



**MOVIMENTOS DE DEMOLIÇÃO**  
deslocamentos, identidades e literatura

*Rafaela Scardino*

**MOVIMENTOS DE DEMOLIÇÃO**  
deslocamentos, identidades e literatura



**MOVIMENTOS DE DEMOLIÇÃO**  
DESLOCAMENTOS, IDENTIDADES E LITERATURA

Rafaela Scardino



Vitória  
2013

**Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)**  
**Av. Fernando Ferrari - 514 - Campus de Goiabeiras**  
**CEP 29 075 910 - Vitória – Espírito Santo, Brasil**  
**Tel.: +55 (27) 4009-7852 - E-mail: edufes@ufes.br**  
**www.edufes.ufes.br**

**Reitor** | Reinaldo Centoducatte

**Vice-Reitora** | Maria Aparecida Santos Corrêa Barreto

**Superintendente de Cultura e Comunicação** | Ruth de Cássia dos Reis

**Secretário de Cultura** | Orlando Lopes Albertino

**Coordenador da Edufes** | Washington Romão dos Santos

**Conselho Editorial**

Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Glícia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira, Maria Helena Costa Amorim, Sandra Soares Della Fonte, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

**Revisão de Texto** | Fernanda Scopel Falcão

**Projeto Gráfico e Diagramação** | Anaise Perrone

**Capa** | Anaise Perrone

**Foto de Capa** | Yury Aires

**Revisão Final** | Rafaela Scardino

---

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

Pizzol, Rafaela Scardino Lima, 1984-  
P695m Movimentos de demolição : deslocamentos, identidades e literatura  
/ Rafaela Scardino. - Vitória : EDUFES, 2013.

153 p. ; 21 cm

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-145-0

1. Auster, Paul, 1947- - Crítica e interpretação. 2. Literatura. 3. Cidades e vilas na literatura. 4. Espaço e tempo na literatura. 5. Literatura e sociedade.  
6. Identidade (Psicologia) na literatura. I. Secundária(s) de autor. II. Título.

---

CDU: 82.09

para Casé, Alex e Leila



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
MAPEAMENTO INICIAL	19
O ESPAÇO PERDIDO: O ESPAÇO E A CIDADE PÓS-MODERNA	29
Fragmento um: Exterioridade, interioridade	33
Fragmento dois: Cidades esvaziadas, sujeitos liquefeitos	45
Fragmento três: Lugares, não-lugares	55
Fragmento quatro: A pulverização da história	63
Fragmento cinco: Identidade	69
A CIDADE FLUTUANTE: IDENTIDADES E DESLOCAMENTOS	79
Fragmento seis: Instabilidades	83
Fragmento sete: Contatos	95
Fragmento oito: O horizonte flutuante do autor	107
Fragmento nove: As escritas da cidade	115
Fragmento dez: Caminhando pelos estilhaços da cidade	137
MAPEAMENTO FINAL	151
REFERÊNCIAS	157
APÊNDICE: ABREVIATURAS DE OBRAS ESTUDADAS	169



*A luz da manhã, a luz dentro de mim,  
a luz ao encontro da passagem veloz  
das cidades — das cidades migrantes*

*às cidades condenadas,  
transitórias,  
sem partida, sem chegada.*

LUÍS QUINTAIS



---

## APRESENTAÇÃO



Georg Simmel nos dizia que, na cidade moderna, o sujeito “poderia descobrir e experimentar a subjetividade de forma livre”, ou seja, poderia “aparecer” e, portanto, fazer com que diversas formas de práticas da subjetividade viessem a lume.

A cidade moderna foi pensada e experimentada de modo a tornar-se “lugar de cultura, abrigo e produção”. Espaço em que seria possível não apenas dar vazão aos mundos do sujeito, suas possibilidades e práticas, mas, sobretudo, local de encontro da diversidade de produtos e afetos e, também, de modos de existência; quer dizer, na cidade moderna, tonava-se possível o estabelecimento do prazer de um sujeito em estado de libertação e descoberta e ainda local maior da produção e da cultura. A *performance* do desejo e a criação dos bens, neste sentido, estariam garantidas e caracterizariam o que se chamou (e tanto se sonhou) de “cidade moderna”.

Na modernidade, a cidade deveria ser vista, construída, vivida, percorrida, descoberta, letrada, cultuada e produzida, talvez, do nada, como Brasília, signo maior da arquitetura moderna que sonhou e produziu a cidade impactante e exata, para ser vivida em cada um de seus visíveis espaços e admirada como a mais alta produção da cultura e da inteligência.

A cidade ao longo de sua história moderna foi compreendida como o lugar da cultura e da circulação, da produção e fruição de bens e local privilegiado para experiência de possibilidades diversificadas das práticas

subjetivas em maior estado de liberdade. Em outras palavras, o que Simmel nos fazia ver na cidade moderna era que com todos os seus caminhos, passagens, fábricas, prédios, corredores, zonas obscuras e lugares invisíveis, o sujeito poderia manifestar-se, incluindo no espaço os seus desejos, conflitos e descobertas. Na cidade, dar-se-ia, então, o encontro com mundos possíveis, espontâneos e desconhecidos de subjetividade e, ainda, a construção da cultura moderna e sua infinita diversidade e originalidade.

Rafaela Scardino, neste preciso e arguto trabalho, percebe que a cidade pós-moderna, diferente e, certamente, ao contrário da cidade moderna, não mais pode ser vista, sentida e experimentada como “abrigo”. Se Simmel pudesse analisar o mundo espacial pós-moderno hoje, veria que os “abrigos” tornaram-se redutos do medo; constataria que a construção dos caminhos delimita espaços de problemáticos deslocamentos e, ainda, que a cidade não poderia mais ser considerada o grande lugar de proteção, ou de “solução” para diversos problemas, sequer de descanso e construção de práticas subjetivas em estado de autonomia e descoberta.

A cidade pós-moderna, típica dos tempos fluidos ou “líquidos”, no dizer de Bauman, não se caracteriza, como analisa Rafaela Scardino, por ser um lugar de intensidade dos desejos, mas de desproteção das possibilidades *desejantes* e, mais, da perda das identidades. A fluidez e a liquefação da subjetividade no espaço urbano pós-moderno criaram uma espécie insólita de *locus* em que é preciso que andemos preocupados com a segurança de nossos corpos e também do que vivemos e mais, que o espaço seja percorrido com o inusitado mapa da destruição e da demolição e, ademais, que caminhemos em busca de um eu sob os escombros subjetivos.

Os sujeitos, nas cidades pós-modernas, encontram-se em estado de flutuação de sentidos e configurações e circulam com o inusitado mapa do deslocamento destrutivo das implosões tanto do espaço quanto das configurações de subjetividades modernas “fixas”, ou seja, a noção de um “espaço perdido” é o *fantasma* que circula nas cidades da pós-modernidade. De fato, ao contrário do andarilho e do *flâneur* modernos, na cidade pós-moderna corremos para longe de seus perigos, flutuamos, como a própria cidade, e o que é visto pode também ser já escombros e confundir-se com a construção do espaço e da subjetividade, não havendo muito a ser descoberto sem que estejamos em perigo. Andar torna-se sinônimo de estar em reconstrução e fluidez.

Rafaela Scardino verifica que nos mapas pós-modernos construídos para deslocamento, nas escritas flutuantes e nos discursos esvaziados, nos circuitos invisíveis das cidades, nas zonas de conflitos e de dominação, existem regiões de ansiedade, territórios em que a escrita do eu torna-se escorregadia e as práticas subjetivas dão-se em estado de tensão e sob a forma da flutuação do sentido. O eu e as identidades, portanto, não mais podem ser compreendidos como fatos subjetivos, digamos, “sólidos”, tampouco a cidade pós-moderna e seus mapas, que beiram sempre a implosão de sistemas de configuração tanto da arquitetura e da literatura quanto dos sujeitos e suas práticas subjetivas.

Neste trabalho, são estudados fenômenos da cidade pós-moderna tomando por base a literatura e sua escrita, a constituição das identidades, os deslocamentos e, claro, as possibilidades de criação de sentido e significação do sujeito pós-moderno.

A autora, a partir da escrita literária, em especial os trabalhos do escritor norte-americano Paul Auster, discute

como a cidade em estado de demolição promove os deslocamentos e faz com que surjam novas e deslizantes identidades flutuantes, tornando a própria cidade um espaço de flutuação, de deriva e de busca de territórios que foram perdidos e encontram-se redesenhados ou sob os escombros de sentido na contemporaneidade.

Aliando clareza e pensamento incisivo, Rafaela Scardino nos apresenta um estudo cujo desenho bibliográfico de culta e cuidadosa pesquisa nos dá a medida das preocupações da contemporaneidade sobre a cidade e seus sujeitos múltiplos, cujos deslocamentos imprecisos e demolidores nos fazem pensar naqueles assim chamados “abrigos de guerra”.

Aliás, tomando por base as personagens de Paul Auster, poderíamos nos perguntar se estamos reinventando a cidade ou *sofrendo* a cidade. A indagação poderia e, talvez, venha recair, realmente, sobre as práticas subjetivas e a constituição de um eu na pós-modernidade.

Em palavras outras, Rafaela nos dirige as perguntas: como se dá e se constitui, na cidade pós-moderna, o sujeito flutuante e em estado de invenção de uma possível e nova dignidade sobre os escombros modernos? Como a escrita literária refaz os caminhos e os mapas fragmentados desse sujeito que, para existir, precisa novamente reinventar tanto o eu quanto a identidade?

O trabalho de Rafaela Scardino, como se pode depreender, nos remete não mais ao sonho moderno de uma cidade exata e racionalista, mas ao desejo incandescente da cidade e dos espaços pós-modernos que nos fazem caminhar em estilhaços e, ainda, aos seus sujeitos flutuando com os mapas e problemas da instabilidade e dos contatos subjetivos nos mundos urbanos pós-modernos. Rafaela, com competência e acuidade, nos indaga, nos dez

“fragmentos de reflexão” que compõem este trabalho, a respeito do sujeito destes mundos de “não-lugares” e cidades implodidas que desejam, como as personagens de Paul Auster, livrar-se de suas subjetividades problemáticas.

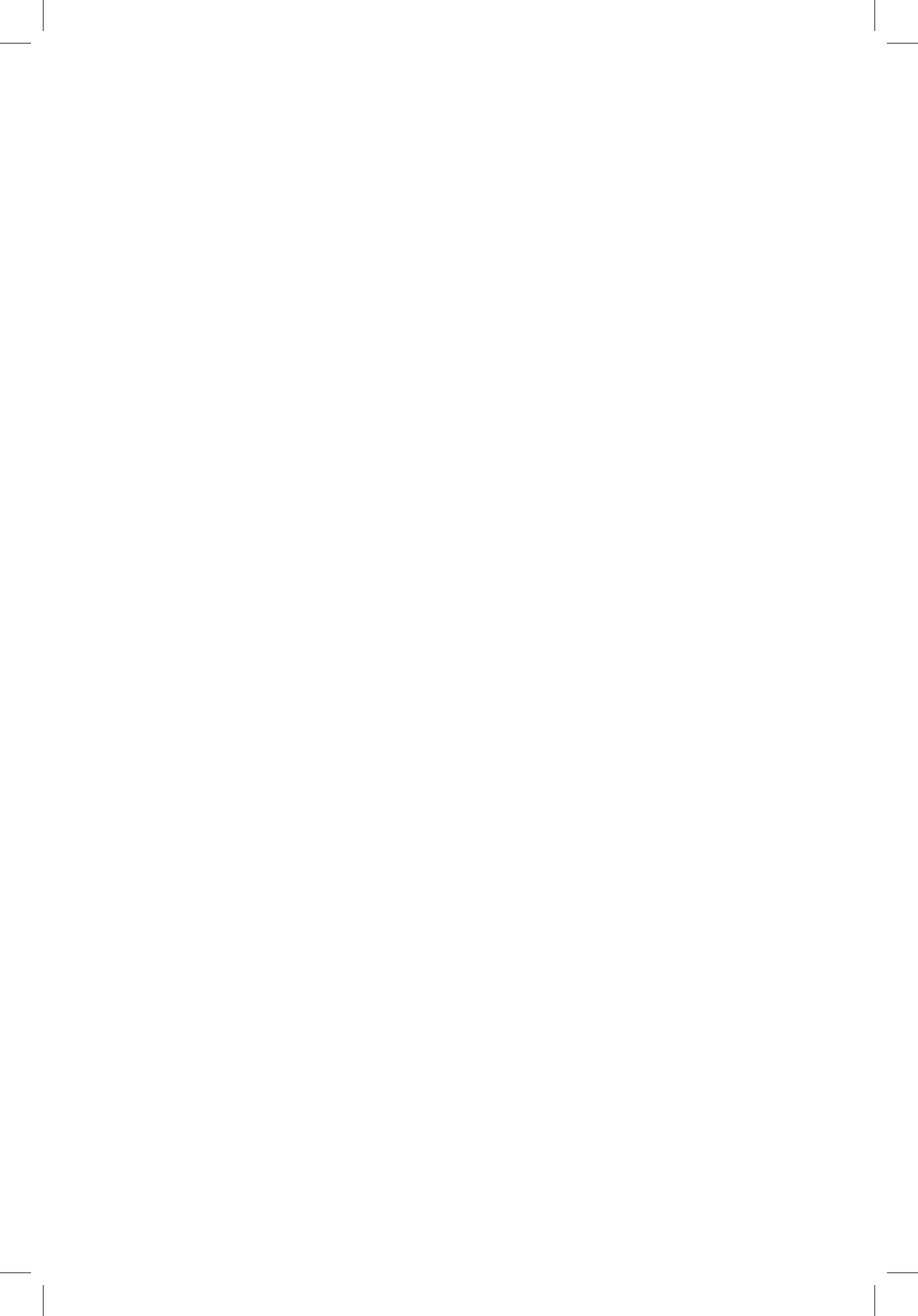
A precisa reflexão da autora nos conduz, dessa maneira, à possibilidade de pensarmos e estabelecermos os nexos entre a literatura, a cidade pós-moderna e suas escritas e, também, os vínculos de sujeitos liquefeitos e a constituição de práticas subjetivas e espaços que flutuam em horizontes instáveis nas escritas e texturas do contemporâneo.

ALEXANDRE MORAES  
*Doutor em Ciência da Literatura e Professor  
da Universidade Federal do Espírito Santo*



---

## MAPEAMENTO INICIAL



“Querendo ou não”, afirma Paul Auster em uma entrevista, “todos os meus livros parecem girar em torno do mesmo conjunto de questões, dos mesmos dilemas humanos” (AF, p. 266)<sup>1</sup>. Podemos citar alguns desses dilemas, presentes em diversos estudos sobre o autor norte-americano: acaso, solidão, fome, identidades fluidas, a busca pelo pai. Sem deixar de considerar tais questões, este ensaio busca investigar, mais especificamente, as relações entre a flutuação identitária e a cidade, espaço privilegiado por Auster em suas narrativas.

A obra literária de Paul Auster inclui diversos artigos críticos, traduções e coletâneas de poemas publicados antes de seu primeiro, e mais conhecido, texto de ficção, *A trilogia de Nova York*. Na tentativa de delinear o conjunto de questões proposto pelo autor, cabe determo-nos em um de seus primeiros textos em prosa, o autobiográfico *A invenção da solidão*.

Considerado um mapa para o trabalho ficcional de Auster, o livro está dividido em duas partes: a primeira, “Retrato de um homem invisível”, é uma reflexão sobre Sam Auster, pai do autor, cuja morte inesperada proporcionou-lhe uma herança que lhe permitiu dedicar-se inteiramente à literatura. Tema fundamental em toda a obra do autor, a tentativa de compreensão da figura paterna liga-se, nesse

---

<sup>1</sup> A lista de abreviaturas referentes às obras analisadas de Paul Auster encontra-se no Apêndice.

livro, à conexão estabelecida por Auster entre a morte do pai e sua *sobrevivência*. Vejamos, novamente, um trecho da entrevista em que Auster discorre sobre essa relação:

O dinheiro [da herança] me deu uma proteção e, pela primeira vez em minha vida, dispus de tempo para escrever, para assumir longos projetos sem ter que me preocupar com o pagamento do aluguel. Em certo sentido, todos os romances que escrevi resultaram do dinheiro deixado por meu pai. Com isso, ganhei dois ou três anos, o suficiente para me firmar novamente. Não consigo me sentar e escrever sem pensar nisso. Afinal, que terrível equação! Pensar que a morte de meu pai salvou minha vida (AF, p. 276).

Nesse trecho, fica clara, também, outra ligação muito frequente em textos de Auster: a escrita é apresentada como única possibilidade de sobrevivência para os personagens, tema que desenvolveremos quando da análise das narrativas. A segunda parte de *A invenção da solidão*, “O livro da memória”, trata da busca pela narrativa de um *eu*, objetificado pelo uso da terceira pessoa do discurso. Para Dennis Barone (1994), o texto constitui “um livro de conexões observadas e interpretadas, mas não codificadas”<sup>2</sup>.

Ao tentar descrever a relação de seu pai com o mundo à sua volta, Auster escreve que “o mundo ricocheteava nele, se espatifava de encontro a ele, às vezes adería a ele — mas nunca entrava” (IS, p. 13). Essa impermeabilidade é uma das principais características a constituir os personagens dos romances do escritor. Fecham-se para o mundo, propiciando um estado de

---

<sup>2</sup> Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando a bibliografia indicar uma edição em língua portuguesa.

fragmentação subjetiva ao pôr em circulação tantas identidades quantas forem necessárias para evitar o acesso a qualquer coisa que não a superfície de uma subjetividade que buscam esvaziar a todo custo. A escrita, possibilidade de contato com essa subjetividade, é, ela também, de difícil acesso, pois as palavras não podem ser concebidas como janelas transparentes a ligar o interior do sujeito ao exterior (cf. *Fantasma*, p. 163), os significantes e significados apresentam-se desconectados, já não traduzem de maneira límpida e eficiente os pensamentos daquele que escreve.

*A invenção da solidão* é escrito sem qualquer ordem cronológica ou relacional explícita. A mesma fragmentação subjetiva, à qual já nos referimos, transforma-se, aqui, em estrutura, descrita por Auster como anedótica. Para William Dow (2004, p. 55), tal fragmentação enfatiza a noção pós-moderna<sup>3</sup> de que “o *self* não é único, mas muitos *selves* formados de uma coleção de momentos de vislumbre de consciência”, articulados discursivamente a partir da linguagem disponível ao indivíduo em determinado momento histórico. O sujeito descrito por Auster não pode ser compreendido como uma narrativa temporalmente (historicamente) organizada, uma continuidade que se desenvolveria por toda a vida, mas sim como uma construção espacial de identidades fluidas descentralizadas. Em “Retrato de um homem invisível”, a tentativa de criar a imagem do pai pelas bordas de sua personalidade, dada a obstinação com que se fechava para o mundo, aponta para a compreensão de que a narrativa de um *eu* jamais poderia ser definitiva.

---

<sup>3</sup> Sem desconsiderar as importantes discussões sobre o termo, optamos por “pós-modernidade” — em detrimento de outros, como “modernidade líquida” ou “modernidade singular” — devido à sua grande utilização e divulgação, inclusive em meios não-acadêmicos.

A fim de manter a imagem do pai, de estar próximo a ele por mais tempo, já no fim de “Retrato de um homem invisível”, Auster narra a apropriação de alguns de seus objetos pessoais: um relógio, roupas, seu carro. Mas se dá conta de que a posse desses objetos não é mais que “uma ilusão de intimidade” (*IS*, p. 81), que esses elementos característicos, mas esvaziados de significação, tornados lugares-comuns, não impedem que a invisibilidade continue a ser a mais importante característica do pai. O clichê e a fragmentação, fundamentais no relacionamento de Sam Auster com o mundo, são frequentes também nas descrições de cidades na obra de Auster. O esvaziamento da linguagem, como compreendido pelo autor, não pode ser dissociado da compreensão do esvaziamento desses espaços urbanos, bem como da relação dos sujeitos com tais espaços, tema central deste livro.

Como dito anteriormente, muitos dos principais temas da obra de Auster estão já traçados em *A invenção da solidão*, que é considerada sua *ars poetica*. Estão aí a flutuação identitária, a preocupação com o acaso, a busca pelo pai e o questionamento da possibilidade de escrita de um *eu*, da narrativa que deriva da compreensão da vida de uma pessoa. No excerto abaixo, o que temos é a admissão da iminente falência de tal intento:

Lentamente, vou compreendendo o absurdo da tarefa de que me incumbi. Tenho a sensação de tentar ir a algum lugar, como se eu soubesse o que quero dizer, mas quanto mais longe vou, mais seguro me sinto de que o caminho rumo ao meu objetivo não existe. Tenho de inventar a estrada a cada passo e isso significa que nunca posso ter certeza de onde me encontro. Uma sensação de andar em círculos, de sempre voltar atrás pelo mesmo caminho, de partir em várias direções ao mesmo tempo. E mesmo que eu consiga fazer algum

progresso, não estou nem um pouco convencido de que vá me levar aonde penso estar indo. Só porque vagamos sem rumo no deserto não significa que exista uma terra prometida (*IS*, p. 40-41).

*A invenção da solidão* discute a possibilidade de se falar de um outro, de contar uma vida, partindo do pressuposto de que a percepção que alguém tem de si mesmo advém do olhar do outro, necessário para a “aquisição de um eu” (*AF*, p. 289). Contudo, a tentativa de apreensão do outro, bem como a do *eu*, é, muitas vezes, considerada inútil, como escreve o narrador de *O quarto fechado*: “Ninguém pode cruzar a fronteira que separa uma pessoa da outra — pela simples razão de que ninguém pode ter acesso a si mesmo” (*QF*, p. 268-269).

A *invenção* proposta pelo título do volume colocamos, mais uma vez, diante de questões relacionadas à pós-modernidade, visto haver, no mundo contemporâneo, a necessidade de escolha e invenção de uma tradição, bem como de uma memória, a partir de um sistema de signos ao qual se deve atribuir significados. A memória, no texto de Auster, não é apenas um “lugar, como um prédio, uma série de colunas, cornijas, portais” (*IS*, p. 94), onde buscar um sujeito coerente, dotado de tradição fortemente assentada e acessível, que possa lançar luz à compreensão do *eu*. Ao contrário, ao buscar as vozes de outros que o compõem, ao tentar inventar outros que lhe possibilitem a narrativa de sua própria vida, esse sujeito, palimpséstico, dá-se conta de seu descentramento: a segunda parte do livro, que tem como assunto o próprio Auster, é narrada em terceira pessoa, numa objetificação necessária à manutenção do eixo narrativo.

