

## PAUL AUSTER E 'THE VOICE'S FRETTING SUBSTANCE': ELEMENTOS PARA A BIOGRAFIA DE UMA ESCRITA \*

Paul Auster é um desses romancistas onde os elementos biográficos mais insistentemente se oferecem como origem da experiência literária. A sua escrita, veiculada por um movimento duplo de singularização (o “eu”, o mesmo) e de pluralização (o “outro”, a exterioridade), habita uma dimensão polarizada entre o apelo da memória e as ressonâncias do espaço. A afirmação de Emmanuel Levinas no seu livro *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité*, segundo a qual “a memória como inversão do tempo histórico é a essência da interioridade”<sup>1</sup>, aponta para aquele espaço da memória que fundamenta a escrita de Auster.

Se, através do mecanismo da inversão, o tempo linear é substituído por um tempo interiorizado, a evidência subjectiva da memória biográfica articula-se necessariamente com uma memória física, que faz da errância o seu instrumento, e com uma memória metafísica que transfere o real experimentado para a revelação da busca do seu sentido. As palavras do próprio Auster, numa entrevista publicada em 1994, são a este propósito elucidativas:

I've never really been able to write about what most novelists seem to concentrate on — what we might call the sociological moment, the world of things around us, the world of tastes and fads. It's simpler than that, it's deeper than that, it's probably a lot more naive than that. It's about living and dying and trying to make sense of what we're doing here.... These are the questions that are

---

\* Texto da comunicação apresentada no XVIII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (APEAA), Guarda, 20-22 de Março de 1997

<sup>1</sup> Cf. LEVINAS, Emmanuel — *Totalité et Infini: Essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, p. 27.

driving all my characters. In some ways, I think this is the element in my novels that links them to the work I did as a poet and why I think of my work as a continuous whole rather than two distinct movements<sup>2</sup>.

Este contágio entre os dois grandes blocos da poesia e da prosa, que comporta de permeio uma decisiva actividade ensaística e uma hesitante escrita de quatro peças em um acto nos anos de 1976 e 1977, vai desenvolver-se contra um fundo biográfico, o qual, por sua vez, vai sendo adaptado de texto para texto. Assim se constitui a genealogia de uma obra que se vai fazendo: entre a intensa prática da poesia e do ensaio nos anos 70 e a ficção narrativa publicada nos anos 80 e 90 há um diálogo mutuamente revivificador, contaminado por uma memória textual e intertextual. Em “Truth, Beauty, Silence”, Auster avança uma definição de poesia que se serve dos versos de uma poeta com quem partilha várias afinidades, Laura Riding: “If anything, poetry is precisely that way of using language which forces words to remain *in* the mouth, the way by which we can most fully experience and understand ‘the voice’s fretting substance’”<sup>3</sup>. A nomeação desta substância e desta voz é transportada da aprendizagem poética para o exercício da prosa. É este movimento que constrói a biografia da escrita austeriana.

Quanto mais óbvias são as importações biográficas para o espaço da escrita, mais Auster cultiva a distância ou a ambivalência. *The Invention of Solitude*, a sua primeira publicação em prosa não-ensaística (surgida em 1982), é inequivocamente a obra de um memorialista que, em paralelo com a digressão pelo passado, desvela o percurso de uma escrita-a-haver. Auster contorna a categorização linear: “I don’t think of it as an autobiography so much as a meditation about certain questions, using myself as the central character”<sup>4</sup>. Em *City of Glass*, primeira parte da obra que garantiria centralidade ao seu autor no contexto da ficção americana contemporânea — *The New York Trilogy* —, o protagonista é um escritor solitário chamado Quinn, rotinado no pseudónimo William Wilson, que aceita o desafio de assumir a identidade de um putativo detective chamado

---

<sup>2</sup> IRWIN, Mark — “Memory’s Escape: Inventing *The Music of Chance* — A Conversation with Paul Auster”, *Denver Quarterly* 28.3 (Winter 1994), p. 118.

<sup>3</sup> AUSTER, Paul — “Truth, Beauty, Silence” in *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1992, p. 68.

<sup>4</sup> Cf. “Interview with Joseph Mallia”, in AUSTER, Paul — *The Art of Hunger*, p. 258.

'Paul Auster' e que se lança na perseguição de um potencial criminoso. Mas o que verdadeiramente acontece são as deambulações de um escritor pelo lugar próprio da experiência literária, impelido para a crueza grotesca de espaços urbanos que ele atravessa mas nunca habita. Reside aqui o reconhecimento dos meios de que a literatura dispõe e que lhe são próprios, no confronto com aquilo de que ela participa, mas que a ultrapassa: o acaso, a memória, o irrepresentável, a morte.

