu-xiaobo-china-nobel-prize-prison-wife-liu-xia-mistreat>> Acesso em: 15 jan. 2014.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Coord. Geral de I. Garmus. Petrópolis: Vozes, 1986.

BLAKELOCK, Ralph Albert. *Moonlight*. | original de arte, óleo sobre tela, 27 1/16 x 32 in. (68.7 x 81.3 cm). Brooklyn Museum, Dick S. Ramsay Fund, 42.171. Disponível em: <http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/search/?q=moonlight+&prev_q=&x=17&y=7>. Acesso em: 02 maio 2011.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Portugal: Relógio D'água, 1984.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. 4a. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BLOOM Harold. *Bloom's modern critical view*: Paul Auster. Philadelphia: Chelsea House, 2004.

BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador. Paradigma de uma metáfora da existência*. Lisboa: Vega, 1990.

_____. *Paradigmas para una metaforologia*. Trad. Jorge Pérez ded Tudela Velasco. Madrid: Trotta, 2003.

BOOKCROSSING. Disponível em: <<http://www.bookcrossing.com/journal/12127415/>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

BOOKTOPIA. Australia's local bookstore. Disponível em: <<http://www.booktopia.com.au/paul-auster-collected-poems-paul-auster/prod9781585679119.html>>. Acesso em: 21 out. 2013.

BORBOLETAS de Jade. Disponível em: http://borboletasdejade.blogspot.com.br/2011_12_01archive.html>. Acesso em: 10 out. 2013.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas I*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.

BRONK, William. *Selected poems*. New York: New Directions, 1995.

BRUEGHEL, Jan. *Jonas Deixando a Baleia*. ca. 1600 | original de arte, óleo sobre tela, 38 × 56 cm. Alte Pinakothek, Munich, Germany. Disponível em: <<http://www.artbible.info/art/large/330.html>>. Acesso em: 18 out. 2013.

CASHEN, Norene. Postmodern Undone. In: _____. *Metro Times*. Disponível em: <<http://www2.metrotimes.com/arts/review.asp?rid=21245>>. Acesso em: 20 fev. 2004.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. GHEERBRANDT, Alain. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lucia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

CINEMA.de. Daniel Auster. Disponível em: <<http://www.cinema.de/stars/star/daniel-auster,1572709,ApplicationStar.html>>. Acesso em: 28 ago. 2011.

CORTANZE, Gerard. *La solitude du layrinthe. Essays et entretien*. Paris: Actes Sud, 1997.

DALLEMBRANCH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris, Seuil, 1977.

DEEPBEEP. Disponível em: <<http://www.deepbeep.com.br/djs/daniel-auster/>>. Acesso em: 25 set. 2010.

DELEUZE, Gilles. *Lógica de sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: 1997.

_____. Imanência uma Vida.... In: VASCONLELLOS, J; FRAGOSO, Emanuel A. (Org.). *Gilles Deleuze: imagens de um filósofo da imanência*. Londrina: UERL, 1977 [b].

_____. *A lógica do sentido*. Trad. Luis Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Proust e os signos*. Trad.: Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Diferença e repetição*. Trad.: Luis Orlandi & Roberto Machado. 2006.

DERRIDA, Jacques. A Conversation With Jacques Derrida. In: CAPUTO, J. D. (Org.) *Deconstruction in a Nutshell*. Nova York: Fordham University Press, 1998.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques, Nizza Silva e Pedro Leite Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Force de loi: Le fondement mystique de l'autorité*. Paris: Galilée, 1994.

DERRINGER books. *Rare and unusual books and paper*. Disponível em: <<http://www.derringerbooks.com/shop/derringer/004891.html>>. Acesso em: 01 ago. 2013.

DESERT USA. *Death valley national park*. Disponível em: <http://www.desertusa.com/dv/du_dvpmain.html>. Acesso em: 18 out. 2013.

DICKSON, Emily. *The complete poems of Emily Dickson*. US: Back Bay Books, 1976.

DORÉ, Gustave. *A Confusão das Línguas*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_de_Babel>.

DRENTELL, William. *A comprehensive bibliographic checklist of published works 1968-1994* (1994). New York: Delos Press, 1994.

ECO, Umberto. *A busca da língua perfeita na cultura europeia*. Trad. Antônio Angonese. São Paulo: EDUSC, 2001.

EDITIONS UNES. Disponível em: <http://www.editionsunes.fr/pages/Paul_Auster_tirages_de_tete-7821240.html>. Acesso em: 01 nov. 2013.

_____. Disponível em: <<http://a141.idata.over-blog.com/6/07/38/89/unes-tetes/aus--3-.JPG>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

EDITIONS UNES. Disponível em: <<http://a403.idata.over-blog.com/6/07/38/89/unes-tetes/aus--4-.JPG>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

_____. Disponível em: <<http://www.editionsunes.fr/pages/paul-auster-7687690.html>>. Acesso em: 01 nov. 2013. Acesso em: 01 nov. 2013.

_____. Disponível em: <<http://a142.idata.over-blog.com/6/07/38/89/unes-tetes/aus--6-.JPG>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

_____. Disponível em: <<http://www.editionsunes.fr/pages/paul-auster-7687690.html>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

1st ART gallery: museum quality handmade oil paint reproduction. HumptyDumpty, illustration for the nursery rhyme by Lewis Carrol 1832-98. Oil painting reproduction on canvas. Disponível em: <<http://www.artbible.info/art/large/330.html>>. Acesso em: 08 dez. 2013.

FOLKENFLIK, Robert. The self as other. In: *The culture of autobiography. Constructions of self-representation*. California: Stanford, 1993.