O deslocamento, outro tema fundamental da poética de Auster, também está presente em *A invenção da solidão*. Mais uma vez, a descrição do pai pode estender-se a

personagens posteriores. Também marcados pela ausência, instabilidade e impermeabilidade em relação ao mundo e ao olhar do outro, tais personagens têm no deslocamento a única possibilidade de existência sem o estabelecimento de laços, que conduziriam à porosidade. Como podemos ver no texto de “Retrato de um homem invisível”: “Nunca foi possível para ele estar onde estava. E, enquanto viveu, esteve sempre em outra parte, entre aqui e lá. Mas nunca de fato aqui. E nunca de fato lá” (*IS*, p. 26).

Pascal Bruckner (1995) nos diz que o deslocamento, em Auster, funciona não como exposição do sujeito a um ambiente hostil, mas como um enclausuramento que obriga o sujeito a lidar com os fragmentos de sua existência. No presente estudo, trabalhamos com a hipótese de que tal necessidade de deslocamento, vivenciada pelos personagens de Auster, está ligada à forma como experimentam os espaços urbanos que lhes servem de cenário e, mais importante, propomos que sejam tais espaços, fragmentados e hostis ao contato entre sujeitos, a impulsioná-los à movimentação. Para tanto, traçaremos um panorama das principais teorias concernentes à cidade e ao espaço na pós-modernidade, além de estabelecer ligação entre essas teorias e a literatura contemporânea, propósito da primeira parte do trabalho, “O espaço perdido: o espaço e a cidade pós-moderna”. A segunda parte, “A cidade flutuante: identidades e deslocamentos”, procura analisar, na obra de Paul Auster, como são encenadas literariamente as práticas sociais necessárias à sobrevivência na cidade à beira da destruição e os deslocamentos identitários detonados por tais práticas.

Como a configuração da cidade sobre a qual nos debruçamos, nosso ensaio organiza-se em fragmentos temáticos que, conquanto estejam profundamente

correlacionados, podem ser rearranjados de modo a compor uma compreensão da cidade que se possa identificar à sua estrutura fragmentária e de reconfigurações rápidas. A base de nossa análise serão as narrativas *No país das últimas coisas* e *Cidade de vidro*, embora se busque estabelecer análise crítico-teórica que possa estender-se por toda a obra de Auster e também para outros textos de literatura contemporânea.



---

O ESPAÇO PERDIDO  
O ESPAÇO E A CIDADE PÓS-MODERNA



*A fragmentação está em toda parte, a desordem é universal. Basta abrir os olhos para ver. As pessoas quebradas, as coisas quebradas, os pensamentos quebrados.*

PAUL AUSTER



Nas primeiras páginas de *Cidade de vidro*, primeiro texto d'*A trilogia de Nova York*, o protagonista Daniel Quinn é descrito a partir das ausências que o constituem. É-nos dito que perdeu a mulher e o filho, que não tem um emprego regular ou amigos. O que realmente lhe agrada são suas caminhadas pela cidade — somos informados de que “mais que tudo [...] gostava de caminhar” (*CV*, p. 9-10) —, devido ao “saudável vazio interior” (*CV*, p. 10) proporcionado por essa atividade. Em seu deslocamento, buscava construir “lugar nenhum” (*CV*, p. 10), efetuando um movimento centrífugo que o afastaria também de sua subjetividade e de seus desejos.

Na tentativa de manter-se “na superfície de si mesmo” (*CV*, p. 73), Quinn volta-se para o exterior, para a cidade, “um labirinto de caminhos intermináveis” (*CV*, p. 10), um emaranhado de ruas e bairros que, embora conhecidos, levam à sensação de perda do caminho e de si. Compreendida como a exterioridade buscada pelo personagem, a cidade é “lugar nenhum” também por não propiciar o encontro entre estranhos, fundamental à constituição do *eu*.

A presença fundamental do outro para a identificação de um *eu* como algo diferente do mundo que o circunda reside na importância da identificação da criança de sua própria imagem como a imagem de um outro, uno e coeso, e diferente dela. A criança, ao conceber sua imagem refletida como algo dotado de unidade, cria entre

as duas um distanciamento que tem por consequência a compreensão dessa imagem como um outro: sua apreensão do *eu* já não se pode tomar isoladamente, passa a depender de uma concepção de mundo que, ao abarcar o outro, instaura a separação entre este e o *eu*. Tal momento de identificação, chamado por Lacan (1996, p. 101) de *estádio do espelho*, estabelece o relacionamento do *eu* com o espaço à sua volta e “a passagem do *Eu* especular para o *Eu* social” (grifos do autor). Dessa forma, o *eu* carece de um *outro* que lhe possibilite significação. Ilana Shiloh (2002), ao aproximar a teoria lacaniana e o vazio interior presente em diversos personagens de Auster — cuja caracterização se dá, primeiramente, pela enumeração daquilo que lhes falta —, escreve que “o *self* [...] constitui tanto ele mesmo quanto o Outro através da identificação com uma imagem de si mesmo enquanto Outro” (p. 13), e que a ambos uma ausência fundamental conduz à busca por um objeto (possível satisfação do desejo derivado da falta) nunca possuído por qualquer dos dois.

Compreendidas como espaço do coletivo, que propicia o encontro entre estranhos, as cidades tornam-se, desse modo, território de formação de sujeitos através da memória e do contato com o outro. Especialmente no período compreendido entre os séculos XVIII e XIX, as cidades organizavam-se a partir de uma noção de espaço público comum com determinadas regras de sociabilidade e comportamento, funcionando como um território simbólico de descoberta e relacionamento com o outro. Esse processo, típico da modernidade, acarretava, ainda, a construção de noções de real para além das projeções dos desejos e necessidades do eu (cf. SENNETT, 1988, p. 60).

Na primeira metade do século XX, a arquitetura de orientação modernista buscava aliar-se à noção

moderna de razão, com edifícios funcionais, despidos de ornamentação, dita, à época, inútil, que buscavam contrapor-se ao emaranhado urbano em que estavam inseridos. Muitas dessas construções, ao diferenciarem-se radicalmente de seu entorno, tiveram suas estruturas de entrada, sua ligação com a rua, transformadas em espaço morto, que apenas conduz ao interior do edifício projetado. A utilização do vidro, muito frequente também em construções contemporâneas, parecia aumentar a visibilidade e fazer desaparecer os limites entre o exterior e o interior, numa aparente fusão entre os espaços público e privado, mas acabava por tornar-se uma barreira hermética, sendo permeável apenas à luz e isolando o interior do edifício das atividades desenvolvidas na rua.

Na obra de Paul Auster, o isolamento proporcionado pelo vidro confere sensação de irrealidade à percepção que tem o indivíduo do ambiente à sua volta, como podemos ver em *Noite do oráculo*:

É bonito aqui, por sinal. Tudo estranho e plano. Estou parado na frente da janela, olhando a cidade. Centenas de edifícios, centenas de ruas, mas está tudo em silêncio. O vidro bloqueia o som. A vida está do outro lado da janela, mas aqui tudo parece morto, irreal (*NO*, p. 68).

Georg Simmel, ao estudar os meios de transporte das grandes cidades em princípios do século XX, detectava uma “inquietação” nos habitantes das metrópoles, resultante da “expressiva preponderância da atividade da vista sobre a do ouvido” (SIMMEL, apud BENJAMIN, 1991, p. 67) em situações de contato forçado com estranhos. Esses indivíduos, forçosamente contidos na expressão de sua subjetividade, deveriam proteger-se de um *outro* visto como potencialmente temerário, e o

faziam adotando uma postura (exterior) reservada ao mesmo tempo em que se esforçavam por cultivar uma vida interior que lhes proporcionasse conforto em oposição à indiferença, ou mesmo aversão, destinada ao seu contato com o mundo exterior, a metrópole. Em Auster, a inquietação, característica do sujeito, para Simmel, transfere-se para o espaço: a *vida* de que fala o personagem — que podemos compreender como vida interior, subjetiva — encontra-se esvaziada, ao passo que o espaço “narrativizado” da cidade é aquele de sensações e significados.

Sobre o termo “narrativizado”, cabe explicitar que advém de uma apropriação da “análise narrativa” da arquitetura descrita por Fredric Jameson em seu estudo sobre o pós-modernismo. Nesse trabalho, Jameson afirma que a

teoria arquitetônica recente começou a tomar empréstimos da análise da narrativa de outros campos e tem visto nossa trajetória física [...] como narrativas ou histórias virtuais, que somos chamados a completar e preencher com nossos próprios corpos e movimentos (JAMESON, 2002, p. 69).

Essas “histórias virtuais”, narrativas constituídas de deslocamentos, podem ser compreendidas como aquilo que organiza e confere sentido ao espaço utilizado. Partindo da concepção de “narrativa espacial”, propomos que o espaço descrito por Auster, mais que narrado, é tornado narrativa — compreendida, aqui, como enunciação significativa —, numa tentativa (falha) de conferir-lhe coerência identitária. A falência deliberada dessa “narrativização” indica, por seu turno, um importante aspecto da poética de Auster, a saber, a

compreensão da própria narração como impossibilidade<sup>4</sup>:

Nunca antes estive tão consciente da fenda que separa pensar e escrever. Nos últimos dias, de fato, comecei a sentir que a história que tento contar é de algum modo incompatível com a linguagem, que o grau de sua resistência à linguagem dá a medida exata do quanto me aproximei de dizer algo importante, e que quando chegar o momento de eu dizer a única coisa verdadeiramente importante (supondo que ela exista), não serei capaz de dizê-la (*IS*, p. 41).

A radical diferenciação entre os edifícios e a cidade praticada pela arquitetura moderna, sobretudo aquela filiada ao Estilo Internacional, conduz à supressão do espaço público, o que encerra, para Richard Sennett (1988, p. 28), a ideia de “fazer o espaço contingente às custas do movimento”, reduzindo-o, dessa forma, a local de passagem incômodo à noção de permanência, o que significa um espaço submetido à demanda do movimento, ou ainda, segundo o autor, à “derivação” do movimento. Dessa compreensão do espaço público, depreende-se que os territórios urbanos, especialmente as ruas, só podem ser dotados de significado se puderem ser submetidos à movimentação e, conseqüentemente, à “narrativização”. Os espaços devem ser preenchidos por corpos sempre “de passagem”, estabelecendo uma narratividade espacial cuja função é impedir que os usuários de tais territórios deem-se conta do vazio simbólico que os rodeia, isto é, da falta de particularidades e de “regras” que, por demandarem experiência, estão ligadas à identificação com um determinado espaço. A

---

<sup>4</sup> Voltaremos a refletir sobre a constante falência na narrativa austriana na segunda parte deste livro.

compreensão do deslocamento como narrativa apenas reforça a incapacidade de criação de vínculos entre os sujeitos e os territórios, que não podem ser simbolizados dada a impossibilidade da permanência.

Nas cidades contemporâneas, a transformação de espaços públicos em corredores de circulação é ainda mais acentuada. A cidade é ocupada, cada vez mais, por entrelugares hostis à permanência ou ao contato entre sujeitos. A complexidade e o volume das intervenções no meio urbano têm, também, enfraquecido a reciprocidade do relacionamento entre o cidadão e a cidade, levando o primeiro à sensação de não-pertencimento. A cidade sempre em (re)construção incorpora o movimento à sua estrutura num incessante levantar e pôr abaixo edifícios, “mudando de cara” com a mesma velocidade exigida dos sujeitos ao buscarem novas identidades. Em *Corpo presente*, texto de João Paulo Cuenca, tal estado constante de reforma, ou talvez mesmo de deformação, aparece como sendo indissociável da metrópole:

É sempre uma britadeira furando o asfalto, um martelo pregando paredes e essa cidade em construção eterna, sendo demolida e posta acima todos os dias, até que não sobre mais que um prego, pedaço de madeira ou saco de cimento (CUENCA, 2003, p. 32).

Esse processo, que acarreta a desenraização dos habitantes de tais espaços urbanos, deturpa a noção de cidadania e confina os sujeitos a territorialidades “ilocalizáveis”, que se constituem de maneira múltipla e fluida. As práticas espaciais veem-se, dessa forma, tão voláteis quanto os espaços urbanos ocupados e o ato de caminhar — ainda que compreendido, com Michel de Certeau (2003), como um ato de enunciação — constitui

discurso fluido, que não alcança fixidez ou instaura práticas duráveis e passíveis de serem herdadas<sup>5</sup>. Em *Cidade de vidro*, caminhando pelas ruas de Nova York, o personagem Peter Stillman “escreve” sua mensagem, texto que, de forma concreta, existe apenas no caderno vermelho de Quinn:

Stillman não deixara essa mensagem inscrita em parte alguma. Na verdade, criara as letras com os movimentos dos seus passos [...]. Era como fazer um desenho no ar com os dedos. A imagem se esvai na mesma hora em que a gente a cria. Não existe nenhum resultado, nenhum vestígio para assinalar o que fizemos (*CV*, p. 82).

A escrita sem vestígios acima referida, que se organiza de forma descentralizada (ou multifacetada) e em constante movimento, apresenta-se como uma possibilidade ideal de discurso para os personagens de Auster, impossibilitados de estabelecer qualquer identidade que se queira firme num mundo hostil à permanência, seja ela espacial ou subjetiva.

O grande volume dos fenômenos nas metrópoles contemporâneas excede a capacidade do corpo humano de apreendê-los cognitivamente. Caminhar pelas ruas de uma cidade não corresponde a conhecê-la: a real dimensão do fenômeno urbano ultrapassa os limites do corpo e torna-se apreensível apenas quando racionalizada. No entanto, para

---

<sup>5</sup> A equivalência entre o ato de caminhar e o de enunciação baseia-se, para Certeau, em uma “tríplice função ‘enunciativa’”, a saber: a apropriação topográfica do espaço pelo pedestre, a instauração do lugar (conceito que discutiremos adiante) e o estabelecimento de relações pragmáticas estabelecidas pelo movimento. Argumentamos que essa prática espacial é tão flutuante como a cidade que lhe serve de cenário, acrescentando que essa fluidez, ainda que não exposta de maneira explícita por Certeau, tampouco é desconsiderada pelo estudioso francês.

que tal racionalização seja efetiva,

a *ordem* deve ficar estabelecida antes que a cidade exista, para impedir assim toda futura *desordem*, o que alude à peculiar virtude dos signos de permanecerem inalteráveis no tempo e seguir regendo a mutante vida das coisas dentro de rígidos marcos (RAMA, 1985, p. 29, grifos do autor).

Os mapas, atendendo a esse propósito, fornecem uma representação espacial que não corresponde a qualquer perspectiva humana, são um exercício de abstração e fracionamento do espaço que proporcionam a ilusão de sua total apreensão, pois olha-se, afinal, para algo que ninguém vê.

Eficiente modo de separação entre os sujeitos e os espaços ocupados por eles, o processo tradicional de mapeamento aliena a experiência do local, visto que a fragmentação do espaço sugerida pelas linhas dos mapas denuncia o apagamento de qualquer prática espacial individual. Tais práticas, é importante ressaltar, não são *destruídas*, mas tornadas irrelevantes: funcionariam apenas como obstáculos à necessária abstração que caracteriza a cartografia. “A cidade-panorama”, sugere Certeau (2003, p. 171), “é um simulacro ‘teórico’ (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas”.

O espaço como visto nos mapas é, então, homogeneizado e se presta às mais diversas formas de utilização. Tal plasticidade dificulta um possível reconhecimento e acolhimento por parte dos sujeitos, que já não o reconhecem como praticável.

Dessa forma, os mapas, para o protagonista de *A música do acaso*, servem de “pretexto”, uma maneira de

traçar rotas cujo destino não tem qualquer importância:

Antes de dormir, abria o mapa e escolhia outra destinação, traçando cuidadosamente o itinerário do dia seguinte. Sabia que o traçado da nova rota a seguir era um simples pretexto, que os lugares em si não tinham significado algum, mas seguiu esse método até o fim — ainda que apenas para pontuar seus deslocamentos, dar a si próprio um motivo de parar para depois prosseguir (MA, p. 18).

Durante o Renascimento, os mapas eram vistos como “sistemas abstratos e estritamente funcionais para a organização factual de fenômenos no espaço” (HARVEY, 2005, p. 227). Na contemporaneidade, a fluidez e a velocidade das ocorrências urbanas impossibilitam um mapeamento tradicional das metrópoles. O que se critica na cartografia tradicional não é a pulverização do espaço, mas sim sua incapacidade de representar os fluxos de um espaço sempre em movimento que se organiza de acordo com as demandas do capital. Tornado ultrapassado, o mapa, no texto de Auster, “deixa de ser referência de fixação do espaço, de apreensão daquilo que este possui de estável, para buscar traduzir deslocamentos, o que está em constante fluxo, que continuamente escapa” (BRANDÃO, 2005, p. 54).

Em *Cidade de vidro*, o narrador faz uma extensa descrição de uma das caminhadas de Quinn composta quase exclusivamente por nomes de ruas (CV, p. 119-121). Muito pouco lhe chama a atenção ou nos é fornecido como orientação em meio à profusão de nomes: uma das lanchonetes do World Trade Center, um artista de rua. Os pontos de orientação das cidades contemporâneas, em oposição àqueles das cidades burguesas do século

XIX, tiveram reduzidos seus signos identificadores (cf. RYKWERT, 2004). O que os substitui são abstrações que não guardam qualquer relação de identidade com os lugares onde estão instalados, como a lanchonete — apenas uma de muitas, da qual não sabemos sequer o nome — ou o artista de rua, para quem o nomadismo impõe-se como forma de sobrevivência.

O contato de Quinn com a cidade é sempre esvaziado, intencionalmente despido de relações identitárias ou quaisquer outras que extrapolem a construção de “lugar nenhum” como um flutuador que o mantenha na superfície de si mesmo. Ainda que descrita pelo narrador e percorrida por Quinn, a cidade de *Cidade de vidro* é uma das paisagens invisíveis de que nos fala Nelson Brissac Peixoto, para quem a configuração das cidades contemporâneas

impede o mapeamento mental das paisagens urbanas. As cidades não permitem mais que as pessoas tenham, em sua imaginação, uma localização correta e contínua com relação ao resto do tecido urbano.

[...]

Hoje têm-se sujeitos individuais inseridos em um conjunto multidimensional de realidades radicalmente descontínuas. Um espaço abstrato, homogêneo e fragmentário. O espaço urbano perdeu situabilidade — uma inscrição precisa em dimensões geográficas, acessíveis à experiência individual (PEIXOTO, 2004, p. 417).

As cidades contemporâneas tornaram-se, de acordo com o filósofo, “paisagens invisíveis” por resistirem à exploração e cabe à arte buscar novas formas de ver o que se tornou demasiadamente visível. Argumentando que a descrição, muitas vezes, apenas aumenta a opacidade do que se quer retratar, Peixoto aponta para a substituição das

*coisas por símbolos*, nem sempre conhecidos e assimilados por todos.

A descrição presente no texto de Auster, em consonância com o estudo de Peixoto, não nos diz da cidade, apenas enumera aspectos tradicionalmente considerados representativos do urbano. A visão da cidade, a apreensão e construção de significados, se dá num entrelugar cuja movimentação é, ela também, de difícil compreensão, constituída de fluxos variados dos quais não se alcançam fronteiras. O espaço ocupado pelos personagens converte-se num interstício sem significação prévia, que não estabelece relações entre sujeitos ou mesmo entre o sujeito e si mesmo, por opor-se às possíveis trocas resultantes do encontro com o *outro*.



## FRAGMENTO DOIS: CIDADES ESVAZIADAS, SUJEITOS LIQUEFEITOS

Destituídas de sua ligação com as regras de civilidade, as cidades contemporâneas vêm tendo cada vez maiores porções de seu território ocupadas por espaços intersticiais que não estão disponíveis ao mapeamento que advém da experiência individual. Ao mostrarem-se sempre fluidos e permeáveis, esses espaços não oferecem a possibilidade de fixidez por qualquer período de tempo além do mínimo necessário para sua utilização, seja como local de consumo ou ponto de travessia.

Tendo em vista a definição de Richard Sennett (1988, p. 323), que afirma ser a cidade o lugar onde estranhos podem se encontrar, é possível entender *civilidade*, juntamente com o autor, como a “atividade que protege as pessoas umas das outras e ainda assim permite que elas tirem proveito da companhia umas das outras”. Dessa forma, civilidade liga-se à assunção de uma identidade pública cujo propósito é, justamente, permitir o encontro entre desconhecidos sem que seja necessário o estabelecimento de vínculos. A civilidade seria, então, o que nos resguardaria da interioridade de um outro com o qual, apenas através dela, podemos dividir um espaço público comum, a cidade.

Muito frequente em textos de Auster é a caracterização de personagens a partir daquilo que lhes falta. Em *A música do acaso*, o protagonista, Jim Nashe, passa um ano dirigindo pelos Estados Unidos, “andando às cegas a caminho de lugar nenhum” (*MA*, p. 12).

Ao fornecer os antecedentes da “viagem” de Nashe, o narrador afirma que

[s]e não houvessem transcorrido seis meses até o advogado encontrá-lo, ele não estaria na estrada no dia em que conhecera Jack Pozzi. [...] [O] fato era que seu pai morrera um mês antes de Thérèse abandoná-lo. Se chegasse a vislumbrar a herança que viria a receber, provavelmente a convenceria a ficar. E, mesmo que ela não concordasse com isso, não precisaria ter levado Juliette para viver com a tia, em Minnesota, e só isso já teria sido o bastante para impedi-lo de fazer o que fizera (*MA*, p. 8).

Já despido dos laços afetivos que poderiam mantê-lo fixo, durante os doze meses seguintes ao recebimento da herança, Nashe encerra-se em seu automóvel, cruzando diversas vezes o país sem estabelecer relações com pessoas ou lugares. Como dito anteriormente, os espaços contemporâneos devem ser subordinados à movimentação para que deles se extraia algum sentido. O automóvel particular liga-se ao imperativo do movimento adicionando-lhe o fator velocidade. Ao volante, Nashe não apenas está isolado do mundo à sua volta pelas portas e janelas do veículo, mas também pela grande velocidade que atinge: uma movimentação mais rápida e eficaz é o único fim dos espaços urbanos que percorre, sem realmente notá-los ou deter-se sobre eles. Fato interessante é a preferência do personagem por autoestradas. Construídas fora das cidades, incentivam a velocidade e pedem daqueles que as frequentam que apenas possam obedecer a um mínimo de regras de segurança e reconhecer alguma sinalização padronizada para que as utilizem de maneira satisfatória. Afastado de áreas habitadas, comodamente instalado em sua poltrona, o motorista neutraliza o espaço que o rodeia,

e dirige, muitas vezes, pelo prazer da movimentação em si mesma.