Mas o retrato do jovem Quinn enquanto escritor combina, na sua essência, não com aquele 'Auster' que acaba por parecer como personagem/escritor na trama de *City of Glass*, mas sim com o Auster-autor:

As a young man he had published several books of poetry, had written plays, critical essays, and had worked on a number of long translations. But quite abruptly, he had given up all that<sup>5</sup>.

No caso de Paul Auster-ele-próprio não há cisão abrupta entre poesia e prosa, mas sim uma deslocação processual e um alargamento de escopo em que "White Spaces", texto escrito em 1978 — "a little work of no identifiable genre"<sup>6</sup>, funciona simultaneamente como charneira e ímpeto. É que a força da escrita austeriana desdenha das leis do género: "White Spaces" é poema em prosa e, também, sequência de fragmentos narrativos. Por outro lado, há que recusar um qualquer juízo hierarquizante em torno dos poemas ou ensaios dos anos 70, que os subordine no cotejo com a ficção das duas décadas seguintes. A consequência é uma escrita que se entende como *processo*, como *continuum* percorrido de contágio entre géneros. Esse deslizar de fronteiras sem as apagar — a que não é estranha a diluição dos limites entre ficção e realidade ou entre autobiografia e invenção que a obra de Auster patenteia — pressupõe uma rede sequencial e organizada de obsessões temáticas e de estratégias de linguagem. Essas linhas de continuidade encontram síntese parcial e provisória numa colectânea de poemas e ensaios, publicada em 1990 com o significativo título *Ground Work*<sup>7</sup>: o discurso poético e ensaístico a cimentar

---

<sup>5</sup> AUSTER, Paul — *The New York Trilogy*, London/Boston, Faber and Faber, 1992 [1987], p. 4.

<sup>6</sup> "Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory", *op. cit.*, p. 287.

<sup>7</sup> AUSTER, Paul — *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, London/Boston, Faber and Faber, 1991 [1990]. Futuras citações dos poemas de Auster serão retiradas desta colectânea e assinaladas pela sigla GW seguida das respectivas páginas.

a prática da prosa ou, dito de outro modo, uma vocação primeira de apreensão e expressão do real que se expandirá no universo fabular ou mítico do romance.

A opção pela ficção narrativa prender-se-á com uma melhor adequação da “plurivocalidade” da escrita romanesca à verbalização das complexidades do real, em detrimento daquilo que, para Auster, a poesia sempre foi: um acto numa só voz<sup>8</sup>. A objectivação da diferença pode assumir outras irradiações metafóricas: “In some sense, poetry is like taking still photographs, whereas prose is like filming with a movie camera. Film is the medium for both those arts — but the results are totally different. In the same way, words are the medium for both poetry and prose, but they create entirely different experiences, both for the writer and the reader”<sup>9</sup>.

O que estas palavras legitimam é que o leitor de Auster tome o seu conto “Auggie Wren’s Christmas Story”, escrito por convite para a edição de 25 de Dezembro de 1990 do *New York Times* e transformado em guião para o filme *Smoke*, como um compêndio breve do fazer literário que a ficção mais longa exhibe. Esta história de Paul Auster é contada por uma personagem chamada Paul que, por sua vez, ouve uma história da boca de um certo Auggie Wren, o qual, por seu lado, assume a identidade de Robert Goodwin no decurso do próprio acto de contar. E no guião de *Smoke* o narrador aparece no elenco como Paul Benjamin, o pseudónimo escolhido por Paul Auster para o seu romance policial intitulado *Squeeze Play: A Novel*, escrito no Verão de 1978 mas retido para publicação até 1982.

Mas o que no conto de Natal se projecta em primeiro plano é o olhar, a lição que este encerra e o real por onde se alarga. O que está em causa é uma reflexão sobre a arte em geral e sobre a arte de contar e de

---

<sup>8</sup> Cf. IRWIN, Mark — *Op. cit.*, p. 113: “[The] idea of contrasts, contradictions, paradox, I think, get very much to the heart of what novel writing is for me. It’s a way for me to express my own contradictions. Unlike poetry, which for me was always a univocal act — a way of trying to ground myself in the very substance of my being and to express, in as articulate, lyrical and intense form as possible, what I believed at any given moment. But novel writing is different. Novel writing is a way of speaking out of both sides of your mouth at once. It’s multi-voiced... I can go back and forth, explore different parts of myself and the world in a single work. Freedom, confinement, those are the two sides of a single thought, and the one couldn’t exist without the other”.

