

Alexandra de Medeiros Mesquita Pires

**Modos de Mitigação da Solidão do Herói Austeriano:
Um Estudo de *Oracle Night* e *The Brooklyn Folies***

Dissertação de Mestrado em Estudos Americanos

Professor Doutor Mário Carlos Fernandes Avelar

Universidade Aberta

Lisboa
2010

Agradecimentos

A epígrafe desta dissertação é uma citação da obra *The Invention of Solitude*, de Paul Auster que começa por “Every book is an image of solitude”. Felizmente, neste caso, permito-me discordar do autor, para afirmar que o presente trabalho não teria sido possível se apenas de mim dependesse.

Para começar, não é por acaso que da capa, para além do meu nome, conste obrigatoriamente o nome do meu orientador. O professor Mário Avelar foi inexcusável na orientação deste trabalho, quer através dos seus conselhos, sugestões e correcções, quer pela paciência e disponibilidade ao longo destes anos difíceis, quer, sobretudo, pela permanente motivação e apoio moral nos momentos mais complicados em que a vida parecia conspirar contra a realização deste projecto pessoal e profissional. Para ele vão os primeiros agradecimentos: jamais teria sido possível realizar este trabalho sem a sua ajuda, a sua compreensão e a sua competência extraordinária.

Este trabalho, contudo, começou ainda antes de ser escrita a primeira palavra no papel. Por isso, agradeço também a todos os professores dos diferentes seminários do primeiro ano do curso de mestrado em estudos americanos. Gostaria de salientar, de entre eles, os professores Ricardo Prata e Filipa Reis, que foram decisivos na escolha do tema e do autor da presente dissertação, e que me marcaram profundamente pela sua competência, simpatia, entrega à prática docente e disponibilidade para a troca de ideias e esclarecimento de dúvidas. Deste ano ainda, gostaria de deixar o meu agradecimento a duas colegas que partilharam comigo angústias e sucessos, Paula Tavares e Paula Carvalho. Um bem-haja muito especial a todos.

Finalmente, é uma verdade que a família não se escolhe, mas escolhem-se os amigos. Durante estes anos, foram vários os que me acompanharam e incentivaram, acreditando em mim quando eu já não acreditava e erguendo-me do chão, quando eu já não tinha forças para tal. Foram incansáveis no empréstimo de livros, artigos, tempo e ombros para chorar. A eles agradeço, sem ordem especial, deixando os seus nomes impressos, para que nunca me esqueça do bem que me fizeram, e da importância que tiveram: António Conde, Márcia Simões, Virgínia Graça, Marta Ventura, Sofia Correia, Teresa Costa, Florbela Aragão, Lucília Filipe, Susana Parente, Gonçalo Pacheco e José Maria Painha.

Finalmente, e por tudo, agradeço à melhor mãe do Mundo, que é a minha.

Como Auster defende, há que reconhecer os heróis.

Este trabalho pretende demonstrar que, ao longo da obra de Paul Auster, a arte, em geral, e a literatura, em particular, são formas de regeneração, imortalização e mitigação da solidão do herói.

A solidão como tema recorrente na obra do autor, para além de ser ilustrativa da condição pós-moderna, à qual subjazem sentimentos de alienação, confusão, dúvida, desestruturação e desagregação do sujeito, permite estudar dois tipos de reacção: a auto-destruição, por um lado, e a fuga pela arte, por outro. A questão da solidão construtiva, em que o indivíduo aproveita o facto de estar isolado para se tornar criativo, para se reinventar através da escrita e se perpetuar para além da sua vida física, será abordada de forma mais exaustiva, no intuito de demonstrar que Auster parece ir além da escrita experimental mas pessimista do denominado movimento pós-modernista, sendo um escritor no limbo de uma nova era a que o sociólogo Marc Augé dá o nome de Sobremodernidade.

Todavia, Auster não deixa de apresentar características pós-modernistas na sua ficção. Destas, analisaremos o discurso irónico e metaficcional, procurando evidências destes nas obras *Oracle Night* e *The Brooklyn Follies*. Tendo por base estas características – pós e sobremodernas – procurámos gizar um tipo de herói, que não segue nenhuma tradição específica, mas que bebe de várias, ao qual demos o nome de herói austeriano. Neste âmbito, foram descritos os contextos espaço-temporais em que estas personagens se movimentam: a predilecção do autor por dois espaços complementares - a cidade de Nova Iorque e o conceito de quarto fechado – e por um “whirlpool” de planos temporais que se intersectam, sobrepõem e misturam labirinticamente. Será ainda analisado o modo como o discurso irónico contribui para a construção destas personagens, bem como uma subtil voz autoral, apenas auto-referencial e não autobiográfica, se pode discernir em passos frequentemente metaliterários ou metaficcionais.

Finalmente, tentaremos demonstrar que o herói austeriano mitiga a sua solidão - fruto da fragmentação, alienação, ausência de causalidade e destino, e sua substituição pela supremacia do acaso na tessitura narrativa, muito própria da ironia pós-modernista - através de reacções positivas e construtivas, de entre as quais se destacam a criatividade artística consubstancializada na produção escrita literária e/ou não-ficcional.

Abstract

This dissertation's purpose is to demonstrate that, throughout Paul Auster's fiction, literature and art are ways to the subject's regeneration and immortalization, as well as to soften the hero's solitude.

Solitude, besides being illustrative of the postmodern condition and its subject's state of alienation, confusion and doubt, allows the study of two kinds of reaction: on one hand, self-destruction, on the other, artistic creativity.

The Constructive Solitude, within which the subject makes the best of loneliness to be creative, to reinvent himself through writing and to perpetuate himself beyond his physical existence, will be studied in a more thorough way, so that we prove that Auster seems to go further than experimental though pessimistic post-modernist writing, and cross the border into a new age, which the sociologist Marc Augé denominates supermodernity.

