



**A EXPERIÊNCIA DE VIDA DO SUJEITO COMUM E O *ETHOS* DO
ESCRITOR NA ESPACIALIDADE TEXTUAL:
NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA NA LITERATURA DE PAUL AUSTER**

**THE EXPERIENCE OF LIFE OF THE ORDINARY SUBJECT AND THE *ETHOS*
OF THE WRITER IN TEXTUAL SPACIALITY:
THE AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVE IN THE LITERATURE OF PAUL AUSTER**

Lilian Reichert Coelho
FSBA - Faculdade Social da Bahia

RESUMO: Este trabalho detém-se no exame dos engendramentos enunciativos utilizados pelo escritor estadunidense Paul Auster em *A Trilogia de Nova York* (1987) e *Desvarios no Brooklyn* (2005). Nas narrativas em foco, observa-se que as relações são complexas, vez que o próprio autor empírico figura como personagem de modo explícito e implícito, aspergindo pelos textos relatos da própria vida, em movimento autobiográfico. Auster expõe também acontecimentos vividos por outros escritores como “pessoas físicas”. Desse modo, para além da autoridade do nome o qual figura nas capas dos livros e dos fatos que pululam nas biografias autorizadas, Auster procura fatos “verdadeiramente” vividos, que ilustrem, ao máximo, a humanidade dos artistas que admira e com cuja experiência julga ter constituído a própria subjetividade e a identidade artística.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador; Autobiografia; Subjetividade; Literatura; *Ethos*.

ABSTRACT: It is concentrated in the examination of the enunciative engendering used by the American writer Paul Auster in *The New York Trilogy* (1987) and in *The Brooklyn Follies* (2005). In the cited narratives, it was observed some complex relations, since the empirical author himself appears as character, explicitly and implicitly, by spraying the wording accounts on his life through the texts, moving autobiographically. Auster also exposes events experienced by other writers as “real people”. Thus, in addition to the authority of the name that appears on the covers of books and facts that crowd the authorized biographies, Auster searches for facts “truly” lived, illustrating the most of the humanity of the artists he admires and whose experiences have provided his own subjectivity and his artistical identity.

KEYWORDS: Narrator; Autobiography; Subjectivity; Literature; *Ethos*.

Da produção literária austeriana, transbordam experiências da vida de artistas – dele próprio e outros – como pessoas físicas, constituindo-se não apenas relatos de efemeridades, mas tentativas de explicar como acontecimentos vividos imiscuem-se à criação artística. Ou, pelo menos, certifica-se que de tal relação íntima é impossível escapar. Com

isso, alerta-se para o argumento segundo o qual as fronteiras entre biografia e ficção nem sempre são nítidas ou mesmo possíveis. A ambivalência da relação entre experiência e criação ficcional é estruturante na obra de Auster, como na obra de qualquer escritor. A idiosincrasia reside no fato de que o escritor estadunidense emprega a citada ambivalência como procedimento, o que, por consequência, tornou-se marca de estilo. A técnica utilizada por Auster encaminha-se em dois eixos: concentra-se tanto na convocação de elementos autobiográficos nas ficções quanto, do ponto de vista do escritor-crítico, na sempiterna discussão sobre tais relações na produção literária. Por isso, marca evidente na literatura de Auster é o diálogo intenso com outros livros e com procedimentos de escritores que o antecederam, mas sempre acentuando as relações da produção artística com fatos da vida. Portanto, mais do que se concentrar na realidade empírica, o escritor reverbera reflexões intrínsecas ao romanesco desde *Dom Quixote*, paradigma explicitamente assumido, sobretudo em “Cidade de Vidro” (1978; 1999).

Retumba dos textos de Auster o brado contra o desprezo histórico concedido à figura do escritor pelos esforços “objetivantes” (BOOTH, 1977, p. 89) que culminaram no acento estruturalista no imanentismo e, depois, na atenção dispensada exclusivamente ao leitor pelos estudos de extração culturalista e histórico-etnográfica. Expor acontecimentos vividos pelo próprio escritor como sujeito social e histórico comum, inserindo-os nas narrativas ficcionais, atribuindo-os às personagens é reflexo da posição de Auster como escritor, leitor e crítico. Do ponto de vista adotado neste trabalho, considera-se que isso explica o fato de o escritor, recorrentemente, salpicar os textos com histórias de outros escritores, filósofos e personalidades históricas. Crê-se que tal procedimento tem como efeito conferir realidade e humanidade às frias assinaturas que pululam das capas de livros. Desse modo, para além da autoridade do nome próprio e dos fatos que afloram nas biografias autorizadas, Auster procura fatos “verdadeiramente” vividos que ilustrem ao máximo a humanidade dos artistas que admira e com cuja experiência julga ter constituído a própria subjetividade.

O exposto evidencia que a utilização de dados biográficos de personalidades literárias e/ou históricas realizada pelo escritor estadunidense não é gratuita. Além da homenagem e da tentativa de humanização, em geral, Auster evoca histórias sucedidas a tais figuras como metáforas para situações vividas pelas personagens de suas ficções. Em *Desvarios no Brooklyn* (2005), o narrador, vendo-se diante da necessidade de responsabilizar-se pela sobrinha Lucy e de convencer o sobrinho Tom a dividir a responsabilidade, alude a uma história atribuída à vida “real” de Kafka – não por coincidência –, autor predileto do escritor dentre os não estadunidenses. A história pode ser assim sintetizada: o eminente escritor, já próximo da morte, dispensa o precioso tempo para inventar cartas supostamente escritas pela boneca desaparecida para consolar uma garotinha que mal conhece. O lirismo da situação comove as personagens Tom e Nathan pelo traço prosaico e, de acordo com o especialista em literatura e uma das personagens centrais do romance, Tom Wood, “quanto mais você lê sobre a vida dele, mais interessante se torna a obra. Kafka não foi apenas um grande escritor, foi também um homem notável. [...] Meu objetivo é provar que Kafka foi de fato uma pessoa extraordinária” (AUSTER, 2005, p. 166). Pela personagem, fala o autor implícito: é a *persona* artística do escritor Paul Auster que faz ecoar o objetivo exposto através da personagem.

