

A ESTRANHA ESCRITURA DE PAUL AUSTER

Daniela Barbosa Ribeiro (Mestre em Literatura Comparada UERJ)

Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba (UERJ)

Resumo: A comunicação “A estranha escritura de Paul Auster” propõe uma investigação acerca dos procedimentos adotados pelo escritor norte-americano Paul Auster na construção de suas personagens, especialmente no livro *Viagens no scriptorium* (2007). Neste romance, o autor reúne personagens de obras anteriores, como Anna Blume, Samuel Farr e David Quinn. Investigaremos tais procedimentos à luz da figura do “estranho”, mapeando uma constelação que inclui o “estranhamento” proposto por Chklovski, o “efeito V” de Bertolt Brecht, o “*Umheimlich*” freudiano, o absurdo existencial e o “ex-cêntrico”, e extraímos desses conceitos ferramentas para uma leitura da obra austeriana.


Palavras-chave: Literatura contemporânea; Paul Auster; estranhamento; desconstrução.

Um velho está sentado na beira de uma cama. Desmemoriado, desconfia que é prisioneiro dentro de um quarto fechado, embora não se recorde do que possa ter feito para estar nessa situação. Neste quarto onde está pretensamente isolado, Blank¹ descobre uma pilha de fotografias e outra de manuscritos, papel e caneta. Faz esforços de memória, tem sensações, sente que mandou pessoas em espécies de missões e que as fez sofrer. Também recebe visitas e telefonemas. Sua história só poderá ser contada à medida que sua memória possa ser recobrada, através de traços dispostos pelo ambiente.

Este é o tema do romance *Viagens no scriptorium*, objeto dessa dissertação. Décimo-sexto livro de ficção do escritor norte-americano Paul Auster, publicado em 2006 nos Estados Unidos e traduzido para o português em 2007, foi escrito a partir de uma projeção dele mesmo vinte ou trinta anos no futuro. Segundo o autor, uma imagem que não o abandonou até que a pôs no papel.

Defenderemos que a obra condensa preocupações estéticas caras ao projeto literário de Auster. O livro reúne personagens centrais de obras anteriores. Se já supúnhamos relacionadas através de menções sutis em outros romances, aqui estão conectados intimamente através de Blank. Para o leitor que acompanha a obra de Auster, os nomes desses personagens soam familiares: Anna (Anna Blume é a protagonista de *No país das últimas coisas*), David Zimmer (protagonista de *O livro das*

¹ *Blank*, em inglês, têm ampla gama de sinônimos, incluindo lacuna, hiato, espaço, inexpressivo, branco, vazio. Em outro nível, sonoramente também remete a Maurice Blanchot, teórico francês traduzido por Auster, que tinha por tema o silêncio, o trauma, o inexprimível.



ilusões), Marco Stanley Fogg (narrador de *O palácio da lua*), Fanshawe (o duplo do narrador de *O quarto fechado*), entre outros.


A narrativa constitui o pré-requisito de qualquer relato que possamos dar de nós mesmos, e é através de nossa capacidade narrativa que assumimos a responsabilidade por nossas ações, nos diz Judith Butler (2015). Além da necessidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, esse relato também precisa recorrer à voz e autoridade narrativas, a serem direcionadas a um público com objetivo de persuadir.

Essa voz e essa autoridade estão no domínio da subjetividade que, no âmbito dos estudos literários, nunca cessou de sofrer profundas transformações, principalmente a partir da modernidade. Se na Antiguidade, as epopeias cantavam as glórias de heróis cujo mundo lhes era extensivo, formando uma totalidade, o advento do romance fez com que o campo da subjetividade se ampliasse e se problematizasse.

Esse entendimento da subjetividade aparece nos romances de Auster até *Viagens no scriptorium*. Faremos uso, para tanto, de uma constelação de conceitos que nos parecem bastante fecundos nessa análise, que chamaremos aqui de “o estranho”. Desde o “estranhamento” provocado pela obra de arte, tal como descrito pelo formalista russo Victor Chklovski (1978) em *A arte como procedimento*, passando pelo “efeito V” de Bertolt Brecht (2005), o “*Umheimlich*” freudiano (Freud, 1976), o “absurdo” existencial até o “ex-cêntrico” desconstrutivista, investigaremos a influência dessas referências nos romances *O inventor da solidão*, *O quarto fechado*, *No país das últimas coisas*, *O livro das ilusões* e *Palácio da lua*.