However, Auster's fiction still presents post-modernist details. We will analyse ironic and metafictional speech, searching for evidence of postmodernist influence in *Oracle Night* and *The Brooklyn Follies*. Based on these characteristics – both post and super modern – we tried to draw a type of hero that doesn't stand for any particular literary tradition but filters several of them. We named this hero "austerian".

In this context, we described space and time categories in which this hero moves: Auster's preference for two complementary spaces – New York City and the "locked room" – and for a time whirlpool, where different level intersect creating labyrinths. It will also be studied the contribution given by the ironic speech to the fictional characters construction, as well as the author's subtle voice, playing metaliterary games with his reader and teasing him with self-referent (and not self-biographical) details.

Finally, we tried to prove that the austerian hero softens his solitude – caused by his fragmentation, alienation and lack of casuality and destiny, which were replaced by chance supremacy – adopting positive and constructive postures from which we highlight artistic creativity, translated in literary or / and non-fictional writing.

Résumé

Ce travail cherche à démontrer que tout au long de l'œuvre de Paul Auster, l'art, en général, et la littérature, en particulier, sont des formes de régénération, d'immortalisation et de mitigation de la solitude du héros.

La solitude, en tant que sujet récurrent dans l'œuvre de l'auteur, en plus d'être illustrative de la condition postmoderne, à laquelle sont sous-jacents des sentiments d'aliénation, de confusion, de doute, de perte de structures et de désagrégation de l'individu, nous permet d'étudier deux formes de réaction : l'autodestruction, d'un côté, et la fuite par l'art, d'un autre. La question de la solitude constructive, laquelle où l'individu profite du fait d'être isolé pour devenir créatif, pour se réinventer par l'écriture et se perpétuer au-delà de sa vie physique, sera traité d'une façon plus détaillée, à fin de démontrer que Auster semble dépasser l'écriture expérimentale, mais pessimiste, du dénommé mouvement postmoderniste et devenir un écrivain situé au limbe d'une ère nouvelle, laquelle Marc Augé désigne par Surmodernité.

Cependant, Auster présente dans sa fiction des caractéristiques postmodernistes. Parmi celles-ci, nous irons analyser le discours ironique et metafictionnel, en cherchant les évidences dans ses ouvrages *Oracle Night* et *The Brooklyn Follies*. Ayant pour base ces caractéristiques – post et surmodernes – nous avons cherché d'esquisser une sorte de héros qui ne suit aucune tradition spécifique, mais qui se nourrit de plusieurs, et lequel nous avons désigné de héros austerian.

Dans cet encadrement, nous avons décrit les contextes espace-temps où ces personnages défilent: la préférence de l'auteur par deux espaces complémentaires - la ville de New York et le concept de chambre fermée – et para un «whirlpool» de plans temporels qui s'interceptent, se superposent et se mêlent d'une façon labyrinthique. Nous analyserons aussi la façon dont le discours ironique contribue à la construction de ces personnages, aussi bien qu'une voix subtil de l'auteur, tout simplement auto-referentielle et pas autobiographique, qu'on peut découvrir dans des passages fréquemment metalittéraires ou metafictionnels.

Finalement, nous essayerons de démontrer que le héros austerian soulage sa solitude – fruit de la fragmentation, de l'aliénation, de l'absence de causalité et de destin et son remplacement par la suprématie du hasard dans le tissu de la narration, très propre à la ironie postmoderniste – par le moyen des réactions positives et constructives, parmi lesquelles se détachent la créativité artistique concrétisée dans la production écrite littéraire et/ou non-fictionnelle.

“Every book is an image of solitude. It is a tangible object that one can pick up, put down, open, and close and its words represent many months if not many years, of one man’s solitude, so that with each word one reads in a book one might say to himself that he is confronting a particle of that solitude.”

AUSTER, *The Invention of Solitude*, 115

Introdução.....	3
1. Pós-Modernidade e Pós-Modernismo	8
1.1 Pós-Modernismo/s.....	8
1.2 Pós – Modernidade e Solidão.....	30
1.3 Espaço/s Urbano/s e Solidão.....	39
1.4 Tempo/s pós-moderno/s e solidão.....	55
2. O autor em / e a sua obra	63
2.1 A questão autoral.....	63
2.2 Ironia	79
2.3 O Herói Austeriano	91
3. Modos de mitigação da solidão do herói austeriano.....	120
Conclusão	129
Bibliografia	141
Bibliografia Primária.....	141
Bibliografia Secundária.....	142

Introdução

Este trabalho pretende demonstrar que, ao longo da obra de Paul Auster, a arte, em geral, e a literatura, em particular, são formas de redenção do herói. Este herói é, dentro da tradição whitmaniana, um cidadão comum, embora agora na sua dimensão actual / pós-moderna. Como adiante observaremos, as personagens principais de Auster são, na sua grande maioria, personagens masculinas cosmopolitas, postas em situações de limite físico e / ou psicológico, mas sempre verosímeis, o que permite a identificação / empatia com o leitor. São, além disso, em muitos casos, ecos da vida do próprio autor.

Colocam-se, assim, várias questões a nível da teoria literária e da análise textual, questões a que este trabalho pretende dar resposta. Assim, serão apresentadas as perspectivas teóricas subjacentes às noções de “Pós-Modernidade”, “Pós-Modernismo”, “Sobremodernidade”, “Herói”, “Anti-Herói”, “Espaço” e “Tempo”. A necessidade de definir estes conceitos operativos prende-se com o facto de a análise teórica existente não ser consensual, tendo que estar bem definido o campo de abordagem literária em que assenta este estudo.

A temática que serve de *leitmotiv* à exploração da obra de Auster é a solidão. Tal opção deve-se ao facto de este tema ser recorrente na obra do autor, para além de ser ilustrativo da condição pós-moderna, à qual subjazem sentimentos de alienação, confusão, dúvida, desestruturação e desagregação do sujeito.

