

## **O que pulsa na fome: escrita e inanição na cidade contemporânea \***

*Rafaela Scardino \*\**

### **Resumo**

*Analisamos o papel da fome e da escrita em textos do escritor norte-americano Paul Auster, buscando manter um diálogo com o pensamento social que se volta para questões sobre o corpo e a cidade, com destaque para os estudos de Georg Simmel e Richard Sennett. Propomos que a atitude de fechamento em relação aos espaços urbanos e seus habitantes, característica de muitos dos personagens do autor em foco, gera uma “anorexia social” que acaba por aniquilar as possibilidades dos sujeitos de negociação de lugares sociais nas metrópoles.*

### **Palavras-chave**

*Literatura contemporânea; Paul Auster; anorexia social; cidade.*

### **Abstract**

*We analyze the role of hunger and writing in the texts of the American author Paul Auster, while establishing a dialog with the social though that is concerned with issues such as the relation between the body and the cities over History, with special attention to the studies of Georg Simmel and Richard Sennett. We propose that the shutting attitude related to the contemporary urban spaces and their inhabitants, which is an attribute of most of Auster’s characters, generates a “social anorexia” that accomplishes to annihilate the subjects’ possibilities of negotiating social places in the metropolis.*

### **Keywords**

*Contemporary Literature; Paul Auster; social anorexia; city.*

---

\* Artigo recebido em 31/07/2011 e aprovado em 02/11/2011.

\*\* Aluna no Programa de Doutorado em Letras da UFES. Possui Graduação (2006) e Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (2008).

ESCRITO COMO UMA CARTA DE ANNA BLUME A UM AMIGO DO PASSADO, o romance *No país das últimas coisas*, do escritor norte-americano Paul Auster, narra a viagem da jovem a uma cidade distante em busca de seu irmão, William, um jornalista enviado ao país com o propósito de produzir uma série de reportagens para um periódico de sua terra natal, mas que deixou de se comunicar com a redação há mais de nove meses. Decidida a encontrá-lo, Anna embarca num navio de que é a única passageira. O primeiro contato com a cidade é amedrontador: o navio aporta à noite e, na praia completamente escura, tem-se a impressão de estar “entrando num mundo invisível, num lugar onde só moravam cegos” (AUSTER, s/d1, p. 22). O endereço do jornal é, para ela, uma fonte de segurança, um ponto de partida para sua busca, mas, ao chegar ao local indicado, descobre que a rua mesma desapareceu: “não era que o escritório estivesse desocupado ou o prédio abandonado. Simplesmente, não havia prédio algum, não havia nada: só pedras e centenas de metros quadrados de entulho” (AUSTER, s/d1, p. 23).

Sem ter por onde começar a procurar o irmão, Ana passa seus primeiros momentos — uma massa indefinida de tempo, que não consegue identificar como dias, semanas ou meses — vagando pela cidade, como uma sonâmbula, “sem saber onde estava, sem mesmo [se] atrever a falar com quem quer que fosse” (AUSTER, s/d1, p. 43). Após algum tempo na cidade, contudo, consegue trabalho como catadora de lixo, a principal forma de vida encontrada por seus habitantes.

Nas ruas, buscando por dejetos, Anna deve dissolver-se na possível paisagem. Mesmo quando faz seu trabalho de catadora em companhia de sua amiga Isabel, nascida na cidade, as duas precisam mesclar-se ao cenário, não conversam e Isabel lhe aconselha a nunca pensar em nada: “Simplesmente, dissolva-se na rua e finja que seu corpo não existe. Nada de meditações, nada de tristezas ou alegrias; nada a não ser a rua; esvazie-se por dentro, concentre-se unicamente no próximo passo a ser dado” (AUSTER, s/d1, p. 54). O conselho de Isabel assinala uma postura em que não existe resposta aos estímulos do que é visto ou vivenciado na cidade, e que poderíamos aproximar da atitude *blasé* descrita por Georg Simmel. Para o pensador alemão, “os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência em face das esmagadoras

forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida” (SIMMEL, 1979, p. 11).

Com o objetivo de conservar o que julga ser sua individualidade e se resguardar dos excessos de estímulos da vida metropolitana, que parecem querer invadir sua subjetividade, o habitante da grande cidade serve-se da intelectualidade em seu trato com o outro, excluindo “traços e impulsos irracionais, instintivos, soberanos que visam a determinar o modo de vida de dentro, ao invés de receber a forma de vida geral e precisamente esquematizada” (SIMMEL, 1979, p. 15) pelo intelecto.

Na cidade de *No país das últimas coisas*, é muito difícil saber em que, ou em quem acreditar; o melhor, portanto, é confiar apenas em seus olhos, “e nem eles são infalíveis. [...] O que quer que você veja tem a possibilidade de feri-lo, de torná-lo menos do que é, como se o mero fato de ver algo pudesse arrancar uma parte de você. [...] Por isso é tão fácil confundir-se, não ter certeza de que está mesmo vendo o objeto para o qual pensa que está olhando” (AUSTER, s/d1, p. 23).