<sup>9</sup> “Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory”, *op. cit.*, p. 288.

escrever em particular. Wren, tal como Quinn, é o *alter ego* do seu autor. A sua obsessão rotineira consiste em tirar todas as manhãs, ao longo de doze anos, a fotografia de uma mesma esquina a partir de um mesmo ângulo: "Auggie was photographing time (...), both natural time and human time, and he was doing it by planting himself in one tiny corner of the world and willing it to be his own, by standing guard in the space he had chosen for himself"<sup>10</sup>. Na transposição do conto para o filme, o próprio Wren afirma, a propósito das fotografias: "They're all the same, but each one is different from every other one. You've got your bright mornings and your dark mornings. You've got your summer light and your autumn light. You've got your weekdays and your weekends.... Sometimes the same people, sometimes different ones. And sometimes the different ones become the same, and the same ones disappear. The earth revolves around the sun, and every day the light from the sun hits the earth at a different angle"<sup>11</sup>.

O que a objectiva fixa são as variáveis da existência, onde se cruzam vontade e acaso, imobilismo e mutação, caos e ordem. Auggie Wren afirma-se como instrumento deliberado de um processo em que a esquina fotografada, enquanto miniatura do mundo, é uma proposta de visão e de representação desse mesmo mundo, um simulacro da existência. O "eu" dissolve-se num olhar que já não lhe pertence e que passa a obedecer à sua própria deriva. Daí o sentido que, na obra de Auster, a errância adquire. Através dela, resumem-se as preocupações narrativas dominantes do autor, mas também as linhas de força que, na década de 70, orientam a sua produção poética e ensaística: a dissolução do "eu" no discurso, a distância entre o mundo e a sua representação/verbalização, a questão do acaso. Há uma experiência de desterritorialização que a errância implica: lugares e personagens, tudo se revela nas digressões que diluem todas as identidades. É que, sob a aparência do quotidiano vulgar de Auggie Wren, o que emerge é, por um lado, a muito austeriana questão da identidade e de reconhecimento do(s) outro(s); por outro lado, aquela imagem recorrente em Auster: a rotina do escritor, fechado no seu canto do mundo que é o quarto, espaço por excelência da luta quotidiana com as palavras e com a distância que as separa do "eu" e do mundo.

---

<sup>10</sup> AUSTER, Paul — "Auggie Wren's Christmas Story", in *Smoke & blue in the face: two films*, New York, Miramar Books, 1995, p. 152.

<sup>11</sup> "Smoke", in *Smoke & blue in the face*, p. 44.

Impõe-se aqui o regresso ao Levinas de *Totalité et Infini* quando afirma: “Reconhecer o outro é reconhecer uma fome”<sup>12</sup>. De todos os escritos críticos de Auster, aquele que dedica ao romance *Hunger*, de Knut Hamsun, e que dá o título a um livro de ensaios e entrevistas (“The Art of Hunger”), é o que mais decisivamente arrasta consigo a ideia de uma obra como elo entre o sujeito e o mundo. A solidão e o despojamento do protagonista de Hamsun podem ser revisitados nas primeiras personagens de Auster: Quinn, Blue, Fanshawe, Anna Blume, Marco Fogg. Mais relevante, contudo, é a circunstância de aquele herói anónimo se desdobrar em “sujeito e objecto da sua própria experiência”: “Hunger is the means by which this split takes place, the catalyst, so to speak, of altered consciousness”<sup>13</sup>. Essa fome é uma falha, uma brecha entre o sujeito e o mundo que pode ser colmatada pelas palavras e que Auster começa a preencher através da poesia ou, com mais rigor, através de uma escrita entendida como tradução:

They gave us various poems to read in French class — Baudelaire, Rimbaud, Verlaine — and I found them terribly exciting, even if I didn’t always understand them. The foreignness was daunting to me — as though a work written in a foreign language was somehow not real — and it was only by trying to put them into English that I began to penetrate them<sup>14</sup>.

Os matizes deste confronto com as palavras situarão a poesia de Paul Auster numa linhagem de poetas pós-Mallarmé que experimentam, nas palavras de George Steiner, “[the] break of the covenant between word and world”<sup>15</sup>, questão que Linda Hutcheon prolonga para dentro da “poética do pós-modernismo” — “... many things we once took for granted as ‘natural’ and common-sensical (like the word/world relationship) must be scrutinized very carefully”<sup>16</sup> — e que uma personagem austeriana para-

---

<sup>12</sup> LEVINAS, Emmanuel — *Op. cit.*, p. 48.