Todavia, pretendemos esclarecer que a abordagem pretendida por este trabalho ao conceito de solidão não assenta sobre discussões sociológicas ou do campo da psicologia. Estas áreas serão apenas convocadas de modo superficial sempre que seja necessário esclarecer ou definir algum conceito menos claro. A análise de estados solitários, e da forma que os diversos sujeitos encontram de lhes responder, pretende-se literária ou seja, baseada em análise de texto e definindo um leque interpretativo nele seguro.

A solidão urbana permite estudar dois tipos de reacção: a auto-destruição, por um lado, e a fuga pela arte, por outro. A questão da solidão construtiva, em que o indivíduo aproveita o facto de estar isolado para se tornar criativo, para se reinventar através da escrita e se perpetuar para além da sua vida física, será abordada de forma mais exaustiva, no intuito de demonstrar que Auster parece ir além da escrita experimental mas pessimista do denominado movimento pós-modernista, sendo talvez um escritor de uma nova era a que Marc Augé, na sua obra *Não-Lugares*, dá o nome de

Sobremodernidade, ou seja, uma época em que o vazio é substituído pela esperança, e a destruição dá lugar a uma reestruturação. Para além disso, pretende também demonstrar-se a importância dada pelo autor às ciências humanas, que deixam o seu lugar sombrio face à ciência, para dar resposta às ansiedades e preocupações do mundo actual. Para que tal seja possível, este trabalho pretende analisar o processo de escrita do autor, e casos exemplificativos de “literatura dentro da literatura”, nos quais Auster apresenta as criações literárias das suas próprias personagens, e os efeitos que estas têm em si e nos que as rodeiam.

Como *corpus* de partida, escolhemos as obras *Oracle Night* e *The Brooklyn Follies*, duas obras em que as personagens principais exorcizam a sua solidão através da escrita, e em que a literatura funciona enquanto processo de fuga para a frente, de panaceia e cura. Estas obras são também escolhidas por fazerem parte das publicações menos estudadas de Auster. Serão referidas várias outras obras do autor, sempre que tal pareça pertinente para reforçar os argumentos apresentados, e visto que a selecção do *corpus* se torna deveras complicada tendo em conta a recorrência do tema.

A organização do trabalho tem em vista critérios de lógica que avançam do geral para o particular.

O primeiro capítulo pretende fazer um breve estudo diacrónico do conceito de pós-modernismo, sobretudo no que diz respeito à aplicação deste no domínio dos estudos literários. Este estudo segue a introdução de Ana Paula Arnaut à obra que foi a sua tese de doutoramento na Universidade de Coimbra, e é complementado por leituras acrescidas de teóricos fundamentais das questões da literatura contemporânea como Foucault, Lyotard, Lodge e Hutcheon. Esta teorização prévia das características do pós-modernismo na era pós-moderna, servirá de apoio, posteriormente, à análise das obras de Auster enquanto autor que trabalha num limbo entre o pós-modernidade, e sua estética pós-modernista, de que bebe claramente, e uma outra filosofia que parece já estar um pouco deles distante e a que, como referi, Marc Augé denomina Sobremodernidade.

Ainda no âmbito do primeiro capítulo, proceder-se-á a uma reflexão sobre a era pós-moderna e os seus efeitos no sujeito, o modo como potencia a solidão, o individualismo, a competição e o isolamento. Será uma reflexão baseada num ensaio de uma psicanalista brasileira conceituada, Sylvia de Souza Soares, que se pretende que lance alguma luz teórica sobre as questões da solidão ao nível do sujeito pós-moderno, e suas representações ficcionais. Como exemplo, desenvolve-se um pouco a temática da

Geração X de Douglas Coupland, e a filosofia expressa nesta obra de que os conflitos geracionais, a queda dos valores familiares convencionais, a ausência de crenças religiosas e a sociedade de consumo são factores decisivos da pós-modernidade que contribuem para a solidão humana.

Depois de desenhar o cenário da contemporaneidade e a sua estética literária dominante, o primeiro capítulo analisará, de forma mais prática, o modo como estas noções se traduzem na abordagem de Auster às categorias da narrativa espaço e tempo, nas obras *Oracle Night* e *The Brooklyn Follies*.

Neste âmbito, será analisada a predilecção do autor por dois espaços complementares: a cidade de Nova Iorque, por um lado, e o conceito de quarto fechado, que poderá ser literal, enquanto escritório de trabalho de um qualquer apartamento de Brooklyn, ou metafórico, enquanto imagem do espaço interior, mental e emocional, do sujeito. Ligado a esta última noção, analisaremos ainda o conceito de espaço utópico presente na obra de Auster, e a forma como, contraditoriamente, este se associa, invocando Thoreau, à ruralidade, nada característica do autor em análise. Nesta abordagem do/s espaço/s, pretendemos deduzir se, embora Auster-autor se recuse a ser rotulado a nível estético, a citação, o pastiche, a paródia e a cumplicidade criada com um leitor, nas palavras de Barthes, sofisticado, o enquadra ou não no cenário pós-modernista.

As práticas pós-modernistas enfatizam-se quando se trata o modo como Auster trabalha a categoria tempo, nas suas obras. Neste domínio, esta dissertação deter-se-á de forma mais alargada na análise da obra *Oracle Night*, que é construída num “whirlpool” de planos temporais que se intersectam, sobrepõem e misturam labirinticamente. Esta obra, metaliterária no seu âmago, é exemplo das técnicas pós-modernistas de fragmentação, alienação, ausência de causalidade e destino e sua substituição pela supremacia do acaso na tessitura narrativa, muito própria da ironia pós-modernista. O modo como as questões temporais se diluem com as preocupações metaliterárias, em que o autor conduz o seu leitor pelas técnicas de escrita e pela criação literária de outros mundos ficcionais, é também característico do pós-modernismo.