Anna tem dificuldade em estabelecer uma separação intelectual entre si e a cidade, visto que, para a compreensão desta última, os códigos que trouxe de sua terra são inadequados. Ilana Shiloh (2002, p. 151) considera que “Anna se recusa a se separar dos horrores da cidade, a assumir a instância de espectadora para evitar a dor. Ela escolhe estender sua compaixão, mergulhar no sofrimento de outros”<sup>1</sup>. Consideramos que a *mistura*<sup>2</sup> entre Anna e a cidade se dá, majoritariamente, não por recusa ou compaixão voluntárias, mas porque é invadida pela cidade, pelas estruturas sociais criadas neste espaço, pois escreve: “É isso o que quero dizer com ferir-se: você não pode simplesmente ver, pois cada coisa lhe pertence de algum modo, faz parte da história que se desdobra dentro de você” (AUSTER, s/d1, p. 24). Não conseguindo valer-se do conselho de Isabel e fechar-se à cidade, Anna deixa-se invadir, e tem enfraquecida sua capacidade de estabelecer uma fronteira que separe sua subjetividade daquilo que acontece na cidade.

O fechamento do homem metropolitano do século XIX quando na multidão é mais propriamente um sentimento de ansiedade, e não de medo. “Uma ansiedade mais

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando a bibliografia indicar uma edição em língua portuguesa.

<sup>2</sup> Termo apropriado do romance *O que eu amava*, de Siri Hustvedt, que definiremos melhor adiante.

indiferenciada”, escreve Richard Sennett, “de não saber o que se devia esperar, de ser violado em público, levara-o a tentar se isolar através do silêncio, uma vez dentro desse meio público” (SENNETT, 1988, p. 363). Nas cidades pequenas, todos conhecem seu lugar, e também o do outro — o sentimento de segurança, nestes casos, está também associado a uma espécie de vigilância mútua que garantiria a manutenção de uma ordem preexistente. Na multidão, ou seja, no território da desordem, a necessidade de se preservar da invasão do outro (de se preservar de uma possível *mistura* com o outro) conduz a uma tentativa de isolar-se através do apagamento de quaisquer sinais de comportamento espontâneo, entendido como ameaça. Dessa forma, o homem do século XIX está na multidão, mas não pertence a ela, como o *flanêur* benjaminiano que, ainda que tenha nascido na cidade e jamais a tenha deixado, já não a reconhece como sua pátria (Cf. BENJAMIN, 1991). Nas cidades contemporâneas, “as transformações sucessivas impedem a permanência da tradição que daria sentido de pertença”, pois “as experiências, ou melhor, as vivências do eu consistem numa seqüência de rupturas e descontinuidades” (GOMES, 1994, p. 31).

Os personagens de Auster freqüentemente buscam livrar-se de sua subjetividade — à qual, muitas vezes, dão o nome de interioridade — por não suportarem as ausências que a constituem. A escrita, que não raro nasce da assunção do discurso de um outro, ou seja, de uma outra interioridade, é, talvez, a única possibilidade entrevista por esses personagens de ter acesso não à sua subjetividade, mas a uma tentativa de organização dessa subjetividade, invadida, como no caso de Anna Blume, pela fragmentação e flutuação dos espaços em que se constitui.

Na obra de Paul Auster, nos diz Ilana Shiloh (2002, p. 155), a escrita, assim como a fome e o desejo, nasce da falta, isto é, de um sentimento de insatisfação que se busca mitigar. Em *No país das últimas coisas*, Anna sublinha a importância da fome para sua sobrevivência: “Uma coisa é certa, se não fosse pela fome, eu não seria capaz de prosseguir. A gente tem que se acostumar a comer o mínimo possível. Querendo menos, se satisfaz com menos; e quanto menos precisar, melhor” (AUSTER, s/d1, p. 10).

Muitos dos textos do escritor em foco lidam com o tema da fome, inclusive os autobiográficos, como *Da mão para a boca*, que narra as dificuldades enfrentadas pelo autor no início de sua carreira, nos anos anteriores à redação de seus romances, e

termina quando Auster recebe a herança do pai — que, em suas palavras, lhe salvou a vida. Nossa compreensão do tema da *fome* em Auster busca ultrapassar a indissociável relação entre palavra e comida para buscar os traços de uma “arte da fome: uma arte da carência, da necessidade, do desejo” (AUSTER, 1996, p. 19).

A estrutura fragmentária e não-linear de *A invenção da solidão* — num retomar-se que, em seus avanços e retrocessos, evita a chegada do fim — corresponde menos à tentativa de preencher uma falta, enchendo-a de palavras, que à necessidade de adiar essa satisfação, como podemos ver no excerto abaixo:

Apesar das várias desculpas que inventei para mim mesmo, compreendo o que se passa. Quanto mais me aproximo do fim daquilo que sou capaz de dizer, mais me torno relutante em dizer o que quer que seja. Tenho vontade de adiar a hora de terminar e, desse modo, me iludir com a idéia de que estou apenas começando, que a melhor parte da minha história ainda está por vir. Por mais inúteis que essas palavras pareçam, elas no entanto se colocaram entre mim e um silêncio que continua a me apavorar (AUSTER, 1999a, p. 77).