Assim como Kafka (Cf. MAIROWITZ, 2006; KAFKA, 1998), Auster mostra reverência e respeito por artistas do passado, acentuando, por tal procedimento – não apenas retórico, mas narrativo, discursivo e estilístico –, o esforço de colaborar para a formação

literária do leitor, referindo-se a como este pode/deve lidar com o que lê. Na pedagogia do leitor, o escritor estadunidense demanda gestos de afeto para com o artista como ser humano, acentuando que como tal este deve ser visto, em conjunto com a obra e não apartado dela. Portanto, Auster imbuí-se vividamente da tarefa de formar o leitor, compreendido como alguém passível de amadurecimento intelectual e pessoal. Do ponto de vista ideológico, percebe-se que salta do uso do citado procedimento o argumento de que se aprende com os textos ficcionais lidos, mas se aprende tanto quanto com a leitura da vida de outras pessoas, o que se evidencia pelo processo de formação do próprio artista. Em suma, pode-se afirmar que o argumento austero condensa a afirmação categórica da inutilidade de se criar artifícios para forçar a separação entre vida e obra, pois que são indissociáveis.

Além da pedagogia do leitor, outro aspecto a ser considerado no que diz respeito ao procedimento está diretamente ligado ao processo de formação do próprio escritor como artista, nitidamente devedor dos que o precederam. Ao mesmo tempo, referindo-se ao trabalho e às experiências de vida de muitos outros, Auster incrementa o próprio *status* como criador, alimentando-o explicitamente “não tanto a partir de uma manipulação vivencial da realidade imediata, mas [se propõe] quase como metalinguagem” (SANTIAGO, 2002, p. 58). Com isso, convoca o romance paradigmático, *Dom Quixote*, no qual se tematiza o amálgama entre vida e arte de modo complexo e seminal e já tão revolvido ao longo da história do gênero. De fato, a dívida maior de Auster – esta não explicitamente referida – é com Borges, mais do que com Cervantes¹. Disso depreende-se que a relação é, portanto, estabelecida por intermédio de outro leitor, assim como ele. E um leitor de alto calibre que, também como Auster, foi também escritor. O próprio Borges corrobora o argumento exposto, no texto em que pretende examinar os precursores de Kafka, por sua vez, precursor de Auster:

No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus próprios precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. Nessa correlação, nada importa a identidade ou a pluralidade dos homens. O primeiro Kafka de *Betrachtung* é menos precursor do Kafka dos mitos sombrios e das instituições atrozés do que Browning ou lorde Dunsany. (BORGES, 2007, p.130, grifo do autor).

Assim, embora difícil – quase impossível – afirmar qual o antecedente eleito com mais vigor por Auster, sublinha-se a observação das “pontes” construídas pelo próprio artista para si, não em termos de descendência “natural”, mas de eleição realizada – do ponto de vista histórico, por saltos, ao sabor das conveniências artísticas e das preferências subjetivas – pelo escritor contemporâneo. Na verdade, o exame mais atento permite observar que Auster, embora convoque e reverencie Cervantes, inverte-lhe a lógica proposta, pois, ao contrário de fazer seus personagens viverem “a ficção como realidade”², impõe a própria

¹ De acordo com Souza (2002, p. 133), “Borges recupera a lição de Cervantes e de Stendhal, ao inscrever a literatura como metaficção, regida por leis que ignoram as pontes diretas e naturais com a referente, por manter um elo virtual com a palavra escrita dos livros.”

² “Viver a ficção como realidade, como assim se comportou Dom Quixote, obriga o escritor a dar um final moralista ao romance, punindo a personagem sonhadora. O fecho retórico de Dom Quixote é imposto pelas circunstâncias e ideologias que cada época, em particular, exige de seus artistas”. (SOUZA, 2002, p.126).

realidade como forma de ficção, inclusive a própria experiência pregressa é utilizada como elemento para a criação artística.

Embora os romances de Auster sejam também livros sobre livros, inegavelmente são também livros sobre vidas reais e ficcionais que se misturam de forma a constituir um todo indissolúvel. Ao ficcionalizar fatos da vida de outros artistas, Auster propõe questionamentos acerca da veracidade de tais fatos, levando o leitor a indagar, por exemplo, se Wittgenstein realmente arrependeu-se de maltratar crianças quando exercera a função de professor na “pequena aldeia nas montanhas da Áustria” e peregrinara de casa em casa, mais de vinte anos depois, pedindo perdão. As súplicas do respeitado professor de Cambridge de nada valeram, pois “a dor que ele havia causado calara muito fundo e o ódio que sentiam do professor transcendera toda e qualquer possibilidade de misericórdia” (AUSTER, 2005, p. 69). A pungência da história e da narração pode conduzir o leitor à dúvida, pois a cena parece mesmo inverossímil, se se considerar personalidades, como Wittgenstein, intocáveis, acima das penúrias da vida ordinária. No entanto Auster tenta dirimir a dúvida pela inserção do nome do biógrafo Ray Monk e de dados biográficos passíveis de comprovação em biografias enciclopédicas que circulam pelos meios acadêmicos. De tal sorte, o que tal recurso revela é tema intrínseco à “matéria própria do romance”, qual seja o tratamento do “homem considerado sob o aspecto do indivíduo”, conforme Kayser, para quem “Esta temática compreende tudo o que, no homem, é de natureza individual e pessoal; o homem considerado sob o aspecto do indivíduo: esta é a matéria própria ao romance” [tradução nossa] (1958; 1970, p.65). E, por que não, como propõem abordagens teóricas e exercícios práticos de escritores e críticos contemporâneos, do indivíduo compreendido como sujeito histórico, social, político?