O segundo capítulo deter-se-á com mais pormenor no conceito de personagem principal / herói, e na sua ligação à biografia do autor, de forma a justificar afirmações posteriores que pretendem analisar Auster num contexto de Sobremodernidade, embora eventualmente bebendo da tradição pós-modernista. Neste capítulo, e de entre o enorme leque de características estéticas que impregnam as obras dos autores pós-modernistas, este trabalho decidiu deter-se naquele que considera ser o mais importante: a ironia. A

ironia, e mais precisamente, a auto-ironia, é um dos recursos estilísticos fundamentais da visão pós-modernista do Mundo. O pós-modernista olha para o passado aborda-o estuda-o e assimila-o, mas sempre com uma visão crítica e um olhar irónico. Deixando-se contaminar por tendências, autores ou estéticas prévias, cola-os, cita-os ou subverte-os na sua própria obra não os abolindo ou anulando, mas reinventando-os. Esta percepção da adopção de técnicas que critica e desconstrói suscita uma reflexão auto-irónica sobre o trabalho artístico a criação literária e a própria natureza humana.

Em Auster, esta ironia poderá estar presente no modo como mistura nas suas obras uma inegável auto-referencialidade, que não se deverá confundir com aspectos reais da sua biografia. A obra assumidamente biográfica de Auster em análise é *The Invention of Solitude*. Esta é uma base e um ponto de partida para inúmeras ilações que se podem retirar dos seus processos de escrita, da sua construção ficcional e dos mundos mentais e emocionais das suas personagens. Contudo, todas estas construções são artísticas e, como tal, distintas da biografia do autor. A própria biografia é descrita pelo mesmo de uma forma irónica ou auto-irónica, como “outra ficção”, visto ser uma elaboração mental sobre factos do passado, e não os próprios factos reais. Tudo o que seja destituído de objectividade é um processo criativo e, desde logo, sujeito aos espartilhos das técnicas literárias e não dos factos jornalísticos.

Por outro lado, a ironia existe na forma como Auster cria tanto os seus protagonistas como algumas das suas personagens não-protagonistas que assumem, muitas vezes, e apesar do seu papel mais secundário na narrativa, o estatuto de heróis. É, assim, também irónica, a apropriação que Auster faz da longa tradição de heróis americanos e europeus, fundindo características contraditórias e descontínuas de diferentes tradições, misturando pícaros e rogues, heróis, anti-heróis e super-heróis, para desenhar personagens que têm um pouco de tudo e parodiam, por isso mesmo, um pouco de tudo. Serão analisados e descritos exemplos específicos das obras citadas.

O terceiro capítulo será uma análise aprofundada do tema da solidão e da forma de reacção das diferentes personagens às mesmas circunstâncias de isolamento. Este momento deter-se-á, mais pormenorizadamente, no papel da escrita e da literatura como forma de mitigação da solidão, dando exemplos em que as personagens austerianas encontram na criação literária panaceia para os seus desconcertos interiores. A este propósito serão também abordados casos de metaliteratura e metaficção presentes nas obras de Auster, e nas quais o autor, sem adoptar completamente o género ensaístico, introduz comentários alargados sobre processos de escrita literária, técnicas de criação

ficcional e detalhes da teoria da literatura explorando, por exemplo, o surgimento de uma personagem ficcional, a elaboração da sua biografia e rede de relações interpessoais, como em *Oracle Night* ou a importância de organizar pequenas historietas apontamentos e curiosidades, na estimulação da imaginação e da criatividade, como nos descreve Nathan em *The Brooklyn Follies*.

O último subcapítulo fará então a ligação da temática da arte aos aspectos de vida/morte da sociedade contemporânea, começando por uma abordagem a *The Invention of Solitude* e à forma como Auster pretende perpetuar a memória do pai através do registo escrito das memórias da sua infância e adolescência e do papel que nessa altura o pai desempenhara: a forma que o filho tem de dar vida ao pai, após a morte deste, e de trazer à sua presença uma figura que sempre lhe foi ausente.

Seguidamente, será analisada a forma como a morte de várias personagens ao longo das várias ficções da obra *Oracle Night* expressa preocupações pós-modernas, bem como a sua vida ficcional afecta o seu autor, interferindo na sua vida real e transportando-o para um estado de limbo entre as duas fases antagónicas da existência.

Finalmente, serão analisados os exemplos de tratamento do binómio de vida/morte ao longo da obra *The Brooklyn Follies*, obra na qual há diversas referências às questões da existência e do seu termo, desde a doença alegadamente fatal de Nathan, à morte de Harry, passando pelo projecto de biografias de anónimos e terminando com a referência ao ataque terrorista ao World Trade Center.

1. Pós-Modernidade e Pós-Modernismo

1.1 Pós-Modernismo/s

O propósito deste subcapítulo inicial é o de estabelecer fronteiras num campo vasto e heterogêneo de características, técnicas, estilos e artistas, comumente denominados pós-modernistas. Pretende-se apresentar uma visão diacrónica do conceito, de modo a tornar claro os pontos que distanciam e aproximam Auster desta estética. Dado que o objectivo deste trabalho não é o de rotular este autor, ou de o inserir radicalmente num movimento literário, mas sim o de analisar a sua construção ficcional de forma contextualizada com o tempo em que vive e as influências que o contaminam, esta abordagem pretende então, sobretudo, apontar aspectos relevantes do cenário literário contemporâneo.

Todavia, este é um domínio em que a bibliografia de referência é dispersa e atravessada por conflitualidades. Desta forma, e por se julgar eficaz uma abordagem histórico-literária, este capítulo tem por base a introdução e o capítulo 1, “Para uma Poética do Post-Modernismo”, do estudo de Ana Paula Arnaut, *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*, a que serão acrescidas leituras de alguns ensaios de outros teóricos do pós-modernismo.