O tema do fim sempre adiado é indissociável da fome que deve ser preservada até o limite exato em que não conduza à morte, como faz o protagonista do romance *Fome*, de Knut Hamsun, analisado por Auster no ensaio “A arte da fome”, que “resiste à idéia de acabar com a vida para manter a constante possibilidade do fim” (AUSTER, 1996, p. 14). Para a psicanálise,

a noção de uma fome nunca satisfeita encontra eco no conceito de pulsão, ou melhor, na distinção lacaniana entre objeto e meta. Meta é a destinação final, enquanto objeto é o que se pretende fazer, ou seja, o próprio caminho. Lacan argumenta que o real propósito da pulsão não é sua meta (satisfação total), mas seu objeto: o objetivo derradeiro da pulsão é simplesmente reproduzir-se enquanto pulsão (SHILOH, 2002, p. 145).

Ao insistir nesse jejum voluntário — como numa greve de fome contra si mesmo, escreve Paul Auster em seu ensaio (Cf. AUSTER, 1996, p. 13) — que não pode conduzir a uma redenção, a *meta* esperada, o herói de Hamsun deve confrontar-se com um desejo que, nascido da falta, não pode ser aplacado por nada que não a manutenção da falta que o gerou.

Também analisado no já citado ensaio do escritor norte-americano, o conto “Um artista da fome”, de Kafka, coloca-nos a questão da recepção dessa arte composta de ausências:

Ninguém estava em condições de passar ininterruptamente todos os dias e noites junto ao artista da fome; portanto ninguém podia saber, por observação pessoal, se realmente havia sido jejuado ininterruptamente, sem falha alguma; só o próprio jejuador podia saber isso, somente ele podia ser, por conseguinte, considerado ao mesmo tempo o espectador plenamente satisfeito com seu jejum (KAFKA, 1989, p. 113).

A “arte da fome” é, portanto, uma arte ambígua, pois pressupõe a ausência de uma platéia e coloca o “artista” na posição ambivalente de único “espectador plenamente satisfeito” e, ao mesmo tempo, *performer* eternamente insatisfeito, sempre ocupando o lugar da pulsão, que busca antes sua manutenção, que uma possível saciedade: “mas ele [...] jamais estava satisfeito: talvez ele nem estivesse tão emagrecido por causa do jejuar [...], talvez ele só estivesse tão magro por insatisfação consigo mesmo” (KAFKA, 1989, p. 113).

Em *Palácio da lua*, M. S. Fogg encontra-se à beira da ruína financeira após a morte do tio Victor, seu único familiar. Confrontado com os fatos, a minguada herança completamente depauperada pelos gastos com o funeral, o jovem decide não procurar emprego ou tentar uma bolsa de estudos, recusa-se a tomar qualquer atitude que o preservasse de um “eclipse total”:

Com todo o fervor e o idealismo de um jovem que lera e refletira muito, decidi que não deveria fazer nada: minha ação seria a recusa militante em agir. Era um niilismo elevado à categoria de proposta estética. *Eu transformaria minha vida numa obra de arte, sacrificando-me a paradoxos tão requintados que cada respirar me ensinaria a descobrir o prazer de minha própria condenação.* Todos os sinais apontavam para um eclipse total, e, embora eu me esforçasse para fazer outra leitura, a imagem da escuridão cada vez mais me atraía, seduzindo-me com a simplicidade de sua forma e de seu propósito. Eu não faria nada para me opor ao inevitável, tampouco sairia correndo ao seu encontro. [...] Sabia o que estava para acontecer comigo, e aconteceria mais cedo ou mais tarde (AUSTER, s/d2, p. 29, grifos nossos).

Como o artista da fome de Kafka, Fogg é a única testemunha de seu processo de desintegração e, ainda de modo semelhante ao personagem kafkiano, persiste no caminho (o objeto, para a teoria psicanalítica) da inanição, sabendo que o ponto de chegada, a atraente simplicidade da escuridão, representa também sua aniquilação:

O artista da fome vai longe demais. Mas este é o risco, o perigo inerente a qualquer ato artístico: deve-se estar disposto a dar a vida.

No final, a arte da fome pode ser descrita como uma arte existencial. É uma forma de olhar a morte de frente, e com isso me refiro à morte como a vivemos hoje: sem Deus, sem esperança de salvação. A morte como o final abrupto e absurdo da vida (AUSTER, 1996, p. 20-21).

A inanição, em Auster, está intimamente ligada ao desejo dos personagens de alcançar um vazio interior, pois comer implica invadir o corpo com aquilo que lhe é externo:

Comer — a absorção de comida pelo corpo —, e introjeção — a absorção de modelos externos pelo ego — são processos paradoxais, pois simultaneamente constituem o *self* e marcam a falta no seu âmago. A necessidade de comer revela a incompletude fundamental do sujeito. Recusando alimento, o sujeito tenta estabelecer sua autonomia e auto-suficiência, repelir a invasão do Outro na forma de comida (SHILOH, 2002, p. 142).

Em *Cidade de vidro*, depois de perder o rastro de Stillman Sr., o homem que deveria seguir, Quinn passa a vigiar o prédio de Peter Stillman Jr.. Com pouco dinheiro e evitando ao máximo abandonar seu posto, vê-se obrigado a contornar o problema da fome:

Pois Quinn aprendeu que comer não resolvia necessariamente o problema da comida. Uma refeição nada mais era do que uma frágil defesa contra o caráter inevitável da refeição seguinte. A comida em si mesma jamais solucionava a questão da comida; apenas adiava o momento em que a questão teria de ser formulada a sério (AUSTER, 1999b, p. 128).