Um texto de Milan Kundera, publicado primeiramente em 1995 e de título *A lentidão*, começa justamente com a descrição de uma ultrapassagem em uma autoestrada da França, à qual segue um comentário do narrador:

A velocidade é a forma de êxtase que a revolução técnica deu de presente ao homem. [...] [Q]uem corre a pé [...] sente seu peso, sua idade, consciente mais do que nunca de si mesmo e do tempo de sua vida. Tudo muda quando o homem delega a uma máquina a faculdade de ser veloz: a partir de então, seu próprio corpo fica fora do jogo e ele se entrega a uma velocidade que é incorpórea, imaterial, velocidade pura, velocidade em si mesma, velocidade êxtase (KUNDERA, [s.d.], p. 5-6).

A comodidade proporcionada pela máquina permite que o motorista afaste-se também de si mesmo: ao transferir para a máquina a responsabilidade pelo esforço necessário à movimentação, abstrai o corpo e lhe confere apenas um papel passivo ao qual sequer poderíamos chamar desfrute, pois a demanda por velocidade acaba por converter o ato de dirigir em permanente estado de tensão, visto que qualquer pequeno obstáculo, como um automóvel menos veloz, torna-se um impedimento à crença num direito “inquestionável” à liberdade de movimentos.

Mais uma vez, vemo-nos diante da perda de paisagem, mas também de outra perda, a da demanda de civilidade. Podendo locomover-se comodamente sem o perigo de chocar-se com desconhecidos e sem a necessidade de travar com eles contatos que extrapolem alguma eventual relação comercial, como a compra de gasolina, os sujeitos contemporâneos têm diminuída sua

capacidade de lidar com o *outro*, sendo condenados a encerrar-se em uma interioridade fraturada da qual buscam escapar através da movimentação incessante.

Altas velocidades conduzem também à neutralização dos espaços atravessados, tornados semelhantes e reduzidos à sinalização necessária para um deslocamento eficiente e seguro. Da mesma forma, os espaços são esvaziados da exigência de sensibilidade por parte dos sujeitos. O deslocamento incessante os conduz às bordas da realidade, afastando-os da sensibilidade que os ligaria a um outro sujeito, ou mesmo a um lugar, levando a criação de vínculos à condição de ameaça ao sujeito, por ameaçar sua total liberdade de movimentação.

Em *Cidade de vidro*, Quinn busca uma exterioridade cujos contornos são aqueles da cidade de Nova York. A pulverização do espaço na pós-modernidade conduz a um esvaziamento da significação deste espaço para aqueles que o ocupam. A fragmentação da metrópole é, também, resultado da fragmentação estilística da arquitetura pós-moderna, caracterizada pelo ecletismo e pela mistura de tradições, transformando o espaço da cidade em um palimpsesto ao incorporar elementos passados ou até mesmo produzi-los.

Um dos traços fundamentais da pós-modernidade, para Jameson (1993), é a diminuição da intensidade das fronteiras a distinguir alta e baixa cultura, o que levaria a arquitetura contemporânea a abandonar a utopia modernista de uma arquitetura elevada, contaminando o caos urbano com seu planejamento voltado para a ordem e a racionalidade. A arquitetura pós-moderna, por outro lado, preocupa-se em atender à plural demanda dos “gostos” gerados por novos mercados, incorporando elementos os mais diversos que, em geral, não ultrapassam o decorativo.

Como exemplo, temos a frequente aquisição, na pós-modernidade, de um determinado modelo arquitetônico sem a existência, por parte do comprador, da compreensão da relação simbólica existente entre esse modelo e as condições sociais que o geraram.

Outra propriedade digna de nota da arquitetura contemporânea é o abandono de projetos urbanos de grande escala desvinculados do capital privado; elaboram-se *desenhos* urbanos cujas diretrizes são aquelas do mercado. Mais uma vez, podemos estabelecer uma oposição entre a arquitetura modernista e aquela da contemporaneidade, pois os primeiros buscavam moldar o espaço com vistas à criação de áreas urbanas ligadas a projetos sociais, enquanto os últimos compreendem o espaço como possibilidade de colagem de fragmentos a serem moldados por todo tipo de símbolos de *status* e poder financeiro.

Diferentemente do chamado Estilo Internacional, de que falamos anteriormente, os arquitetos pós-modernos não evitam a cidade que envolve suas construções; buscam, ao invés, fundir-se aos signos comerciais que os circundam. Outra característica dos edifícios pós-modernos é sua aspiração à totalidade: constituem, muitas vezes, cidades em miniatura; uma tentativa de substituir a cidade real, considerada perigosa por permitir, embora sem incentivar, o contato com o outro. A cidade pós-moderna, dessa forma, constitui-se de edifícios que pretendem substituí-la, esvaziando-a.

Outra consequência dos espaços urbanos dispersos é o crescente apassivamento dos sujeitos (cf. SENNETT, 1997), tornados insensíveis ao corpo do outro e também às suas próprias experiências corporais devido à aproximação entre a noção de ordem e a falta de contato praticada pela arquitetura contemporânea. Já na primeira

década do século XX, o sociólogo alemão Georg Simmel escrevia sobre a “atitude *blasé*” — facilmente identificável como sendo a origem do apassivamento discutido por Sennett. Tal comportamento, que diminui a capacidade de diferenciação ao destituir as coisas de seu valor simbólico, é fruto do excesso de estímulos com os quais é confrontado o habitante da grande cidade. A “atitude *blasé*” funciona como um modo de defesa encontrado pelo sujeito que, “na recusa a reagir a seus estímulos, [tem] a última possibilidade de acomodar-se ao conteúdo e à forma da vida metropolitana” (SIMMEL, 1979, p. 17).

Dentre os diversos e excessivos estímulos das cidades contemporâneas, podemos citar os muitos signos ou imagens que remetem apenas a outros signos e imagens, substituindo a realidade por uma hiper-realidade composta de simulacros. Vejamos, em texto de Ítalo Calvino, a tentativa de descrição de uma determinada realidade, a cidade, em meio ao excesso simbólico:

Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tamara. Penetra-se por suas ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de que alguma coisa — sabe-se lá o quê — tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela. [...] Se um edifício não contém nenhuma insígnia ou figura, a sua forma e o lugar que ocupa na organização da cidade bastam para indicar a sua função. [...] O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas as suas partes.

Como é realmente a cidade sob esse encarregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao se sair de Tâmara é impossível saber (CALVINO, 1990, p. 17-18).

O “invólucro de símbolos” de que fala Calvino pode ser aproximado da noção de simulacro, de Jean Baudrillard, para quem essas imagens são “assassinas do real, assassinas de seu próprio modelo” (BAUDRILLARD, apud KUMAR, 1997, p. 134), por prescindirem de uma anterioridade histórica, contentando-se em ser imagens de outras imagens das quais não se pode rastrear a origem num suposto “mundo real”.

Voltando-nos mais uma vez sobre as mudanças ocorridas nos espaços públicos, somos obrigados a confrontar-nos com uma nova categoria espacial, denominada por Bauman (2001, p. 119) de espaços “públicos-mas-não-civis”, compreendendo territórios para os quais não se encontra outra denominação além de “públicos” — em contraposição aos chamados espaços privados —, mas que não favorecem o exercício da civilidade. Tais espaços, cada vez mais numerosos nas metrópoles pós-modernas, inibem a permanência, são inóspitos às interações entre sujeitos e destinam-se unicamente ao trânsito ou ao consumo.

Em seu livro *Modernidade líquida*, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001) propõe que o período em que vivemos, muitas vezes chamado pós-modernidade, é uma nova faceta da modernidade, uma versão leve, fluida, instável como os líquidos. A fase precedente é denominada, em oposição, “modernidade pesada”. Obcecada, segundo o autor, com o controle exercido sobre o tempo e o espaço, a “modernidade pesada” foi um período em que as ideias de riqueza e poder estavam intimamente ligadas

ao volume e ao espaço dominado. Mas a imponência proveniente das imensas porções de terra ocupada como símbolo de poder, como os gigantescos parques industriais das empresas automobilísticas norte-americanas, um poder profundamente ligado à rotinização do tempo e à manutenção de fronteiras, tinha como contrapartida negativa a falta de mobilidade e rapidez necessárias à expansão do capital: sua fixidez impunha também limites à fluidez, desejada, dos fluxos financeiros.

A fase “líquida” da modernidade, por sua vez, é marcada pelo enfraquecimento, ou mesmo apagamento, de fronteiras. Também chamada por Bauman de “modernidade do *software*”, a contemporaneidade privilegia conexões que propiciam a rápida movimentação de matéria-prima bem como de mão-de-obra. A noção de instantaneidade permeia todas as ações, financeiras ou humanas, isto é, estruturas ou relações pessoais cujos benefícios estejam ligados à sua duração são evitados e vistos como não-lucrativos. Da mesma forma, o espaço é desvalorizado pela possibilidade de se estar em qualquer lugar instantaneamente, ainda que apenas de maneira virtual<sup>6</sup>. Sobre a perda de valor sofrida pelo espaço, o autor escreve:

No universo de *software* da viagem à velocidade da luz, o espaço pode ser atravessado, literalmente, em “tempo nenhum”; cancela-se a diferença entre “longe” e “aqui”. O espaço não impõe mais limites à ação e seus

---

<sup>6</sup> É muito frequente que a pós-modernidade seja apresentada como uma era de grande valorização do espaço, o que não aponta contradição em relação à proposta de Bauman, pois o espaço é valorizado justamente pela grande capacidade de flutuação adquirida com o recente aumento da mobilidade geográfica, que propicia às grandes empresas a descentralização de suas atividades, flexibilizando os necessários investimentos em infraestrutura, mão-de-obra etc.

efeitos, e conta pouco, ou nem conta (BAUMAN, apud KUMAR, 1997, p. 134).

Como observamos, a cidade contemporânea é um espaço flutuante, fragmentário, mas de forma alguma desorganizado: sua organização se dá sempre muito rapidamente, de acordo com as demandas do fluxo de capital, numa eficiente busca por lucros cada vez maiores e mais rápidos. Da mesma forma, seus habitantes devem incessantemente negociar representações espaciais que lhes permitam criar relações de identidade condizentes com as novas práticas espaciais levadas a cabo nessas cidades “líquidas”.

No romance *No país das últimas coisas*, cabe a Anna Blume a narração dos processos pelos quais se buscam *lugares* — espaços simbolizados — numa cidade em constante mudança. A ordenação simbólica do espaço viabiliza a estruturação da experiência, o que conduz o sujeito à possibilidade de estabelecimento de uma identidade e à sensação de pertencer à sociedade em que está inserido, visto que esta própria se organiza a partir de representações espaciais coletivas. A cidade descrita por Anna é particularmente hostil no tocante à fixidez, impedindo até mesmo que pensamentos perdurem. Na carta que escreve a um amigo do passado, adverte que,

pouco a pouco, a cidade o saqueia, não há dúvida. Jamais se pode ter uma rota fixa, e você só sobrevive se nada lhe for necessário. Sem aviso prévio, você tem de estar disposto a abandonar o que estava fazendo, a inverter as coisas (NPUC, p. 13).

Num mundo de efemeridade e transição, a mobilidade passa a constituir as relações entre os espaços

e os sujeitos, desencorajando a semantização dos espaços bem como a estabilidade identitária: negociar espaços nas cidades contemporâneas muitas vezes equivale a abrir mão de representações subjetivas, “abandonar o que estava fazendo”, mesmo que isso signifique, também, abandonar o que se estava sendo.

Inseridos na categoria de espaços “públicos-mas-não-civis” criada por Bauman, a que já nos referimos anteriormente, os “não-lugares” são especialmente característicos da *supermodernidade* e decorrem do excesso de espaço, um importante traço desse período marcado por abundâncias. A fim de compreendermos essa categoria espacial, é preciso estabelecer a diferença entre *espaço* e *lugar*, termos utilizados, muitas vezes, de maneira indistinta. Para tanto, cabe acompanharmos o percurso argumentativo de Marc Augé em seu ensaio *Não-lugares* (1994).

Conforme descrita por Augé, a *supermodernidade* seria o “outro lado da moeda” da pós-modernidade: a primeira é caracterizada pelo excesso; enquanto a segunda, pela falta. Dentre as principais figuras do excesso supermoderno estão, para o antropólogo francês, o excesso de tempo, de espaço e de individualidade.

Augé detecta uma dificuldade em estabelecer conceitos temporais nos mundos contemporâneos acompanhada do sempre crescente volume de acontecimentos considerados históricos. É importante ressaltar o necessário investimento de sentido por parte dos sujeitos para que um acontecimento possa ser considerado como tal, mobilizador de homens e ações. Para o estudioso, a “densidade factual das últimas décadas ameaça suprimir todo e qualquer significado” (AUGÉ, 1994, p. 31). Essa “não-significação” do mundo se reflete no relacionamento dos sujeitos contemporâneos com a

metrópole. Também caracterizada pelo excesso, a cidade se mostra de difícil apreensão: seu conhecimento, mais que parcial, é fragmentário. A compartimentalização da cidade, chegando mesmo a uma atomização do espaço urbano (muito executada por urbanistas do Estilo Internacional de Arquitetura), faz aumentar a percepção descontínua que se tem dele.

Vejam os exemplos de Brasília: profundamente inspirada na Carta de Atenas (1950), nossa capital é um bom exemplo de cidade compartimentada. A Carta afirmava que as cidades deveriam ser planejadas seguindo um severo zoneamento funcional, com áreas reservadas à habitação (preferencialmente em prédios uniformes de apartamentos), ao trabalho e ao lazer — a ênfase era dada ao esporte; logo, a construção de parques e estádios tornava-se ponto central. A circulação de pedestres era desprivilegiada, pois o foco dessas cidades modernas deveria ser a questão do tráfego motorizado. Na pós-modernidade, por outro lado, Brasília é muitas vezes considerada uma anticidade (cf. BRANDÃO, 2006, p. 55-79). Projetada com as diretrizes de uma sociedade demasiadamente voltada para os ideais de progresso e industrialização, não permite que os habitantes, impedidos de transitar pelas calçadas, sejam agentes, cidadãos. Uma cidade que, de maneira semelhante àquela racionalização de que falamos, quando da discussão sobre o mapeamento cartográfico, ignora as práticas, troca a real existência da cidade, enquanto fato urbano, por um conceito cuja abstração exclui, necessariamente, o sujeito individual.

Ainda que deturpando essa compartimentalização e organizando-se intersticialmente, de acordo com a demanda fluida do capital, a metrópole contemporânea também impede a significação na medida em que, pelo

elevado volume de intervenções e as variações constantes em sua organização, não se deixa mapear por seus habitantes.

A segunda figura do excesso supermoderno, o excesso de espaço, é facilmente reconhecível na já muito proclamada redução, ou extinção, das distâncias. Sobre o excesso de espaço, escreve Augé:

Num certo sentido, nossos primeiros passos no espaço reduzem o nosso [planeta] a um ponto ínfimo cujas fotos feitas por satélite dão-nos justamente a medida exata. O mundo, porém, no mesmo tempo, abre-se para nós. Estamos na era das mudanças de escala, no que diz respeito à conquista espacial, é claro, mas também em terra: os meios de transporte rápidos põem qualquer capital a no máximo algumas horas de qualquer outra. Na intimidade de nossas casas, enfim, imagens de toda espécie, transmitidas por satélite, captadas pelas antenas que guarnecem os telhados da mais afastada de nossas cidadezinhas, podem dar-nos uma visão instantânea e, às vezes, simultânea de um acontecimento em vias de se produzir no outro extremo do planeta (AUGÉ, 1994, p. 33-34).

Dessa forma, a principal consequência do excesso de espaço é a multiplicação dos “não-lugares”, que “são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais” (AUGÉ, 1994, p. 36), além dos “campos de trânsito prolongado onde estão estacionados os refugiados do planeta” (AUGÉ, 1994, p. 36). Antes de nos aprofundarmos na discussão sobre os não-lugares, propomos determo-nos em conceitos cuja compreensão impõe-se como *a priori* à discussão, quais sejam, *espaço e lugar*.

Para Michel de Certeau (2003, p. 201), o lugar “implica uma indicação de estabilidade”, a instauração de uma ordem que permite, àquele que possui familiaridade com o lugar em questão, não só o mapeamento cognitivo, mas também o conhecimento daquilo que lhe é próprio, ou seja, das práticas espaciais possíveis nesse território.

Já a noção de espaço decorre da prática do lugar, o que quer dizer que movimenta, também, instâncias temporais e é criado “pelas ações de sujeitos históricos” (CERTEAU, 2003, p. 203). Vejamos a definição de Michel de Certeau:

Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais.

[...]

Em suma, *o espaço é um lugar praticado* (CERTEAU, 2003, p. 203, grifos do autor).

Marc Augé considera que o lugar não é aquele estático de Michel de Certeau; é antes “o lugar do sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico” (AUGÉ, 1994, p. 76). No conceito de “lugar antropológico”, Augé inclui a movimentação, o pôr em ação dos sentidos, “a possibilidade dos percursos que nele se pronunciam e da linguagem que o caracteriza” (p. 77).

Na pós-modernidade, a noção de espaço é reservada, em geral, a territórios não-simbólicos, mas passíveis de caracterização, diferentemente dos não-lugares. É um conceito amorfo, utilizado indistintamente por diversas áreas e saberes:

É, portanto, eminentemente abstrato, e é significativo que seja feito dele, hoje, um uso sistemático, ainda que

pouco diferenciado, na língua corrente e nas linguagens particulares de certas instituições representativas do nosso tempo (AUGÉ, 1994, p. 77-78).

Não-lugares são esvaziados de identidade e história. São territórios reservados à movimentação, neutros de significado, que desestimulam a permanência e o estabelecimento de vínculos. Augé propõe que se considerem não-lugares tanto os espaços destinados à circulação, já listados anteriormente, quanto as relações estabelecidas entre eles e os indivíduos que deles se servem.

A experiência do não-lugar cria uma identidade para aqueles que o frequentam. Esvaziadas e anônimas, tais identidades devem poder ser utilizadas por qualquer tipo social, pois “é o não-lugar que cria a identidade partilhada dos passageiros, da clientela ou dos motoristas ‘domingueiros’” (AUGÉ, 1994, p. 93). As identidades criadas pelos não-lugares não estabelecem relações, ainda que seu usuário, ao adotá-las, torne-se semelhante a todos os outros usuários, sem relacionar-se com eles. A esse respeito, Augé escreve que “assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não-lugares criam tensão solitária” (p. 87), pois “não cria[m] nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (p. 95). Para renunciar à sua identidade e passar a utilizar a que lhe é oferecida pelo não-lugar, cujas regras de comportamento já estão delimitadas, o usuário deve, antes, oferecer provas tanto da veracidade de sua identidade, quanto de sua inocência. Pensemos, por exemplo, no procedimento de verificação dos documentos que precede a entrada em uma sala de embarque: antes de se assumir a identidade de “passageiro” ofertada pelos aeroportos, é necessário não apenas comprovar que se é quem se diz ser, mas também que, judicialmente, esse

indivíduo que dizemos ser não infringe nenhuma das regras de conduta pelas quais são geridos os não-lugares.

Tais regras de conduta são, para Bauman (2001, p. 120), menos sofisticadas que as decorrentes da civilidade, “uma vez que reduzem o comportamento em público a preceitos simples e fáceis de aprender”. A divulgação desses preceitos se dá, em geral, por textos, tanto verbais quanto não-verbais, cuja compreensão se pretende rápida, além de ampla e fácil.

Assim, são instaladas as condições de circulação em espaços onde se supõe que os indivíduos só interajam com textos, sem outros enunciadores que não pessoas “morais” ou instituições (aeroportos, companhias aéreas, Ministério dos transportes, sociedades comerciais, polícia rodoviária, municípios) (AUGÉ, 1994, p. 89).

Um espaço que não se possa facilmente distinguir e que proporcione ao seu usuário a sensação de liberdade e esvaziamento de uma identidade pré-fabricada parece adequar-se ao “lugar nenhum” buscado pelo personagem Daniel Quinn, de que falávamos na primeira parte de nosso ensaio. Podemos compreender as caminhadas de Quinn como uma experiência de falta de lugar e sua tentativa de “construir lugar nenhum”, paradoxalmente, como a tentativa de estabelecer, para si, um não-lugar<sup>7</sup>, que lhe permita abrir mão do contato com o outro e consigo mesmo.

---

<sup>7</sup> Neste ponto, detemo-nos em nossa argumentação apenas para deixar claro que o não-lugar a que nos referimos não corresponde, necessariamente, aos não-lugares “institucionais” listados por Augé, como rodovias e *shopping centers*. Antes, pretendemos demonstrar que a própria cidade é experimentada como um não-lugar na obra de Auster.

O desconforto na relação com o outro, um atributo importante dos sujeitos contemporâneos, e também o apego à possibilidade de declinar identidades, compõem atitudes de muitos outros personagens de Auster. Em *Leviatã*, por exemplo, Benjamin Sachs reluta em ter contato até mesmo com os funcionários do banco, preferindo, ao invés, a mediação dos textos propostos pelos caixas eletrônicos, “manifestação” dos não-lugares:

[...] Passou a ir a dois bancos diferentes toda manhã e usar o caixa automático [...]. Era um esquema eficaz, e, no fim, ele bem que preferia introduzir seu cartão de plástico na abertura da máquina e apertar botões a ter de falar com pessoas vivas (*Leviatã*, p. 258).

Por fim, cabe ressaltar que ponto importante da argumentação de Augé é sua insistência em não considerar as categorias teóricas *lugar* e *não-lugar* como estanques e excludentes. Lugares e não-lugares sobrepõem-se na prática diária, interferem na plena realização um do outro, ainda que seja verificável o grande aumento de não-lugares assim planejados (como aeroportos, rodovias, supermercados etc.) nas cidades contemporâneas. Os espaços públicos tornam-se cada vez mais escassos e, de maneira geral, menos *civis*, isto é, não possibilitam a atuação de papéis sociais no contato entre as pessoas; pelo contrário, facilitam a falta de encontros, como um incentivo à extinção da característica urbana de contato com o diferente.



#### FRAGMENTO QUATRO: A PULVERIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Foi dito sobre os não-lugares que excluem a noção de *história*, pois habitam um “presente contínuo” (BAUMAN, 1998, p. 113) em que as informações são atualizadas a cada momento. Isso não significa ausência de acontecimentos considerados históricos ou total desprezo pelas marcações do relógio. Antes, o bom cumprimento dos horários é fundamental para seu funcionamento. Apenas o tempo levado em conta pelos usuários do não-lugar é sempre o dos instantes de movimentação, que não pressupõem consequências que extrapolem sua duração. Os itinerários dependem fortemente dos horários dos “quadros de chegada ou partida”, mas essas marcações temporais garantem, na verdade, a manutenção de um “presente do percurso”, como nos diz Marc Augé (1994, p. 95). Quanto aos acontecimentos ditos históricos, predominam, nos não-lugares, aqueles ocorridos na véspera ou nos dias que a precederam.