Logo no prefácio de Carlos Reis a esta obra, são apontadas como características da estética pós-modernista “uma subversão da representação canonicamente realista, os efeitos do multi-perspectivismo, a pluralidade dos registos e das linguagens, a incorporação num discurso literário não raro fragmentário de discursos outros – o cinema, a televisão, o relato policial, a publicidade, o discurso de imprensa, etc. – (...) a insinuação de um relativismo gnoseológico e ideológico, matriz e razão de ser do anti-dogmatismo que, não dispensa(ndo) a ironia e o sarcasmo(...)” (ARNAUT, 2)

Para Carlos Reis, os problemas nucleares da ficção pós-moderna são, assim, a “deflação de ilusão realista”, a orientação auto-reflexiva dos discursos ficcionais, a desconstrução do histórico, a sua revisita ficcional, a metaficcionalidade e os procedimentos narrativos que desencadeia, e o confronto do pós-moderno com escritores canonizados do passado num contra-ataque literário numa época em que se fazia crer que a auto-regeneração da literatura se esgotara. (Cf. 3)

Na opinião de Arnaut esta estética reveste-se das potencialidades de um “puzzle hermenêutico”, possuindo um quase infinito leque de aplicações. Deste modo, e antes

de se proceder à ilustração da forma como as coordenadas desse movimento literário se consubstanciam nas obras de Auster, examinar-se-á o percurso histórico deste conceito de raízes norte-americanas pós-Segunda Guerra Mundial

Quanto às diferenças entre pós-modernismo e pós-modernidade, na sua obra *A pós-modernidade*, Barry Smart defende que o primeiro descreveria mudanças na formação da sensibilidade, das práticas e do discurso, enquanto o segundo remeteria para referências mais amplas e ambiciosas ao emergir de um novo paradigma histórico. (Cf. SMART, 17).

Por outro lado, interessa analisar como os dois termos se articulam com o movimento modernista, nas artes em geral, e na literatura em particular, nomeadamente no estabelecimento de relações de continuidade e/ou ruptura em relação às características genéricas da estética predecessora. Como se verifica, o movimento anterior encontra-se indelevelmente inscrito no novo termo, ao qual se acrescenta, apenas, o prefixo “Pós”, prefixo esse que estabelece uma relação cronológica de inovação, de ponto de partida de um outro paradigma temporal, iniciado aquando da morte do seu anterior. Sobre este assunto, refere Linda Hutcheon na sua obra *A Poetics of Postmodernism*:

The debate invariably begins over the meaning of the prefix, “post” – a four-letter word if ever there was one. Does it have as negative a ring of supersession and rejection as many contend (Barth, 1980; Moser, 1984)? I would argue that, (...) the “Post Position” (Culler 1982a, 81) signals its contradictory dependence on and independence from that which temporally preceded it and which literally made it possible. Postmodernism’s relation to modernism is, therefore, typically contradictory (...). It marks neither a radical break from it nor a straightforward continuity with it: it is both and neither. (18)

Há duas grandes correntes teóricas na abordagem do pós-modernismo. Uma defende uma total autonomia face ao modernismo (Susan Sontag, Irving Howe, Charles Newman), outros defendem a dimensão de uma certa continuidade, dimensão esta sempre presente na constituição de um novo período literário, tal como escreve Fokkema nos seus “Preliminary Remarks” à obra *Approaching Postmodernism*: “There was never a unilinear succession of literary currents of periods, clearly distinguishable from each other like the carriages of a train” (Cf. ARNAUT, 15)

As principais linguagens estéticas do Pós-Modernismo são, assim, na opinião da autora, o esbatimento de fronteiras entre os géneros e a conseqüente fluidez genológica, a

polifonia, a fragmentação narrativa, a metaficção, a modelização paródica da História; todas estas linguagens estão, todavia, sujeitas a *nuances* simbólicas e subversivas; não se trata de um linear continuidade, mas de uma “apropriação relacional de um vasto leque de compromissos estéticos, literários e culturais de gerações precedentes”. (Cf. ARNAUT, 17) Esta mistura de influências é ostensivamente metaficcional, chamando a atenção para o texto em si mesmo e para o seu processo de produção, invertendo o pacto coleridgiano de “suspension of disbelief”.

Auster, ao longo da sua ficção, introduz de forma discreta mas sistemática uma vertente ensaística que diz respeito ao próprio processo de escrita, que mais uma vez, por processos metaficcionais, dilui as fronteiras entre os géneros – romance e ensaio. Com efeito, o criador Pós-Modernista tomará e assumirá a consciência da necessidade de se insurgir e se afirmar contra a tradição, criando formas desviadas e desviantes de representação que não obstarão, contudo, à manutenção de um índice de referencialidade necessário e suficiente à ancoragem ao real. (Cf. ARNAUT, 19)

O Pós-Modernismo reformula, desvia e adapta o ancestral conceito de mimese: há uma diluição da dicotomia mimese-metaficção, incutindo-se um novo sentido ao tradicional conceito de imitação: imita-se o processo do labor artístico do escritor. Disto é exemplo a obra *Oracle Night*, em que Auster cria uma personagem escritora, Syd Orr, como subterfúgio a várias considerações sobre o processo de escrita, por um lado, e a técnica de “The play within a play” importada do teatro para o romance, entretecendo-se assim narrativas díspares em ambiente de caixas chinesas. Auster utiliza recorrentemente na sua ficção personagens que escrevem, de modo a poder cumprir com eficácia os seus objectivos metaficcionais de forma indirecta, sem nunca se apropriar, enquanto escritor/autor, das deambulações teóricas das suas vozes escritores/personagens.