Comer menos passa a ser não apenas necessário à vigília, mas também uma maneira de ver-se livre de seus pensamentos e concentrar-se na exterioridade:

Mantinha como um ideal em sua mente o jejum absoluto, um estado de perfeição ao qual podia aspirar, mas jamais alcançar. Não queria morrer de inanição [...], queria apenas ficar livre para pensar nas coisas que realmente lhe diziam respeito. Por ora, isso significava manter o caso no centro dos seus pensamentos (AUSTER, 1999b, p. 128).

Quinn, assumindo a identidade de *Paul Auster*, detetive, consegue desviar-se de sua interioridade e as coisas que realmente lhe dizem respeito passam a ser aquelas que, pertencendo a *Auster*, diriam respeito a um outro, isto é, a algo que lhe é *exterior*. Também o jejum “artístico” de Fogg, em *Palácio da lua*, é uma tentativa de separação entre o sujeito e seu corpo, e tampouco busca a morte, apesar de estar disposto a “dar a

vida”, como propõe o autor no ensaio já citado. Tanto Fogg quanto Quinn recorrem ao apagamento e ao isolamento quando obrigados a se defrontar com a “incompletude fundamental do sujeito”, fazendo-nos lembrar a atitude do homem metropolitano do século XIX.

A escolha pela inanição é também a de uma anoréxica, que, “recusando consolar-se com substitutos para o seio perdido da infância, se apaixona pelo nada. Sua inanição encarna a profunda falta escondida por palavras e comida” (SHILOH, 002, p. 141).

Violet, personagem de *O que eu amava*, de Siri Hustvedt, propõe que as anoréxicas têm, como Anna Blume, dificuldade de se separar do mundo, misturando-se com ele, o que reflete, de certa forma, a ambivalência dos artistas da fome:

[...] estava procurando uma maneira de falar da ameaça que as anoréxicas sentem do mundo externo. *Essas meninas estão misturadas demais* – não sei se dá para entender o que eu quero dizer. *Elas têm dificuldade de separar as necessidades e os desejos das outras pessoas das suas próprias necessidades e desejos. Depois de algum tempo, acabam se rebelando e se fechando.* Querem fechar todas as suas aberturas de modo que nada nem ninguém possa entrar. Mas a mistura é a forma como o mundo funciona. O mundo passa através da gente – a comida, os livros, as imagens, as outras pessoas (HUSTVEDT, 2004, p. 127, grifos nossos).

*Mistura*, nesse contexto, quer dizer dificuldade, ou impossibilidade, de separação. As anoréxicas não conseguem se separar do mundo e, como única forma de defesa, fecham-se para ele. Quinn, durante seu jejum no beco próximo ao edifício de Stillman Jr., buscava evitar as pessoas: “Como não queria que ninguém o visse, tinha de evitar outras pessoas o mais sistematicamente possível. Não podia olhar para elas, não podia falar com elas, não podia pensar a respeito delas” (AUSTER, 1999b, p. 131). Escreve o narrador que Quinn jamais foi notado por ninguém: seguindo com maestria o conselho de Isabel a Anna Blume, “era como se ele se tivesse dissolvido nos muros da cidade” (AUSTER, 1999b, p. 131).

Fechar-se, porém, não significa acabar com a mistura, tampouco dissolver-se nas ruas o fará. De certa forma, o “fechamento” acaba por preservar a mistura, posto que não há efetiva eliminação do outro, mas embotamento da capacidade de estabelecer fronteiras entre o eu e o outro, daí que, a mistura, quando ocorre, passe a ser vista como ameaça, pois já não se sabe como lidar com ela.



Simmel, ao definir a atitude *blasé* dos metropolitanos, fala de uma defesa contra os estímulos da vida na cidade, ou seja, de uma defesa, um *fechamento*, contra a *mistura*, pois misturar-se com a metrópole, local de excesso de estímulos, é mais doloroso que misturar-se com cidades pequenas, onde há menos estímulos e, muitas vezes, a mistura cria uma espécie de “rede de proteção”:

Se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas relações interiores quanto as da cidade pequena, onde se conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos, a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável (SIMMEL, 1979, p. 17).

A “reserva” do homem metropolitano, portanto, constitui, para o estudioso, uma necessidade e um direito, devido ao grande número de estímulos externos e, sem eles, o estilo de vida metropolitano “não poderia absolutamente ser mantido” (SIMMEL, 1979, p. 18). Na cidade pequena, por outro lado, os lugares sociais são conhecidos por todos, e são partilhados. Na metrópole, é preciso negociar lugares, criá-los. A falta de lugar, matriz de deslocamento, impede que se crie esse “escudo” de proteção, por sua excessiva mobilidade. O habitante das cidades pequenas está protegido, também, porque não se move.