A pulverização da história e a adoção de um tempo simultâneo, achatado, acarretam uma suposta valorização da espacialidade, que mascara seu aniquilamento. O espaço, para a pós-modernidade, só pode ser valorizado no que tem de múltiplo, fluido e flexível, ou seja, em se permitir explorar em porções muito pequenas de tempo, conduzindo à sua aniquilação. Vejamos o que nos diz Zygmunt Bauman a esse respeito:

A “instantaneidade” aparentemente se refere a um movimento muito rápido e a um tempo muito curto, mas de fato denota a ausência do tempo como fator do evento e, por isso mesmo, como elemento no cálculo do valor. O tempo não é mais o “desvio na busca”, e assim não mais confere valor ao espaço. A quase-instantaneidade do tempo do *software* anuncia a desvalorização do espaço (BAUMAN, 2001, p. 136-137).

Da mesma forma, as subjetividades são compreendidas não como uma construção linear, desenvolvida historicamente, mas como múltiplas possibilidades construídas e destruídas segundo a necessidade imposta pelo espaço, sem a possibilidade de unificação entre *selves* passados e presentes. Para os sujeitos contemporâneos, escreve Krishan Kumar,

não há mais expectativa de um desenvolvimento contínuo por toda a vida [...], o *self* pós-moderno considera-se uma entidade descontínua; como uma identidade, ou identidades, constantemente construídas e reconstruídas em tempo neutro (KUMAR, 1997, p. 157).

A perda do passado histórico conduz, também, à perda do real, pois o contato com a realidade se dá através de construções estereotipadas, formuladas, na maioria das vezes, a partir de outras construções, reproduções de uma imagem de real inacessível ao sujeito. O desaparecimento da história constitui, no dizer de Fredric Jameson,

o modo como todo o nosso sistema social contemporâneo começou, pouco a pouco, a perder sua capacidade de reter seu próprio passado, começou a viver num presente perpétuo e numa perpétua mudança

que oblitera o tipo de tradições que todas as formações sociais anteriores, de um modo ou de outro, tiveram que preservar (JAMESON, 1993, p. 43).

A perda da capacidade de reter o passado está associada à necessidade de inventar uma tradição. Conforme dissemos na introdução a nosso trabalho, *A invenção da solidão* pode ser considerada a tentativa de Paul Auster de estabelecer (escolher ou mesmo inventar) uma tradição, ou mitologia, no dizer de Charles Jencks (apud BARONE, 1995, p. 14). Para Pascal Bruckner (1995, p. 30), Paul Auster “reconhece sua conexão com uma família, uma tradição, uma cultura, mas também identifica que esse elo é problemático”.

Sempre em fuga múltipla, os personagens de Paul Auster vivem em um tempo suspenso, que exclui qualquer possibilidade de futuro, anula o passado e conduz a uma vida em episódios a fim de evitar consequências que extrapolem o tempo mínimo e flutuante de sua duração, uma situação de “presente contínuo”. O parágrafo inicial de *Fantomas*, segundo texto d’*A trilogia de Nova York*, encena, cosmogonicamente, essa suspensão temporal de que fala Bauman:

No princípio existe Blue. Depois vem White, e depois vem Black, e antes do começo existe Brown. Brown o instruiu, ensinou os macetes para ele e, quando Brown envelheceu, Blue assumiu. É assim que começa. O lugar é Nova York, o tempo é o presente, e nem um nem outro jamais vai mudar (*Fantomas*, p. 151).

Uma possível sequência temporal (“No princípio existe Blue. Depois vem White, e depois vem Black, e antes do começo existe Brown”) é interrompida quando

o narrador afirma que “o tempo é o presente”, ainda que, logo depois, nos informe a data precisa do encontro de Blue e White: “É o dia 3 de fevereiro de 1947”<sup>8</sup> (*Fantasma*, p. 152). Para John Zilcosky (1998), a superficialidade do presente experimentado pelos personagens de *Fantasma* extermina qualquer senso de passado, o que torna indiferente saber o dia do começo do caso (e da história) e sua duração (“Blue, é claro, nem imagina que o caso vai se prolongar durante anos”, *Fantasma*, p. 152).

O tratamento da estrutura temporal — o texto é escrito predominantemente no presente do indicativo — é uma prova de que *Fantasma* “tanto estabelece quanto subverte a convenção do romance de detetive clássico” (SHILOH, 2002, p. 58).

Outro dado de subversão é a falta de movimento: nos romances policiais “tradicionais”, a fábula consiste no processo, cronológico e sequencial, da descoberta do crime até a sua resolução. Em *Fantasma*, sequer podemos identificar o crime<sup>9</sup>: “o enredo de *Fantasma* é a-temporal. Está suspenso num eterno presente, uma qualidade acentuada pelo tempo gramatical da narração. E esse eterno presente é imóvel” (SHILOH, 2002, p. 59).

---

<sup>8</sup> Não raramente verificamos na obra de Paul Auster índices ficcionais que podem ser correlacionados com sua biografia, a que se pode ter conhecimento tanto através de entrevistas quanto de seus textos de caráter autobiográfico. A data agora destacada corresponde ao dia do nascimento do escritor. Mais adiante, discutiremos questões relacionadas à autoria, com base na análise de *Cidade de vidro*, outro texto de *A trilogia de Nova York*.

<sup>9</sup> Uma das regras do romance policial estabelecidas por S. S. Van Dine, e compiladas por Tzvetan Todorov (1970, p. 100), é que o “romance deve ter no máximo um detetive e um culpado, e no mínimo uma vítima (um cadáver)”. Em *Fantasma*, não podemos claramente designar Black como culpado pois não sabemos se há crime, nem por que deve ser vigiado.

O esvaziamento temporal evidenciado no texto (um presente imutável, destemporalizado) não pode dissociar-se do espaço irrelevante de que falamos anteriormente. Na narrativa de Auster, a busca de um “lugar nenhum” — ou, ainda, possuidor da *atopia* de que fala Barthes ([s.d.], p. 55), “habitação em deriva” — inserido nesse aplainamento do tempo, separado da história, não produz desdobramentos mas, isto sim, um instante que retira do tempo as noções de “para a frente” e “para atrás” (BAUMAN, 1998, p. 113), exigindo dos sujeitos apenas que não fiquem parados.



Na continuação de nossa reflexão sobre a *supermodernidade*, consideramos importante determo-nos, ainda que brevemente, sobre o conceito de identidade, de onde decorre o terceiro excesso supermoderno proposto por Marc Augé. Para tanto, refletiremos com base, entre outros estudos, no texto de Stuart Hall sobre a identidade na pós-modernidade.

Para Hall (2000), a muitas vezes nomeada “crise de identidade” pós-moderna é fruto tanto do deslocamento dos sujeitos — deslocados cultural e subjetivamente — quanto de uma fragmentação daquilo a que chama “sujeito sociológico”, característico da modernidade e “costurado” às estruturas sociais que, além de travarem diálogo com mundos culturais e identitários diversos, preenchem “o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ — entre o mundo pessoal e o mundo público” (p. 11).

Na contemporaneidade, é comum falar-se de fragmentação, ou mesmo perda, de identidade individual num processo global de homogeneização, ao mesmo tempo em que se nota um acirramento da vontade (defensiva) de afirmação tanto da individualidade quanto dos sentimentos nacionalistas e de origem étnica. Ambos os sentimentos são reações, não necessariamente conscientes, veja-se bem, à fragmentação subjetiva característica da pós-modernidade.

A terceira figura do excesso supermoderno liga-se ao indivíduo, ou melhor, a um processo de “individualização das referências” (AUGÉ, 1994, p. 41), que tem lugar em

um momento histórico em que é crescente a dificuldade em situar (ou mesmo encontrar) pontos de identificação coletiva nas cidades. A esse respeito, nos diz Augé:

Nunca as histórias individuais foram tão explicitamente referidas pela história coletiva, mas nunca, também, os pontos de identificação coletiva foram tão flutuantes. A produção individual de sentido é, portanto, mais do que nunca, necessária (AUGÉ, 1994, p. 39).

Nas cidades, caberia aos espaços públicos funcionar como pontos de identificação, mas a falta de espaços públicos assim compreendidos pela população leva não apenas à necessidade de criar (ou fortalecer) identidades, mas também à ausência de pontos de orientação, de marcos que atuem como guias e pontos de encontro na cidade e que são fundamentais para o mapeamento cognitivo.

As cidades romanas eram organizadas de acordo com os quadrantes solares, o que denota uma profunda ligação entre espaço e tempo. Nas cidades contemporâneas, em que tempo e espaço são fragmentados e desconectados, vale notar que monumentos, marcas de tempo no espaço por simbolizarem eventos ou pessoas de importância histórica, são diminuídos e, muitas vezes, substituídos por instalações temporárias. Por outro lado, a necessidade de afirmar identidades exige uma valorização do passado que se traduz, urbanisticamente, pela restauração de edifícios antigos e pela construção de museus. Como afirmamos anteriormente, o sujeito pós-moderno se organiza espacialmente, mas a compreensão que temos de nós mesmos e de quem somos tende à tentativa de narrativização do “eu”, de uma organização temporal e causal de eventos que conduziria a uma identidade coesa

e razoavelmente bem organizada<sup>10</sup>. É importante ressaltar, porém, que a própria noção de organização temporal é fragmentada: a “valorização do passado” urbanístico não é histórica, isto é, não ocorre a valorização de práticas e relações entre sujeitos e *lugares*, mas de alguns elementos passados estereotipados e estilizados.

Alguns projetos urbanos contemporâneos tentam recuperar, ainda que de forma artificial, marcos, pontos de identidade cuja função principal acaba por ser, na maioria das vezes, apenas a de orientação espacial, sem que despertem sentimento de comunidade. Da mesma forma, esses projetos buscam recriar a sensação de lugar antropológico pela revalorização do local, como uma forma de delimitar, ou até mesmo criar, noções de identidade, esgarçadas no “turbilhão de [...] espacialidades implosivas” (HARVEY, 2005, p. 273) da pós-modernidade.

Denominado “renovação urbana”, o processo de revalorização de áreas urbanas abandonadas, interstícios da cidade organizada pelo tráfego do capital, tem como principal característica a criação de áreas destinadas exclusivamente a pedestres, numa tentativa de (re)criar espaços públicos espontâneos.

Para Richard Sennett (1997, p. 214), “o movimento autônomo diminui a experiência sensorial”; desse modo, a conexão e o estabelecimento de vínculos com localidades são vistos como uma ameaça à liberdade individual: a perda da sensibilidade, aliada à inexistência de laços afetivos, aumenta a disponibilidade dos indivíduos.

Assim como em *A música do acaso*, em que o

---

<sup>10</sup> Hall (2000, p. 39), ao tratar da concepção de identidade para a psicanálise lacaniana, escreve que, “psicanaliticamente, nós continuamos buscando a ‘identidade’ e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade”.

protagonista passa treze meses dirigindo pelos Estados Unidos ao separar-se da família e deixar o emprego, no romance *A cidade ausente*, do argentino Ricardo Piglia, a movimentação constante é a única forma encontrada pelo personagem Junior para lidar com o abandono da mulher e a separação da filha pequena:

Quando sua mulher o deixou e foi viver com a filha em Barcelona, Junior vendeu tudo o que restava na casa e se dedicou a viajar. Sua filha tinha quatro anos, e Junior sentia tanto a sua falta que sonhava com ela todas as noites. [...] Para livrar-se dessa imagem ele rodou o país duas vezes, viajando de trem, de carro alugado, de ônibus (PIGLIA, 1997, p. 9).

Como podemos ver nesse trecho do romance, o deslocamento físico é a forma utilizada para a combater os sentimentos de desprazer, como a saudade da filha. Uma busca pelo enfraquecimento das sensações, uma tentativa de sentir menos.

As cidades contemporâneas, profundamente ligadas à velocidade e à necessidade de locomoção, tornaram-se cheias de “espaços vazios”, nos quais é minimizada a exigência de sensibilidade por parte dos sujeitos. Sobre as autoestradas, um exemplo desses espaços, escrevem Julio Cortázar e Carol Dunlop:

Os engenheiros que conceberam e elaboraram o que caberia chamar de instituição da autopista fizeram milagres para afastar do caminho do automobilista não só todo obstáculo que pudesse diminuir a velocidade (sabe-se muito bem que a grande maioria dos usuários desta rodovia são fanáticos por uma boa média de velocidade), mas também que tudo o que pudesse distrair o motorista de sua concentração na faixa de

asfalto que tende a dar aos que a seguem — falsamente [...] — a impressão de continuidade que, ao fim de trinta, quarenta ou sessenta minutos de velocidade constante acaba por englobar não só as rodas do veículo que o humano ao volante ainda pensa estar controlando, mas também o volante deste veículo e as mãos e os reflexos deste ser humano que assim integra, consciente ou não, essa grande totalidade impessoal tão buscada por todas as religiões (CORTÁZAR; DUNLOP, apud MORAES, 2002, p. 161).

Encontramos, no excerto acima, não apenas a diminuição sensorial dos sujeitos, mas também a perda do *self*, num fundir-se à estrada através da velocidade. Robert Moses, talvez o mais importante planejador urbano de Nova York, que dirigiu as reformas urbanas da cidade entre as décadas de 1930 e 1960, acreditava que as *parkways*, rodovias arborizadas e distantes das áreas de povoamento urbano, “transformavam a experiência do volante num desfrute pessoal, livre de obstáculos” (SENNETT, 1997, p. 293) que aliviaria as mentes dos motoristas do *stress* causado pela vida nas grandes cidades. A atuação de Moses deixou como legado o realçamento da mobilidade livre de obstáculos, como uma forma de suspensão do *self*, além de uma percepção fragmentada dos espaços urbanos, que só poderiam ser apreendidos em sua função (escola, comércio, banco etc.) se atendessem a um repertório de imagens e símbolos previamente definidos em territórios onde se espera que estejam situados.

Podemos verificar, dessa forma, uma redução da complexidade da compreensão do fenômeno urbano que se dá até mesmo em locais onde existe trânsito pedestre, posto que os sujeitos buscam se defender afastando-se dos outros: “mediante um conjunto de clichês, o cidadão sente-

se mais à vontade; ele pressente a realidade e desloca o que lhe parece confuso ou ambíguo” (SENNETT, 1997, p. 296). A incapacidade de estabelecer diferenças (bem como de lidar com elas sem se sentir ameaçado) que constituem o cerne da atitude *blasé* de que nos fala Georg Simmel, derivam, para o pensador alemão, do excesso de estímulos:

se houvesse [na metrópole], em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, [...] a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável (SIMMEL, 1979, p. 17).

Dessa forma, podemos detectar a ansiedade do contato pós-moderno já nas grandes cidades do século XIX onde os indivíduos ainda estavam aprendendo a não se comunicarem uns com os outros nos espaços públicos e ao contato com o estrangeiro.

Ao dirigir pelo país, Jim Nashe, protagonista de *A música do acaso*, busca perder-se no espaço:

A cada manhã, dizia consigo mesmo que estava farto, que bastava, mas, à tarde, acordava com o mesmo desejo, o mesmo impulso irresistível de voltar ao carro. Queria novamente experimentar aquela solidão, viver aquela longa jornada noturna pelo vazio, sentir na pele a vibração dos ruídos da estrada (*MA*, p. 12-13).

A viagem constante de Nashe acaba, “depois de meses dirigindo através do sonho americano (mobilidade, liberdade para deixar o passado para trás, independência)” (NYSTRÖM, 1999), apenas quando decide participar de um jogo de pôquer na casa de dois milionários. Para poder entrar na propriedade, assim como nos não-lugares, ele e

seu companheiro, Jack Pozzi, devem provar sua identidade ao empregado que deverá permitir a entrada. Os visitantes devem provar ser o que se espera que sejam, pois, diz o funcionário, “muita gente vem rondar por aqui, e não queremos que visitas indesejáveis ultrapassem o portão” (*MA*, p. 69):

O homem tirou do bolso da camisa um pedacinho de papel, esticou-o na palma da mão e examinou-o com o braço estendido.

— Jack Pozzi — ele repetiu. — E você? — perguntou, olhando para Nashe.

— Sou Nashe. Jim Nashe.

O homem guardou o pedaço de papel no bolso e suspirou.

— Ninguém entra sem se identificar — ele disse. — A ordem é essa. Deviam ter feito isso logo no início. Assim não haveria problema algum (*MA*, p. 69).

Ao entrar na propriedade, contudo, apesar de ainda empenharem seus nomes, assumem outras identidades. Pozzi deverá jogar com os milionários, utilizando o dinheiro de Nashe para apostar. Para justificarem a presença de Nashe durante o jogo, afirmam ser irmãos, apesar de terem se conhecido apenas dois dias antes:

— Olá, Bill [...]. Este é Jim, meu irmão mais velho.

— Jim Nashe<sup>11</sup>, não é mesmo? — perguntou Flower em tom cordial.

— É — respondeu Nashe. — Jack e eu somos meio-irmãos. Mesma mãe, pais diferentes.

— Não sei quem é responsável por isso — comentou Flower, com um aceno de cabeça na direção de Pozzi

---

<sup>11</sup> Como nos não-lugares altamente informatizados da supermodernidade, a informação sobre o visitante/intruso antecede sua chegada.

—, mas ele é um ótimo jogador de pôquer.  
— Eu o iniciei quando ele era criança — disse Nashe, incapaz de se conter. — Quando encontramos alguém de talento, temos a obrigação de encorajá-lo.  
— Foi isso mesmo — confirmou Pozzi. — Jim foi meu mentor. Ele me ensinou tudo o que sei (*MA*, p. 71-72).

Helmi Nyström (1999) define a propriedade de Flower e Stone como um “mundo de linguagem estrita e organizada, linguagem de nomes e distinções”, no qual as regras de conduta devem ser claras e conhecidas por todos, como nos não-lugares.

Outro processo de revalorização de espaços urbanos é a “gentrificação”<sup>12</sup>, em geral ações de políticas públicas aliadas à especulação imobiliária que buscam recuperar o *glamour* perdido de determinadas áreas ligadas à “história” da cidade e acaba por deslocar as populações, em geral pertencentes à camada mais baixa, assentadas nessas áreas desvalorizadas mas estrategicamente importantes, como os centros históricos de muitas cidades. Sendo profundamente atingidas pela gentrificação, as populações mais pobres acabam sendo as mais afetadas pela perda de espaços públicos, pois o acesso a seus substitutos mais comuns, não-lugares e “templos” de consumo, lhes é vetado. Forçosamente deslocados, esses sujeitos experimentam a perda identitária de forma ainda mais violenta que, por exemplo, as classes médias, visto que estas últimas podem aderir às identidades vendidas pelos meios de comunicação de massa. Como *vagabundos*, metáfora da vida contemporânea sugerida por Bauman (1998, p. 117), “se estão em movimento, é porque foram impelidos por

---

<sup>12</sup> Neologismo derivado do inglês *gentrification*, também traduzido, em português, por enobrecimento.

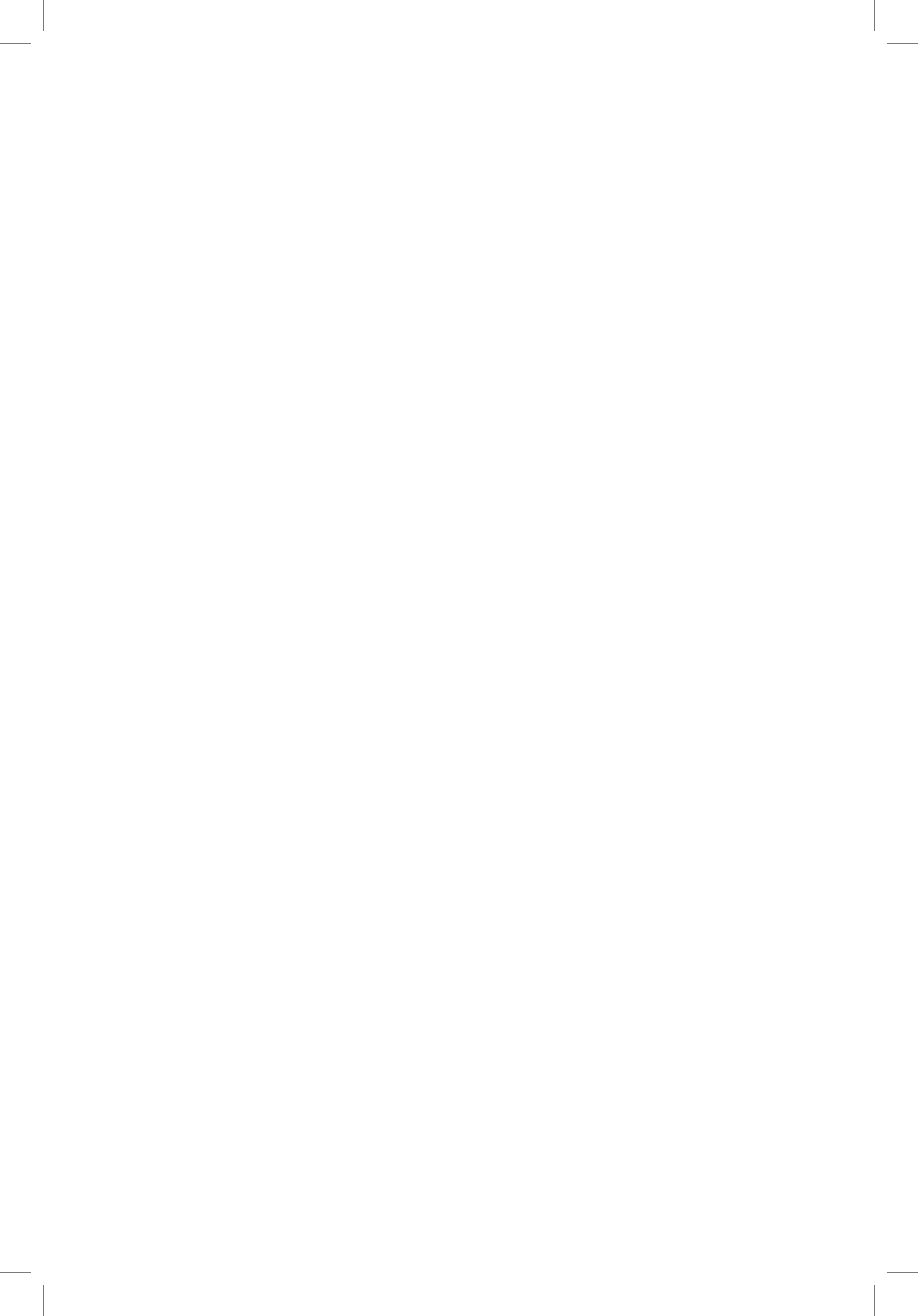
trás — tendo sido, primeiramente, desenraizados por uma força demasiadamente poderosa [...] para que se lhe resista”.