Arnaut é de opinião de que nas obras dos escritores pós-modernistas se mantém o interesse pelo passado, mas se muda o enfoque: não se trata já de utilizar a História com intuítos moralizantes e pedagógicos, mas sim de a modalizar e parodiar, desmistificando a importância dada a determinados episódios. Trata-se, ainda, de a corrigir, questionando a validade das fontes históricas; uma nova moral e uma nova pedagogia que chamam a atenção para a parcialidade do conhecimento histórico. O leitor perde a sua passividade e é chamado a intervir, a tomar consciência do processo criativo, a pesquisar provas que corroborem ou não os dados ficcionais: a implosão do conceito de verdade leva-nos a combinar a interpretação com o uso dos textos. (Cf. ARNAUT, 21)

O debate sobre o termo e o conceito de pós-modernismo chegou a um ponto no qual teóricos que o discutem desde a década de setenta do século XX acabam por não chegar a uma conclusão cabal, apresentando, em vez disso, as dificuldades surgidas na tentativa de definição do termo, que consideram insuperáveis. A indefinição da própria semântica da palavra; a inclusão ou exclusão dos conceitos de vanguarda no mais abrangente conceito de Modernismo; a variedade de termos propostos para designar as recentes manifestações literárias quer na extensão e delimitação temporal da nova era, quer na utilização indiscriminada das dicotomias modernidade/modernismo e pós-modernidade/pós-modernismo. (Cf. ARNAUT, 23-5)

Linda Hutcheon, no capítulo “Theorizing the Postmodern: Toward a Poetics” da sua obra *A Poetics of Postmodernism*, considera igualmente o pós-modernismo um fenómeno contraditório, dado que, segundo ela, esta estética usa, abusa, instala-se e subverte o conceito que pretende desafiar (Cf. HUTCHEON, 3). Contudo, a mesma autora pretende evitar generalizações polémicas que, segundo a sua opinião, são comuns em autores a ele antagónicos, como Jameson ou Eagleton defendendo, em vez disso, que, por causa das suas contradições, e por trabalhar no interior do sistema que pretende subverter, o pós-modernismo não pode ser considerado um novo paradigma: embora não seja um regresso nostálgico às estéticas anteriores, é sempre uma recriação crítica do passado, residindo neste aspecto o seu papel irónico. Para esta ensaísta, não existe uma mudança de paradigma por não existir uma substituição; existe um desafio crítico, ou uma demarcação de um espaço onde poderá emergir algo de novo.

Há, contudo, que descrever o controverso cenário: num trabalho deste teor é fundamental uma abordagem aos pós-modernismos de forma a entender o pós-modernismo.

Quando se trata de balizar cronologicamente a era pós-moderna, as fronteiras são fluidas: “Postmodernism cannot simply be used as a synonym for the contemporary” (HUTCHEON, 4). O termo surge pela primeira vez no contexto hispano-americano em 1934, quando Frederico de Onís, na Introdução à *Antologia de la Poesía Espanola y Hispanoamericana* distingue o modernismo literário, compreendido entre 1896 e 1905, de duas fases posteriores, o pós-modernismo, que visava corrigir os excessos do movimento anterior, compreendido entre 1905 e 1914, e o ultra-modernismo, que pretendia uma renovação estética face a esse mesmo movimento, e se continha entre 1914 e 1932. Contudo, esta concepção dos paradigmas literários não se adequa directa e linearmente a outros cenários internacionais, em que, nos mesmos períodos, reinavam

estéticas diversas, afastando-se, por exemplo, da crítica anglo-americana, que tem norteado os debates sobre o tema do pós-modernismo, e onde é possível encontrar em contexto histórico (e não artístico) reflexões atinentes a uma mudança efectiva de paradigma, que será possível, posteriormente, extrapolar para o domínio literário. (Cf. ARNAUT, 24-6)

Considera o historiador inglês, Arnold Toynbee, na sua obra *A Study of History*: “For the Western World as a whole the close of this preceding age may be equated approximately to the end of the third quarter of the nineteenth century of our era”. (ARNAUT, 26) Essa ideia será amadurecida pelo mesmo historiador mais tarde, em 1939, no V volume da obra, sendo o termo pós-moderno deslocado para os anos seguintes ao final da primeira Guerra Mundial, e a configuração da nova era estabelecida entre 1918 e 1939.

Assim, é comumente aceite que a mudança de paradigma é gerada pelo contexto político e económico consequente da experiência de duas Grandes Guerras e suas repercussões no domínio sócio-cultural. Acrescente-se, contudo, que a delimitação cronológica não chega a ser resolvida pelo próprio Toynbee que volta à questão em volumes posteriores da sua obra, antecipando a problemática que iria surgir posteriormente, quer a nível histórico quer nas extrapolações que se lhe seguiram. (Cf. ARNAUT, 26-9)

Bernard Iddings Bell publica em 1926 uma colecção de ensaios com o título *Postmodernism and other essays*, a propósito da cena religiosa anglo-saxónica da altura; este autor afirma que a sua contemporaneidade assiste a uma alteração da crença na infabilidade da Bíblia, testemunhando o colapso do Protestantismo e o aparecimento de uma nova visão do Mundo que teria tido início nos finais do século dezanove, em que o Protestantismo enceta o caminho para o Liberalismo, também denominado Modernismo, denominação essa que, embora o autor considere incorrecta, acaba por prevalecer. Os anos vinte seriam, pois, o tempo de uma nova escola de pensamento religioso, não em consonância com o cientificismo ainda preconceituoso da geração anterior mas com as convicções dos cientistas coevos:

Assim, descartado o Fundamentalismo por estar fora de moda e o Modernismo por parecer já não ser moderno, I. Bell propõe que os novos ventos sejam cunhados de Postmodernismo – conceito ao qual, apesar de tudo (e mais uma vez antecipando

futuros cenários em contextos outros) se reconhece a impossibilidade de uma cabal e sistemática definição. (ARNAUT, 30)

Concorda-se, desde logo, que o conceito não deverá, então, ser dogmático, dado caracterizar um panorama histórico-cultural muitíssimo abrangente e que inclui aquele de que nos ocupamos.