Na contemporaneidade, a atitude *blasé* desenvolveu-se numa espécie de “anorexia social”, um fechamento não apenas dos sujeitos, mas também dos espaços urbanos — pensemos, por exemplo, nos cada vez mais numerosos espaços públicos que não se oferecem à prática da civilidade. Novamente, temos atitude que não conduz à defesa, uma vez que, na tentativa de exclusão do outro, impede a negociação de lugares e a formação de redes de proteção. Anna abre-se a Isabel, que a ajuda a sobreviver, a Sam, com quem se casa, a Victoria Woburn e também a Boris Stepanovich. E é desobedecendo às leis da cidade, que consegue sobreviver, negociar lugares, evitar a mistura demasiada que embotaria sua capacidade não apenas de discernimento, mas também de criação: Anna cria não apenas vínculos e laços afetivos, mas também uma vida (sua gravidez, contudo, é interrompida quando tenta fugir de possíveis assassinos). Consideramos Anna Blume um personagem distinto na obra de Paul Auster, pois, diferentemente de todos os outros protagonistas (masculinos), luta para que a desintegração da cidade não a contamine e consegue não apenas estabelecer laços

afetivos duradouros, mas criar (palavras, relacionamentos, práticas, vida) em meio à destruição que a envolve.

Acerca da relação entre linguagem e experiência, Paul Auster, em texto de 1967, escreve:

**7**

Linguagem não é experiência. É um meio de organizar a experiência.

**8**

O que, então, é a experiência da linguagem? Ela nos dá o mundo e o tira de nós. No mesmo fôlego.

(AUSTER, 2004, p. 204)

Em diversas obras posteriores do autor, veremos os personagens lutando com a dificuldade de organizar a experiência através da escrita, de transpor a distância existente entre o olho e a boca, de aceitar a arbitrariedade do signo lingüístico, como já se pode entrever no próximo excerto de *Notes from a composition book*:

**9**

A queda do homem não é uma questão de pecado, transgressão ou sordidez moral. É uma questão de conquista da experiência pela linguagem: a queda do mundo na palavra, experiência descendo do olho para a boca. Uma distância de cerca de três polegadas.

(AUSTER, 2004, p. 204)

Essa distância de três polegadas é, para M. S. Fogg, comparável à viagem da Terra à Lua, “diante de tantos acidentes e perdas que ocorrem” (AUSTER, s/d2, p. 132). Peter Aaron, narrador de *Leviatã*, também encontra dificuldades no contato com a escrita:

Para mim, a menor palavra está cercada por acres de silêncio e, mesmo depois de eu conseguir pôr essa palavra no papel, ela parece ficar ali como uma miragem, um respingo de dúvida a brilhar na areia. [...] Estou isolado de meus próprios pensamentos, aprisionado em uma terra de ninguém entre o sentimento e a articulação e, por mais que tente me exprimir, raramente alcanço mais do que um gaguejar confuso (AUSTER, 2001, p. 69-70).

Em *A trilogia de Nova York*, Auster faz uso da tradicional estrutura das novelas de detetive, subvertendo-as: o que se busca não é a solução de um crime, mas a linguagem e, através da escrita, a possibilidade de uma organização subjetiva. Tal subversão conduz também à discussão sobre o relacionamento existente entre mundo e linguagem, e constitui uma “busca pela correspondência entre significante e significado [que] não pode ser separada da busca de cada protagonista por origem e identidade, pois

o *self* só existe na medida em que sua existência é garantida pela linguagem” (RUSSELL, 2004, p. 98).

A busca pela correspondência entre significante e significado conduz Peter Stillman Sr., personagem de *Cidade de vidro*, à cidade de Nova York, “o lugar mais lamentável do mundo, o mais abjeto” onde “a fragmentação está em toda parte” (AUSTER, 1999b, p. 90). Num de seus encontros com Daniel Quinn, Stillman lhe explica que a missão de que se incumbiu é criar uma nova língua em que as palavras correspondam à realidade, ao mundo das coisas. A relação sem conflitos com a língua buscada por Stillman Sr. é, a princípio, a do detetive Blue, de *Fantasma*. Contratado para vigiar Black — um homem que aparentemente não faz nada, “uma espécie de vazio, um buraco na textura das coisas” (AUSTER, 1999b, p. 161) —, o detetive deve escrever relatórios semanais sobre o caso: “Seu método consiste em se ater aos fatos manifestos, relatando os acontecimentos como se cada palavra etiquetasse com precisão a coisa mencionada, e não se perder em especulações. Para Blue, as palavras são transparentes, grandes janelas colocadas entre ele e o mundo, e até agora nunca impediram sua visão, nem sequer pareciam estar ali” (AUSTER, 1999b, p. 163).

Esse modo de se relacionar com as palavras — que traduz, para Ilana Shiloh, “nostalgia por uma visão de mundo racionalista, que pressupõe uma unidade fundamental entre linguagem, consciência e realidade” (SHILOH, 2002, p. 38) — é própria do universo dos romances de detetive, nos quais o investigador deverá, em sua busca pela verdade, encontrar a “idéia que fará todas essas coisas [objetos e fatos] se encaixarem e ganharem sentido” (AUSTER, 1999b, p. 14). Blue poderia enquadrar-se na categoria de detetives criados pelos *hard-boiled* norte-americanos que, ao contrário dos investigadores dos romances policiais ditos clássicos, busca resolver crimes envolvendo-se em aventuras, brigas e, muitas vezes, na produção de novos crimes. Vejamos um trecho da narrativa em que são descritos os métodos de trabalho do personagem: “Blue gosta de ficar andando de um lado para o outro, fazendo coisas. Não sou do tipo Sherlock Holmes, dizia para Brown, toda vez que o patrão lhe dava um trabalho especialmente sedentário. Me dê alguma coisa em que eu possa cravar os dentes” (AUSTER, 1999b, p. 155).