FOSTER, Edward; KIMMELMAN, Burt. *William Bronk in the twenty-first century: new assessments*. Greefield: Talisman House, 2013.

FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*. Paris: Fata Morgana, 1986.

_____. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

_____. *A ordem do discurso*. Trad. Laura de Almeida Carvalho. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A arqueologia do saber*. Trad. Luis Felipe Baeta Neves. 6. e.d., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *Isto não é um cachimbo*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado & Eduardo Jardim Morais. 2. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001 [a].

_____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001 [b].

FREUCHEN, Peter. *Arctic adventure: my life in the Frozen North*. London: Heinemann, 1936.

FREUD, S. Além do Princípio do Prazer In: _____. *História de uma neurose infantil*. Tradução e notas: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 14.

GAGNEBIN, J. M. O Rumor das Distâncias Atravessadas. In: _____. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIDE, André. *Journal, 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951.

_____. *Journal, 1939-1949*. Paris: Gallimard, 1954.

_____. *Paludes*. Trad. Marcella Mortara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo. Dos mitos de criação ao Big Bang*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Criação (im)perfeita*. Cosmo, vida e o código oculto da natureza. São Paulo: Companhia das Letas, 2010.

GOGH, Vincent Van. *O Quarto*. 1888. | original de arte, óleo sobre tela, 72 cm × 90 cm. Van Gogh Museum. Disponível em: <<http://vangogh.uzerine.com/index.jsp?objid=2003>>. Acesso em: 01 jan. 2014.

_____. *Reminiscence of the North*. 1890. | original de arte, óleo sobre tela, 45.5 x 43.0 cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.vggallery.com/painting/p_0673.htm>. Acessado em: out. 2013.

_____. *The letters of Vincent Van Gogh*. Nova York: Atheneum, 1972.

GOOD reads. Disponível em:

<http://www.goodreads.com/book/show/743057.Facing_the_Music>. Acesso em: 18 out. 2013.

HAU, Andreas. *The implosion of negativity: the poetry and early prose of Paul Auster*. Norderstedt: Books on Demand, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Heráclito. A origem do pensamento ocidental lógica*. A doutrina heraclítica do lógos. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

HERÁCLITO. *Fragmentos contextualizados*. Trad. Alexandre Costa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2005.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2012.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHISSON, James. *Conversations with Paul Auster*. Mississippi: Mississippi University, 2013.

KAFKA, Franz. *Diário*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Exposição do Livro, [20--].

KOSTELANETZ, Richard. *Merce Cunningham: dancing in space and time*. Nova York: Da Capo, 1998.

KOYRÉ, Alexandre. *Do mundo fechado ao universo infinito*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária. São Paulo: USP, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. O eu e o outro. In: _____. *O seminário. Livro I. Os escritos técnicos de Freud*. Trad. Betty Millan. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

_____. O estágio do espelho como formador da função do *EU* tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: _____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1998.

LIBRAIRIE litote en tetê. *Paul Auster et Claude Royet-Journoud*. 28 jul. 2008. Disponível em: <<http://litoteentete.blogspot.com.br/2008/06/paul-auster-et-claude-royet-journoud.html>>. Acesso em: 28 ago. 2011.

LUDWIG, D. Arte na história bíblica. Gênesis parte II: arte em pinturas de Adão e Eva no paraíso. *De arte em arte*. Disponível em: <<http://deniseludwig.blogspot.com.br/2013/09/arte-em-pinturas-de-adao-e-eva-o-jardim.html>>. Acesso em: 18 out. 2013.

LIVEDOOR. 『消失—ポール・オースター詩集』 (飯野友幸訳). Disponível em: <http://blog.livedoor.jp/masu0504/archives/51909611.html>. Acesso em: 18 out. 2013.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

MCHENRY, Eric. 'Books in Brief: Fiction and Poetry'. In: *The New York Times*. Disponível: <http://www.nytimes.com/2004/01/25/books/books-in-brief-fiction-poetry-989835.html>. Acesso em: 25 jan. 2004.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. 2a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAN, Paul de. Impersonality in the criticism of Maurice Blanchot. In: _____. *Blindness and insight. Essays in rethoric of contemporary criticism*. Minnessota: University of Minnessota Express, 1983. v. 7.

MARX, Karl. *O capital. Crítica da economia política*. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

_____; Engels, Friedrich. *Manifesto comunista*. Trad. Álvaro Pina. Lisboa: Avante, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A prosa do mundo*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

MICHELANGELO. *A Expulsão do Paraíso*. 1508-1512. Disponível em: <<http://deniseludwig.blogspot.com.br/2013/09/arte-em-pinturas-de-adao-e-eva-o-jardim.html>>. Acesso em 18 out. 2013.

MONDA, Antonio (Coord.). *Deus e eu. Conversas sobre fé e religião*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

NDTV. World|India Asian news. American author Lydia Davis wins Man Booker Prize (23 Maio 2013). Disponível em: <http://www.vggallery.com/painting/p_0673.htm>. Acesso em: 18 out. 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Ecce Homo. Como cheguei a ser o que sou*. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. 4a. ed.. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

NORDHOLT, Anne-Lise Schult. *Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors*. Genève: Libraire DROZ, 1995.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *Electra ou uma constelação de sentidos*. Goiania: UCG, 2000.

ONE ZERO RING. Picture of the month archive 2006. Disponível em: <http://www.oneringzero.com/?page_id=64>. Acesso em: 20 set. 2013.

OPPEN, George. *Of Being Numerous (1-22)*. Disponível em: <<http://www.poetryfoundation.org/poem/238470>>. Acesso em: 20 out. 2013.