“A reafirmação da identidade local ou apenas étnica é”, para Joseph Rykwert (2004, p. 334), “uma arma essencial para que os pobres possam lutar contra as incertezas do mercado de trabalho globalizado”. Acrescentamos que é, também, sua única arma no combate ao deslocamento que impede que se estabeleçam laços, tanto afetivos quanto espaciais.

Em *Mr. Vertigo*, o menino de rua Walt consegue apenas estabelecer laços de afeto, que poderíamos, talvez, chamar de laços familiares, num sítio isolado no Kansas com um grupo composto por um judeu húngaro, uma índia Sioux e um negro. Ameaçados pela população da pequena cidade vizinha, o grupo permanece à margem, numa maneira de tentar proteger-se:

Quanto mais invisíveis formos, mais seguros estaremos. [...] A situação não é tão pacata nesta região quanto pode parecer. [...] Muitos não se importariam se de repente parássemos de respirar, e não quero provocá-los exibindo nossa bizarra turma em público (*MV*, p. 30).

Mas, apesar de seus esforços para manterem-se isolados e invisíveis, como nas sociedades pós-modernas, acabam sendo atacados e obrigados a se deslocar, abandonando a propriedade.



---

A CIDADE FLUTUANTE  
IDENTIDADES E DESLOCAMENTOS



*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.*

PAUL AUSTER



Na contemporaneidade, “a insegurança, a incerteza e a falta de garantias” (*unsicherheit*)<sup>13</sup> (BAUMAN, 2000, p. 24) frequentemente levam à impossibilidade de permanência, pois toda forma estática, bem como a criação de vínculos, implica na exposição a perigos materiais e subjetivos. A fluidez, por conseguinte, passa a constituir, imprescindivelmente, as relações travadas nos mundos pós-modernos, nos quais o deslocamento atravessa as instâncias políticas e sociais, tornando os sujeitos e suas configurações identitárias descentrados ou deslocados. Tanto assim que as cidades, liquefeitas, são experimentadas como não-lugares, locais de trânsito. O que se observa é o deslocamento contínuo pelos ambientes urbanos, constituindo-se a cidade contemporânea de cenários flutuantes superpostos e móveis cujas formas escapam em transformação acelerada. Em outras palavras, as cidades “vítreas” possuem formas em que as significações não apontam fixidez, devendo ser ressemantizadas a cada momento.

As cidades dos textos de Paul Auster oferecem como sua principal característica a instabilidade, tanto de posições — conduzindo ao imperativo do deslocamento — quanto de identidades. Logo no princípio de *No país das últimas coisas*, Anna Blume adverte o possível leitor de sua carta:

---

<sup>13</sup> Por não haver um equivalente único em português, o conceito *unsicherheit* é traduzido pelos três termos citados.

O essencial é não se acostumar, pois os hábitos são mortais. Ainda que seja pela centésima vez, você deve tomar as coisas como se nunca as tivesse visto. Pouco importa o número de vezes anteriores, cada uma tem de ser sempre a primeira. Isso é quase impossível, eu sei, mas é uma regra absoluta (NPUC, p. 13).

As regras da cidade não podem ser generalizadas, nem transferidas de um território para outro, pois a cidade não constitui um lugar antropológico, ou seja, não faz parte daquilo que é próprio, comum ao sujeito. Se lembrarmos que *lugares* se caracterizam por históricos, identitários e relacionais, a cidade descrita por Anna nos oferece muitas das características dos *não-lugares*, como a necessidade de assumir identidades previamente definidas e a hostilidade em relação à permanência, tanto de indivíduos quanto de comportamentos, além de ser marcada por profundo *unsicherheit*, pois “quem mora na cidade não tem garantia de nada” (NPUC, p. 9), e pelo signo da *instabilidade*, conceito fundamental para nossa compreensão do romance. Esta última característica da cidade é, possivelmente, a mais perturbadora para Anna, por impedir a consolidação de quaisquer referências constantes: “uma casa está aqui num dia e, no outro, sumiu. Uma rua pela qual você passou ontem já não existe hoje. Até mesmo o clima flui constantemente” (NPUC, p. 9).

Anna vai para a cidade 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, ela 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, Anna tem

a impressão de estar “entrando num mundo invisível, num lugar onde só moravam cegos” (*NPUC*, 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” (*NPUC*, 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” (*NPUC*, p. 43).

A cidade retira dos habitantes a possibilidade de assentar sistemas de signos que conduzam à compreensão e ao conseqüente estabelecimento de vínculos com seus territórios, impedindo a fixação de conhecimentos, também eles sujeitos à flutuação e à instabilidade que a caracterizam: “a vida, tal como a conhecemos, acabou, e, entretanto, ninguém é capaz de compreender o que foi que a substituiu” (*NPUC*, p. 24). Anna identifica facilmente a perda de um modo de vida, isto é, de uma maneira de perceber os fenômenos à sua volta e de lidar com eles, mas é incapaz de vislumbrar aquilo que poderia ter-lhe substituído, daí a necessidade de incessante negociação, como numa busca por tentativa e erro, até a compreensão daquilo que tomou seu lugar.

“Confrontado com o fato mais corriqueiro, você já não sabe como agir, e, não podendo agir, acaba se tornando incapaz de pensar”, pois “à sua volta, as mudanças ocorrem uma após a outra, cada dia traz uma

nova conturbação, as antigas suposições se esfumam no ar, se esvaziam” (NPUC, p. 24), prossegue, descrevendo a incapacidade de adaptar pensamentos e modos de agir previamente conhecidos aos eventos com quais é obrigada a lidar. Notemos que pensar, aqui, implica criação de novos códigos e, em termos espaciais, argumentamos que a criação de práticas e modos de estar, ou seja, formas de *habitar* a cidade, apenas é possível através da negociação de *lugares*, cuja principal característica é a estabilidade. Tal constatação nos permite compreender a incessante busca por espaços que possibilitem fixidez como a busca de Anna pela constituição de lugares antropológicos, isto é, territórios nos quais possa estabelecer práticas duráveis.

Discordamos de Brigitte Vilequin-Mongouchon [s.d.], ao afirmar que, na cidade de *No país das últimas coisas*, existe “uma única maneira de tentar resistir: estar em movimento”. Acreditamos que a movimentação, prática de negociação espacial, presta-se — talvez de forma mais acentuada — à permanência do estado de flutuação e fragmentação, através dos obstáculos impostos à instauração de relações com o espaço utilizado. Atentamos, no romance, para outra forma de resistência: o estabelecimento de laços afetivos. Anna e Sam, o jornalista encarregado de substituir William, passam a viver juntos na biblioteca, unindo seus recursos numa tentativa de sobreviver e, quem sabe, retornar a seu país, desafiando “uma das leis da cidade [que] determina que a gente nunca bata numa porta, a menos que saiba o que há do lado de dentro” (NPUC, p. 86). Existem também pessoas tão magras que, para não serem levadas pelo vento, andam “em grupos de duas ou três, famílias inteiras à vezes, presas umas às outras com cordas e correntes, firmando-se mutuamente contra as lufadas” (NPUC, p. 11). Um dos

laços mais estreitos e duradouros de Anna em sua estada na cidade se dá com Isabel, uma mulher de meia-idade que ela salvou da morte: “bem ou mal, minha verdadeira vida na cidade começou naquele momento. Tudo mais fora um prólogo, uma coleção de passos incertos, de dias e noites, de pensamentos que já não recordo” (NPUC, p. 44). Isabel leva Anna para sua casa e cuida dela, ajudando-lhe, na medida do possível, a sobreviver na cidade.

A necessidade de olhar sempre para as coisas como se fosse a primeira vez, uma das lições aprendidas por Anna, pode ser compreendida como um interdito ao *hábito*, que configura, para Alexandre Moraes,

uma espécie de conceito que dinamita a possibilidade de um fluxo maior do sujeito. Dito de outra maneira, no hábito a obrigação de significar. [...] A metáfora deve desaparecer sob o signo de um conceito e tal conceito ganha mobilidade para impulsionar códigos e sistemas de codificações; cria uma lógica da cultura através de elaborados sistemas de transmissão e repetição indefinidas: esta a raiz do hábito (MORAES, 2002, p. 122).

Em Auster, a impossibilidade do hábito é justamente a impossibilidade da manutenção de significados e da transmissão de experiência. O hábito, por suas repetições, pode conduzir a uma falsa sensação de familiaridade e segurança, propiciando desatenção, o que pode ser fatal na cidade das últimas coisas: “é assim. Um momento de desatenção, um mero segundo em que você se esquece de estar alerta, e tudo se perde [...]” (NPUC, p. 73).

A extrema instabilidade da cidade atinge, também, os conhecimentos criados a partir do contato com suas ruas. Assim, “o fato de conseguir entrar não significa que conseguirá sair. As entradas não servem de saída e

nada pode garantir que a porta pela qual passou há um momento ainda estará ali quando você se voltar a sua procura” (NPUC, p. 75-76). E nos defrontamos, ainda mais uma vez, com a necessidade de constantes e incessantes negociações com esse espaço, como nos dá a ver Anna, ao afirmar que “toda vez que a gente pensa saber a resposta de uma questão, descobre que a própria questão não tem sentido” (NPUC, p. 76).

A cidade do relato de Anna é aquela da interdição à fixidez, a mesma que, na modernidade analisada por Moraes, relegava os sujeitos à invisibilidade do banal, ou melhor, à impossibilidade de visão efetiva do banal, exatamente o que é pedido a M. S. Fogg, narrador de *Palácio da lua*, ao ser contratado como acompanhante de um homem cego:

Dei-me conta de que nunca tivera o hábito de olhar atentamente para as coisas, e, agora que me pediam para fazer isso, os resultados eram catastróficos. Até então sempre tivera tendência para generalizar, para ver em tudo semelhanças em vez de diferenças. Agora, porém, eu estava sendo atirado ao mundo das particularidades, e a luta para traduzi-las em palavras, para recolher os dados imediatos que me vinham pelos sentidos apresentava-me um desafio para o qual eu não estava preparado (PL, p. 131).

A Nova York descrita por Fogg, em que “todas as coisas inanimadas estavam se desintegrando; todas as coisas vivas, morrendo” (PL, p. 133), assemelha-se à cidade de *No país das últimas coisas*, onde tudo se desintegra; e, para ambos, a *instabilidade* é o aspecto mais marcante da cidade:

Um hidrante, um táxi, um sopro de vapor a subir da calçada – tudo isso me era profundamente familiar;

eu supunha conhecer tais coisas de cor. Não levava, porém, em conta sua instabilidade [...]. Tudo estava em constante fluxo. Ainda que dois tijolos de uma parede fossem muito parecidos, não se poderia dizer que fossem idênticos. Ou mais precisamente: um tijolo nunca era de fato o mesmo. Estava se desgastando, consumindo-se imperceptivelmente sob a ação da atmosfera, do frio, do calor [...], e, por fim, depois de séculos, podia ter desaparecido (*PL*, p. 132).

Muitos críticos associam a cidade de *No país das últimas coisas* à cidade de Nova York<sup>14</sup>, chegando mesmo a propor que esse seria o quarto volume de uma “tetralogia de Nova York”. Se levarmos em conta a breve descrição da geografia do país presente na carta de Anna —

para além da zona agrícola, a oeste, há, supostamente, muitas centenas de quilômetros de deserto. E mais além, contudo, falam em outras cidades, em cadeias de montanhas, em minas e fábricas, em vastos territórios que se estendem até um outro oceano (*NPUC*, p. 40) —,

somos tentados a sobrepor o mapa dos Estados Unidos à possível cartografia deste país fictício. Em nosso estudo, detemo-nos, muitas vezes, em discussões sobre Nova York não apenas por ser o espaço urbano mais importante para a obra de Paul Auster, mas também por seu destaque nos estudos acerca de espaços urbanos na pós-modernidade e no imaginário ocidental, em que figura como a “capital do mundo”.

---

<sup>14</sup> Vale lembrar que o livro foi publicado em 1987, momento anterior às mudanças introduzidas pelo governo de Rudolph Giuliani (1994-2001), como a drástica redução da violência.

Uma das principais características da cidade contemporânea é não se dar facilmente à exploração. A falta de um centro definido, ou de marcos e monumentos que guiem o visitante, incomoda também seus habitantes, que não atribuem significados às localidades que servem, apenas, de abrigo ao comércio ou outras instituições vivenciadas como distantes, ainda que públicas. É possível caminhar por suas ruas e mesmo saber o endereço de determinado sítio, mas a cidade opõe-se à criação de hábitos, tradições ou sentidos para o que se vê e experimenta: experimentar, nesta cidade, não implica adquirir experiência.

Tomemos como exemplo o primeiro trabalho de Anna na cidade, a “caça” de objetos a serem vendidos para “agentes de ressurreição”, “empresários privados que transformam essas bugigangas em novas mercadorias e, por fim, as vendem” (*NPUC*, p. 35). Para encontrar objetos, ou partes deles, ainda aproveitáveis, é necessário que os “caçadores de objetos”, em geral jovens “rápidos e espertos”, percorram toda a cidade “ímpetuosamente, [...] vasculhando delicadamente uma rua após outra, sem jamais perder a esperança de encontrar algo extraordinário ao dobrar a próxima esquina” (*NPUC*, p. 36). É fácil perceber que o deslocamento e a movimentação física se impõem à sobrevivência dos indivíduos, levados a caminhar em busca de algo que possa ser vendido, mas a aversão à fixidez é parte da própria dinâmica da cidade, em que ruas inteiras desaparecem da noite para o dia. E onde existem escombros do que foram casas e edifícios, erguem-se barreiras, construídas pelos habitantes da cidade como trincheiras:

Constroem-nas onde encontram material disponível, e ali ficam entrincheiradas com porretes, fuzis ou tijolos,

à espera dos transeuntes. Tomam o controle da rua. Se quiser passar, você tem de dar o que exigirem. Às vezes é dinheiro; às vezes, comida; às vezes, sexo. Os espancamentos são um lugar-comum, e, a cada instante, você ouve falar em assassinatos (NPUC, p. 13).

Mas as barreiras também são edificações temporárias, que vêm abaixo quando deixam de ser úteis ou quando um grupo perde o poder para outro, que reorganiza o espaço de acordo com suas necessidades de criação, ou melhor, negociação, de lugares. Trata-se de uma forma de tentar disciplinarizar<sup>15</sup> o espaço que já não lhes proporciona segurança, no qual não confiam por ser impossível seu mapeamento cognitivo. As barreiras tornam-se então “sua única chance de obter poder sobre algo [o espaço], ainda que apenas momentaneamente. *Não querem construir abrigos tradicionais; em seu lugar, constroem muros*” (NYSTRÖM, 1999, p. 24, grifos nossos).

Confrontados com a exacerbada mobilidade dessas barricadas, os moradores da cidade devem estar sempre alertas e prontos a criar novas formas de lidar com os sinais “enviados” por estas construções: a visão nem sempre é suficiente para distinguir a tempo o perigo, “porque as barreiras têm um cheiro particular que você aprende a identificar mesmo a uma grande distância” (NPUC, p. 13). Assim, a cidade impõe que se lance mão de outras formas de contato com o mundo, exigindo que os moradores voltem a confiar, por exemplo, em sentidos desprivilegiados, como o olfato, a fim de se preservarem.

Os habitantes, no entanto, não são os únicos a tentar controlar o espaço, pois também o governo se ocupa

---

<sup>15</sup> Termo empregado segundo a acepção a ele atribuída por Michel Foucault em *Vigiar e punir* (2000).

da construção de muros. Logo após a morte de Isabel, Anna tenta sair da cidade e descobre que o governo havia iniciado recentemente o “Projeto Amurada”, com planos de construir uma enorme muralha tendo como matéria-prima, assim como as barreiras, destroços e restos de edifícios, cujo objetivo seria proteger a cidade de invasões estrangeiras. A cidade fora fechada, já não era permitido chegar ou sair e Anna é obrigada a se confrontar com o fato de que está presa.

A instabilidade e extrema mobilidade das barreiras implicam em uma relação de imprevisibilidade espacial que anula todo conhecimento histórico, pois as barreiras não permanecem sequer nas mesmas ruas: “novas barreiras se erguem, as antigas desaparecem. A gente nunca sabe que ruas tomar, que ruas evitar” (NPUC, p. 13). A experiência de Anna na cidade é, portanto, a da *falta de lugar* e sua frágil organização se configura espacialmente, e não temporalmente.

Tal concepção de espaço urbano como algo que prescinde da necessidade de preservação e que deve renovar-se continuamente pode ser verificada neste trecho em que Richard Sennett fala da relação de Nova York com sua história:

Muitas construções em perfeito estado desapareciam com a mesma regularidade com que surgiam novas. Num período de sessenta anos, por exemplo, as grandes mansões da Quinta Avenida [...] foram construídas, habitadas e destruídas, cedendo lugar a edificações mais altas. Hoje [no começo da década de 1990], apesar de já se cuidar da preservação do patrimônio histórico, os arranha-céus são planejados para durar cinquenta anos e financiados de acordo com essa duração estimada, conquanto sejam obras de engenharia capazes de conservar-se por muito mais tempo. De todas as

idades do mundo, Nova York foi a que mais cresceu à custa de demolições; daqui a cem anos, as pessoas terão evidências mais tangíveis da Roma de Adriano do que da grande metrópole de fibra ótica (SENNETT, 1997, p. 291-292).

A cidade de Anna, como a Nova York descrita por Sennett, é uma metrópole em que o movimento de demolição constituiria, aparentemente, uma forma de progresso, um andar para frente às custas de ruínas. Mas, em vez de consagrar uma possibilidade de progresso, o fenômeno há pouco descrito configura-se como um movimento na verdade circular e descentrado, pois o apagar da história acarreta também o desaparecimento de noções como *para a frente* e *para atrás*. Seu tempo, aplainado porque separado da história, exclui também qualquer possibilidade de futuro em situação de presente contínuo, conduzindo a uma vida em episódios a fim de evitar consequências que extrapolem o tempo mínimo e flutuante de sua duração: exige movimentação incessante tanto das edificações quanto dos sujeitos que ocupam a cidade.



A ansiedade do contato com o outro é uma das principais características dos sujeitos pós-modernos, deixando marcas na organização do espaço. Pensemos, por exemplo, nos grandes condomínios fechados e severamente vigiados que se multiplicam ao redor de nossas cidades, ou nos *suburbs* americanos, cujo desligamento das cidades, à procura de afastarem-se da possibilidade de contato com o outro, estrangeiro, conduz a um estado de irrealidade, como nos diz Lewis Mumford:

Os benefícios biológicos do subúrbio foram minados pelos seus defeitos psicológicos e sociais: acima de tudo, a irrealidade do seu retiro. Na cidade, os pobres faziam manifestações; os mendigos estendiam as mãos na rua; a doença propagava-se rapidamente, dos bairros pobres para as residências dos abastados, servindo-se do moço de recados, da lavadeira, da costureira ou dos outros servidores necessários, como veículos: o olhar, quando não cuidadosamente desviado, numa caminhada de cinco minutos em qualquer direção, podia ver um cortiço ou pelo menos o filho de um cortiço, esfarrapado e sujo (MUMFORD, 1998, p. 534).

Sabemos da importância do *outro* para o desenvolvimento da criança; de modo semelhante, o contato com estranhos é fundamental à experiência urbana, e dele depende a civilidade, prática cada vez menos presente em nossas cidades tomadas de não-lugares, espaços hostis à troca entre sujeitos. Considerando a noção de sociabilidade

proferida por Bakhtin no excerto abaixo, podemos notar que a “irrealidade” do isolamento suburbano proposta por Mumford decorre não apenas da ausência de contato superficial com o outro — como a visão de pedintes —, mas principalmente da falta de experiência, de um contato que desorganize o sujeito, cujo “crescimento” se dará na sua consequente reorganização:

Tenho consciência de mim mesmo e me torno eu mesmo apenas ao revelar-me para outro, através do outro e com a ajuda do outro. [...] Não o que está dentro, mas o que tem lugar na *fronteira* entre a consciência de um e do outro, o *limiar*. E tudo o que é interno gravita não em direção a si mesmo, mas é voltado para fora e dialogizado, cada experiência interna acaba na fronteira, encontra uma outra e neste encontro cheio de tensão está toda a sua essência. Esse é o maior degrau de sociabilidade (não exterior, não material, mas interno) (BAKHTIN, apud NYSTRÖM, 1999, p. 58, grifos do autor).

O amor pelo gueto, que podemos verificar tanto nos subúrbios quanto no processo de fortalecimento de índices identitários profundamente enraizados étnica ou localmente, de que tratamos no capítulo anterior, é uma das consequências da atomização das cidades, pois a falta da complexidade de experiências desperta o desejo por contato humano — ainda que se busque um contato homogeneizado e fortemente organizado, como podemos ver na descrição que faz Richard Sennett das associações formadas nos subúrbios americanos:

[...] entre pessoas que dizem aos pesquisadores que não professam nenhuma religião, encontra-se um número enorme que pertence a igrejas suburbanas; assim, quando finda a explosão de nascimentos após

a Segunda Guerra, muitos dos pais que hoje têm filhos adultos continuam a pertencer a associações de pais e mestres (SENNETT, 1988, p.363).

Ressaltamos, juntamente com o estudioso americano, que essas mesmas “comunidades”, que conseguem estabelecer laços a princípio tão fortes e estreitos, não estendem suas práticas à cidade, quer dizer, à busca de alternativas para o desaparecimento dos espaços públicos:

[...] os termos do desenvolvimento urbano moderno fazem com que o contato comunitário em si mesmo pareça ser uma resposta ao depercimento social da cidade. Esses padrões de desenvolvimento urbano não despertaram qualquer desejo de se refazer a própria cidade com uma nova imagem [...] (SENNETT, 1988, p. 363).

Nos projetos urbanos mais recentes, o medo do contato é uma evidência. A ordem e a segurança vendidas pelos condomínios fechados são, na verdade, garantias de ausência de contato com o estrangeiro. Em geral, o contato, ralo, com o outro se dá apenas nos não-lugares, que oferecem a necessária assepsia proporcionada pela utilização de identidades “pré-fabricadas” e cuja arquitetura conduz frequentemente à desorientação, como num acordo em que o usuário aceita perder pontos de referência em troca do suposto alívio decorrente de outra perda, a da interioridade, tão buscada pelos personagens de Paul Auster.