Para Ricardo Piglia, a partir dos *hard-boiled*,

o detetive deixou de personificar a razão pura. Assim, enquanto no policial clássico tudo é resolvido a partir de uma seqüência lógica de

hipóteses e deduções com o detetive imóvel, representação pura da inteligência analítica [...], no policial norte-americano a prática parece ser o único critério de verdade: o investigador se lança às cegas ao encontro dos fatos, deixa-se levar pelos acontecimentos e sua investigação produz, fatalmente, novos crimes. O deciframento avança de um crime para o seguinte; a linguagem da ação é falada pelo corpo, e o detetive, mais que descobertas, produz provas (PIGLIA, 2006, p. 92).

Quando obrigado a se confrontar com a escrita das atividades de Black, a ausência de fatos rapidamente abala a clareza e presteza que Blue sempre imaginou existirem nas palavras. Sem fatos aos quais lançar-se, não pode recorrer à ação (ao corpo) para a resolução do caso, as possibilidades de organização lógica dos indícios, a *leitura* de possíveis pistas, foram perdidas:

Confrontado com os fatos do caso Black, porém, Blue se dá conta do apuro em que se encontra. Existe o caderno, é claro, mas quando o folheia para ver o que escreveu, fica frustrado ao descobrir tamanha escassez de detalhes. É como se suas palavras, em vez de relatar os fatos e os assentar de forma palpável no mundo, os induzisse a desaparecer. [...] [D]e repente ocorre a Blue que não pode mais se fiar nos velhos procedimentos. Pistas, averiguações, a rotina de uma investigação — nada disso vai importar daqui para a frente. Mas então, quando tenta imaginar o que vai substituir essas coisas, não consegue chegar a lugar nenhum. Nesse ponto, Blue só consegue conjecturar aquilo que o caso não é. Dizer o que ele é, no entanto, se encontra totalmente fora do seu alcance (AUSTER, 1999b, p. 163).

No trecho citado, encontramos Blue em situação semelhante à de Anna Blume, quando se dá conta de que “a vida, tal como a conhecemos, acabou, e, entretanto, ninguém é capaz de compreender o que foi que a substituiu” (AUSTER, s/d1, p. 24). Até então, Blue tendia a considerar as palavras “etiquetas” placidamente atreladas a seus significados, fossem eles objetos, ações ou sentimentos: a linguagem e a experiência estavam profundamente atreladas, sendo impossível imaginar qualquer falha na sua correspondência. Privado dos fatos e da serventia de seus conhecimentos anteriores, sua experiência, Blue encontra-se em situação de profundo desconforto e incerteza: quando a fragmentação está em toda parte, não apenas os espaços urbanos tornam-se flutuantes, mas também a linguagem e, conseqüentemente, a possibilidade de transmissão da experiência (Cf. BENJAMIN, 1994).

Num dos mais recentes romances de Auster, encontramos o personagem Blank fechado em um quarto cujos objetos estão etiquetados com “uma tira de esparadrapo,

com uma só palavra escrita em letra de fôrma. Na mesa-de-cabeceira, por exemplo, a palavra é MESA. [...] Mesmo na parede, que não é um objeto no sentido estrito da palavra, há uma tira de esparadrapo em que se lê PAREDE” (AUSTER, 2007, p. 7-8). Mais tarde, Blank nota que, na escrivanhinha, a tira de esparadrapo diz LUMINÁRIA, e passa a conferir cada etiqueta, descobrindo que nenhuma continua em seu lugar, que nenhuma designa o objeto em que está pregada (AUSTER, 2007, p. 99-100). Blank fica profundamente incomodado com a brincadeira, pois

sabe dar valor à precisão e à clareza em todas as coisas, e, na época em que enviava seus pupilos em diversas missões [...] sempre tomou um cuidado infinito para escrever os relatos sobre as atividades deles numa linguagem que não traísse a verdade daquilo que viram, pensaram e sentiram em cada etapa do caminho. Portanto, nada dessa história de chamar uma cadeira de escrivanhinha [...]. Entregar-se a um capricho tão infantil quanto esse é lançar o mundo no caos, é tornar a vida intolerável para todos exceto para os loucos. Blank não chegou ao ponto de não conseguir identificar objetos que não tenham seus nomes grudados neles, mas não resta dúvida de que se acha em declínio, e sabe que pode chegar o dia, talvez em breve, talvez amanhã até, em que [...] se tornará necessário haver o nome da coisa na coisa para que ele a reconheça. Por esse motivo resolve reverter os danos causados pelo inimigo oculto e devolver cada uma das etiquetas trocadas a seu lugar apropriado (AUSTER, 2007, p. 101).

Devolver as etiquetas a seus lugares anteriores é, para Blank, “quase que um feito simbólico, que restitui a harmonia a um universo estilhaçado” (AUSTER, 2007, p. 102). Da mesma forma, Peter Stillman Sr. acredita que sua “missão”, a criação de uma nova língua, poderá recuperar o mundo de sua fragmentação, e “será o acontecimento mais importante de toda a história da humanidade” (AUSTER, 1999b, p. 91). Transcrevemos abaixo um trecho longo, mas importante para a reflexão agora em curso, em que o personagem descreve o “processo de criação” de sua nova língua:

Uma língua que irá, enfim, dizer aquilo que temos para dizer. Pois nossas palavras já não mais correspondem ao mundo. Quando as coisas formavam um todo, tínhamos confiança de que nossas palavras eram capazes de expressá-las. Mas aos poucos essas coisas se despedaçaram, se romperam, desmoronaram no caos. E no entanto nossas palavras permaneceram as mesmas. Elas não se adaptaram à nova realidade. Por isso, toda vez que tentamos falar o que vemos, falamos com falsidade, distorcendo a coisa mesma que desejamos representar. Tudo vira uma bagunça. Mas as palavras [...] são capazes de mudar. O problema é como demonstrá-lo. É por essa razão que agora eu trabalho com os recursos mais simples possíveis [...].