_____. *The collected poems of George Oppen*. New York: New Directions, 1976.

OSVALDO, Lacerda. *Compendio de teoria elementar da música*. São Paulo: Ricordi du Brasil, 1961.

PLATÃO. *Diálogos III. A República*. Trad. Leonel Vallandro. 25. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad.: Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1991.

PEACOCK, James. *Understanding Paul Auster*. South Carolina: University of South Carolina, 2010.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

POROSIDADE etérea. Disponível em: <http://porosidade-eterea.blogspot.com.br/2007_10_01_archive.html>. Acesso em: 15 set. 2013.

_____. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima Dantas e João Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

PRINCETON UNIVERSITY. Graphic arts collection. Rare books and special collections, firestone library, Princeton university. Disponível em: <http://graphicarts.princeton.edu/2013/08/06/effigies>>. Acesso em: 18 out. 2013.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. v. 1.

RAKOSI, Carl. *Poems 1923 – 1941*. New York: Sun&Moon, 2000.

REMBRANDT. *Titus at His Desk*. 1655. | original de arte, óleo sobre tela, 77 x 63cm. Museum Boijmans Van Beuningen. Disponível em: <<http://www.art-perfect.de/rembrandt.htm>>. Acesso em: 01 jan. 2014.

RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. Paris: Seuil, 1973.

_____ et al. *Nouveau Roman: hier et aujourd'hui – 1*. Paris: Union Générale, 1972.

RIDING, Laura. *The poems of Laura Riding: A newly revised edition of the 1938/1980 collection*, Revised Edition. New York: Pearse Books, 2001.

ROCHA, João César de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

ROUANET, S. P. *O Édipo e o anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2008.

ROYAL BOOKS. Disponível em: <<http://www.royalbooks.com/pages/books/119047/paul-auster/ground-work-selected-poems-and-essays-1970-1979-first-uk-edition>>. Acesso em 2 set. 2013.

RUBENS, Peter Paul. *Adam and Eve*. 1628-1629. | original de arte, óleo sobre tela, 238 cm x 184,5 cm. Disponível em: < http://www.vggallery.com/painting/p_0673.htm>. Acessado em: 18 out. 2013.

SAED, Ivonne. *Sobre Paul Auster: autoría distopía y textualidad*. Mexico: Lectorum, 2009.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTOS, Roberto Correa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. O corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1994.

SHAKESPEARE, William. *Sonnets*. DjVu Editions E-books, 2001.

_____. *The complete works of William Shakespeare*. London: Wordsworth, 1996.

SHANS, Shamil. *Há 25 anos, Salman Rushdie recebia "sentença de morte" islâmica*. Disponível em: <<http://www.dw.de/h%C3%A1-25-anos-salman-rushdie-recebia-senten%C3%A7a-de-morte-isl%C3%A2mica/a-17429606#>>. Acesso em: 14 fev. 2014.

SILVA, Egle Pereira. *Por trás das máscaras da autoria: uma leitura de Cidade de Vidro de Paul Auster*. 2004. 157 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Faculdade de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2004.

SKINER, Anamaria. *Desconstruções: Jacques Derrida*. 2000. 234 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

SOUICY, Pierre-Yves. *L'oeil et le mur: sur la poésie de Paul Auster*. Bruxelles: Lettre Vollée, 2003.

SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *A ideia de poesia e arte: reflexões oitocentistas anglo-norte americanas*. Rio de Janeiro: Caetés, 2007.

_____. *Uma ideia moderna de literatura*. Textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. v. 1

TAHAN, Malba. *As mil e uma noites*. 23. ed. Trad. Alberto Diniz. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 2 v.

TENDÊNCIAS do imaginário. *Todos os caminhos vão dar em Babel*. 14 jan. 2014. Apresenta reproduções da Torre de Babel. Disponível em: <<http://tendimag.files.wordpress.com/2014/01/cornelis-anthonisz-1505-e28093-1553-the-fall-of-the-tower-of-babel-1547.jpg>>. Acesso em: 2 fev. 2014.

TENNIEL, John. *Alice Shaking Hands With Humpty Dumpty*. Disponível em: <<http://www.1st-art-gallery.com/John-Tenniel/Humpty-Dumpty,-Illustration-For-The-Nursery-Rhyme-By-Lewis-Carroll-1832-98.html>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

THOREAU, Henry David. *Walden, ou a vida nos bosques*. Trad. Astrid Cabral. São Paulo: Ground, 2007.

UNESCO. *Vida e valores do povo judeu*. 2. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se. Sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo*. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

VAUGHAN, David. *Merce Cunningham: fifty years*. New York: Aperture, 2005.

VERMEER, Jan. *A maid Asleep*. 1656-1657. | original de arte, óleo sobre tela, 87,6 x 76,5 cm. Metropolitan Museum New York. Disponível em: <http://www.picturalissim.com/vermeer_a_maid_asleep.htm>. Acesso em 01 jan. 2014.

_____. *The Milkmaid*. 1658-1660. | original de arte, óleo sobre tela, 45,5 x 41cm. Rijksmuseum <Amsterdam. Disponível em: http://www.picturalissim.com/vermeer_the_milkmaid.htm>. Acesso em: 01 jan. 2014.

_____. *Woman Holding a Balance*. 1665. | original de arte, óleo sobre tela, 45 x 39,9 cm. National Gallery of Art Washington. Disponível em: <http://www.picturalissim.com/vermeer_woman_holding_balance.htm>. Acesso em: 01 jan. 2014.