Em Auster, o modo como o relato biográfico incrusta-se na narrativa leva o leitor a nele crer. Mais do que isso: não se trata de mero anedotário histórico, pois, no caso do narrador de *Desvarios no Brooklyn*, por exemplo, ao mencionar a própria vida pregressa, está em processo de exame de consciência sobre a própria performance “real” como pai, esposo, trabalhador, homem. No início do romance, o narrador, Nathan Glass, pelo mecanismo da autodesqualificação, mostra-se pouco complacente com a própria filha:

Rachel não é burra. Tem doutorado em bioquímica pela Universidade de Chicago e trabalha como pesquisadora numa grande empresa farmacêutica nos arredores de Princeton, mas, a exemplo da mãe, são raras as vezes em que consegue se expressar sem lançar mão dos chavões – todas aquelas frases esgotadas e ideias de segunda mão que entopem os lixões da sabedoria contemporânea. [...] É uma pena, pobrezinha – mas ela não consegue evitar. Minha única filha habita este mundo há vinte e nove anos e nem uma única vez conseguiu fazer um comentário original, em que houvesse algo de absoluta e irredutivelmente seu. (AUSTER, 2005, p. 8).

A citação revela a distância intelectual entre o narrador e a filha; por outro lado, há a aproximação do autor implícito e o narrador em termos da simpatia que aquele cria em relação àquele desde o início. Ao longo da narrativa, Nathan torna-se cada vez menos sarcástico e distante no trato com as outras personagens, reservando a si mesmo desqualificações de toda espécie. Ao conviver com o sobrinho Tom, pensa na filha e diz estar certo de que, apesar de seus fracassos como pai, ela não o odeia. O narrador decide escrever uma carta à filha, enviar-lhe um presente, mas ela está de férias na Inglaterra com o marido. No retorno de Rachel, ambos dialogam, a filha perdoa ao pai, tornando-se próxima dele

gradativamente até a celebração da gravidez ao final da narrativa. Embora os finais sejam díspares, foi o fato ocorrido a Wittgenstein e relatado por Tom na própria narrativa que faz Nathan reexaminar a conduta passada e, ao menos, tentar o perdão da filha. O narrador confessa jamais ter lido as obras de Wittgenstein, mas evidencia o modo visceral como a leitura da biografia incidiu sobre a própria vida, transformando-a definitivamente, expurgando o remorso do passado vivido. O mesmo faz o escritor do romance, reconfigurando a performance artística, pois, em *Desvários no Brooklyn*, realiza deslocamentos no que tange ao projeto ficcional, aproximando-se, por intermédio do autor implícito, das personagens em detrimento do material narrado.

O argumento sobre a pedagogia do leitor e até do escritor como leitor através da literatura repercute em feixes na produção literária de Auster. Mesmo nas narrativas cujas personagens são leitores não especializados, isto é, detetives que, em geral, personificam o leitor contemporâneo e sua avidez por leituras fáceis e desatentas, surgem relatos de fatos vividos por outras pessoas, supostamente “reais”. Por meio delas, a personagem – imagem do leitor no espaço textual – reflete sobre a própria vida, assimilando histórias de vidas alheias como aprendizado para si. Nesse sentido, sentindo-se absolutamente distante do próprio passado, o detetive Blue, de “Fantasmas”, recorda algumas histórias lidas; mas, como nunca tivera o hábito de ler atentamente, é incapaz de recordá-las satisfatoriamente. Por isso, a fim de espantar o tédio que lhe assombra a vida, passa ele mesmo a inventar histórias sobre o homem que vigia: um escritor. Com isso, há uma espécie de inversão de papéis, ou a atividade de escrita passa a ser comum a ambos. Qualquer um pode tornar-se criador de histórias no cotidiano, mas, talvez por não ser leitor nem escritor profissional, Blue é malsucedido na tentativa de forçar a memória em busca de histórias ouvidas – mas não lidas – no passado. Apesar do esforço, recorda-se apenas de algumas delas. Mesmo assim, a personagem-detetive é incapaz de aprender com elas, pois se recusa a estabelecer qualquer conexão com a própria vida.

Desse modo, nota-se que Blue reflete o argumento sarcástico de Auster sobre o leitor apressado e impaciente da contemporaneidade, incapaz de se deter nas dificuldades inerentes ao penoso trabalho que jaz nas filigranas das narrativas que lê. Trata-se também de reflexão sobre o tipo de crítica que relega a vida do artista à dimensão do insondável, por isso mesmo, negando qualquer relação íntima entre arte e vida, numa espécie de “arte pela arte”³. Daí a insistência de Auster no tema do escritor como fantasma, como desaparecido, e da escrita literária como doença. É contra a invisibilidade do sujeito para além do *status* da assinatura mais ou menos reconhecida na sociedade que Auster se insurge.