Imagine uma palavra que se refere a uma coisa — “guarda-chuva”, por exemplo. Quando digo a palavra “guarda-chuva”, vemos o objeto na nossa mente. Vemos uma espécie de bengala com varetas de metal dobráveis em cima, que formam um tipo de armação para um tecido impermeável, o qual, quando aberto, vai nos proteger da chuva. Este último detalhe é importante. Um guarda-chuva não é só uma coisa, mas também uma coisa que desempenha uma função — em outras palavras, exprime a vontade do homem. Quando a gente pára para pensar, vê que todos os objetos são semelhantes ao guarda-chuva, que todos eles se prestam a uma função. Um lápis para escrever, um sapato para calçar, um carro para se locomover. Agora, minha pergunta é a seguinte: o que acontece quando uma coisa não desempenha mais sua função? Ainda é a mesma ou se transformou em outra coisa? Quando você rasga o pano do guarda-chuva, ele ainda é um guarda-chuva? Você abre as varetas, ergue a armação acima da cabeça, caminha debaixo da chuva e fica todo ensopado. É possível continuar a chamar esse objeto de guarda-chuva? Em geral, as pessoas fazem isso. No máximo, dirão que o guarda-chuva está quebrado. Para mim isso constitui um erro sério, a fonte de todos os nossos problemas. Como já não pode mais desempenhar sua função, o guarda-chuva deixou de ser um guarda-chuva. Pode até parecer com um guarda-chuva, pode ter sido um guarda-chuva no passado, mas agora se transformou em outra coisa. A palavra, porém, permaneceu a mesma. Portanto, ela não pode mais exprimir a coisa. É imprecisa; é falsa; oculta a coisa que deveria revelar. E se não conseguimos sequer denominar um objeto trivial, cotidiano, que seguramos em nossa mão, como podemos pretender falar das coisas que nos dizem respeito mais a fundo? A menos que possamos começar a corporificar a noção de mudança nas palavras que usamos, continuaremos perdidos.

[...] Basta abrir os olhos para ver. As pessoas quebradas, as coisas quebradas, os pensamentos quebrados. A cidade inteira é um monte de escória. [...] Nas ruas tenho uma fonte infinita de material, um depósito inesgotável de coisas estraçalhadas. Todo dia saio com minha bolsa para coletar objetos que parecem dignos de investigação. Minhas amostras agora chegam a centenas, do lascado ao destocado, do riscado ao esmagado, do pulverizado ao podre (AUSTER, 1999b, p. 89-90).

Para sobreviver, Anna trabalha catando restos de objetos, vagueando “entre os dois extremos [o da integridade e o da completa deterioração], à procura de coisas que ainda guardem alguma semelhança com sua forma original, mesmo que sua utilidade já tenha desaparecido” (AUSTER, s/d1, p. 37), como o guarda-chuva de Stillman. Essas “coisas estraçalhadas”, como aquelas recolhidas pelo ex-presidiário de *Cidade de vidro*, haviam sido reduzidas a um estado de absoluta decadência:

Há pedaços disto e pedaços daquilo, porém nada combina com nada. Mesmo assim, curiosamente, no limite de todo esse caos tudo começa a se fundir novamente. [...] A partir de certo ponto, tudo se desintegra em detritos, poeira ou migalhas, e o que você obtém é algo de novo, uma partícula ou um aglomerado de matéria que já não pode ser identificada; um pedaço, um átomo, um fragmento do mundo que já não tem lugar [...] (AUSTER, s/d1, p. 36-37).

Tais fragmentos sem lugar no mundo parecem corresponder à “matéria” da investigação de Stillman: no país das últimas coisas, já nada corresponde àquilo que deveria ser, os nomes são ineficazes:

[...] como se faria para sair dali [da cidade]? [...] Os navios já não estavam autorizados a aportar na cidade — e, se nenhum navio chegava, nenhum navio poderia partir. “E de avião?”, perguntei. “Que é um avião?” surpreendeu-se ele [...]. “Um avião”, disse eu, “um aparelho que voa no ar e leva passageiros de um lugar a outro.” Aquilo era ridículo, atalhou ele [...]. Não existia nada assim. Era impossível (AUSTER, s/d1, p. 77).