_____. *Girl Reading a Letter at an Open Window*. 1657-1659. | original de arte, óleo sobre tela, 83 x 64,5cm. Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Dresden Disponível em: <http://www.picturalissim.com/vermeer_girl_letter_window.htm>. Acesso em: 01 jan. 2014.

_____. *La Joueuse de Guitare*. 1672. | original de arte, óleo sobre tela, 55 x 46. Iveagh Bequest Kenwood House London. Disponível em: <http://www.picturalissime.com/vermeer_guitare.htm>. Acesso: 01. Jan. 2014.

WALDROP, Rosmarie. *Lavish absence: recalling and rereading Edmond Jabès*. USA: Wesleyan University, 2002.

WHEELOCK, Arthur k. *Vermeer: the complete works*. New York: Harry N. Abrams, 1997.

WIKEPEDIA. *Orzlivethumb.jpg*, image/jpeg, 226 × 150 pixels, file size: 42 KB, MIME. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Orzlivethumb.jpg>>. Acesso em: 20 set. 2013.

_____. *Adam Naming Animals*. Image/jpeg, 280 × 180 pixels, file size: 24 KB, MIME. Disponível em: <http://orthodoxwiki.org/File:Adam_naming_animals.jpg>. Acesso em: 15 nov. 2013.

WHITMAN, Walt. *Folhas de relva*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005.

WETERING, Ernst Van; RETÈL, Paulien *Rembrandt: the painter at work*. California: California University, 2009.

WIESEDRUCK: Sarah Horowitz artist. Disponível em: <<http://wiesedruck.com/index.php?/project/effigies/>>. Acesso em: 18 out. 2013.

WOODWARD, Gerald. The Stones Speak. *The Guardian*. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2007/mar/17/poetry.paulauster>>. Acesso em: 7 Mar. 2007.

ANEXO A- Quadro com estrofes e versos de *Wall writing* indicativos do desconhecido, da brancura, do silêncio e da aflição que acometem o poeta

<p>'The day will stand before us. The day will follow us into the day'. (AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 68)</p>	<p>"O dia se porá ante nós. O dia nos seguirá rumo ao dia" (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 127)</p>
<p>'Slowly, you dip your finger into the wound from which my voice escapes. (Id. Ibid., p. 70)</p>	<p>"Lentamente, mergulhas o dedo na chaga de onde escapa minha voz" (Id. Ibid., p. 131).</p>
<p>'Silence was in the prowled shambles and marrow of a cunning, harlot haste - a hunger that become a bed for me [...] (Id. Ibid., p. 74)</p>	<p>"O silêncio estava no percorrido matadouro e medula de uma arguta pressa puta - uma fome que tornou-se cama para mim" (Id. Ibid. p. 141)</p>
<p>'Snowfall. And in the nethermost lode of whiteness, a memory that adds your steps to the lost. Endlessly, I would have walked with you'. (Id. Ibid., p. 77)</p>	<p>"Neve. E no mais ífero filão de brancura, uma lembrança que soma teus passos aos perdidos. Infundamente, eu teria seguido contigo" (Id. Ibid., p. 147).</p>
<p>'I become your necessary and most violent heir' (Id. Ibid., p. 148)</p>	<p>"eu me torno teu necessário e mais violento herdeiro" (Id. Ibid., p. 149).</p>
<p>'Night-light: the bone and the breath transparent. This journey of proffered sky to the core of the sky we inhabit - a mountain in the air that crumbles'. (Id. Ibid., p. 85)</p>	<p>"Clara-noite: o osso e o alento transparentes. Essa jornada de céu ofertado para o centro do céu que habitamos - uma montanha no ar que desmorona" (Id. Ibid., p. 165)</p>
<p>'Spun from the hither-word's most hoarded space of longing, on the hour and the eve that evolve in the web-nonce and never-lattice of elsewhere- upon-elsewere (Id. Ibid., p. 89)</p>	<p>"Tramado do ponto de anseio mais defeso do aquém-palavra, na hora e na véspera que evoluem no teia-aqui, no grade-nunca de aléns- de-mais-aléns" (Id. Ibid., p. 173).</p>
<p>'Hewn till white -: the bronze</p>	<p>"Entalhado até o branco -: brônzeos</p>

heart and heaven-shape of our gradual winter'. (Id. Ibid., p. 91)	coração e forma-céu de nosso gradual inverno" (Id. Ibid., p. 127).
'You. And then you again. A footstep gives ground: what is more is not more: nothing has ever been enough'. (Id. Ibid., p. 94)	"Tu. E então de novo tu. Uma pegada cede terreno: o que é mais não há mais: nada jamais foi bastante" (Id. Ibid., p. 183).
'You stand there again, breathing in the phantom sun between ice and reverie' (Id. Ibid., p. 96)	"Tu ficas de novo ali, respirando sob o sol fantasma entre gelo e devaneio" (Id. Ibid., p. 187)
'[...] As if we could hold a single breath to the limit breath. There is no promised land' (Id. Ibid., p. 98)	"[...] Como se pudéssemos erguer um só alento ante o término do alento" Não existe a terra prometida". (Id. Ibid., p. 193)
'And you knew, then, that there were two of us: you knew that from all this flesh of air, I had found the place where one word was growing wild' (Id. Ibid., p. 100).	"E soubeste, então, que havia dois de nós: soubeste que de toda esta carne do ar, eu encontrara o lugar onde uma palavra crescia selvagem" (Id. Ibid., p. 197).
'[...] Nada termina. A hora retorna ao começo da hora em que respiramos: como se nada houvesse' (Id. Ibid., p. 102).	"[...] Nada termina. A hora retorna ao começo da hora em que respiramos: como se nada houvesse" (Id. Ibid., p. 201).