Em que pesem as notáveis cegueira e surdez da personagem Blue, o narrador de “Fantasmas” oferece ao leitor e à personagem oportunidades de redenção. É evidente que a referida instância só pode alcançar tal resultado por estar muito próxima do autor implícito, ao mesmo tempo em que instala leitor e personagem como instâncias em proximidade, na verdade, em relação de equivalência em termos intelectuais, existenciais e no eixo das ações. A personagem relembra uma história que costumava ouvir do pai na infância. Trata-se da incrível – embora não ficcional, conforme corrobora Gay Talese (2004) em *Fama e Anonimato* – história de Washington Roebling, engenheiro responsável pela construção da

³ Refere-se à crítica estruturalista. De qualquer modo, vale apontar que, ao se abordar o argumento contra a mirada exclusivamente imanentista, não se pretende realizar, aqui, por limitações de diversas ordens, ainda que se reconheça seu *status* na contemporaneidade, a crítica biográfica, que, “ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios e crítica –, desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais.” (SOUZA, 2002, p.111).

ponte do Brooklyn cuja menção é recorrente nos escritos de Auster. Após a conclusão do projeto da ponte, John Roebling morre, e Washington Roebling assume o posto do pai. Inválido pelas sequelas terríveis de um incêndio, contempla o avanço das obras por um telescópio posicionado na janela do apartamento em Brooklyn Heights, exatamente onde vive Blue. Assim, o engenheiro acompanha as obras, enviando a esposa diariamente para instruir os operários e, na leitura de Auster (2003, p. 166-167),

o mais notável era que a ponte inteira estava literalmente na sua cabeça: cada parte dela fora memorizada, até a mais ínfima peça de aço ou de pedra e, embora Washington Roebling nunca tenha posto os pés na ponte, ela se encontrava totalmente presente dentro dele, como se ao fim de todos aqueles anos a ponte tivesse de algum modo crescido dentro do seu corpo.

Com efeito, o argumento de Auster sobre o mister literário expande-se para o engenheiro, espécie de artista que cria a ponte a partir da imaginação do pai, pois a ideia repercute na cabeça como herança. Ao evocar a história do arquiteto da ponte e do filho, o escritor parece acentuar o argumento de que a criação humana depende de trabalho árduo de encaixe de várias e ínfimas peças, além de imaginação, inventividade. E, mais importante ainda, do aprendizado com os antecessores, cujo legado está tanto na obra quanto na vida – ambas indissociáveis –, pois, se não fosse a persistência de Roebling, o projeto do pai não teria sido executado conforme a criação mental. Caso existisse a ponte, tratar-se-ia inevitavelmente de outra ponte; assim como os livros: muda-se o escritor, muda-se o livro, invariavelmente.

Nesse sentido, do ponto de vista não do procedimento, mas da intenção artística, crê-se que a pulverização de curiosidades sobre a vida de personalidades históricas e de escritores conduz à renovação das personagens, funcionando também como instrumento pedagógico para o leitor de Auster. Ao imbuir-se de tal objetivo, a escrita funciona em regime similar aos modos grego e romano clássicos do “cultivo de si”, tal como Foucault (1981-1982) os lê. Partindo do *Alcibíades*, de Platão, e confrontando-o com textos dos primeiros séculos da era cristã, Foucault nota significativas transformações, destacando o argumento renovado da necessidade de assimilação por interiorização do que está fora e não, como defendia Platão, da busca da verdade alojada no interior de si mesmo (reminiscência). No que concerne ao ponto de vista estritamente subjetivo, trata-se de abandonar a atenção exclusiva dada a si, principalmente na juventude, para anotar os acontecimentos e as ações executadas durante toda a vida, a fim de utilizar tais inscrições para aprender a lidar com outros. Sobre o aspecto pedagógico, enquanto Platão concebe a escrita sobre suporte resistente ao tempo como “formação”, Foucault salienta a adoção de outras funções: crítica (discernir e desaprender tornam-se movimentos fundamentais), de luta (o eterno combate de viver), curativa e terapêutica (filosofia como consultório médico). Ressalta-se um terceiro aspecto, o de que não se pode ocupar-se de si sem a ajuda de outro, ocasionado pela “multiplicidade das relações sociais” (1981-1982, p.125). Em suma, o “serviço de alma” propicia, inevitavelmente, aprofundamentos nos laços afetivos. Ao proceder assim, Auster traz à baila a vida daqueles com quem aprendeu e, ao mesmo tempo, dá oportunidade ao leitor de aprender algo sobre si mesmo por meio da leitura. Cumpre, portanto, a exigência de se obter o autoconhecimento a partir da introjeção do exterior.

É exatamente isso que parece praticar Auster, ao presentear o leitor com fatos vividos tanto pelas personalidades históricas quanto pelas personagens e pelo próprio escritor como sujeito de escrita e também como sujeito inscrito no mundo. Assim sendo, pode-se afirmar que Auster só escreve o que escreve por ser estadunidense, meio judeu, por viver no Brooklyn, por ter tido a família que teve, enfim por ter vivido tudo o que viveu. E, ao invés de mascarar as experiências que constituem a própria subjetividade, faz questão de conferir-lhes vivacidade, inserindo-as no espaço textual como rastros que permitem melhor compreender o projeto artístico, o estilo e as personagens do seu universo. Em síntese, a vida inevitavelmente reverbera na obra, parece afirmar, incansável e repetidamente, o escritor. Com isso, “preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural” (SOUZA, 2002, p.116).

A rigor, os fatos autobiográficos repetidamente inseridos por Auster nas obras de ficção são corroborados em publicações não ficcionais como as autobiografias *Da mão à boca* (1997) e *A invenção da solidão* (1982). Com a constante recorrência a dados (auto)biográficos na produção ficcional, Auster tensiona a relação entre gêneros nas obras assumidas como ficcionais e não ficcionais. Com efeito, ao realizar tal exercício de autobiografia fragmentada⁴, aspergindo fatos “verdadeiramente” experienciados no passado pelo escritor, distribuindo-os por diversas personagens em textos diferentes, Auster torna fluidas as fronteiras entre os gêneros romance e (auto)biografia, seguindo tendência contemporânea apontada por Santiago (2002, p. 35-36) ao analisar a produção brasileira, notadamente de ex-exilados:

Essa explicitação do comportamento memorialista ou autobiográfico na prosa não só coloca em xeque o critério tradicional da definição de romance como fingimento [...]. Deslocada a espinha dorsal da prosa (de ficção, ou talvez não) do fingimento para a memória afetiva do escritor, ou até mesmo para a experiência pessoal, caímos numa espécie de neorromantismo que é a tônica da época. Pode-se pensar hoje, e com justa razão, que o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da existência do corpo vivo que está por detrás da escrita.