“Está vendo com o que a gente tem de se confrontar aqui?”, continua Anna em sua carta, “não é só que as coisas desapareçam, mas, uma vez desaparecidas, esfumaça-se também a lembrança delas” (AUSTER, s/d1, p. 77). E conclui: “as palavras tendem a durar um pouco mais que as coisas, porém, também se esvanecem com a imagem que outrora evocavam” (AUSTER, s/d1, p. 78). Anna deve *fundar* palavras — não motivada por um desequilíbrio megalomaniaco como o de Stillman, mas porque a cidade se recusa à nomeação. Durante todo o livro, jamais é mencionado o nome da cidade ou do país, como se esta “cidade do indecifrável” (AUSTER, 2004, p. 107) se recusasse a um nome que lhe limitasse ou que indicasse caminhos para sua compreensão. O “nome próprio”, escreve Michel de Certeau, cria relações de sentido com o espaço, cava “reservas de significações escondidas e familiares” (CERTEAU, 2003, p. 184). Recusando um nome, a cidade da narrativa de Anna, como os não-lugares (Cf. AUGÉ, 1994), recusa-se a estabelecer relações com seus habitantes e a instaurar práticas e memórias. E nem mesmo a escrita da carta de Anna é imune à flutuação que impede que até mesmo pensamentos se fixem:

Todo dia é a mesma luta, o mesmo vazio, o mesmo desejo de esquecer e, depois, de não esquecer. Quando começa, é sempre neste ponto, sempre neste limite que o lápis se põe a escrever. A história principia e se paralisa, avança e depois se perde, e, entre um vocábulo e outro,

que silêncios, que palavras escapam e se eclipsam para sempre!  
(AUSTER, s/d1, p. 38-39).

As palavras se perdem, a memória se perde. A cidade transformada em não-lugar é também avessa à história, e ocupa uma dimensão espacial, isto é, simultânea, e não temporal. Essa configuração que exclui a sequencialidade é também a da carta de Anna, escrita em fragmentos que não possuem, no mais das vezes, relações de causa e efeito entre si. Sua narração é cheia de hesitações, voltas e desvios: “sei que às vezes me desvio do tema, mas, se não escrever as coisas como me acontecem, sinto que as perderei para sempre” (AUSTER, s/d1, p. 38).

Ilana Shiloh escreve que, “no país das últimas coisas, a primeira função da escrita é prestar testemunho” (SHILOH, 2002, p. 153), para adicionar que esta mesma escrita, ainda que possa servir para a transmissão de fatos — este seria o trabalho de William, seu irmão, enviado para escrever reportagens semanais sobre a vida na cidade — “falha em garantir [a] compreensão” (SHILOH, 2002, p. 154) de seu possível leitor, para quem escreve “porque está longe de mim e não sabe nada” (AUSTER, s/d1, p. 10). Sobre o processo de escritura da carta, Anna diz que:

No começo, não pensei que fosse demorar – alguns dias bastariam para lhe dizer o essencial. Agora, com quase todo o caderno preenchido, vejo que mal rocei a superfície. Isso explica por que minha caligrafia tem se tornado cada vez mais miúda à medida que avanço. Tenho tentado dizer tudo, tentado chegar ao fim antes que seja tarde demais, porém agora vejo o quanto me iludi. As palavras não permitem que se diga tudo. Quanto mais perto a gente chega do fim, mais há por dizer. O fim é apenas imaginário, um destino qualquer que a gente inventa para seguir adiante, mas vem o momento em que se percebe que nunca chegará. [...] Você pára, mas isto não significa que chegou ao fim (AUSTER, s/d1, p. 154).

Consciente da falência de seu projeto, Anna escreve — como Stillman nomeia objetos quebrados, ou como Blank troca as etiquetas de lugar — para resistir à fragmentação, para tentar criar, como já dissemos, nomes para o espaço e possibilidades de fala (de escrita) não apenas individuais, mas como uma prática, uma experiência para todos os habitantes da cidade: como o sujeito poético de *Disapparences*, contará “de cada coisa que vê neste espaço, / e contará para a parede mesma / que cresce à sua frente: // e para isso, também, haverá uma voz, / ainda que não seja a sua. // Ainda que ele fale. // E porque ele fala.” (AUSTER, 2004, p. 109).



## Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- AUSTER, Paul. *A arte da fome: prefácios, entrevistas, ensaios*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Da mão para a boca: crônica de um fracasso inicial*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A invenção da solidão*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.
- \_\_\_\_\_. *A trilogia de Nova York. Cidade de vidro. Fantasmas. O quarto fechado*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.
- \_\_\_\_\_. *Leviatã*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Collected poems*. Wodstock & New York: The Overlook Press, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Viagens no scriptorium*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *No país das últimas coisas*. Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, [s.d.] 1.
- \_\_\_\_\_. *Palácio da Lua*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, [s.d.] 2.
- BENJAMIN, Walter. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia*. Trad. e org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1991, p. 44-122.
- \_\_\_\_\_. “Experiência e pobreza”. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.114-119.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 9. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HAMSUN, Knut. *Fome*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- HUSTVEDT, Siri. *O que eu amava*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KAFKA, Franz. “Um artista da fome”. In: \_\_\_\_\_. *Nas galerias*. Sel., apres. e trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p. 111-121.
- PIGLIA, Ricardo. “Leitores imaginários”. In: \_\_\_\_\_. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 74-97.
- RUSSELL, Alison. “Deconstructing *The New York trilogy*: Paul Auster’s anti-detective fiction”. In: BLOOM, Harold (ed.). *Paul Auster*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004, p. 97-112.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SHILOH, Ilana. *Paul Auster and postmodern quest: on the road to nowhere*. New York: Peter Lang, 2002.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 11-25.