<p>‘These are the words that do not survive the world. And to speak them is to vanish</p> <p>into the world’. (AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 125)</p>	<p>“São essas as palavras que não sobrevivem ao mundo. E dizê-las é sumir</p> <p>no mundo”. (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 247)</p>
<p>“You will close your eyes. in the eye of the crow who flies before you, you will watch yourself leave yourself behind”. (Id. Ibid., p. 126)</p> <p>‘with so much distance to be delved by what is purely godless, the written does not damn you to any fate worse than self.</p> <p>You hunger up the the vast bread slopes of feeling, and begin, breaking once again, your fathomless alphabet of stones’. (Id. Ibid., p. 127)</p>	<p>“Tu jamais cerrarás os olhos. no olho do corvo que voa a tua frente, vais te ver deixar-te para trás”. (Id. Ibid., p.249)</p> <p>“com tanta distância a ser escavada pelo que é puramente sem-deus, o escrito não te condena a destino algum pior do que o seu.</p> <p>A fome te faz escalar as vastas ladeiras de pão do sentimento e começar, partindo uma vez mais, teu insondado alfabeto de pedras”. (Id. Ibid., p. 251)</p>
<p>‘Perhaps, then, a world that secrets its harvest in the lungs, a means of survival by breath alone. And if onthing, then let nothing be the shadow that walks inside your shadow, the body that will cast the first stone, so that even as you walk away from yourself, you might feel it hunger toward you, hourly, across the enormous vineyards of living’. (Id. Ibid., p. 128)</p>	<p>“Talvez, então, um mundo que secreta sua safra nos pulmões, um meio de sobrevivência via alento, e só. E, se nada, que seja o nada então a sombra que caminha em tua sombra, o corpo que há de jogar a primeira pedra, para que mesmo ao te afatares de ti, possas senti-lo sequioso rumo a ti, horamente, atravessando as gigantescas vinhas dos vivos”. (Id. Ibid., p. 253-255)</p>
<p>‘Because we go blind in the day that goes out with us, and because we have seen our breath cloud the mirror of air, the eye of the air will open on nothing but the word we renounce: winter</p>	<p>“Porque ficamos cegos no dia que se esvai conosco, e porque vimos nossa respiração nublur o espelho de ar, o olho do ar vai se abrir para nada mais que a palavra a que renunciamos: o inverno</p>

<p>will have been a place of ripeness.</p> <p>We who become the dead of another life than ours’. (Id. Ibid., p. 129)</p> <p>‘Not even the sky. But a memory of sky, and the blue of the earth in your lungs’. (Id. Ibid., p. 130)</p>	<p>terá sido lugar de madureza.</p> <p>Nós que viramos os mortos de uma vida que não a nossa’. (Id. Ibid., p. 257)</p> <p>“Nem mesmo céu. Mas memória do céu, e do azul do planeta em teus pulmões”. (Id. Ibid., p. 259)</p>
<p>‘In the high winter wheat that blew us across this no man’s land, in the couplings of our anger below these nameless white weeds, and because I lodged everlastingly, a flower in hell, I tell you of the opening of my eye beyond being, of my being beyond being [...]’ (Id. Ibid., p. 131)</p>	<p>‘No trigo alto do inverno, que nos soprou por essa terra-de-ninguém, na cópula de nossa fúria sob essa inominada erva branca, e porque instalei, sempiternamente, uma flor no inferno, eu te falo da abertura de meu olho além do ser, de meu ser além do ser [...]’ (Id. Ibid., p. 263)</p>
<p>‘as if in the distance between sundown and sunrise, a hand had gathered up your soul and worked it with the stones into the leaven of earth’. (Id. Ibid., p. 134)</p>	<p>“como se, na distância entre pôr-do-sol e sol-levante, uma mão tivesse recolhido tua alma a incrustado com as pedras no fermento da terra”. (Id. Ibid., p. 269-271)</p>
<p>‘Laid bare by your rabid, obsidian eye, by the white ire and barking of the mirror-dog who stared you into blindness: [...]’ (Id. Ibid., p. 136)</p>	<p>“Desnudado por teu hidrófobo olho obsidiano, pela alva ira e latidos do cão-espelho que te encara e te cega: [...]” (Id. Ibid., p. 275)</p>
<p>‘Now is the time to come. All you have come to take from me, take away from me now. Do not forget to forget’. (Id. Ibid., p. 137)</p>	<p>“Agora é o tempo por-vir. Tudo que vieste levar de mim, leva de mim agora. Não esqueças de esquecer”. (Id. Ibid., p. 277)</p>

ANEXO C - Quadro com alguns versos e estrofes de ‘Disappearances’