Neste cenário mais amplo, segundo Arnaut, os teóricos Jerome Mazzaro, Donald Allen e George Butterick, nos anos oitenta, fazem a interpretação dos conceitos de pós-moderno e pós-modernismo de Randall Jarrell e Charles Olson (décadas de quarenta e cinquenta, respectivamente), expressando uma rebelião contra um Modernismo demasiado formalista, o que os incluirá num grupo que posteriormente virá a defender uma linha de descontinuidade entre Modernismo e Pós-Modernismo. Defende Mazzaro, no seu ensaio “The Postmodern Weltanschauung and its Relation with Modernism”:

Without the technical language of the structuralists, the formulation of the essential differences between “modernism” and “postmodernism” becomes: in conceiving of language as a fall from unity, modernism seeks to restore the original state often by proposing silence or the destruction of language; postmodernism accepts the division and uses language and self-definition... as the basis for identity. Modernism tends, as a consequence, to be more mystical in the traditional senses of that word whereas postmodernism, for all its seeming mysticism, is irrevocably wordly and social. (ARNAUT, 31)

Nem entre aqueles que concordam com a descontinuidade entre os dois períodos há consenso nos outros pontos de vista que não esse aspecto pontual: enquanto uns consideram este afastamento positivo, de forma honorífica e eufórica, como é o caso dos autores já mencionados, outros há que consideram o novo cenário social e a sua literatura inerente disfóricas, passivizantes e redutoras do espírito crítico. Repare-se na definição de sociedade de massas de Irving Howe como exemplo:

A relatively comfortable half welfare and half garrison society in which the population grows passive, indifferent and atomized; in which traditional loyalties, ties and associations become lax or dissolve entirely; in which coherent publics based on definite interests and opinions gradually fall apart; and in which man becomes a

consumer, himself mass produced like the products, diversions and values that he absorbs (...) (ARNAUT, 32)

Assim, o Pós-Modernismo pode também ser entendido como um produto dos anos cinquenta americanos, bem como um desvio e um declínio do movimento anterior. Howe considera ainda que a ausência de crenças e de causas da sociedade pós-guerra tem claras repercussões no romance: as personagens andam à deriva num mundo em que as relações entre social e moral, estabelecidas por tradição ou convenção, se pulverizaram e não é possível ao autor dar forma romanesca a um mundo vazio de crenças e pleno de vivências fluidas. Se considerarmos a criação ficcional da Geração X, de Coupland, na sua narrativa homónima que mais tarde será analisada com mais detalhe, esta opinião de Howe consubstancializa-se de modo exemplar na literatura. Leslie Fiedler, no seu artigo “Cross the Border – Close that Gap: Post-Modernism”, na década de sessenta, considera, pelo contrário, que esta ruptura não é nefasta, por contrariar o elitismo da anterior geração modernista:

Reversing the process typical of Modernism – under whose aegis an unwilling, ageing elite audience was bullied and cajoled slowly (...) into accepting the most vital art of its time – Post-Modernism provides an example of a young, mass audience urging certain ageing, reluctant critics onwards towards the abandonment of their former elite status in return of a freedom the prospect of which more terrifies than elates them. In fact, Post-Modernism implies the closing of the gap between critic and audience, too, if by critic one understands “leader of taste” and by audience “follower”. But most importantly of all, it implies the closing of the gap between artist and audience, or at any rate, between professional and amateur in the realm of art. (ARNAUT, 34)

O movimento literário deslocar-se-ia, assim, da periferia para o centro da cena literária norte-americana, confrontando e desmontando os mitos contemporâneos, tendo em vista uma antecipação ou profetização de um futuro possível (Cf ARNAUT, 35).

Susan Sontag partilha este Anti-Modernismo e esta “nova sensibilidade” identificada com a contracultura americana e com a *Pop Art*, a qual corresponde à revolução futurista aludida por Fiedler, uma revolução consubstanciada na produção de obras que se afastem do passado e antecipem o futuro. O romance pós-modernista, para Sontag, baseia-se e incorpora subgéneros literários marginais, como o western e a ficção científica, aproximando e fazendo a osmose entre cultura de massas e cultura de elites.

É uma concepção de Pós-Modernismo que deve ser compreendida em relação íntima com o surgimento da nova consciência Pós-Humanista, que se revolta contra os conceitos humanistas tradicionais, da arte como representação do exterior, como representação subjectiva e como objecto de consumo de apenas alguns mais favorecidos. Os críticos são incluídos neste último grupo, como protagonistas privilegiados nos processos hermenêuticos, e a autora, no seu ensaio “Against Interpretation”, constrói a sua estética pós-moderna também com base numa crítica feroz aos defensores e precursores do *New Criticism*:

(...) the effusion of interpretations of art today poisons our sensibilities (...) interpretation is the revenge of the intellect upon art./Even more. It is the revenge of the intellect upon the world. To interpret is to impoverish, to deplete the world – in order to set up a shadow world of “meanings”. (...)

But it should be noted that interpretation is not simply the compliment that mediocrity pays to genius. It is, indeed, the modern way of understanding something, and it is applied to works of every quality. (ARNAUT, 36)

Exige-se, assim, uma maior preocupação com as inovações formais, em detrimento da função e concepção de arte acima referidas. Essas inovações originarão formas de arte paródicas, abstractas ou, simplesmente “non-art” (SONTAG, 10).

A nova crítica assenta assim num novo leque vocabular descritivo, e não prescritivo, a partir do qual se mostre o objecto artístico, em vez de o tentar explicar. Desafia-se a função mimética da literatura: o “New Novel” apresenta-se como uma “soma de fragmentos do real, de peças de um puzzle montadas e coladas na tessitura narrativa, numa orquestração que (...) oscilaria (...) entre a paranóia e a esquizofrenia (bastas vezes consubstanciadas numa quase pulverização da linguagem).” (ARNAUT 37-8) Tal afastamento é claro quando pensamos na anterior representação simbólica e metafórica de uma realidade a que se pretendia impor significado e ordem moral e espiritual.