Assim sendo, na dinâmica das narrativas romanescas austerianas, percebe-se que a atribuição às personagens de fatos ocorridos ao próprio escritor auxilia na argumentação sobre o *status* do artista na contemporaneidade. Do artista-escritor. De Paul Auster. Ainda que a aspersão, nos diversos textos ficcionais, de eventos ocorridos ao escritor seja uma espécie de presente para o leitor que os reconhecer da leitura das autobiografias ou de qualquer outra fonte, para a construção da credibilidade dos fatos narrados como ficção, tal atividade é irrelevante. Essa afirmação fundamenta-se na crença de que o pacto ficcional é mais incisivo do que possíveis confusões do leitor ingênuo, incapaz de discernir, dentre características das personagens e fatos a elas atribuídos, ocorrências “reais” do escritor como pessoa física. Isso se justifica pela assunção de que elementos extratextuais – fatos históricos, biográficos e até descrições de lugares concretos – só permitem a construção do efeito de real ou até de

⁴ Assim se define pelo fato de os elementos autobiográficos não serem narrados como em uma biografia, escrita organizada sobre a vida de alguém, por Auster proceder à atribuição dos mesmos acontecimentos a personagens diferentes, muitas vezes em contextos (romances) variados, mas com o mesmo propósito.

realismo se estiverem em consonância com o pacto ficcional proposto e não pelo mero fato de serem inseridos no espaço textual. Basta não haver incoerência.

Além das autobiografias, as entrevistas concedidas pelo escritor e as publicações de artigos e ensaios em produtos jornalísticos auxiliam na identificação de elementos vividos por Paul Auster nas obras ficcionais. No entanto tal discussão mostra-se pouco profícua para a leitura aqui empreendida se extrapolar a tematização das relações entre obra e vida do artista. Esse argumento sustenta-se no fato de que, ao escrever, mesmo que seja a própria história, o sujeito realiza escolhas, acentua ou despreza fatos, sentimentos, pensamentos, pois escrever, mesmo sobre si, constitui ato comunicacional, portanto objetivo, ainda que o insondável, o indizível e o indecidível interajam com o processo da escrita e figurem em regime de visibilidade ou invisibilidade no produto. Com isso, não se pretende afirmar que a escritura seja completamente consciente e racional, apenas que quem escreve tem capacidade de filtrar o que quer expor sobre si a partir da definição de propósitos. E mais, vale dizer que escritor (auto)biográfico e narrador permanecem distintos, ainda que insurja o “pressuposto tácito” (TEZZA, 2008) de que se trata de instância una. Para sempre existirá a distância entre “a mão que escreve”, “a voz que fala” e o cérebro que rememora e articula a imagem de si no texto. Todas são entidades autônomas e imbuídas de diferentes objetivos. O que ocorre nas biografias é a criação ilusionista de apagamento das marcas de distância entre todas as entidades envolvidas no processo de escritura literária, fundamentada na assunção de liame natural entre o ficcional narrado e o “mundo dos fatos” (TEZZA, 2008).

Ademais, ao recorrer à memória sobre si, o sujeito depara-se com meros traços e não com decalques “fiéis”, filtrados conforme seu desejo, a despeito da vontade consciente (Cf. DERRIDA, 1971, p. 179-227). Os fatos ocorridos no passado, recente ou longínquo, dependem da permeabilidade da memória e são sempre rememorados de acordo com delineamentos do presente e de outros acontecimentos sucedidos após o fato evocado. Desse modo, a complexa teia que se compõe impede o sujeito de acessar “verdades”, mesmo sobre si próprio, pois estas não existem a não ser na forma de rarefeitos rastros dispersos na memória. Em vista disso, mesmo a autobiografia torna-se espécie de ficção, pois não pode ser considerada registro dos fatos “realmente” vividos pelo sujeito que pronuncia “eu” no texto. A idiosincrasia da narração autobiográfica reside no fato de que, nela, suaviza-se a distância entre as instâncias típicas da narração ficcional, como as nuanças entre autor explícito, autor implícito e narrador, visto que o pacto instituído pelo gênero requer a indissociabilidade das referidas figuras. A despeito disso, deve-se salientar que as distâncias entre escritor e narrador não são suprimidas por completo, visto que o primeiro é um sujeito histórico, enquanto o outro se assegura existencialmente apenas no “papel”.

Elemento constitutivo da escritura autobiográfica de Auster, portanto, é a imantação explícita do texto ficcional com ocorrências “reais”, derivada tanto da intencionalidade autoral de discutir as relações entre vida e obra quanto da problematização do papel do escritor na contemporaneidade por meio das próprias vivências urdidas como experiências das personagens. Com isso, o escritor torna os fatos da vida componentes estéticos, estilizando as próprias memórias como parte dos autopostulados princípios composicionais e compartilhando-as abertamente com o leitor. Talvez essa seja uma das soluções mais eficientes entrevistas pelo escritor estadunidense para a crise da narrabilidade denunciada por Benjamin: a incorporação de material não ficcional na trama da construção ficcional. Esse movimento, caracterizado por Souza como “entrecruzamento de momentos textuais com os vividos”, propicia a ampliação da própria “noção de texto, que não mais se

circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos, interpretados como parte do universo simbólico” (2002, p.122).