<p>1.</p> <p>‘Out of solitude, he begins –</p> <p>as if it were the last time that he would breath,</p> <p>and therefore it is now</p> <p>that he breaths for the first time beyond the grasp of the singular’. (AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 107)</p>	<p>1.</p> <p>“De solidão, ele recomeça –</p> <p>como se fosse a última vez que respira,</p> <p>e portanto seja agora</p> <p>que respira pela primeira vez além das garras do singular. (Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 209)</p>
<p>2.</p> <p>‘It is a wall. And the wall is death.</p> <p>Illegible Scrawl of discontent, in the image</p> <p>And after-image of life –</p> <p>And the many who are here Though never born, And those who would speak</p> <p>to give birth to themselves.</p> <p>He will learn the speech of this place. And he will learn to hold this tongue.</p> <p>For this is his nostalgia: a man. (Id. Ibid., p. 108)</p>	<p>2.</p> <p>“É um muro. E o muro é morte.</p> <p>ilegível rabisco de insatisfação, à imagem</p> <p>e pós-imagem da vida –</p> <p>e os vários que aqui são conquanto nunca-natos, e os que falariam</p> <p>por se dar à luz.</p> <p>Ele vai aprender a fala deste lugar. E aprender a segurar a língua.</p> <p>Pois é esta sua saudade: um homem. (Id. Ibid., p. 213)</p>
<p>3.</p> <p>‘To hear the silence that follows the word of oneself. Murmur</p> <p>of the least stone</p> <p>shaped in the image of earth, and those who would speak to be nothing</p> <p>but the voice that speaks them to the air.</p> <p>And he will tell of each thing he sees in this space, and he will tell it to the very wall that grows before him:</p> <p>and for this, too, there will be a voice, although it will not be his.</p> <p>Even though he speaks.</p> <p>And because he speaks. (Id. Ibid., p. 109)</p>	<p>3.</p> <p>“Para ouvir o silêncio que se segue à palavra de si. Murmúrio</p> <p>da mais ínfima pedra</p> <p>moldada à imagem da terra, e os que falariam para nada serem</p> <p>além da voz que os diz ao ar.</p> <p>E ele vai falar de cada coisa que vê neste lugar, e vai falar até para o muro que cresce diante dele:</p> <p>e para isso, também, haverá uma voz, embora não a sua.</p> <p>Apesar de ele falar.</p> <p>E por causa da falar. (Id. Ibid., p. 215)</p>

<p>4.</p> <p>‘There are the many – and they are here: and for each stone he counts among them he excludes himself, as if he, too, might begin to breath for the first tim in the space that separates him from himself. (Id. Ibid., p. 110)</p>	<p>4</p> <p>“Há os vários – e estão aqui: e para cada pedra que conta entre eles ele exclui-se, como se, também ele, pudesse começar a respirar pela primeira vez no espaço que o separa de si. (Id. Ibid., p. 217)</p>
<p>5.</p> <p>‘It is nothing. And it is all that he is. And if he would be nothing, then let him begin where he finds himself, and like any other man learn the speech of this place. (Id. Ibid., p. 111)</p>	<p>5.</p> <p>“É nada. E é tudo que ele é. E se for ser ele nada, comece então onde se vê, e como outro qualquer aprenda a falar deste ponto”. (Id. Ibid., p. 221)</p>
<p>6.</p> <p>‘And of each thing He has seen he will speak [...] as if for no other reason than he speaks. Therefore, he says I, and counts himself in all that he excludes, which is nothing, and because he is nothing he can speak, which is to say there is no escape [...] (Id. Ibid., p. 112)</p>	<p>6.</p> <p>‘E de cada coisa que viu vai falar [...] como se por nenhum outro motivo além do fato de falar. Portanto, ele diz eu, e se conta em tudo que exclui, o que é nada, e porque é nada ele pode falar, o que vale dizer que não há saída [...] (Id. Ibid., p. 223)</p>
<p>7.</p> <p>‘He is alone. And from the moment he begins to breath, he is nowhere. Plural death, born in the jaws of the singular [...] each thing that he speaks of he is not – and in spite of himself he says I, as if he, too, would begin to live in all the others who are not [...]</p>	<p>7.</p> <p>“Ele está só. E desde o momento em que começa a respirar está em parte alguma. Morte plural, nascida nas presas do singular [...] cada coisa de que fala ele não é – e a contragosto diz eu, como se, também ele, fosse começar a viver em todos os outros que não são [...]</p>

<p>Therefore, there are the many, and all these many lives shaped into the stones of a wall [...].</p> <p>and he would begin to breathe</p> <p>will learn there is nowhere to go but here.</p> <p>Therefore, he begins again,</p> <p>as if it were the last time he would breathe.</p> <p>For there is no more time. And it is the end of time</p> <p>That begins. (Id. Ibid., p. 113-114)</p>	<p>Portanto, há os vários, e todas estas várias vidas moldadas nas pedras de um muro</p> <p>E ele que começaria a respirar</p> <p>aprenderá que não há aonde ir senão aqui .</p> <p>Portanto recomeça,</p> <p>como se fosse a última vez que iria respirar.</p> <p>Pois não há mais tempo. E é o fim do tempo</p> <p>que começa. (Id. Ibid., p. 225-227)</p>
--	--

ANEXO D - Quadro com o poema 'White' na íntegra

<p>White</p> <p>For one who drowned: (4) this page, as if (4) thrown out to sea (4) in a bottle. (3)</p> <p>So that (2) even as the sky embarks (5) into the seeing of earth, an echo (7) of the earth (3) might sail toward him, (4) filled with a memory of rain, (6) and the sound of the rain (6) falling on the water. (4)</p> <p>So that (2) he will have learned, (4) in spite of the wave (5) now sinking from the crest (5) of mountains, that forty days (5) and forty nights (3) have brought no dove (4) back us.(2)</p> <p>(AUSTER, Paul, op. cit., 2004, p. 87)</p>	<p>Branco</p> <p>Para um afogado: (3) esta folha, como se (4) feita ao mar (4) em garrafa. (3)</p> <p>Para que (2) ainda enquanto o céu embarca (5) no ver-a-terra, um eco (4) da terra (2) possa singrar para ele, (4) cheio de lembrança da chuva, (5) e o som da chuva (5) caindo na água. (3)</p> <p>Para que (2) possa aprender, (2) malgrado a vaga (3) que ora naufraga do cimo (5) dos montes, que quarenta dias (5) e quarenta noites (3) não nos trouxeram a pomba (5) de volta. (2)</p> <p>(Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 169)</p>
<p>1a. estrofe: 15 palavras 2a. estrofe: 37 palavras 3a. estrofe: 30 palavras</p> <p>Total de versos: 20</p>	<p>1a. estrofe: 14 2a. estrofe: 30 palavras 3a. estrofe: 27 palavras</p> <p>Total de versos: 20</p>