<sup>13</sup> AUSTER, Paul — “The Art of Hunger”, in *The Art of Hunger*, p. 12.

<sup>14</sup> “Translation: An Interview with Stephen Rodefer”, in *The Art of Hunger*, p. 253

<sup>15</sup> STEINER, George — *Real Presences: Is there anything in what we say?*, London/Boston, Faber and Faber, 1991 [1989], p. 93.

<sup>16</sup> HUTCHEON, Linda — *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York/London, Routledge, 1995 [1988], p. 157.

digmaticamente expressa. Ao referir-se a uma nova linguagem que quer inventar, Stillman-pai declara em *The New York Trilogy*:

A language that will at last say what we have to say. For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. And yet our words have remained the same. They have not adapted themselves to the new reality<sup>17</sup>.

Na densidade dos seus primeiros poemas — “coiled in on themselves like fists”<sup>18</sup> —, questiona-se a possibilidade do tratamento do real pela palavra. Como se lê em “Spokes”, “Speech could not cobble the swamp,/ And so you dance for a brighter silence” (GW 3). Também as vinte e duas secções subordinadas ao título “Unearth” são roubadas ao silêncio através de uma peculiar exumação, poemas que, paradoxalmente, dão conta de um mal-estar da linguagem ao ver-se fora desse mesmo silêncio. O paradoxo central sobre o qual assenta a poesia primeira de Auster impõe-se com nitidez: por um lado, a inevitabilidade da escrita; por outro lado, a sua impossibilidade. Inevitabilidade, porque a partir do próprio momento em que a escrita se torna consciência da sua distância em relação ao mundo aspira a uma aproximação; impossibilidade, uma vez que a distância que divide escrita e mundo é demasiada, problemática, quase insuperável.

Na apreciação do seu próprio trajecto poético, Auster sublinhará o carácter “obscuro”, “compacto” e “hermético” dos seus primeiros poemas, comparando-os aos oráculos de Delfos<sup>19</sup>. Tal como nestes, ou como nas fotografias de Auggie Wren, há nesta construção poética que se diz a si própria, de modo enigmático ou interrogante, como ponto de partida e chegada, a consciência da difícil tarefa de representar a realidade e a sua contingência. O ensaio “Itinerary”, que na sua incidência sobre a poesia de Laura Riding desvela todo um credo poético, é clarificador: “No poem can be born from the belief that there is already a language that links other with other: it is a not-yet of a language we have still to discover and create: the hunger for utopia — for nowhere”<sup>20</sup>. Do passo citado destacam-se duas evidências: primeiro, o envio para Mallarmé, para o confronto

---

<sup>17</sup> AUSTER, Paul — *The New York Trilogy*, p. 77.

<sup>18</sup> “Interview with Joseph Mallia”, *op. cit.*, p. 257.

<sup>19</sup> “Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory”, *op. cit.*, p. 285.

<sup>20</sup> AUSTER, Paul — “Itinerary”, in *The Art of Hunger*, p. 22.

com o devir das palavras, a ponto de estas ganharem para si o direito de nomeação<sup>21</sup>; em segundo lugar, essa “fome” de contornos utópicos, que mais não é do que a procura de renovados ângulos de visão a partir dos quais o sujeito se veja a si próprio e ao mundo. É adequado remeter aqui para “Spokes” — “To see is this other torture, atoned for/ In the pain of beeing seen” (GW 5) — ou para “the retina’s lack of solace” (GW 15) e “the burden/ of eyes” (GW 17) que encontramos em “Unearth”.

O modo como o peso do olhar mede a distância “eu — mundo e suscita mecanismos precisos de linguagem para essa medição permite filiar a poesia de Auster na tradição objectivista de George Oppen, Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, eles próprios, por seu lado, ligados à presença literária de William Carlos Williams. Em “The Decisive Moment”, ensaio sobre Reznikoff, Auster afirma: “Each moment, each thing, must be earned, wrested away from the confusion of inert matter by a steadiness of gaze, a purity of perception so intense, that the effort, in itself, takes on the value of a religious act”<sup>22</sup>. Esta religiosidade deve ser entendida como uma actividade de religar indissociável da presença da memória. É marcante em Reznikoff o entendimento do poeta judeu como testemunha moral objectiva que encara a sua ligação com a linguagem como algo de sagrado. Não se trata de um sagrado pessoal mas da ligação memoriante a um passado partilhável e utilizável, evidência que leva Auster, no poema “Hieroglyph”, à designação-síntese da sua obra: “Blood Hebrew” (GW 46).