Portanto, assim como não há isenção por parte dos narradores austerianos, não há neutralidade do escritor, que se envolve visceralmente com a produção artística ao elevar fatos corriqueiros da própria vida ao referido patamar estético. Ainda que o esforço seja válido e incisivo, deve-se sublinhar que o grau de distância entre ficção e experiência permanece amplo nas obras de Auster, uma vez que a intencionalidade biográfica não é assumida no interior das narrativas, impondo-se, portanto, com mais intensidade, o pacto ficcional sobre o biográfico. Os elementos trazidos das vivências do escritor não têm autonomia, são desprovidos de vida própria nas narrativas, pois só servem se “colados” às vivências das personagens. Portanto a força fabulatória de Auster impede que, pelo mero fato de inscrever ocorrências passadas “reais” na narrativa, esta seja considerada obra de não ficção, pois o pacto instalado não é, como se observou, o da biografia, mas o da ficção. Ao acentuar a ficcionalidade, por meio de convenções narrativas pautadas pelo distanciamento entre escritor e narrador – ainda que o autor implícito surja e ressurja com vigor em certos trechos das obras estudadas –, Auster diminui qualquer efeito de realidade das próprias experiências vividas, tornando o factual irrelevante, já que o relega à existência de material narrado. Assim restritas ao âmbito da imaginação, o escritor multiplica a própria vida ao estendê-la à vida das personagens. Ao refletir sobre a produção cultural contemporânea brasileira, Santiago (2002, p.36-37) oferece munição consistente sobre o que se vem apontando, ao considerar que:

A experiência pessoal do escritor, relatada ou dramatizada, traz como pano de fundo para a leitura e discussão do livro problemas de ordem filosófica, social e política. Não há dúvida de que, no palco da vida ou da folha de papel, o corpo do autor continua e está exposto narcisisticamente, mas as questões que levanta não se esgotam na mera autocontemplação do umbigo [...]. A narrativa autobiográfica é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela.

Do ponto de vista defendido neste trabalho e articulado ao argumento citado, considera-se que o esforço (auto)biográfico do escritor estadunidense adquire contornos máximos em “Cidade de Vidro”, primeira narrativa de *A Trilogia de Nova York* (1987). O artifício é tão engenhoso que o escritor insere o nome próprio como personagem, construindo espécie de autoficção (Cf. DUBROVSKY, 1977). Vale sublinhar que não se trata, no entanto, de autoficção *tout court*, se se compreender a noção “[...] como um dispositivo bem simples, no qual o autor, o narrador e o protagonista de uma narrativa possuem a mesma identidade nominal e cujo título geral indica que se trata de um romance.” (LECARME, 1999, p.268). No caso de “Cidade de Vidro”, a relação não é tão simples, pois o nome que assina o conjunto, na capa, é Paul Auster, e o narrador é amigo da personagem secundária Paul Auster: o escritor é confundido com um detetive que jamais aparece.

Assim, ao proceder de modo tão explícito, o narrador evidentemente convoca a atenção do leitor, tornando-o mais alerta. No início, a voz desconhecida do outro lado da linha chama por Paul Auster, da Agência de Detetives Paul Auster. A personagem Quinn, tentando afastar-se das memórias infelizes, assume a “identidade” do suposto detetive. Enredado pela trama absurda, Quinn decide procurar o “verdadeiro” Paul Auster, e tudo o que encontra é um

escritor, como ele próprio. Ambos têm em comum apenas o ofício, pois, enquanto Quinn é escritor de *best-sellers* de mistério, Auster é um representante da “verdadeira” literatura. O narrador, que se afirma amigo íntimo de Paul Auster, escritor, rompe a amizade, considerando que este impiedosamente abandonara Quinn à própria sorte. Paralelamente, o leitor é abandonado pelo escritor, que se recusa a elucidar o mistério evocado pela história detetivesca. Ao desdobrar-se em múltiplas figuras, fazendo interagir elementos intrínsecos à narrativa e, ao mesmo tempo, do mundo extratextual – como é o caso da assinatura na capa do livro e de todas as informações que porventura o leitor tenha adquirido antes de ler –, Auster propositalmente incita a discussão sobre identidade, ficção e “realidade”. Em que pese todo o artificialismo citado, perdura a “moldura firme” (TEZZA, 2008) que separa autor, escritor, autor implícito e narrador, ainda que se trate da escrita de si. Nesse caso, vale apontar a distinção entre autor e escritor conforme a descreve Souza (2002, p.116) ao tratar da crítica biográfica: “A figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram ao cenário literário e cultural recomposto pela crítica biográfica”.

Outro aspecto significativo do procedimento utilizado diz respeito à ênfase no processo, tanto do desenrolar da vida quanto da produção artística. Assim como a vida transcorre e se modifica, as obras assumem contornos distintos em diferentes fases, da estreia à maturidade. O mencionado recurso à autoficcionalização é empregado em *A Trilogia de Nova York* por ser a obra ficcional de estreia de Paul Auster. Ao tornar-se (re)conhecido nos meios literário e acadêmico, o escritor prossegue na utilização do procedimento nos romances ulteriores, mas cada vez de maneira mais rarefeita, não mais com o objetivo de conquistar um lugar para si, mas no intuito de discutir o próprio lugar da literatura e do escritor em geral no mundo contemporâneo, considerado pouco propício para tal atividade. Nesse sentido, considera-se que falar de si não constitui ato meramente “narcísico”, anamnese psicanalítica, mas mecanismo profícuo cujo intuito é entender melhor o próprio papel e argumentar sobre literatura. Expor fatos da própria vida nos textos de ficção parece mais um ato de honestidade de Auster, tentativa de humanizar ao máximo o trabalho literário e o árduo processo de formação do romancista desde *Dom Quixote* e, sobretudo, na contemporaneidade.