Para Luis Alberto Brandão, “o atributo que define a rua” — aquele que deveria ser o principal espaço público das cidades, mas que podemos facilmente incluir na categoria de espaços “públicos-mas-não-civis” — “é

a prescrição de que nenhuma identidade se consolide”: como nos não-lugares, nas ruas “a relação básica ideal é que as relações não se estabeleçam” (BRANDÃO, 2005, p. 46), e que todos possam ignorar-se mutuamente.

A experiência do não-lugar pressupõe a inexistência de estrangeiros, pois todos os usuários compartilham dos mesmos hábitos de consumo e obedecem à mesma cartilha de normas de conduta. O estrangeiro a que nos referimos não é o habitante de um país distante, mas aquele que, apesar de espacialmente parecer pertencer a um determinado grupo, ocupa, na verdade, a condição de uma peça extra num sistema em que todas as posições já estão ocupadas:

Nesta relação, a distância significa que ele [estrangeiro], que está próximo, está distante; e a condição de estrangeiro significa que ele, que também está distante, na verdade está próximo, pois ser um estrangeiro é na verdade uma relação muito positiva: é uma forma muito específica de interação. Os habitantes de Sirius não são realmente estrangeiros para nós, ao menos em qualquer sentido sociologicamente relevante: para nós, não existem em absoluto; estão além da distância e da proximidade. Assim como o indigente e as variadas espécies de “inimigos internos”, o estrangeiro é um elemento do próprio grupo (SIMMEL, 1983, p. 183).

Leo Hertzberg, o narrador do romance *O que eu amava*, de Siri Hustvedt, não pode deixar de sentir-se estrangeiro em um *shopping* em Iowa:

Não sei quanto tempo fiquei naquele lugar, perambulando entre os cabides de vestidos frouxos, camisas coloridas e jaquetas gordas recheadas de penas que pareciam bem mais quentes que meu casaco de lã. Os enfeites cintilantes e as luzes fluorescentes pareciam

tremeluzir acima de minha cabeça, enquanto eu espiava para dentro de uma loja depois da outra. Todas elas eram marcas familiares, com filiais em quase todas as cidades da América. Nova York também tem essas mesmas lojas, mas quando eu saí de uma Gap para entrar numa Talbots ou numa Eddie Bauer [...] me senti um estrangeiro de novo. [...] [N]aquela tarde, vendo minha imagem refletida num espelho atrás do outro, minhas feições me pareceram subitamente alienígenas. Cercado pelos habitantes de Iowa, eu parecia um judeu emaciado andando no meio de uma multidão de gentios superalimentados (HUSTVEDT, 2004, p. 434-435).

Um judeu alemão que ainda criança emigrou para os Estados Unidos e passou a maior parte da vida em Nova York, Hertzberg tem dificuldade em reconhecer sua própria imagem, estrangeira entre “as grandes cadeias de lojas que brilham absolutas nas planícies vazias do Meio-Oeste da América” (HUSTVEDT, 2004, p. 434).

Apesar de o excesso de fenômenos das cidades contemporâneas transbordar princípios modernos de organização, sua configuração espacial continua a excluir o contato com o corpo do outro, pois a reflexão contemporânea a respeito do espaço associa tanto a ordem quanto a segurança à ausência de contato. As superfícies vítreas que recobrem as cidades não permitem acesso ao interior dos edifícios: “a cidade feita de vidro”, lembra-nos Helmi Nyström (1999, p. 20), “é feita de superfícies que parecem permitir a travessia” do olhar, mas apenas permite ao pedestre que veja sua própria imagem refletida, ou seja, oferece apenas ilusão de contato.

Em *No país das últimas coisas*, a todo o momento, Anna adverte o leitor do perigo derivado do contato com as pessoas na cidade:

Na rua, prosseguia ela, você precisa se lembrar de dar apenas um passo de cada vez. E de manter o olhos bem abertos, olhando para cima e para baixo, para a frente e para trás, atento aos outros corpos, alerta contra o imprevisível. Colidir com alguém pode ser fatal (*NPUC*, p. 12).

No Lar Woburn, quando obrigados a conviver, os residentes — como são chamados os desabrigados atendidos pela instituição de caridade —, acostumados à solidão e desconfiança da vida nas ruas, encontram grande dificuldade em abrir mão do medo do contato com estranhos e adotar as regras de convivência e comunidade exigidas para a admissão, como executar pequenas tarefas (lavar os pratos, arrumar as camas) e não roubar ou entrar em brigas:

Você vai se acostumando a cuidar de si mesmo, a pensar exclusivamente em seu próprio bem-estar e, de repente, alguém vai lhe dizer que é preciso cooperar com um bando de desconhecidos, exatamente o tipo de gente da qual você aprendeu a desconfiar (*NPUC*, p. 119).

Sobre a indiferença existente entre os habitantes da metrópole moderna, tão acostumados a pensar apenas em si mesmos, Simmel explica que,

mais frequentemente do que nos damos conta, é uma leve aversão, uma estranheza e repulsão mútuas, que redundarão em ódio e luta no momento de um contato mais próximo, ainda que este tenha sido provocado (SIMMEL, 1979, p. 17).

Confinados, os residentes do Lar Woburn extravasam sentimentos de aversão e tornam-se particularmente sensíveis a desconfortos gerados pelo

*corpo* do outro — lembremos que nas cidades cheias de “lugares-públicos-mas-não-civis”, os corpos têm como ideal a movimentação independente, sem necessidade de sequer tomar conhecimento de outros corpos, ou encarando-os meramente como obstáculos à circulação: “com freqüência surgiam brigas entre os albergados, qualquer coisa era capaz de gerar conflitos: a maneira como alguém comia ou coçava o nariz, [...] o tossir ou o roncar de um enquanto outros estavam tentando dormir” (NPUC, p. 119).

Em *Palácio da Lua*, a descrição feita por M. S. Fogg das regras de conduta necessárias à movimentação pelas ruas de Nova York parece dialogar diretamente com Simmel:

Nas ruas tudo é comoção e corpos, e, quer se goste ou não, é impossível estar nelas sem aderir a regras rígidas de comportamento. Andar no meio de uma multidão significa nunca ir mais depressa que os outros, nunca permanecer muito tempo atrás de alguém, nunca fazer alguma coisa que interrompa o fluxo de pessoas. Quem respeita tais regras geralmente é ignorado por todos. Há um olhar de gelo muito peculiar nos nova-iorquinos quando andam pelas ruas, uma forma natural, e talvez necessária, de indiferença para com o próximo. Pouco importa, por exemplo, a aparência de alguém. Roupas extravagantes, penteados esquisitos, camisas com *slogans* obscenos, nisso ninguém presta atenção. Por outro lado, é da maior importância a maneira como alguém se comporta dentro das roupas. Gestos estranhos são imediatamente tomados como ameaça. Falar sozinho, coçar o corpo, olhar bem nos olhos de alguma pessoa são transgressões que podem desencadear reações hostis, violentas por vezes, de quem estiver ao redor. Ninguém deve cambalear, desmaiar, nem agarrar-se às paredes. Tampouco se deve cantar, pois tais formas

de comportamento espontâneo ou involuntário com certeza irão atrair olhares, provocar observações cáusticas e até mesmo um eventual empurrão ou pontapé na canela (*PL*, p. 65-66).

Como podemos ver, a movimentação pelas ruas não é livre, e tampouco independente. Existe um rígido conjunto de normas ao qual se deve obedecer para não “desencadear reações hostis”: a rua, supostamente espaço público e celeiro de civilidade, torna-se também um não-lugar e qualquer evidência de identidades espontâneas — que, por manifestarem-se fisicamente, colocam em evidência o corpo (temido) do outro — é vista como ameaça.

É também o corpo de Anna que deve mudar no contato com as ruas: preocupada com os riscos que poderia correr uma jovem sozinha nas ruas da cidade, Isabel convence Anna a mudar sua imagem, “tornar menos aparente [sua] feminilidade” (*NPUC*, p. 56), cortando o cabelo e usando roupas largas. Ao perder marcas exteriores de sua sexualidade, Anna parece também não conseguir reencontrar sua identidade nem reconhecer o *lugar* em que se encontra:

Ao terminar, Isabel me entregou um espelhinho e mandou-me dar uma olhada. Os primeiros momentos foram espantosos. Eu estava tão feia que nem me reconhecia. Era como se me tivesse transformado noutra pessoa. “Que aconteceu comigo?”, pensei. “Onde estou?” (*NPUC*, p. 56).

Como Hertzberg, Anna não consegue identificar-se à imagem refletida no espelho. E também de forma semelhante ao personagem de Hustvedt, perde a

compreensão de seu lugar na frágil relação que havia conseguido negociar com a cidade até o momento, volta a sentir-se estrangeira, agora um outro de si mesma, estranha a seu próprio corpo. Mas essa mesma alteração em sua aparência que a faz sentir-se, mais uma vez, sem *lugar*, é, como nos lembra Tim Woods (1995, p. 114), “consequência direta (e uma necessidade) de seu novo espaço social na cidade, na medida em que busca se misturar a seu entorno”.

A mudança de Anna — que não apenas conduz à necessidade de uma “re-compreensão” identitária, como também opera como “caminho para a rearticulação de novas identificações” (BRANDÃO, 2005, p. 59) — é também uma forma de negociação com os espaços sociais em que está inserida. Além disso, desvia a atenção de seu corpo, em especial de suas características femininas:

Com o corpo assim coberto, meus seios e minhas nádegas ficaram invisíveis, não havia o que cobiçar em mim. Seria preciso ter muita imaginação para saber o que realmente havia dentro daquelas roupas, e o que há de mais escasso na cidade é justamente imaginação (NPUC, p. 57).

Vale sublinhar que é impossível identificar-se completamente com o tecido flutuante da cidade das últimas coisas. Desse modo, Anna deve “constantemente praticar uma ‘defamiliarização’ das experiências vividas, prevenindo-se de se acostumar a uma rotina ou a um lugar familiar, já que isso levaria a um falso senso de segurança” (WOODS, 1995, p. 114), mortal na cidade ocupada por barreiras instáveis.

Assumir as identidades ofertadas pelos não-lugares é uma ação que facilita a ausência de civilidade, pois os estranhos já não precisam construir uma *persona* pública

que intermedeie seu contato com o outro; em vez disso, assumem identidades disponibilizadas que os poupam desse contato. Também Anna, deixando para trás traços de sua antiga identidade, tem diminuídas as ameaças decorrentes de seu contato com as ruas, mas, “nessa erradicação camaleônica de qualquer sentido de *self* físico, emocional ou mental, o leitor é constantemente lembrado como o espaço físico estrutura a consciência e a atividade social” (WOODS, 1995, p. 114), pois sabemos que Anna precisa negociar incessantemente práticas e *lugares* com a cidade.

Já dissemos anteriormente que, nos não-lugares, o contato com o outro é excluído e o contato com a cidade se dá por intermédio do texto. Nas autoestradas, por exemplo, o deslocamento se dá fora das cidades, mas os pontos que poderiam despertar o interesse do viajante são sinalizados por placas que indicam os pontos turísticos mais próximos. “O viajante fica, de certo modo, dispensado de parar e até mesmo de olhar” (AUGÉ, 1994, p. 89), mas as atrações dignas de nota são comentadas pela sinalização à margem das vias e o viajante, que muitas vezes sequer vê o ponto notável, “encontra-se, a partir desse momento, condenado a extrair prazer apenas do conhecimento de sua proximidade” (AUGÉ, 1994, p. 90).

A própria cidade é constantemente concebida como um texto, cujo grau de legibilidade é variável e está sempre ligada às práticas e ao uso deste espaço:

O livro social que *se escreve sobre* e que, simultaneamente, *é escrito pelo* espaço urbano tende a possuir, na atualidade, acentuada dimensão literária — compreende-se o literário, genericamente, como o modo de escrita que explora a flutuação de sentidos, as margens de indeterminação do caráter representável da realidade,

o flerte com o imaginário em seu estado mais difuso. Na literatura e na cidade contemporâneas, “o centro do livro desloca-se com cada acontecimento que o conduz adiante”. Livro descentrado ou, paradoxalmente, livro no qual “o centro está em todo lugar” (BRANDÃO, 2005, p. 50-51, grifos do autor).

A cidade da narrativa de Anna Blume participa da constituição subjetiva dos personagens, o que não se opõe à nossa argumentação de que é um não-lugar: a subjetividade dos personagens é descentrada, desprovida de uma organização histórica, como os não-lugares; sua organização subjetiva é antes simultânea (espacial) que seqüencial (temporal).

O espaço da cidade na obra de Auster atua tanto como cenário de eventos textuais quanto como um texto passível de interpretação individual. Gradualmente, a cidade emerge como um texto em que, para sobreviver, “você deve aprender a ler os sinais” (WOODS, 1995, p. 115).

Concordamos com a afirmação supracitada de Tim Woods, mas lembramos que o texto da cidade austeriana é um texto instável que impossibilita o hábito e o estabelecimento de práticas. Nessa cidade, portanto, ainda que se consiga decifrar os sinais, jamais se poderá transformar esse conhecimento em memória, em experiência, tampouco ser realmente parte da cidade, ainda que já não se sinta mais de todo estrangeiro.



Daniel Quinn — o protagonista de *Cidade de vidro*, a cuja vontade de “transpor o exterior para o interior e desse modo usurpar a soberania da interioridade”, “empregando o movimento ao acaso como uma técnica de inversão” (*CV*, p. 72), já nos referimos anteriormente — aceita um trabalho de investigação, assumindo a identidade do detetive particular *Paul Auster*<sup>16</sup>. Quinn/*Auster* deve seguir Peter Stillman, um homem de idade que acaba de sair da prisão e que ameaça matar seu filho, Peter Stillman Jr.

Obrigado a seguir Stillman Sr. pela cidade, Quinn é destituído do privilégio da deambulação e deve adequar seu ritmo ao de Stillman — já não pode deixar que seus pensamentos o guiem, pois correria o risco de se chocar com o outro:

Permanecia o problema de como ocupar seus pensamentos enquanto seguia o velho. Quinn estava habituado a vagar pelas ruas. [...] Empregando o movimento ao acaso como uma técnica de inversão, ele conseguia em seus melhores dias transpor o exterior para o interior e desse modo usurpar a tirania da interioridade. [...] Perambular, portanto, era uma espécie de alheamento. Mas seguir Stillman não era perambular. Stillman podia perambular, podia cambalear feito um cego de um lugar para o outro, mas esse era um privilégio negado a Quinn. [...] Volta e meia seus pensamentos

---

<sup>16</sup> Para evitar possíveis equívocos de compreensão, utilizaremos o itálico sempre que nos referirmos ao personagem *Paul Auster*.

começavam a andar à deriva e logo seus passos iam também pelo mesmo caminho. Isso quer dizer que ele se achava em constante perigo de acelerar os passos e chocar-se com Stillman pelas costas (*CV*, p. 72).

Buscando evitar o inconveniente do entrechoque, e não se deixar descobrir por Stillman, Quinn decide adotar como estratégia uma espécie de despersonalização, ou seja, lembrar-se a todo o tempo de que é *Paul Auster*, detetive particular:

Era *Paul Auster* agora, e a cada passo que dava, tentava se adaptar de forma mais confortável aos rigores dessa metamorfose. *Auster* não passava de um nome para ele, uma casca sem conteúdo. Ser *Auster* significava ser um homem sem interior nenhum, um homem sem pensamentos. [...] Em consequência, tinha de permanecer unicamente na superfície de si mesmo, voltando o olhar para o exterior em busca de um ponto de sustentação. Manter os olhos fixos em Stillman, por conseguinte, não era simplesmente uma distração para a cadeia dos seus pensamentos, mas sim o único pensamento que Quinn se permitia ter (*CV*, p. 72-3, grifos nossos).

Dessa forma, transfigurar-se em *Paul Auster* possibilita a Quinn o esvaziamento da interioridade, visto que apenas se permitia pensar no homem à sua frente, objeto obsessivo dos pensamentos do detetive — mais uma das identidades ficcionais assumidas por ele ao longo do texto<sup>17</sup>. Focando-se no caso, Quinn se vê obrigado a

---

<sup>17</sup> Quinn é autor de romances de mistério, que assina com o nome de William Wilson e são protagonizados pelo detetive Max Work. Em outro momento do texto, ao travar contato com Stillman Sr., assume as identidades de Peter Stillman Jr., Henry Dark (autor fictício de um livro sobre o Novo Mundo, criado por Stillman Sr.), além de Daniel Quinn, nome que utiliza para “proteger” a identidade de *Paul Auster*.

sustentar-se de todo na exterioridade. Ainda assim, a “metamorfose” não se mostraria suficiente para apagar de todo a interioridade, resolvendo a situação:

Durante um ou dois dias, essa tática obteve um sucesso moderado, mas no final até *Auster* começou a se abater com a monotonia. Quinn se deu conta de que precisava de mais alguma coisa para se manter ocupado [...]. No fim, foi o caderno vermelho que trouxe a salvação (*CV*, p. 73, grifo nosso).

Para Roland Barthes (1984), o começo da escrita coincide com a morte do Autor<sup>18</sup>, fim último do texto e sua única possibilidade de compreensão. Ao transformar-se em personagem, Paul Auster, o escritor, parece de alguma forma fazer eco ao pensamento do escritor francês, desafiando o leitor a questionar sua crença na autoria/ autoridade do texto.

O personagem *Paul Auster* é, a princípio, apenas um nome assumido por Daniel Quinn ao aceitar trabalhar como detetive. Mais tarde, o protagonista vai à casa do verdadeiro *Auster*, cujo endereço havia encontrado na lista telefônica, e descobre tratar-se de um escritor, “um sujeito alto e moreno de uns trinta e poucos anos” (*CV*, p. 106), casado com uma mulher chamada Siri e pai de um menino chamado Daniel, “de cinco ou seis anos de idade” (*CV*, p. 114). As coincidências com a biografia de Paul Auster, o autor real do texto, deixam perplexo o leitor, que passa a questionar até mesmo a existência

---

<sup>18</sup> Cabe ressaltar que utilizamos, em nosso texto, as grafias *Autor* e *autor* para estabelecer distinção entre o conceito barthesiano e a ideia de escritor, pessoa física que escreve o texto.

física do homem cujo nome está na capa do livro<sup>19</sup>.

A escrita nunca é inédita, diz-nos Barthes, tem sempre uma anterioridade, é a possibilidade de “conversa” de escritas anteriores que tampouco se fixam, constituindo uma rede de signos em que sempre é possível procurar um antes, já que o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original” (BARTHES, 1984, p. 52). Também a figura do Autor encerra a crença em um “passado” do texto, uma existência que o antecede e fundamenta, mas compreendido como algo que o extrapola, que é sua *origem*, estabelecendo, com o texto, “a mesma relação de antecendência que um pai mantém com seu filho” (BARTHES, 1984, p. 51). Nesse sentido, é bastante significativo que o protagonista do texto em questão tenha o mesmo nome do filho de Auster, Daniel, mas que posteriormente, assuma a identidade de seu “pai”. A presença do personagem *Paul Auster*, com quem Quinn se encontra, é também uma forma de questionar esse “patriarcado”, devolvendo o autor à ficção, mas um autor, não Autor, que é mais um dos elementos da fábula, destituído de sua autoridade sobre a obra.

O Autor, na teoria de Barthes, seria suprimido por um primado da linguagem, já que, para o escritor francês, o texto só existe no discurso, constituído por uma travessia de sentidos que não pode conduzir a uma interpretação, mas à disseminação de significados. Barthes substitui a figura do Autor pela do *scriptor*, personagem existente apenas no aqui e agora da escrita, sem a anteceder ou sobreviver. Ao

---

<sup>19</sup> O detetive *Paul Auster* foi recomendado pelo marido da enfermeira de Peter, Michael Saavedra. Quando de seu encontro com Quinn, *Auster* está escrevendo um ensaio sobre a autoria de *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes Saavedra, romance cujas iniciais do título são as mesmas do nome do protagonista de *Cidade de vidro*.

recusar um significado último para a escrita, o *scriptor* abre-se para a pluralidade sígnica do texto.

Quinn, como vimos na passagem citada, busca esgotar seus pensamentos, afastando-se de sua possível subjetividade, a fim de conseguir levar a cabo a tarefa que se propôs; e nem mesmo concentrar-se em ser *Auster*; esse invólucro identitário, oferece uma solução efetiva. É apenas por meio da escrita que consegue esvaziar-se tanto de sua interioridade quanto da de *Auster*, eliminando o passado desse texto que é a perseguição a Stillman.

Michel Foucault (2006), que adota uma postura oposta à de Barthes no que diz respeito à estatura da escrita e ao lugar da intertextualidade, traz à discussão os problemas suscitados pelo nome do autor. Para ele, a função conferida à figura do autor seria a de estabelecer limites à multiplicidade discursiva do texto, atuando como unidade que regularia os muitos significados possíveis, uma espécie de guia que regulasse a compreensão da obra. Entendida como um conjunto de escritos que possuem certas características em comum, o que permite situá-los e estabelecer uma unidade, a obra liga-se, muitas vezes, à regulação proveniente do nome do autor, que atua, também, como elemento classificatório, qualificando um determinado discurso, não remetendo a um indivíduo real, mas a um lugar de enunciação.

Ao dar seu nome a personagens de *Cidade de vidro*, Paul Auster dessacraliza essa “instituição” e propõe que se repense o *status* conferido ao texto que o leitor tem em mãos; questionando, como dito acima, a autoridade atribuída ao autor do texto, como aquele que limita sua multiplicidade semântica ao atuar como fim último para o qual convergem todas as possíveis leituras, explicando-as. Quando perguntado, em entrevista, sobre o personagem

*Paul Auster*, o ficcionista responde que, ao colocar seu nome dentro da história, “queria abrir o processo, derrubar paredes, expor o encanamento” (*AF*, p. 281).

Em *Homem no escuro*, Auster mais uma vez maneja, com destreza, questões referentes à autoria. August Brill, o narrador, utiliza-se de histórias que conta para si mesmo durante a noite como forma de empurrar suas lembranças “para o mais longe [...] que puder”, impedindo que “fique pensando em coisas que [prefere] esquecer” (*HE*, p. 8), num processo de fuga da interioridade cujos efeitos buscados seriam os mesmos das caminhadas de Quinn. A história que cria na noite que dura o romance é a narrativa de uma guerra que só acabará com o assassinio do homem que a criou, cujo nome é August Brill:

A história é sobre um homem que tenta matar a pessoa que o criou, e por que fingir que não sou eu essa pessoa? Quando me coloco dentro da história, a história se torna real. *Ou então eu me torno irreal*, mais uma fantasia da minha própria imaginação (*HE*, p. 96, grifos nossos).