ANEXO E - Quadro com as cinco seqüências de *Effigies*

Effigies	Effigies
1	1
Eucalyptus roads: a remnant of the pale sky shuddering in my throat. Through the ballast drone of summer	Estradas de eucalipto: um vestígio de céu pálido Estremece na garganta. Pelo lastro zumbido do verão
the weeds that silence even your step.	a relva que cala até o seu passo.
2	2
The myriad haunts of light. And each lost thing - a memory	Pletora de antros da luz. e cada coisa perdida - uma lembrança
of what has never been. The hills. The impossible bills	do que nunca foi. Os morros. Impossíveis morros
lost in the brilliance of memory.	perdidos no brilho da memória.
3	3
As if it were all	Como se fosse tudo
Still to be born. Deathless in the eye, Where the eye now opens on the noise	Ainda por nascer. Imortal ao olho, onde o olho ora se abre para o som
of heat: a wasp, a thistle swaying on the prongs	do calor: uma vespa, um cardo oscilando nos dentes
of barbed wire,	do arame farpado.
4	4
You who remain. And you who are not there. Northernmost word, scattered in the white	Tu que permaneces. E tu que não estás aqui. Mais boreal palavra, espargida nas brancas
hours of imageless world - like a single word	horas do mundo sem imagens - como única palavra
the wind utters and destroys.	que o vento enuncia e destrói.
5	5
Alba. The immense, alluvial light. The carrillon of clouds at dawn. And the boats moored in the jetty fog	Alva. Imensa luz aluvial. O carrilhão das nuvens da aurora. E os barcos ancorados na névoa do molhe
are invisible. And if they are there	são invisíveis. E se estão ali
they are invisible.	são invisíveis.
AUSTER, Paul, op. cit., p. 117-118-119-120-121.	Trad. Caetano W. Galindo. In: AUSTER, Paul, op. cit., 2013 [b], p. 233-235-237-239-241.

ANEXO F - Quadro com passagens de diferente romances de Auster

<p><i>Da mão para a boca</i> (1997)</p>	<p>"Elas [revistas <i>Mad</i>] me revelavam que havia pessoas como eu no mundo, que outros já haviam destrancado as portas que eu estava tentando abrir. No Sul, mangueiras de bombeiros espirravam água na cara dos negros; os russos tinham acabado de lançar o primeiro esputinique [...] não era necessário engolir todos aqueles dogmas que tentavam enfiar pelas nossas goelas abaixo [...] A retidão e a virtude da vida americana não passavam de um embuste [...] Era só começar a examinar os fatos e contradições vinham à tona, hipocrisias gritantes era desmascaradas [...] ensinavam-nos a acreditar em 'liberdade e justiça para todos', mas o fato era que muitas vezes surgiam incompatibilidades entre a liberdade e a justiça. A corrida atrás do dinheiro nada tinha a ver com justiça; o motor por detrás dela era o princípio social do cada-um-por-si. Como se para provar a desumanidade essencial do mercado, quase todas as suas metáforas provinham do mundo animal: cada macaco no seu galho, o lobo do homem, a sobrevivência dos mais aptos. O dinheiro dividia o mundo em ganhadores e perdedores, ricos e pobres. Uma situação muito boa para os vitoriosos, mas e os derrotados? Com base nos dados de que dispunha, concluí que estes eram jogados fora e esquecidos [...] Se você constrói um mundo tão primitivo que os filósofo fundamental é Darwin e o poeta básico é Esopo, o que se pode esperar? A vida é uma selva ou não é? Veja só o leão da Dreyfuss caminhando pelo meio da Wall Street [referência a um anúncio de televisão de uma corretora de valores]. Não poderia haver mensagem mais clara: é comer ou ser comido. Esta é a lei da selva, meu amigo, e se você não tem estômago para aguentá-la, então caia fora enquanto você pode" (p. 14).</p> <p>No meu segundo ano de faculdade [...] fui contratado por uma subsidiária de uma editora para escrever material para <i>slides</i> educativos [...] No meu primeiro dia no emprego, o supervisor mandou-me dar uma olhada em alguns dos <i>slides</i> escolhi uma série a esmo. Chamava-se <i>Estudos sociais</i> ou <i>Introdução aos estudos sociais</i> ou coisa que o valha [...] Lá pela segunda ou terceira imagem encontrei uma afirmação que me assustou [...] dizia-se que os Estados Unidos eram uma democracia. Desliguei o projetor, saí correndo e bati à porta da sala do supervisor. 'Tem um erro nesse material', disse eu. 'Os Estados Unidos não são uma democracia, e sim uma república. Duas coisas muito diferentes [...] Numa democracia pura, todo mundo decide todas as questões no voto. Nós elegemos representantes que fazem isso por nós. Não estou dizendo que isso é mau. A democracia pura às vezes é perigosa. É preciso proteger os direitos das minorias, e é isso que a república faz. Está tudo bem explicado nos artigos do <i>Federalista</i>. O governo tem que nos proteger da tirania da maioria. As crianças precisam saber disso [...] (p. 24-25).</p>
<p><i>A música do acaso</i> s. d. [c]</p>	<p>"Nós, americanos, estamos sempre demolindo o que construímos, destruindo o passado para recomeçar tudo, avançando com ímpeto na direção do futuro. Mas nossos vizinhos do outro lado da lagoa são mais apegados a sua história, reconforta-os saber que pertencem a uma tradição, a hábitos e costumes seculares" (p. 86).</p>
<p><i>Cidade de vidro</i> 1999</p>	<p>O movimento dos colonizadores ingleses para o Novo Mundo, portanto, podia ser interpretado como o cumprimento da ordem ancestral. A América constituía o último passo de todo o processo. Uma vez povoado o continente, o tempo estaria maduro para uma mudança no destino da humanidade. A proibição de construir Babel - porque o homem antes deveria povoar a terra - seria suspensa. Nesse momento se tornaria possível outra vez para toda a Terra ter uma só língua e um mesmo modo de falar. Em se isso acontecesse, o Paraíso não poderia estar muito longe (p. 58)</p> <p>[...] com toda a certeza eram os puritanos, o novo povo escolhido por Deus, que portavam nas mãos o destino da humanidade. Ao contrário dos hebreus que frustraram Deus ao rejeitar seu filho, esses ingleses transplantados iriam escrever o capítulo final da história antes que o Céu e a Terra enfim se unissem. A exemplo de Noé na sua arca eles tinham viajado através do vasto dilúvio oceânico a fim de cumprir sua missão sagrada (p. 58).</p>