Assim, observa-se que a relação entre texto e contexto é explícita na produção literária de Paul Auster, não apenas em termos da referida inserção de fatos vivenciados pelo escritor como pessoa física, mas em referência à reflexão sobre o lugar do escritor no panorama da literatura. A performance desenvolvida nas narrativas – especialmente no caso de Auster que, conforme mencionado, introduz elementos factuais no texto ficcional – aponta para a pertinência que o escritor como sujeito julga para si. Ao atribuir às personagens características pessoais ou artísticas que lhe são próprias e ao situá-las em determinado momento da vida em fatos da vida pregressa, Auster nitidamente desempenha ato performático de provocar o transbordamento da narrativa, associando-a à dimensão do discurso em relação às práticas sociais. Com isso, pretende-se afirmar que tais procedimentos face ao narrado associam visceralmente o material ficcional à enunciação, funcionando como marca de autenticação da assinatura Paul Auster no contexto mais amplo da literatura estadunidense e mundial.

Ao se considerar tais processos, é inevitável abordar também o lugar de fala de Paul Auster, visto que dados biográficos resultantes de escolhas do escritor como pessoa física e experiências de vida que o constituem de modo intrínseco não derivam todos de opções. “Falar” como sujeito histórico, cidadão estadunidense, é constitutivo do autor, do escritor e da obra por ele produzida. A voz nitidamente antipática ao republicanismo nacional

que ecoa das entranhas dos textos de Auster contém, evidentemente, peculiaridades oriundas desse lugar de fala. Ser meio judeu também condiciona a voz de Auster como escritor, e, mesmo não sendo praticante, assim como Kafka, seus textos ficcionais reverberam elementos do judaísmo. Vale notar que Auster silencia sobre a ascendência judaica nas ficções em foco neste trabalho, nas quais não se observa quaisquer traços explícitos de tematização acerca dos valores e dogmas da religião judaica.

Na superfície, os elementos mencionados surgem através dos nomes das personagens (Benjamin e Aaron são exemplos) e referências à ascendência judaica dos seres de papel, explícitas ou implícitas. As personagens focais de *Leviatã*, Peter Aaron e Benjamin Sachs, constituem ambos alter egos do escritor Paul Auster. Meio católico, meio judeu, Sachs tivera formação secular, mas o narrador afirma ter se surpreendido no passado com o profundo conhecimento da Bíblia manifestado pelo amigo. Nota-se que a ascendência familiar de Sachs é idêntica à de Auster, tal como se verifica na autobiografia ficcionalizada *A invenção da solidão*. Embora o narrador de *Leviatã* não exponha fatos sobre a própria vida familiar pregressa, a não ser os que se referem diretamente à amizade com Sachs, assume para si experiências vividas por Auster, como a deserção para a França quando da convocação para lutar no Vietnã. A atitude de atribuir a cada uma das personagens escritoras fatos sucedidos ao próprio Auster contribui para corroborar a afirmação acerca da complementaridade entre as duas personagens. E não só. Confirmam o que se mencionou acima sobre as relações entre ficção e biografia.

Dessa forma, delinea-se a relação ambígua mantida por Paul Auster, pessoa jurídica (assinatura), com a ascendência da pessoa física Paul Auster para além da ascendência escolhida por genealogia pelo escritor. As personagens de *Desvários no Brooklyn* pertencentes à família Glass-Wood também descendem de judeus, mas apenas parcialmente, não sendo de modo algum praticantes. De qualquer modo, a ascendência judaica é iridescente nos textos ficcionais de Auster à medida que este parece empenhado em revolver a própria escolha em se tornar ser de papel, pois, sabidamente, os judeus são conhecidos como “o povo do livro”, de tradição fortemente logocêntrica, como bem apontam e criticam pensadores judeus do século XX, contestadores do racionalismo tradicional judaico (notadamente Derrida) calcado na afirmação da suposta “essência” humana como “ser de linguagem”. A referida crítica é gestada do final do século XIX, culminando com os horrores da II Guerra Mundial, quando a rebelião contra a palavra (cf. STEINER, 2003) assume contornos mais radicais.

No horizonte literário da citada crítica e no horizonte de eleição feita por Auster, está Kafka, não por acaso escritor predileto da personagem Tom Wood, de *Desvários no Brooklyn*. Assim como Auster, o trabalho monográfico desenvolvido por Tom na faculdade não se concentra em Kafka, mas em escritores estadunidenses: Poe e Hawthorne. De fato, na genealogia explicitamente assumida por Auster entre as obras ficcionais, figuram apenas os conterrâneos, ainda que Kafka e Borges sejam presenças corporificadas, embora invisíveis na superfície, pois não são mencionadas ou reverenciadas explicitamente como Poe, Thoreau ou Hawthorne. A fim de não desfigurar o panteão da personagem e do próprio escritor, Tom afirma que Kafka é o escritor favorito do século XX (enquanto os outros viveram e escreveram no século XIX). Nathan pergunta a Tom por que não escrevera a tese sobre Kafka, ao que o sobrinho responde: “Porque fui um idiota. E porque supostamente eu era um americanista” (AUSTER, 2005, p. 165). Pelo exposto, o mesmo sucede a Auster. Portanto, apenas aparentemente marginal, Kafka permanece intensamente presente na ficção austeriana, assim como Borges.

Como Kafka (*Carta ao Pai*, de 1919), Auster escreve um livro para purgar a experiência passada com o pai (*A invenção da solidão*), mas, ao contrário do escritor tcheco, que se sente massacrado ante a figura imponente do senhor Hermann Kafka, Auster ressentese pela presença fantasmática do pai, recluso no próprio universo interior. O ressentimento é transmutado em Auster na segunda parte do livro, na qual expõe a própria trajetória como pai de Daniel, tentando mostrar as próprias falhas e a tentativa de diferenciar-se do pai. Outras “afinidades” entre os dois escritores são construídas por Auster e transbordam transversalmente dos textos nos quais o escritor compromete-se a reverenciar o antecessor que lhe possibilita ser o que é por escolha, assim como o pai o é naturalmente.