Terminada a jornada de *Viagens no scriptorium*, que conclusões podemos tirar de sua leitura? Segundo a perspectiva derridiana, cada leitor empreende um percurso próprio, e o fechamento deste percurso, impossível de outra forma, será produzido a posteriori, a cada leitura.

Ler *Viagens no scriptorium* para escrever este trabalho foi como entrar em um labirinto em que o leitor se deixa levar por movimentos centrípetos e centrífugos, entra em salas de espelhos infinitos e sai depois de ter ido a lugares dantes inimagináveis. Há ruínas por toda parte, memórias materializadas que assombram o leitor, instado a ressignificá-las sem cessar, até o fim de cada leitura.



A estrutura desta obra - e da obra maior na qual ela se insere - é movimentada através do descentramento, o movimento de aproximar/distanciar, desfamiliarizar. Qual o sentido anterior à diferença, e quais as *diferrâncias* possíveis? E que consequências esse movimento trará para a questão da subjetividade?


Os diversos procedimentos adotados por Paul Auster evidenciam uma estratégia de mobilizar o seu próprio repertório a fim de oferecer ao leitor múltiplas portas de entrada no texto, de acordo com o repertório do leitor. Neste sentido, a estrutura, não apenas de um texto, mas da escritura de Auster, está construída de forma a demandar do leitor não apenas movimentos centrífugos, intertextuais, mas também e muito explicitamente, movimentos centrípetos.

Em praticamente todos os livros de Auster, encontraremos episódios declarada ou notoriamente acontecidos ao escritor ou a seus parentes e conhecidos. Muitas vezes projeta-se nos seus romances travestido, mascarado. Este procedimento de trazer dados biográficos para a ficção, de borrar as fronteiras entre o real e o literário, apresenta como efeito transformar o familiar, pessoal, em algo estranho, deslocado, distanciado. O efeito de estranhamento é um fenômeno que reúne diversos conceitos. A partir dessa constelação, podemos observar recursos, possibilidades e estratégias de que lançam mão autores como Paul Auster.

Chklovski disse que para obter-se uma “visão das coisas” e não apenas seu “reconhecimento”, é preciso que aconteça o fenômeno da “desautomatização da percepção”. Se podemos gerar efeitos poéticos a partir da linguagem cotidiana, então o caráter estético de um objeto é o resultado de nossa percepção. Se criamos através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética, então podemos criar um objeto estético.

O dramaturgo alemão Bertolt Brecht, já interessado no princípio do distanciamento presente em montagens teatrais e obras pictóricas das antigas feiras medievais, viu nos códigos do velho teatro chinês instrumentos que buscavam explicitamente um afastamento do ator em relação a sua personagem. O dramaturgo se apropriou desses elementos para, no drama épico alemão, dar caráter histórico aos acontecimentos apresentados.

Walter Benjamin percebeu como, neste novo teatro, havia completa liberdade em relação ao texto, o que permitiu o diálogo com outras áreas da cultura e do



conhecimento, isto é, a intermedialidade. Além disso, a exploração do gestual assim como a incorporação de recursos próprios a novas formas como o cinema e o rádio geravam necessariamente interrupções na recepção.

A relação intermediária da éfrase ou da "remediação", pensada inicialmente por Jens Schroeter a partir do campo discursivo da *intermedialidade transformacional*, pois que representaria uma mídia por outra, passou, com o desenvolvimento de sua pesquisa, a ser pensada em termos de *intermedialidade ontológica*, uma vez que, para se falar de uma representação intermediária, seria preciso observar um "deslocamento" em relação a alguma outra mídia. Em síntese, a *intermedialidade ontológica* precederia as mídias, quebrando a hierarquização das mesmas.


Com Paul Auster, procedimentos de todos os meios parecem poder ser introduzidos na escritura. Cada meio cria experiências distintas, tanto para o escritor como para o leitor. A narrativa em si seria uma estrutura profunda que independe de seu meio, como nos contos de fadas e na tradição oral - um trampolim para a imaginação.

No caso da escrita - como a teoria, por exemplo -, que tem seu sentido sustentado dentro da própria mídia linguagem/escrita, Auster lhe desmascara a ficcionalidade. Expondo seu processo material, problematiza a autoridade conferida a essa escrita. Obscurecendo-a e provocando a desautomatização de sua percepção, torna-a um objeto estético.

O distanciamento do efeito *Verfremdung*, além de se configurar como uma retomada do conceito de estranhamento dos formalistas russos, tem mais um correlato na teoria freudiana do "estranho": o próximo, familiar, torna-se algo distanciado, perturbador.