Não cabendo aqui uma análise exaustiva da presença da tradição judaica em Auster, ou aprofundar as considerações de Norman Finkelstein a esse propósito, torna-se imperiosa, contudo, a interrogação do crítico: “... what poet, in the experience of otherness that virtually defines the poetic identity, has not felt at least a bit like the Jew in a Christian world?”<sup>23</sup>. Finkelstein detecta uma temática judaica em Auster ou, mais

<sup>21</sup> Como se lê em *Moon Palace*, “the true purpose of art was not to create beautiful objects, (...). It was a method of understanding, a way of penetrating the world and finding one’s place in it...”. Ver AUSTER, Paul — *Moon Palace*, London/Boston, Faber and Faber, 1992 [1989], p. 170.

<sup>22</sup> AUSTER, Paul — “The Decisive Moment”, in *The Art of Hunger*, p. 36.

<sup>23</sup> FINKELSTEIN, Norman — *In the Realm of the Naked Eye: The Poetry of Paul Auster*, in BARONE, Dennis (ed.) — *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 48. Para um estudo da relação da escrita austeriana com a tradição judaico-americana, feito a partir do tema da fome, ver, nesta mesma obra (pp. 60-70), o artigo de Derek Rubin, *The Hunger Must Be Preserved at All Cost: A Reading of “The Invention of Solitude”*.



decisivamente, uma “atitude judaica em relação à escrita”: “to witness, to remember, to play divine and utterly serious textual games”<sup>24</sup>. O poema religioso, na tradição judaica, depende invariavelmente da mediação de um texto prévio que, ao ser convocado como garantia de transcendência, pre-textualiza uma digressão ou comentário. Auster mantém e subverte esta processualidade, ora insinuando um pré-texto, ora recusando-o, seguindo aí o pressuposto objectivista do encontro imediato, sem intermediações, com o mundo dos seres e das coisas. Os resíduos de subversão apontam para aquela reescrita de tradições que tão insistentemente permeia a escrita dos romances. É neste espaço que se inscreve a obediência e a traição de Auster à sua mitologia literária pessoal, particularmente a da chamada *American Renaissance*, sujeita ao ‘pastiche’, à paródia ou, como certamente observa Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, a um “plagiarism in praise”<sup>25</sup>.

Também Zukofsky em ‘A’, poema em vinte e quatro seqüências, faz do jogo de palavras e da duplicidade de sentidos parte integrante de uma ‘colagem’ que abrange história, reflexões e autobiografia em equilíbrios desiguais. Na poesia de Oppen, o equilíbrio mais difícil é aquele entre a arrumação cuidada de palavras, cesuras, despojamentos, e a abundância do não-dito, dos hiatos, dos espaços em branco. O que resta e o que pesa de Reznikoff, Zukofsky e Oppen insere-se na evolução atingida pelo Objectivismo. As palavras de Finkelstein esclarecem: “Objectivism, as these poets themselves came to understand it, is primarily concerned not with objects per se, but with a language of objectification derived dialectically from an honest apprehension of a subjective response to the world. The term that the objectivists so often privilege in discussing their work is *sincerity*, and it is sincerity as the force behind the poet’s reportage that also operates in Auster’s work”<sup>26</sup>. Da rasura e da exumação de “Unearth”, a poesia afirma-se como acto da inscrição lapidar e petrificação em “Wall Writing” e anuncia o risco do autismo e do silêncio na concepção que preside a “Disappearances”: “It is a wall. And the wall is death.” (GW 62). Esta imagem, que atravessa textos de outros géneros, como a dramaturgia

<sup>24</sup> FINKELSTEIN, Norman — *Op. Cit.*, p. 49.

<sup>25</sup> SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa — ‘Plagiarism in Praise’: *Paul Auster and Melville*, in ALMEIDA, Teresa Ferreira de; CID, Teresa (coord.) — *Colóquio Herman Melville*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, pp. 111-22.