Ao ecoar a história biográfica de Kafka em “O quarto fechado”, Auster também apresenta a figura do escritor que pretensamente despreza a própria obra, encarregando um amigo de avaliá-la e conferir-lhe a destinação que julgar mais justa quando do desaparecimento. Ao final, o leitor tem *A Trilogia de Nova York*, que reverbera triplamente o conto inacabado de Kafka intitulado *O desaparecido* (1912-1913), transformado pelo amigo e responsável pela obra, Max Brod, em *Amerika*. Nesse conto, escrito por alguém que jamais pisara nos Estados Unidos, “Kafka planejou escrever um livro mostrando ‘Nova York em toda sua modernidade’, tão moderna que a ponte sobre o East River liga a cidade a Boston!” (MAIROWITZ, 2006, p. 166). A temática do escritor angustiado que desaparece na grande metrópole dos Estados Unidos é recorrente em Auster, franca homenagem a Kafka, atualizado pelos questionamentos do escritor contemporâneo face ao contexto desconfortável e desfavorável em que vive, tanto como pessoa física quanto como escritor.

No referido conto de Kafka, a personagem focalizada assume nome falso nos Estados Unidos: Black. Ainda que seja sobrenome comum, é possível relacioná-lo ao anonimato das personagens de “Fantasmas” e ao fato de Black ser o nome do escritor sádico que atormenta o detetive Blue, assim como o leitor ingênuo. Tal qual Kafka, o escritor desaparecido de “O quarto fechado” sente-se condenado a escrever, o que o assombra como doença, da qual tenta libertar-se sem sucesso, daí a opção (fuga) pelo desaparecimento.

O tema da escrita como predestinação (no caso de Kafka, os “fantasmas” o obrigavam a escrever) pode servir para confirmar o argumento exposto acerca da ascendência judaica, reforçado pelo fato de que as personagens de Auster, ao sentirem o peso da atividade escritural, enxergam como saída a errância, indubitável tema e *modus vivendi* judeu por excelência. Ao contrário de seu “povo”, cuja tendência histórica sempre fora a errância por destinação divina ou derivada de perseguições, Kafka mantivera-se em Praga e batalhara por manter-se o mais isolado possível. Essa é a solução encontrada pelas personagens-escritores de *A Trilogia de Nova York*, com acento para Quinn, cuja solidão, ao final, é quase mítica – de qualquer modo, emblemática tanto do prisma da reverência de Auster a Kafka quanto do ponto de vista da situação do homem contemporâneo. De acordo com Mairowitz (2006), embora Kafka pertencesse a uma família judaica assimilada, o escritor sempre pensara em “retornar” à Palestina, sobretudo após conhecer o judaísmo ortodoxo pela família de Dora Diamant já nos últimos anos de vida. O escritor não concretiza o sonho, assim como as personagens de *Desvários no Brooklyn* não conseguem desvencilhar-se da “realidade” rumo à tão discutida utopia nomeada, não por acaso, “Hotel Existência”.

Pelo exposto, observa-se que a utilização de elementos biográficos empreendida por Auster resulta do comprometimento com escritores que o constituem como escritor, tanto quanto a ascendência familiar ou as experiências de fato vividas. A medida da reverência de Auster e das contribuições assumidas é a relação intrincada entre vida e obra, sempre associadas nas relações estabelecidas pelo escritor com os eleitos. Vale ressaltar que

tais referências não são inseridas nos textos ficcionais de Auster como tentativas de explicação psicologizante ou justificativa das escolhas poéticas dos escritores evocados, mas como maneiras de tornar caminhos e escolhas poéticas, narrativas e comunicacionais mais simplificadas. Tanto personagens quanto leitor, caso sejam capazes de aprender com as experiências pregressas de outros, legadas nas ficções ou nas biografias, podem conhecer-se mais. Com isso, acentua-se o argumento segundo o qual não há exatamente mescla ou problematização sobre gêneros literários, estando a reflexão austeriana fundamentada no questionamento das intenções estéticas dos escritores como estreitamente vinculadas à pessoa física que escreve. Isso é feito, como já assinalado, através da genealogia, procedimento que permite, muito mais do que instaurar laços intelectuais, a instauração de laços afetivos entre autores, verdadeira “amizade literária”⁵.

Referências bibliográficas

AUSTER, Paul. **A Trilogia de Nova York**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Leviatã**. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Desvarios no Brooklyn**. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. In: BARTHES, R.; KAYSER, W.; BOOTH, W.C.; HAMON, Ph. **Poétique du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1977, p. 85-112.

BORGES, Jorge Luís. **Outras inquisições** (1952). Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.179-227.

FOUCAULT, Michel. Subjetividade e Verdade. In: **Resumo dos Cursos do Collège de France 1970-1982**. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome/A construção**. Trad. Modesto Carone. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **O processo**. Organização, tradução, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

⁵ Conforme destaca Souza (2002, p.117-118): “A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte.”

KAYSER, Wolfgang. Qui raconte le roman? In: BARTHES, R.; KAYSER, W.; BOOTH, W.C.; HAMON Ph. **Poétique du récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1977, p. 59-84.

LECARME, Jacques; LECARME-TABONE, Eliane. **Autobiographie**. Paris: Armand Collin, 1999.

MAIROWITZ, David Zane; CRUMB, Robert. **Kafka de Crumb**. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2002.

TEZZA, Cristóvão. Anotações da Conferência proferida no XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo, 2008.