Segundo Freud, em duas situações constata-se mais claramente este fenômeno: nas experiências traumáticas da infância e nas crenças primitivas de uma sociedade. Ele sustenta que o efeito do "estranho" pode ser produzido mais facilmente na ficção, e que para isso o autor dispõe de uma série de recursos.

Um desses recursos seria o de driblar a sensação de estranhamento no leitor, mostrando a ele como a personagem se engana. Assim, o que é estranho para a personagem não passa de elemento cômico para o leitor. Para Auster, a vida real é tão ou mais estranha que a ficção. Por isso se vale de episódios "reais" para provocar o



efeito do estranho. As regras do jogo são as do acaso, como pronunciava Charles Sanders Peirce.

Os estranhos muitas vezes tomam a forma de duplos, como acontece na obra de Auster. Estes duplos remetem-se entre si e a outros duplos, multiplicando-se num espelhamento ao infinito. Esses espelhamentos nunca são simétricos (tautologias), mas suplementos. Seus excessos acabam por promover apagamentos em que objeto e reflexo, sujeito e imagem não têm mais qualquer relação de origem ou causalidade. Essa deriva só cessará por intervenção do leitor, ao atingir o limite de seu horizonte.

Um dos fantasmas de Auster mais proeminentes será o dramaturgo Samuel Beckett, que exercerá enorme referência em sua obra. Beckett provém de uma linhagem filosófica existencialista. Percebendo o divórcio entre o homem e o mundo, o existencialista experimenta um efeito de distanciamento, de deslocamento: o absurdo.


De fato, Auster vai se apropriar de muitos procedimentos utilizados por Beckett, como, por exemplo, a criação de situações sem saída, cruas, e os jogos de linguagem. É interessante perceber como Auster considera a linguagem “deslocada” de Beckett a essência de sua comédia, não apenas a situação absurda.

A descentralização de nossas categorias de pensamento, característica tanto da literatura quanto da teoria contemporâneas, depende sempre dos centros que contesta, mas esse processo só é possível na perspectiva da heteroglossia, condição de base governando a operação de sentido em qualquer enunciação. É ela que garante a primazia do contexto sobre o texto. Em sua escritura, Auster convoca seus fantasmas para que, em sua deriva polissêmica, evoquem referências e procedimentos.

Com a análise histórica foucaultiana e suas descontinuidades, séries e interrelação de saberes articulados com a estrutura social, o regime de subjetividade que pensava o sujeito como um ser individual e universal é substituído pela política dos modos de subjetivação.

Aluno de Foucault, o filósofo franco-argelino Jacques Derrida postula que descentrar não significa negar, e, portanto, por mais que contestemos a metafísica e seus fundamentos, não é possível falarmos sem recorrer a essa mesma linguagem que a funda e às estruturas de enunciação que daí derivam.

Aqui temos duas opções: reconhecer o suplemento, a *différance* derridiana, a errância, ou admitir a ideologia do sujeito e sugerir noções de subjetividade alternativas.



Auster vai explorar as possibilidades desta ambiguidade. Como declarou: abrir o processo, expor o encanamento, tirar seu nome da capa e pô-lo dentro da história.

Nos romances de Auster, cada referência propõe um choque de sentidos que reverbera por toda a obra. As personagens serão obrigadas a deixar algo para trás e aproveitar o que têm à mão para construir algo novo. De ruínas, colhem-se fragmentos, alegorias que serão redispostas em novas configurações, num movimento melancólico.

Se estamos constantemente recombinação ruínas, não faz sentido pensar em origem ou unidade. O sujeito, assim como seus pressupostos, é constantemente construído a partir daquilo de que dispomos. Esse desafio à noção de centro, evidenciada na construção dos romances de Auster, releva na materialidade do texto que existem tantos mundos quantas leituras possíveis.

Nossas interrogações hoje advêm da perda da fé no impulso centralizador e totalizante do pensamento humanista. O que estamos desafiando são nossos próprios pressupostos para julgar a ordem e a coerência. Na verdade, estamos “estranhando” o que antes nos era assegurado por uma teoria e uma prática que buscavam fixar significações transcendentais.

Portanto, podemos afirmar que o efeito do estranhamento é um aliado no empreendimento de uma crítica desconstrutivista. A prática contemporânea cada vez mais demonstra como os leitores produzem o fechamento dos textos. Na teoria, Derrida afirma que o fechamento no texto não é apenas indesejável, mas também impossível. Esse fechamento se dá apenas numa linguagem de suplemento e em atraso.