<p><i>Leviatã</i> 2001 [a]</p>	<p>O <i>Novo Colosso</i> começa no ano do centenário da independência americana e se desenrola em meio aos fatos mais importantes da década e meia seguinte [...] Há a morte de Emma Lazarus, de câncer, aos trinta e sete anos, presenciada por sua amiga Rose Hawthorne - que se transforma de tal modo com a experiência que se converte ao catolicismo, entra na ordem de São Domingos com o nome de Irmã Alphonsa e dedica os últimos trinta anos de vida a cuidar de doentes terminais (p. 55-56).</p> <p>Ela era uma pesquisadora acadêmica e ele um sujeito vibrante; ela era uma esfinge e ele uma ferida aberta; ela era uma aristocrata e ele o povo. Estar com os dois era como contemplar um casamento ente uma pantera e um canguru. Fanny sempre esplendidamente vestida, com toda elegância, caminhava ao lado de um homem quase trinta centímetros mais alto do que ela, um garoto que cresceu demais, de tênis preto All Star, calça jeans e um pulôver esportivo cinzento com capuz (p. 63).</p> <p>Visitar a Estátua da Liberdade não é como ir brincar no quintal [...] é o símbolo do nosso país e temos de mostrar o devido respeito'. Mesmo então, a ironia da situação não me passou despercebida. Lá estávamos, prestes a render homenagem à ideia de liberdade, e eu mesmo escravizado. Eu vivia sob uma absoluta ditadura e, até onde minha memória alcançava, meus direitos sempre tinham sido pisados e esmagados (p. 49).</p>
<p><i>Report from the interior</i> 2013</p>	<p>[...] you switch to the movie channel you like best, TCM, with its round-the-clock programming of old Americans films, and a few minutes into the story you have now begun to watch, something occurs to you [...] you have been that man, you tell yourself, and what you are watching on the television screen is a precise rendering of what happened to you two days after your mother's death in 2002 (p. 153).</p>

ANEXO G - Quadro indicativo do conceito de imaginário para Auster

IMAGINÁRIO	
Espaço onde	<ul style="list-style-type: none"> • as palavras nunca parecem dizer o que o poeta pensou estar dizendo; • aquele que escreve refere-se a si mesmo sempre como um outro e vive, por vontade própria, como um exilado; • lugares e imagens são tomados como catalisadores para outros lugares e coisas a serem lembrados; • o tempo escapa e não se pode mais senti-lo desdobrar; • a sensação é de ter sido trancado, ao mesmo tempo em que é possível atravessar paredes; • escrever é não sentir a caneta na mão, desequilibrar-se e colocar-se em estado de constante vigilância interna; • tudo o que acontece é anterior ao próprio momento em que as coisas acontecem; • tudo pode ser interpretado como um comentário sobre tudo o mais; • o homem se depara com a consciência de que não é capaz de compreender tudo o que ele é, e a mente estreita demais para conter inteiramente a si mesma; • o mundo interior de um homem é representado em seus mínimos detalhes e percebido a partir das coisas mais insignificantes; • tudo é absurdo e luminoso; • o real é revirado pelo avesso para ser apresentado como <i>anedota metafísica</i>; • o fracasso é aceito quase como uma premissa teológica e fonte de esperança ilimitada e quixotesca;

ANEXO H - Quadro indicativo dos andamentos e da dinâmica musical das seções de 'White Spaces'

Seção \ Linha	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
1																						
5																						
10																						
15																						
20																						
25																						
30																						
35																						

	<i>Andante</i> – 1ª e 12ª seções
	<i>Andantino</i> – 2ª e 17ª seções
	<i>Allegretto</i> – 3ª e 18ª seções
	<i>Allegro</i> – 4ª, 7ª, 9ª, 10ª, 13ª, 15ª e 22ª seções
	<i>Calando</i> – 5ª, 6ª e 16ª seções
	<i>Accelerando</i> – 8ª seção
	<i>Variatione</i> – 11ª seção
	<i>Vivace</i> – 14ª seção
	<i>Alla Marcia</i> – 19ª seção
	<i>Decrescendo</i> – 20ª seção
	<i>Forte</i> – 21ª seção