Podemos ver, neste romance, a permanência de questões já existentes em seu primeiro texto de ficção e, em especial, a continuidade da problematização do *status* do autor: ainda que em menor grau, a *autoridade* desta figura é colocada à prova juntamente com o questionamento de sua existência mesma fora do universo ficcional do texto.

Voltando a *Cidade de vidro*, o caderno vermelho de Quinn — o lugar da escrita — é apresentado como salvação, como aquilo que lhe permitiria escapar à interioridade. É também no caderno vermelho que ele escreve sobre a cidade. Após perder o rastro de Stillman, Quinn passa o dia andando. A cidade é descrita pelo

narrador através do nome de suas ruas, um exemplo da opacidade detectada por Brissac Peixoto, para quem, quando tudo é demasiadamente visível, a arte precisa buscar novas formas de *ver* o espaço urbano, encontrar uma paisagem, pois, “sob a ditadura da visão imediata, o olhar perdeu sua abrangência” (PEIXOTO, 2004, p. 25).

É também nesse momento que o personagem se volta para a cidade, e escreve sobre o que vê no caderno vermelho. O que de início compõe suas anotações é uma descrição dos que não têm nada, moradores de rua, bêbados, mendigos. A eles juntam-se os artistas de rua, mais uma das figuras que poderíamos, juntamente com Zygmunt Bauman (1998), classificar de vagabundos. Figuras presas de forma indissolúvel a sua interioridade, ou melhor, a uma interioridade fragmentada, fundida à exterioridade, a cidade, sem conseguir semantizá-la, “arreatado[s] para dentro do círculo das suas repetições” (CV, p. 122). Após a descrição desses tipos “incapazes de saírem para o mundo que aguarda no limiar dos seus corpos” (CV, p. 123), Quinn conclui, com Baudelaire:

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas. Em outras palavras: Parece-me que sempre estarei feliz no lugar onde não estou. Ou, mais curto e grosso: Onde quer que eu não esteja, é aí que estou de verdade. Ou ainda, pegando o touro a unha: Em qualquer lugar fora do mundo (CV, p. 124).

Em *Cidade de vidro*, como vimos, a escrita é o meio pelo qual Quin busca livrar-se de sua interioridade, da qual conhecemos apenas os vazios, as ausências. E é também através da escrita que Quinn pode vislumbrar uma possibilidade subjetiva: a escrita torna-se sua obsessão, condição fundamental para sua existência.

Ao findar da narrativa, Quinn encontra-se em um quarto com o caderno vermelho. O tempo com iluminação suficiente para que possa continuar escrevendo diminui à medida que escasseiam as folhas do caderno, cuja última inscrição, na verdade um questionamento, é: “o que vai acontecer quando não houver mais páginas no caderno vermelho?” (CV, p. 146). Essa é, segundo o narrador, a última informação sobre Quinn, que desaparece com o findar da escrita<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Podemos estabelecer paralelo entre *Cidade de vidro* e *Malone Morre*, de Samuel Beckett (1973), escritor tantas vezes citado por Paul Auster, sobretudo em ensaios e entrevistas. Destaca-se agora a seguinte possibilidade de aproximação: no texto de ambos encontramos personagens solitários cuja existência circunscreve-se ao ato de escrever.

Nas ruas, Anna deve dissolver-se na possível paisagem. Mesmo quando faz seu trabalho de catadora em companhia de Isabel, 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” (NPUC, p. 54).

Referimo-nos, anteriormente, à desconfiança e à ansiedade do contato como tentativas de preservação. No trecho acima citado, 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 já mencionada 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, 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 (NPUC, 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 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” (SHILOH, 2002, p. 151). Consideramos que a *mistura*<sup>21</sup> entre Anna e a cidade dá-se majoritariamente não por recusa ou compaixão voluntárias, mas porque é invadida pela cidade, pelas estruturas sociais criadas nesse espaço: “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” (NPUC, p. 24). Não conseguindo valer-se do

---

<sup>21</sup> Termo apropriado do romance *O que eu amava*, de Siri Hustvedt, que definiremos melhor adiante.

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, como já dissemos, mais propriamente um sentimento de ansiedade, e não de medo. “Uma ansiedade mais indiferenciada”, escreve Sennett, “de não saber o que se devia esperar, de ser violado em público, levava-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, nesses 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 flâneur 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 sequência de rupturas e descontinuidades” (GOMES, 1994, p. 31).

Os personagens de Auster frequentemente buscam livrar-se de sua subjetividade — muitas vezes chamada 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” (NPUC, 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 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” (AF, 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. Quando eu ingressar nesse silêncio, vai significar que meu pai desapareceu para sempre (*IS*, 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 [s.d.], que “resiste à idéia de acabar com a vida para manter a constante possibilidade do fim” (*AF*, 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 sobre “A arte da fome” (*AF*, 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 artigo citado, 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 plateia 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 saciação: “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 de seu 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 (*PL*, 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 (*AF*, p. 20-21).

A inanição, em Auster, está intimamente ligada ao desejo dos personagens de alcançar um vazio interior — correspondente à aniquilação de sua subjetividade também buscada através do deslocamento espacial, tema central de nosso ensaio —, 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 paradoxicais, 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., 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 (*CV*, 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, movimento centrífugo ao qual já nos referimos anteriormente:

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 (*CV*, 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 da anoréxica, que “recusa 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, 2002, 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” (CV, 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” (CV, p. 131).

Fechar-se, porém, não significa acabar com a mistura, tampouco dissolver-se nas ruas. De alguma 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* são conhecidos por todos — existem, efetivamente — 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-mas-não-civis”. Novamente, temos atitude que não conduz à defesa, pois, 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 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.  
(CP, 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 linguístico, 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.  
(CP, 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” (PL, 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 (*Leviatã*, 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” (*CV*, 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” (*Fantasma*, 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 (*Fantasma*, 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” (*CV*, 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 (*Fantasma*, 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 a certeza que Blue sempre imaginou existirem nas palavras. Sem fatos aos quais se lançar, não pode recorrer à ação (ao corpo) para a resolução do caso, mas 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 (*Fantasmas*, 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” (*NPUC*, 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 *unsicherheit*: 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.

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 (*VS*, p. 7-8).

Mais tarde, Blank nota que, na escrivania, 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 (*VS*, 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 escrivania [...]. 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 (*VS*, 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” (*VS*, 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” (*CV*, 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 — “guardachuva”, 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 destroçado, do riscado ao esmagado, do pulverizado ao podre (*CV*, 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” (*NPUC*, 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 [...] (*NPUC*, 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 (NPUC, 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” (NPUC, 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” (NPUC, 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 essa “cidade do indecifrável” (CP, p. 107) se recusasse, como o autor, a um nome que lhe limitasse ou que indicasse caminhos para sua compreensão. O “nome próprio”, escreve Michel de Certeau (2003, p. 184), cria relações de sentido com o espaço, cava “reservas de significações escondidas e familiares”. Recusando um nome, a cidade da narrativa de Anna, como os não-lugares, 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! (NPUC, 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” (*NPUC*, 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 compreensão” (*SHILOH*, 2002, p. 154) de seu possível leitor, para quem escreve “porque está longe de mim e não sabe nada” (*NPUC*, 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 (*NPUC*, 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.” (CP, p. 109).

## FRAGMENTO DEZ: CAMINHANDO PELOS ESTILHAÇOS DA CIDADE

Anna tem três “lares” em sua passagem pela cidade: a casa de Isabel, a Biblioteca e o Lar Woburn. Do primeiro, é expulsa quando da morte da amiga. O segundo é queimado em um incêndio e o terceiro, uma espécie de oásis de estabilidade na cidade em ruínas, é na verdade o mais instável de todos. Após cair de uma janela, escapando de uma tentativa de assassinato, Anna é levada para o Lar Woburn, onde se recupera surpreendentemente de seus graves ferimentos — “a senhora já estava no outro mundo. Vi com meus próprios olhos. Estava morta e voltou” (NPUC, p. 114), diz o motorista do Lar, responsável pelo recolhimento de Anna. Após sua recuperação, Anna é convidada a permanecer no Lar e passa a trabalhar na admissão de “residentes”, nome dado às pessoas que passam alguns dias na casa. O Lar Woburn era uma mansão transformada em abrigo temporário para alguns dos muitos desabrigados da cidade. No excerto abaixo, Anna descreve o surgimento da instituição e sua principal função. Vejamos:

Com o início do período de distúrbios, o dr. Woburn foi um dos primeiros a chamar a atenção para o crescente número de desabrigados. Sendo um médico respeitado, membro de uma família importante, seus depoimentos mereceram ampla publicidade, e não demorou para que se tornasse moda entre as pessoas abastadas apoiar a sua causa. Organizaram-se jantares para a coleta de fundos, bailes caritativos e outros eventos, de modo que, com

o tempo, alguns edifícios da cidade transformaram-se em asilos. O dr. Woburn abandonou seu consultório particular a fim de administrar essas pousadas, como eram chamadas, e todas as manhãs saía em seu automóvel com motorista para visitá-las, conversar com as pessoas ali albergadas, oferecendo-lhes assistência médica. [...] Mas isso foi há muito tempo, numa época em que ninguém acreditava que as coisas podiam se desintegrar como se desintegraram. Com o agravamento da situação, o êxito do projeto do dr. Woburn foi sendo paulatinamente solapado. A população desabrigada crescia em proporção geométrica, enquanto os recursos para financiar os asilos diminuía em iguais proporções. Os ricos começaram a abandonar o país [...]. O médico gastou grande parte da sua fortuna nos asilos, mas nem assim conseguiu evitar sua ruína, e os estabelecimentos tiveram de fechar as portas. Outro homem teria desistido, mas ele se recusou a deixar que a coisa terminasse daquele modo. Se não podia salvar milhares, dizia, talvez conseguisse salvar centenas e, se tampouco isso fosse possível, quem sabe pudesse salvar vinte ou trinta pessoas. Os números não importavam mais. Diante dos fatos, sabia que qualquer ajuda prestada seria apenas simbólica, um gesto de oposição à ruína total. Isso foi há seis ou sete anos, quando o dr. Woburn já passava do sessenta. Com a ajuda da filha, decidiu abrir sua casa aos necessitados, transformando os dois primeiros andares da mansão num misto de hospital e asilo. [...] Quando o dinheiro acabou, começaram a vender os móveis e antiguidades, esvaziando aos poucos os quartos dos andares superiores. Com muito esforço e dedicação, viram-se em condições de abrigar entre dezoito e vinte e quatro pessoas a qualquer hora. Aos indigentes era permitido passar dez dias ali; os gravemente enfermos podiam ficar mais tempo. Todos tinham direito a uma cama limpa e duas refeições quentes por dia. *Isto não resolvia nada, é claro, mas as pessoas tinham, ao menos, ocasião de adiar seus problemas e seguir adiante* (NPUC, p. 112-113, grifos nossos).

Essa passagem nos oferece uma das poucas marcações temporais precisas do romance: o leitor pode, então, situar o processo de desintegração da cidade num período relativamente curto de tempo, mas nunca encontramos qualquer possível razão para tamanha fragmentação. Quanto ao Lar Woburn, sua própria condição de existência era instável — “construído sobre alicerces de vento” (*NPUC*, p. 131), diz Boris Stepanovich, um dos colaboradores do Lar —, não apenas pelo impreterível findar de artigos a serem vendidos, mas também pela frágil estrutura sobre a qual estava assentado. Ao receber “residentes” apenas por um curto período de tempo, depois do qual eram obrigados a ir embora, o “serviço” oferecido pelo Lar acabava por gerar desespero naqueles que, após dez dias do que se chamaria de uma “vida normal”, com comida, cama, um lugar para se proteger do frio e dos perigos da vida nas ruas, eram obrigados a voltar a suas vidas antigas, sem que qualquer mudança houvesse sido produzida. O que temos é a manutenção de uma macroestrutura de violência e fragmentação através de “um gesto [simbólico] de oposição à ruína total” que imperava na “cidade real” fora dos muros da mansão, um “bizarro retraimento despolitizado” cuja lógica seria: “o sistema permanece intacto; mas talvez consigamos fazer com que o nosso torrão não seja afetado” (*SENNETT*, 1988, p. 360). Já vimos que uma das propostas do Lar era que as pessoas pudessem “adiar seus problemas e seguir adiante”, ou seja, não existe oposição à instabilidade e à deambulação que governam a cidade, mas apenas um entrelugar onde aqueles que não têm para onde ir, e por isso caminham, possam recuperar alguma força que lhes permita prosseguir em seu deslocamento fortuito. Vejamos, agora, as reflexões de Anna a respeito da instituição:

A partir do momento em que admite a idéia de que pode haver algo de bom num lugar como o Lar Woburn, você mergulha num mar de contradições. Não basta simplesmente argumentar que os residentes deviam ficar mais tempo ali, particularmente se quiser ser imparcial. Pois, que fazer com todos os outros que ainda estão do lado de fora à espera de uma oportunidade de entrar? Para cada pessoa que ocupava um leito havia dezenas de outras pedindo para ser admitidas. O que é melhor? Ajudar um pouco um grande número de pessoas ou ajudar muito um número reduzido? [...] A dificuldade não está tanto no método quanto na natureza do problema. Havia gente demais para ser ajudada e eram poucos os que podiam ajudar [...]. Por mais que trabalhasse, você teria, obrigatoriamente, de fracassar. Apenas isso. A menos que estivesse disposto a admitir a extrema futilidade do trabalho, tudo o que podia fazer era prosseguir (*NPUC*, p. 121-122).

Em nenhum momento do romance, os personagens parecem propor ações coletivas e organizadas de oposição ao estado de desintegração atingido pela cidade, e podemos encontrar nessa inércia ecos da poética austeriana: como já mencionado anteriormente, o fracasso é uma de suas características mais importantes, uma busca cuja satisfação é sempre adiada, como a própria desintegração da cidade, que se desfaz em pedaços sem jamais desaparecer por inteiro: “O que me intriga não é que tudo esteja ruindo, mas que tanta coisa continue a existir” (*NPUC*, p. 31).

O espaço urbano, fragmentado e à beira da ruína, constitui, em diversos textos de Auster, um emaranhado de caminhos que, embora trilháveis, não conduzem a um destino. Os personagens, nesse deslocar-se, não sabem onde estão; encontram-se, afinal, em “lugar nenhum”, possível espaço ideal para sujeitos, também eles, despojados

de identidade fixa, permanente, não-cambiável. Leiamos o texto de Paul Auster:

Nova York era um espaço inesgotável, um labirinto de caminhos inesgotáveis, e por mais longe que ele andasse, por melhor que conhecesse seus bairros e ruas, a cidade sempre o deixava com a sensação de estar perdido. Perdido não apenas na cidade, mas também dentro de si mesmo. [...] O mundo estava fora dele, à volta, à frente, e a velocidade com que o mundo se modificava sem parar tornava impossível para Quinn deter-se em qualquer coisa por muito tempo. O movimento era a chave da questão, o ato de colocar um pé adiante do outro e se abandonar ao fluxo do próprio corpo. Ao caminhar sem rumo, todos os lugares se tornavam iguais e já não importava mais onde estava. Em suas melhores caminhadas, chegava a sentir que não estava em parte alguma. E isso era, afinal, o que sempre pedia das coisas: não estar em lugar nenhum. Nova York era o lugar nenhum que ele havia construído em torno de si mesmo, e Quinn se deu conta de que não tinha a menor intenção de um dia deixá-la outra vez (*CV*, p. 10).

Como vimos anteriormente, na definição de Michel de Certeau, lugares são “a ordem [...] segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” (CERTEAU, 2003, p. 201) e, em sua profunda ligação com noções de estabilidade, fornecem identidades. A falta de lugar é o que origina a necessidade de caminhar: motivado pela *ausência*, ou melhor, pelo desejo de encontrar algo que possa reconhecer como próprio e que venha a constituir sua identidade, o sujeito que anda estabelece relações entre o lugar que busca e o não-lugar gerado pela deambulação. Já afirmamos ser Anna Blume um protagonista distinto na obra de Auster, não apenas por ser a única mulher, mas por ser a única que se opõe conscientemente à desintegração

e compreende que, estabelecendo uma distância necessária entre si e a cidade, pode criar espaços onde, em lugar de deslocamento centrífugo — como a caminhada de Quinn em busca de “lugar nenhum”, espaço de sincronicidade em que seja possível esvaziar-se de sua interioridade —, possa haver movimentação criadora<sup>22</sup>. O ato de caminhar aproxima-se, para Certeau, do ato da enunciação, e tem três funções: a) a apropriação, pelo pedestre, do sistema topográfico (da mesma forma que, na fala, existe a apropriação da língua; b) a realização do *lugar*, existente apenas na prática e c) o estabelecimento de relações entre posições diferenciadas, constituindo “contratos pragmáticos sob a forma de movimento” (CERTEAU, 2003, p. 177). Esse *pôr em prática* o espaço urbano implica na movimentação de conhecimentos necessários para a

---

<sup>22</sup> A carta de Anna é escrita, como já dito, em primeira pessoa, mas o romance é, na verdade, narrado por uma terceira pessoa que se manifesta apenas quatro vezes — na edição em inglês, a última das interferências do narrador está localizada na quinta página — com as seguintes expressões: “she wrote”, que aparece duas vezes, “and her letter continued” e “she went on”, o que nos leva a crer que a carta efetivamente *chega*, que Anna a consegue enviar.

Quanto ao receptor da carta, é possivelmente David Zimmer, personagem de *Palácio da lua*, romance subsequente de Auster. Nesse livro, Zimmer, colega de quarto do narrador Marco Fogg, é apaixonado por uma moça cujo nome Fogg tem dificuldade de lembrar — Anna Bloom ou Blume, confunde-se com a grafia — e que havia partido “repentinamente para encontrar-se com o irmão, William, que trabalhava como jornalista no estrangeiro” (PL, p. 98). Zimmer permanece, durante todo o período de sua amizade com Fogg, à espera de uma carta de Anna, e sua amizade fenece antes da chegada de qualquer notícia. As personagens reaparecem ainda mais uma vez em *Viagens no scriptorium*, onde há uma personagem de nome Anna Blume, viúva de um homem chamado David Zimmer, que é responsável por cuidar de Blank, quem, trinta e cinco anos antes, a havia enviado em uma missão para “um lugar de desespero, um lugar de destruição e morte” (VS, p. 25).

negociação de lugares, como faz Anna. Existe uma ordem espacial que organiza o deslocamento, mas o pedestre pode negociar espaços, pode escolher, descartar, criar novas possibilidades: o “mapa” criado, então, pela movimentação é descontínuo e cambiante, irredutível à representação cartográfica.

A cidade das últimas coisas, avessa a qualquer constituição estável, obriga seus habitantes a um constante caminhar, posto que a principal forma de trabalho é a coleta de lixo: “a menos que tenha algum conhecido, é inútil procurar emprego. Por esta razão, para os pobres a solução mais comum é a coleta de lixo. É o trabalho dos que não têm trabalho” (NPUC, p. 33). Os “lixeiros”, como são chamados, dividem-se em duas categorias: os coletores de lixo e os caçadores de objeto, categoria na qual trabalhou a jovem. Os coletores de lixo trabalham exaustivamente “doze a catorze horas diárias” (NPUC, p. 33) e vendem o que conseguem coletar aos proprietários das usinas de lixo. Para eles, *caminhar* não é um ato de livre escolha, jamais um ato criador, mas uma imposição.

O governo restringe seu trabalho à “coleta” de combustível: corpos e dejetos humanos; e o lixo, principal fonte de sobrevivência da população, é responsabilidade de coletores privados. Em geral, os lixeiros carregam o lixo recolhido em carrinhos de supermercado amarrados à cintura por uma corda chamada de “cordão umbilical”. A descrição dos lixeiros de Auster em muito se assemelha àquela dos catadores de lixo e dos sem-teto das grandes cidades contemporâneas. Cabe lembrar que, apesar de *No país das últimas coisas* ser muitas vezes descrito como um romance pós-apocalíptico, o autor faz questão de enfatizar que o “subtítulo” que tinha em mente ao escrever o romance era “Anna Blume percorre o século XX” (AF,

p. 293). Também em outros textos contemporâneos encontramos descrições e questionamentos semelhantes. Um exemplo é o excerto abaixo, retirado do romance *Mao II*, de Don DeLillo:

Ela viu essas pessoas de rosto de fuligem empurrando carrinhos de compras cheios de coisas amarradas e pensou que pareciam peregrinos sagrados marchando sem fim, mas possivelmente pensando mais e mais em como ultrapassar os próximos dez minutos, suas prioridades agora reveladas a eles, já não importando Jerusalém.

[...]

E os abrigos improvisados com cortinas de plástico azul, os barracos de caixas, os fogões a carvão e espelhos de barbear, fumaças subindo de fogos acesos em tambores de gasolina. Era um mundo à parte poderosamente instalado ali [...]. Pessoas em farrapos, algumas menos mal-equipadas, pertences amarrados em engradados de leite e carrinhos de compras. [...]

[...] Tudo era absorvido pelo contexto do lugar. Coisas esmaeciam-se gradualmente o tempo todo, difíceis de ser retidas (DELILLO, 1997, p. 163-165).

DeLillo não apenas descreve situações semelhantes, a presença dos carrinhos de compras, como coloca uma jovem em confronto com um mundo despedaçado e, até então, desconhecido para ela. A principal diferença entre o mundo de coisas esmaecidas da personagem de *Mao II* e Anna é que o lugar de desintegração da primeira não é um país distante, como o da segunda, mas um parque em Manhattan.

Para Nelson Brissac Peixoto, esses “atores sociais” vivem a condição extrema do capitalismo, pois são condenados à “absoluta mobilidade” e “total disponibilização”:

A política nômade consiste no desenvolvimento de uma série de procedimentos e equipamentos para auto-suficiência sob condições em constante mudança. São eles que engendram as novas condições urbanas em mutação. Tudo é uma questão de logística, meios de sobrevivência econômica na cidade – coletar, guardar, carregar, trocar, vender, abrigar (PEIXOTO, 2004, p. 424).

Como os *vagabundos*, movimentam-se por não terem escolha; para eles, o deslocamento é a única forma de lidar com um mundo inóspito que não os acolhe. Outra “metáfora contemporânea” proposta por Zygmunt Bauman (1998), os *turistas*, também têm a mobilidade e a disponibilização como suas características fundamentais, mas partem por escolha, em busca de lugares mais interessantes ou atrativos. Os personagens — e também os sujeitos dos mundos contemporâneos, como ressalva o sociólogo polonês — comportam-se ora como uma ora como outra “metáfora”. Nashe parte em sua viagem pela América para visitar a filha, mas acaba sendo impelido à movimentação e só para quando aprisionado na propriedade de Flower e Stone. Quinn caminha buscando construir “lugar nenhum”, mas é também hostilizado quando tenta voltar à sua antiga casa e sua antiga vida. Anna parte para a cidade esperando permanecer lá por pouco tempo, mas acaba ficando por alguns anos, impedida de voltar. A experiência dos personagens de Auster é, como já dissemos, a da falta de lugar e, como as populações nômade das cidades contemporâneas, precisam encontrar meios de lidar com o espaço em constante mutação.