Referências bibliográficas

AUSTER, Paul. *O inventor da solidão*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Editora Best Seller, 1982.

_____. *A trilogia de Nova York*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 (1ª edição pela editora Best Seller, São Paulo, 1986).

_____. *No país das últimas coisas*. Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, 1987.

_____. *Palácio da lua*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, 1990.

_____. *A arte da fome: prefácios, entrevistas, ensaios*. Trad. Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

_____. *Noite do oráculo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O livro das ilusões*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Viagens no scriptorium*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BARONE, Dennis (Org.). *Beyond the red notebook: essays on Paul Auster*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANK. In: *Oxford Living Dictionary*. Disponível em: <<https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/blank>>. Acesso em 05 mar 2017.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Literatura e teoria da interpretação. In: _____. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 185.

_____. *Teoria do efeito estético*. Niterói: Eduff, 2003. p. 89-134.

_____. Pensamento filosófico da Desconstrução e Teoria da interpretação. In: *Revista SOLETRAS*, n. 23, 2012, p. 1-18.

_____. Caracterização do discurso ficcional. In: 3º. Congresso ABRALIC (3: 1992: Niterói, RJ) *Limites: Anais, Volume 2*. São Paulo: Edusp; Niterói: ABRALIC, 1995. p.

BRECHT, Bertolt. Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa. In: _____. *Estudos sobre teatro*. Tradução: Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, pp. 55-66.

BUTLER, Judith. Um relato de si. In: _____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Dionísio de Oliveira Toledo, Ana Maria Ribeiro Filipouski (org.). Porto Alegre: Globo, 1978.

CORREIA, Marlene Castro. "Indicações para a leitura de textos poéticos". *mimeo*.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v.1, n. 2, novembro de 2011. Belo Horizonte: UFMG. pp. 8-23.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2011.

_____. Os fins do homem. In: _____. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres e Antônio Magalhães. Porto: Rés, 1972.

FASSLER, Joe. You begin to breathe again: Samuel Beckett's humor as a coping mechanism. In: *The Atlantic*. Boston, 19 Nov 2013. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/you-begin-to-breathe-again-samuel-becketts-humor-as-a-coping-mechanism/281642/>>. Acesso em 02/04/2016.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.

_____. Sobre a história da sexualidade. In: _____. *Microfísica do poder*. Organização: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p. 253-276.

_____. *Nietzsche, Freud e Marx/Theatrum Philosophicum*. Tradução de Jorge Lima Barreto. Porto: Publicações Anagrama, 1980.

_____. *As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. O que é um autor In: _____. *Ditos e escritos III*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: _____. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 233-270.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1988.

LAVALLE, Luci Collin (Trad.) e SCHWITTERS, Kurt. An Anna Blume. *Cadernos de Literatura em Tradução*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 4, p. 9-12, 2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49339/53420>. Acesso em: 17.09.2016.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979 (2. ed., 1981). p. IX-XXV.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. *A vontade de potência*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

REIS, Carlos. *Estudos narrativos: a questão da personagem ou a personagem em questão*. In: *Pessoas de livro: estudo sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

SCHRÖTER, Jens. “Discourses and Models of Intermediality”. In: *Comparative Literature and Culture*. V.13. Purdue University Press, 2011. <<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1790&context=clweb>>. Acesso em 2014.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 133-187.

VENZON, Clarissa et al.. O DUPLO: O conhecido e o desconhecido na clínica. VIII Jornada y taller. *El desvalimiento en la clínica*. Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales, Buenos Aires, Abr 2009. Disponível em: http://www.uces.edu.ar/institutos/iaepcis/8_jornada_desvalimiento/silvia-katz.pdf. Acesso em 09/10/2016.

VERFREMDUNG. In: CollinsDictionary.com. Disponível em: <<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/german-english/verfremdung>> Acesso em: 19/10/2016.

WEKWERTH, Manfred. Brecht’s theatre today – an attempt in seven days: Stockholm seminar. In: *Daring to Play: A Brecht Companion*. London: Routledge, 2012.

WENDERS, Wim. Paul Auster. In: Interview magazine. Culture. Edição: *Christopher Bollen*. *New York: Interview*. 27 jan 2017. Disponível em: <http://www.interviewmagazine.com/culture/paul-auster#>. Acesso em: 60 mar 2017.