<sup>26</sup> FINKELSTEIN, Norman — *Op. cit.*, pp. 53-54.

breve de Auster ou a ficção de *The Music of Chance*, é o resultado de uma trama vocabular e temática, reiterativa quer do léxico e da sintaxe quer dos assuntos típicos da sua ficção. O próprio devir da linguagem obriga à ultrapassagem de obstáculos que a parede/muro tipifica, isto é, a palavra que não se encerra em si própria e que quer dar conta do mundo tem de converter-se em “plain speech/of desire”. Estes são as últimas palavras de “Northern Lights”, poema que prescreve uma intenção:

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

into the world. Unapproachable  
light  
that heaves above the earth, kindling  
the brief miracle  
of the open eye — (GW 69)

É importante acentuar que este desejo conduz a “arte da fome” austérianiana para um trajecto de rompimento com a teia cerzida em “Disappearances” — “For the wall is a word. And there is no word/ he does not count/ as a stone in the wall.” (GW 64) —, para o maior fôlego discursivo de poemas como “Search for a Definition” e “Facing the Music”, ou para a explicitação, em “Fragment from Cold”, daquela vontade de abertura controlada que a prosa fragmentária de *The Invention of Solitude* sinaliza:

Because we go blind  
in the day that goes out with us,  
and because we have seen our breath  
cloud  
the mirror of air,  
the eye of the air will open  
on nothing but the word  
we renounce: winter  
will have been a place  
of ripeness (GW 74)

Numa situação que é distinta daquela que é experimentada pelas personagens Nashe ou Pozzi em *The Music of Chance*, o sujeito da escrita pode continuamente percorrer o espaço que o separa das coisas e, sem

que o real deixe de ser âncora, pode curto-circuitar, de um modo que envia para "Reminiscence of Home", os muros que encarceram o 'eu': "In the eye of the crow who flies before you, /you will watch yourself/ leave yourself behind" (GW 70).

A memória da poesia é o espaço em branco cuja explosão ecoa na prosa: é o detrás de uma ficção narrativa que se realiza pela auto-libertação dos muros cerceadores da visão multifacetada do mundo. Os conseguintes mais representativos da prática romanesca encontram-se ligados àquela efeito simultâneo de condensação e irradiação que constitui o contributo fulcral dos poemas de Auster ou das fotografias de Auggie Wren. Num caso e noutro os segmentos do real são acometidos da intensidade de olhar, de uma percepção física que busca o seu molde na palavra ou na imagem. Por isso é que Auggie Wren surge como representação do Auster poeta, do mesmo modo que Paul Benjamin o é do Auster romancista. O guião de *Smoke*, entendido como prolongamento da prosa austeriana, junta essas representações no momento em que Wren conta a Benjamin uma história de Natal, ou seja, quando Wren deixa a poesia e se transforma em narrador. As relações que poesia e prosa estabelecem na obra de Auster desenham-se naquele momento preciso em que Wren inicia o seu relato e a sua voz (em *off*) paira sobre as imagens que Benjamin traduz em rosto e forma.

A "filosofia de composição" de Auster inscreve o efeito do poema no processo da descoberta, não na transcrição de uma realidade já conhecida. A prosa, que articula conflitos e contradições, pode envolver a sedução do retorno iminente àquela poesia que é "matriz do imaginário dos romances"<sup>27</sup>. Em qualquer caso, as actividades da linguagem de um poeta ou prosador, sejam elas traduções, ensaios ou reflexões sobre a escrita dos outros, não deixam nunca de ser uma forma de confrontar e questionar a sua própria escrita. Ler Auster é aceder a uma arte da descoberta assente numa retórica oscilante entre desnudamento e sonegação de meios. E a própria leitura deve ser entendida como *processo* ou *continuum*. O aviso do autor é objectivisticamente sincero: "It takes time for the dust to settle, and every writer has to be prepared to listen to a lot of stupidities when

---

<sup>27</sup> CHÉNETIER, Marc — 'Un lieu flagrant et nul': la poésie de Paul Auster, in DUPERRAY, Annick (ed.) — *L'Oeuvre de Paul Auster: Approches et lectures plurielles*, Paris, Actes Sud. 1995, p. 268.

CARLOS AZEVEDO

his work is discussed”<sup>28</sup>. Este é o risco inerente às reflexões sobre um autor “in progress” que vai sobrevivendo na escrita e nela expressa, sem certezas, todas as incertezas e temores da “substância inquieta da voz”. O próprio Auster tem o cuidado de lembrar: “Writing isn’t mathematics, after all”<sup>29</sup>.

*Carlos Azevedo*

---

<sup>28</sup> “Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory”, *op. cit.*, p. 295.

<sup>29</sup> IRWIN, Mark — *Op. cit.*, p. 115.