Para Richard Sennett, uma importante forma de negociação com os espaços urbanos seria a civilidade,

conceito que discutimos no segundo fragmento de nosso ensaio. O uso de máscaras que “permitem a sociabilidade pura, separada das circunstâncias do poder, do mal-estar e do sentimento privado daqueles que as usam” (SENNETT, 1988, p. 323) seria, para o estudioso, a “essência” da civilidade. Depois do incêndio da Biblioteca, e após meses vagando pela cidade à procura de Anna, Sam, seu marido, passa a viver no Lar Woburn, onde desempenha o papel de médico — ocupado, anteriormente, pelo Dr. Woburn. Sua função era apenas conversar com os “pacientes”, visto que já não existiam remédios que pudessem ser prescritos. Apenas ao empenhar a “máscara” de médico, Sam consegue lidar com as histórias que lhe contam os residentes:

É melhor não ter de ser eu mesmo [...]. Se não tivesse esta outra personalidade sob a qual me esconder, a que usa avental branco e exhibe um olhar simpático, não creio que pudesse suportar, as histórias haveriam de me esmagar. Agora, no entanto, eu tenho como ouvi-las, tenho como colocá-las em seu devido lugar, ao lado de minha própria história, ao lado da história daquele que já não preciso ser enquanto os estou ouvindo (NPUC, p. 142).

A máscara empenhada por Sam, ao apresentar-se como Dr. Samuel Farr, não pode ser confundida com Quinn, quando assume a identidade de Paul Auster, pois o personagem de *No país das últimas coisas* não busca um esvaziamento de sua subjetividade; pelo contrário,

sua posição de médico dera-lhe, subitamente, acesso aos pensamentos íntimos dos demais, e tais pensamentos passaram a fazer parte de seu ser. Seu mundo interior se ampliou, robusteceu-se, tornou-se mais capaz de absorver o que lhe era ofertado (NPUC, p. 142).

Como vemos, a máscara que utiliza não é uma maneira de livrar-se de seu mundo interior, mas antes de intensificá-lo, torná-lo mais robusto e fortalecido para o contato com o outro — para que, nessa circunstância, possam existir zonas de diálogo e negociação sem *mistura*, invasão considerada ameaçadora. O “fortalecimento” subjetivo de Sam parece dialogar com o questionamento de Sennett a respeito dos sujeitos constituídos em sociedades de experiências públicas atrofiadas:

Mas que tipo de personalidade se desenvolve através das experiências da intimidade? Uma tal personalidade se moldará na expectativa [...] da confiança, do afeto, do conforto. Como pode ela ser suficientemente vigorosa para se movimentar num mundo fundado na injustiça? [...] Será humano formar eus brandos para um mundo áspero? Como resultado do imenso temor diante da vida pública que atacou o século passado [o século XIX], resulta hoje um senso enfraquecido de vontade humana (SENNETT, 1988, p. 318-319).

Argumentamos que o “senso enfraquecido de vontade humana” liga-se, também, à “anorexia social” — proposta no fragmento de número nove — que, por impedir a entrada que tudo o que é externo ao sujeito, que não lhe é íntimo, impede também o diálogo, as possibilidades de negociação. O sujeito que se fecha perde a capacidade de negociar:

Ora, quanto mais as pessoas conceberem o domínio político como a oportunidade para se revelarem umas às outras, compartilhando de uma personalidade comum, coletiva, tanto mais serão desviadas do uso de sua fraternidade para transformarem as condições sociais (SENNETT, 1988, p. 319).

Com o fim dos recursos financeiros, começam os cortes nos serviços oferecidos aos residentes e também na qualidade de vida da “equipe” de trabalhadores do Lar: “pouco a pouco, a diferença entre o Lar Woburn e o resto da cidade começou a diminuir. Estávamos sendo devorados, e nenhum de nós sabia como impedir aquilo” (NPUC, p. 145). O retraimento da instituição, a ausência de ações coletivas e organizadas que, de alguma forma, interferissem ou, quem sabe, minimizassem a destruição fora dos muros da mansão acabam por permitir que sejam engolidos. Ações individuais de criação, negociação e estabelecimento de fronteiras com a cidade — como as de Anna e Sam, estrangeiros, sujeitos que cresceram em outro mundo, que olham a cidade sem se misturar com ela — não podem ser apropriadas pelo Lar, que se desfaz em pedaços, como a cidade contra a qual acreditara resistir.

Os “membros da equipe”, igualmente, foram se dispersando, com o repentino e inesperado desaparecimento da cozinheira e a morte do motorista. Com o tiroteio efetuado por Willie, o jovem neto do motorista Frick, o Lar teve suas portas fechadas e Anna e alguns de seus companheiros decidem fugir da cidade: “Nosso plano é fugir daqui tão logo comece a fazer calor” (NPUC, p. 153).

O “sinal” esperado por Anna e seus amigos para que saiam da cidade é o bom tempo, um “céu promissor”. O clima, porém, é imprevisível, e de nada adianta procurar por sinais no céu, como adverte ainda na primeira página de sua carta:

Até mesmo o clima flui constantemente. A um dia de sol, segue-se um de chuva, a um de neve, sucede-se a neblina. Calor, depois frio, vento, depois calmaria, um

período de frio intenso e, de repente, hoje, em pleno inverno, uma tarde luminosa, quente a ponto de só se precisar de um suéter (NPUC, p. 9).

A única estabilidade é a certeza do passado, de que seu amigo continua no mesmo lugar, mesmo que o retorno seja impossível: “o importante é que você permaneça onde está, que eu possa saber que continua aí. É meu único consolo; não faça nada capaz de destruí-lo” (NPUC, p. 154). E a carta, que termina com a promessa de uma nova escrita — “quando chegarmos aonde estamos indo, tentarei escrever-lhe novamente. Prometo” (NPUC, p. 187) —, não nos dá pista do destino de Anna. Sabemos apenas que chega a algum lugar, que não pode ser localizado segundo coordenadas espaciais: trata-se do território da escrita, da criação de práticas e sentidos, de *lugares*.



---

MAPEAMENTO FINAL



Lugares e não-lugares. Os primeiros caracterizam-se pela estabilidade, o que permite a criação de relações identitárias e práticas espaciais, além de propiciar a memória (histórica) de tais práticas e relações. Em oposição, mas também em complementaridade, os não-lugares distinguem-se pela instabilidade, que corrói a memória e impede a fixidez. Tais conceitos fizeram-se necessários a nossa investigação sobre os deslocamentos, tanto espaciais quanto identitários, pois, partindo da ideia de que a movimentação origina-se em nossas sociedades da falta de *lugar*, questionamos a cidade contemporânea e sua demanda por movimento.

As fragmentação das cidades nos romances de Paul Auster e, também, em boa parte da literatura produzida na pós-modernidade, concretiza-se na subjetividade quebrada dos personagens, além de inserir nos ambientes subjetivos e espaciais a perda do espaço público, *locus* destinado ao exercício da “civilidade”, cuja função seria propiciar o encontro com o *outro*, fundamental para a constituição de um *eu*.

A flutuação dos cenários urbanos impede o mapeamento cognitivo, o que conduz a uma sensação constante de estranhamento, como se não houvesse pertencimento à cidade em se vive. Da mesma forma, a transmissão (e até mesmo a manutenção) de experiências fica seriamente comprometida, uma vez que se deve sempre criar novas práticas a cada novo território

ocupado — ou quando, no mesmo território, a ocupação se dá em circunstância distinta. A criação de novas, e efêmeras, formas de estar, é também acompanhada de outras, e fugazes, formas de ser, nesse espaço. Os sujeitos se espacializam já não se compreendendo como um contínuo (noção temporal), mas se adequando a circunstâncias sem necessariamente dar continuidade a identidades anteriormente empenhadas. Essas identidades espacialmente deslocadas correspondem à pulverização da história, característica dos não-lugares.

Os personagens de Paul Auster utilizam o deslocamento por diferentes espaços, aos quais correspondem diferentes identidades, como uma maneira de habitar apenas a superfície de suas subjetividades. Ao escrever sobre seu pai, descrevendo-o como um “homem invisível”, Auster vai delinear temas que, de forma mais ou menos explícita, nos serviram de guias. Vejamos, mais uma vez, trecho de “Retrato de um homem invisível”:

Onde tudo é intratável, onde tudo é hermético e evasivo, não se pode fazer nada senão observar. Mas se a pessoa consegue ou não extrair algum sentido do que observa é uma outra história.

[...]

Se não existe nada a não ser silêncio, não será impertinência da minha parte falar? E mais: caso tivesse havido outra coisa que não o silêncio, eu teria ao menos sentido necessidade de falar?

Minhas opções são limitadas. Posso me manter calado, ou então posso falar de coisas que não podem ser comprovadas. No mínimo, quero registrar os fatos, apresentá-los da forma mais direta possível e deixá-los dizer o que tiverem a dizer. Mas mesmo os fatos nem sempre dizem a verdade.

[...]

Admitir, desde o início, que a essência desse projeto é o fracasso (*IS*, p. 28).

Anna Blume, como o próprio Auster, propõe-se a narrar um mundo “intratável”, “hermético” e “evasivo”, aceitando de antemão que não compreenderá todos os fatos descritos, mas recusando o silêncio, impondo sua escrita à cidade que, sem nome, apresenta-se como irreduzível ao conhecimento.

O sujeito que busca manter-se na superfície de si mesmo é aquele que se fecha ao mundo e ao outro. Mas sabemos que a principal consequência de tal fechamento é, novamente, uma perda: a da capacidade de negociação. Ao perder espaços de contato com o outro, o sujeito perde também espaços de visão: visão de si mesmo e também visão efetiva do que lhe cerca.

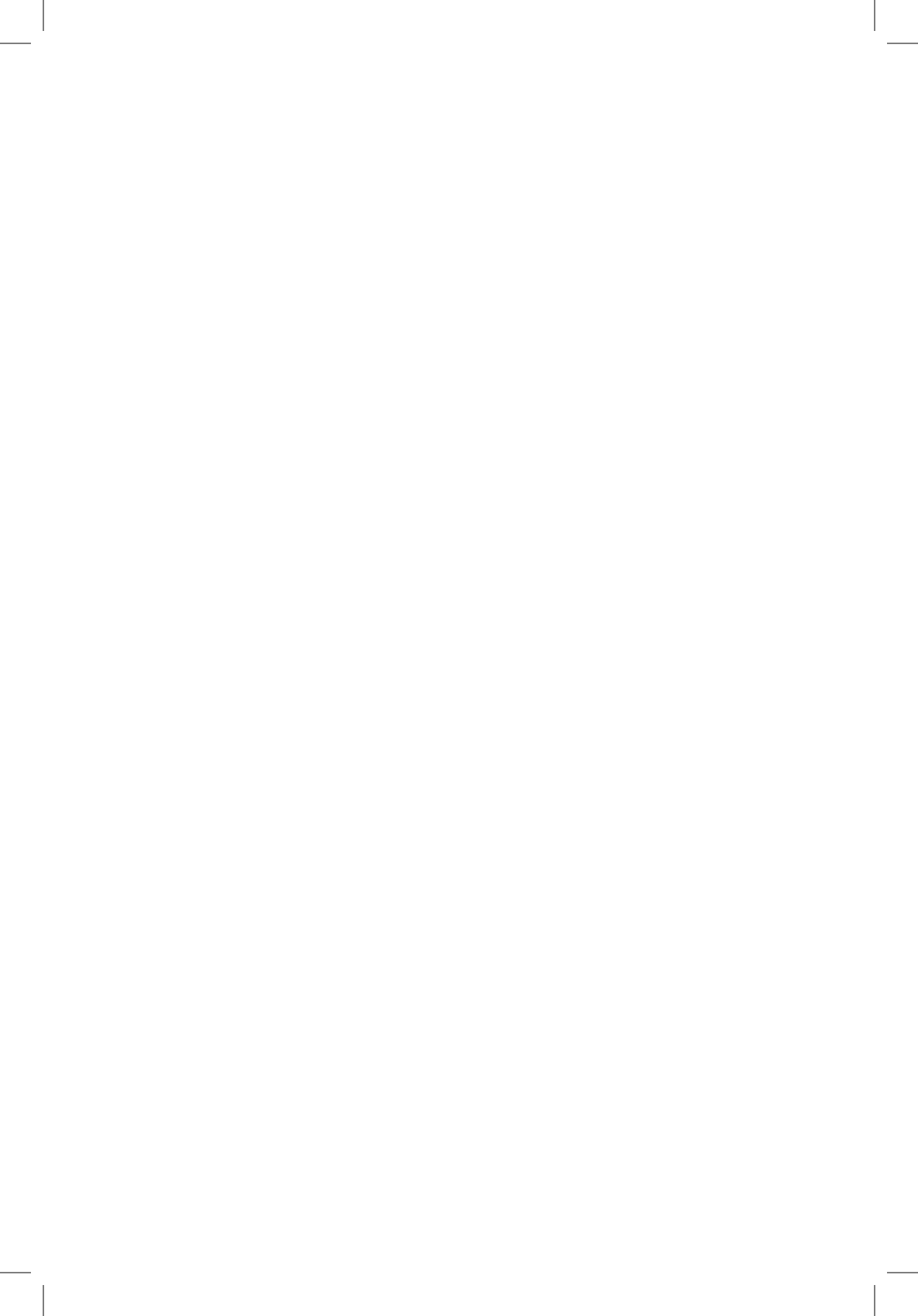
O relato de Anna é um relato de viagem: movimentação que é uma tentativa de visão de um outro lugar, mas que acaba por ser também a possibilidade de crescimento, por contato. E, como em “O livro da memória”, em suas caminhadas pela cidade pode “afirmar com certeza que [esteve] em algum lugar, mesmo que não [tenha] a menor idéia de onde fica” (*IS*, p. 138).

Em *Homem no escuro*, August Brill — que passa as noites criando histórias que o desviem de seus pensamentos, da reflexão sobre si mesmo — se propõe a seguinte questão: “Eu fico rodando sem sair do lugar porque posso ver a história tomando qualquer uma das muitas direções possíveis, e ainda não resolvi que caminho seguir. Com esperança ou sem esperança?” (*HE*, p. 83). Ao contrário de Brill, que termina sua narrativa sem esperança, parece-nos que a obra de Auster como um todo, mas em especial o romance *No país das últimas coisas*, aponta, se não um caminho, uma possibilidade de construção de *lugares* na cidade flutuante.



---

## REFERÊNCIAS



ALFORD, Steven E. Spaced-out: signification and space in Paul Auster's *The New York trilogy*. *Contemporary literature*, v. 36, n. 4, p. 613-632, winter, 1995.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

AUSTER, Paul. *The red notebook and other writings*. London: Faber and Faber, 1995.

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

\_\_\_\_\_. *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.

\_\_\_\_\_. *Timbuktu*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999c.

\_\_\_\_\_. *Leviatã*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

\_\_\_\_\_. *Collected poems*. Wodstock & New York: The Overlook Press, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Noite do oráculo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

\_\_\_\_\_. *Desvaírios no Brooklyn*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

\_\_\_\_\_. *Homem no escuro*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *A música do acaso*. 2.ed. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, [s.d.] 1.

\_\_\_\_\_. *Cortina de fumaça e Sem fôlego*: dois filmes. Com prefácio de Wayne Wang. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Best Seller, [s.d.] 2.

\_\_\_\_\_. *In the country of last things*. New York: Penguin, [s.d.] 3.

\_\_\_\_\_. *Mr. Vertigo*. Trad. Thelma M. Nóbrega. São Paulo: Best Seller, [s.d.] 4.

\_\_\_\_\_. *No país das últimas coisas*. Trad. Luiz Araújo. São Paulo: Best Seller, [s.d.] 5.

\_\_\_\_\_. *Palácio da Lua*. Trad. Marcelo Dias Almada. São Paulo: Best Seller, [s.d.] 6.

\_\_\_\_\_. The world is in my head; my body is in the world: interview with Gérard de Cortanze.

\_\_\_\_\_. The manuscript in the book: interview with Michel Contat and Alyson Waters. *Yale French Studies*, n. 89, p. 160-187.

\_\_\_\_\_. Encuentro en Nueva York. *La Nación*. Buenos Aires, 11 ago. 2007. Entrevistado por Tomás Eloy Martínez.

AZEVEDO, Carlos. Paul Auster e “the voice’s fretting substance”: elementos para a biografia de uma escrita. *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Letras*, Porto, XIV, p. 185-196, 1997.

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

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 49-53.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rev. téc. Luis Carlos Friedman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. *Em busca da política*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BECKETT, Samuel. *Malone morre*. Trad. Roberto Ballalai. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1973.

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*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.114-119.

BOERI, Stefano; FORT, Francine; JACQUES, Michel. *Mutaciones*. Barcelona: Actar, 2000.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

BRADBURY, Malcom. *O romance americano moderno*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRANDÃO, Luis Alberto. Mapa volátil. O imaginário espacial: Paul Auster. In: \_\_\_\_\_. *Grafias da identidade: literatura contemporânea a imaginário nacional*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/Fale (UFMG), 2005. p. 35-65.

\_\_\_\_\_. Espaços literários e suas expansões. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 15, p. 207-220, 2007.

BLOOM, Harold (Ed.). *Paul Auster*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. Bloom's modern critical views.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer*. 9. ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2003.

CUENCA, João Paulo. *Corpo presente*. São Paulo: Planeta, 2003.

DELILLO, Don. *Mao II*. Trad. Edson Rocha Braga. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Manuel Barros Motta (Ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

\_\_\_\_\_. Outros espaços. In: \_\_\_\_\_. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Manuel Barros Motta (Ed.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 22 ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2000.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HAMSUN, Knut. *Fome*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

HARVEY, David. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 14. ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2005.

HERZOGENRATH, Bernd. *An art of desire: reading Paul Auster*. Amsterdam: Rocopi, 1999.

HILLMAN, James. *Cidade & alma*. Trad. Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

HUSTVEDT, Siri. *O que eu amava*. Trad. Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (Org). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias, práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 25-44.

\_\_\_\_\_. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Trad. e org. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Trad. Maria Elisa Cevasco. Rev. trad. Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KAFKA, Franz. Um artista da fome. In: \_\_\_\_\_. *Nas galerias*. Sel., apres. e trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. p. 111-121.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KUNDERA, Milan. *A lentidão*. Trad. Teresa B. C. da Fonseca e Maria Luiza N. da Silveira. São Paulo: Circulo do Livro, [s.d.].

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: ZIZEK, Slavoj (Org). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 97-103.

LA CARTA de Atenas. Buenos Aires: Contemporanea, 1950.

LEAL, Bruno de Souza. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Anna Blume, 2002.

LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. 4. ed. Trad. J. González-Pueyo. Barcelona: Ediciones Península, 1978.

LITTLE, William G. Nothing to go on: Paul Auster's *City of glass*. *Contemporary literature*, v. 38, n. 1, spring, p. 133-163, 1997.

LOBO, Luiza et al. *A poética das cidades*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Sao Paulo: Martins Fontes, 1980.

MARGUTTI, Vivian Bernardes. *O caos literário: uma leitura de Cidade de vidro*, de Paul Auster. 2003. 135 f. Dissertação de mestrado. (Mestrado em Letras — Programa de Pós-Graduação em Letras, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2003.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MORAES, Alexandre. *O outro lado do hábito: modernidade e sujeito*. Vitória: Edufes/Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. 4. ed. Trad. Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NYSTRÖM, Helmi. Three sides of a wall: obstacles and border states in Paul Auster's novels. *Pro gradu*, oct. 1999.

PAUL Auster Issue. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, n. 39, mar.1998.

PAUL Auster/Danilo Kis Issue. *The Review of Contemporary Fiction*, n. 14, v.1, spring, 1994.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. Mapear novos territórios. In: PESSOA, Fernando; CANTON, Kátia (Org.). *Sentidos e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Associação Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2007. p. 168-178.

PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. 2 ed. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. Leitores imaginários. In: \_\_\_\_\_. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 74-97.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RANKENBURG, Maximilian. *The Burden of proof: prophecy and ontology in Paul Auster's Oracle night*. 2005. 142 f. Dissertação de mestrado. Master of Arts in English: Literature. San Francisco State University, San Francisco, 2005.

RHEINDORF, Markus. Processes of embodiment and spacialization in the writings of Paul Auster. *Reconstruction: studies in contemporary culture*, n. 3, v. 2, summer, 2002.

RYKWERT, Joseph. *A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SEIDL, Christian. Regeneration through creativity: the frontier in Paul Auster's *Moon Palace*. *PhiN: Philologie im Netz*.

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

\_\_\_\_\_. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

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.

\_\_\_\_\_. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 182-188.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SWOPE, Richard. Supposing a space: the detecting subject in Paul Auster's *City of glass*. *Reconstruction: studies in contemporary culture*, n. 3, v. 2, summer, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VILLAÇA, Nízia. A escrita do corpo: espaço e representação contemporâneos. In: *Terceira margem*. revista do programa de pós-graduação em Ciência da Literatura, ano VI, n. 7, p. 108-117, 2002.

VILEQUIN-MONGOUCHEON, Brigitte. *Voyage au coeur d'un trou noir: lecture transdisciplinaire du roman de Paul Auster, In the country of last things*. Disponível em: <[http://www2.univ-reunion.fr/~anglof/text/74c21e88-306.html#\\_ftn7](http://www2.univ-reunion.fr/~anglof/text/74c21e88-306.html#_ftn7)>. Acesso em: 16 nov. 2007.

WOODS, Tim. "Looking for sings in the air": urban space and the postmodern in *In the country of last things*". In: BARONE, Dennis (Ed). *Beyond the red notebook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995. p. 107-128.

ZAJDSNAJDER, Luciano. *A travessia do pós-moderno: nos tempos do vale-tudo*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.



---

APÉNDICE  
ABREVIATURAS DE OBRAS ESTUDADAS



LIVRO	<i>A invenção da solidão</i>	ABREVIATURA	IS
	<i>Acidade de vidro</i>		CV
	<i>O quarto fechado</i>		QF
	<i>No país das últimas coisas</i>		NPUC
	<i>Palácio da lua</i>		PL
	<i>A música do acaso</i>		MA
	<i>Mr. Vertigo</i>		MV
	<i>Noite do oráculo</i>		NO
	<i>Viagens no scriptorium</i>		VS
	<i>Homem no escuro</i>		HE
	<i>A arte da fome</i>		AF
	<i>Collected Poems</i>		CP