O Pós-Modernismo desloca-se então para um contexto filosófico e fica caracterizado por uma dúvida ontológica que se radicaliza ao ponto de defender a impossibilidade de representação ser/mundo, aceitando que o mundo exterior não se adequa à subjectividade do autor e do herói. A literatura deixa de ser um dos meios privilegiados de imprimir um sentido à realidade. Esta deixa de ser passível de compreensão e, conseqüentemente, de representação.

O *romance novo* opõe-se, assim, ao tradicional, - que traduzia a euforia dos anos cinquenta, - especulando pela forma, pela linguagem e pela implosão dos mitos contemporâneos, a desordem, o caos, a incongruência e o sentido do absurdo de reminiscências existencialistas e reflectindo, em simultâneo, a vitalidade que subjaz à América do pós-guerra. (Cf. ARNAUT, 39) Desta forma, a mimesis acaba por sobreviver de forma oblíqua, e a crise da representação nunca é, de facto, total e absoluta.

Arnaut revela que, por seu lado, Gerald Graff se aproxima nos seus ensaios de Howe na ideia de que a ficção pós-modernista assenta numa crise ontológica que promove o caos e o bizarro, eliminando sentido e significado, mas afasta as celebrações anti-interpretativas de Sontag e Fiedler, ao mesmo tempo que redimensiona as ligações passíveis de estabelecer com movimentos anteriores: o pós-modernismo, na opinião deste ensaísta, é uma paródica linha de chegada dos conceitos de arte e artista, característicos quer do Romantismo oitocentista, quer do Modernismo imediatamente precedente. Este ensaísta afirma no seu ensaio, “The Myth of the Postmodern Breakthrough”,

Postmodernism should be seen not as break with romantic assumptions but rather as a logical culmination of the premises of earlier movements. (...)

Though it looks back mockingly on the modernist tradition and professes to have got beyond it, postmodernist literature remains tied to that tradition and unable to break with it. The very concepts through which modernism is demystified derive from modernism itself. (GRAFF, 32, 62)

Graff distingue ainda aquilo que considera serem duas formas de Pós-Modernismo, uma mais radical, que depura a literatura de relevância moral e filosófica, transformando-a num puro jogo estético sem laços com o real; e uma segunda, mais moderada, que mantém ligações ao humanismo clássico e aceitando um conceito de normalidade que se consubstancia, ainda assim, num conceito perdido. Contudo, a inclusão de uma obra numa ou outra forma é de tal forma difícil, que as questões da subjectividade de critérios e volatilidade de opiniões continuam a ser prementes na dificuldade de uma definição de um conceito de eficácia prática.

Deste modo, e tal como afirma Arnaut, o contributo de William Spanos é mais um pomo de discordância neste cenário conceptual múltiplo e instável. Este autor recusa o

pós-modernismo como fenómeno meramente cronológico, aceitando-o como fenómeno ontológico que sempre terá existido na história da cultura ocidental mas cujos efeitos se fazem sentir de forma mais sistemática depois da segunda guerra mundial. Deste modo, a estratégia pós-modernista de parodiar e travestir os grandes expoentes dos diversos géneros literários, acaba por unir escritores marginais e menos canonizados com outros consagrados como Blake e Melville. (Cf. ARNAUT, 42).

Spanos aceita que a existência não deriva da lógica nem é perfeita, e que a contingência impossibilita a tradicional representação humanista, e recusa ainda o *ethos* da tradição modernista-simbolista, acusando-o de possuir uma linguagem de estatuto autotélico que impossibilita a inscrição do homem no Mundo. Recusando, então, todos estes movimentos anteriores, Stamos faz, no seu ensaio “The Detective and the Boundary: some notes on the Postmodern Literary Imagination”, a apologia da verdadeira forma de escrita pós-modernista, uma estética de decomposição enraizada nas obras que desde sempre desafiam a seriedade do cânone literário, e cujas características principais são a subversão da intriga, frustração das expectativas do leitor e recusa em oferecer um visão organizada e totalitária do Mundo (Cf. ARNAUT, 43):

It is, therefore, no accident that the postmodern literary imagination at large insists on the disorienting mystery, the ominous and threatening uncanniness of being that resists naming, and that the paradigmatic literary archetype it has discovered is the anti-detective story (and its psychoanalytical analogue), the formal purpose of which is to evoke the impulse to ‘detect’ or to psychoanalyze – to track down the secret cause – in order to violently frustrate this impulse by refusing to solve the crime (or find the cause of the neurosis). (STAMOS, 24-5)

Embora a maior influência de Spanos seja o existencialismo heideggeriano, Richard Palmer é o autor que mais tende para uma ontologia heideggeriana porque, aceitando a contingência como necessária à compreensão do Mundo, este é ontologicamente revelado através da linguagem, que se torna num útil instrumento de conhecimento. No seu epistema está assim incluído o movimento de contracultura americana, incorporando e transcendendo a total dúvida epistemológica nihilista. (Cf. ARNAUT, 44)

Nos anos setenta do século XX, quando o Pós-Modernismo se enfatiza na Europa, o conceito torna-se mais inclusivo, passando a designar também manifestações culturais

em campos artísticos mais vastos, como o cinema, o teatro ou a arquitetura, que não pudessem ser classificadas como realistas ou modernistas. Para esta inclusão contribuem os trabalhos teóricos de Ihab Hassan, Matei Calinescu e Jean-François Lyotard.

Andreas Huyssen, no seu ensaio “Mapping the Postmodern”, clarifica perante público europeu as posições de alguns autores americanos pós-modernistas dos anos 60 e 70 que, segundo ele, recusam uma certa versão de modernismo que, nos anos 50, as relações de poder se encarregaram de canonizar e legitimar como tradição (Cf. ARNAUT, 45):

The modernism against which artists rebelled was no longer felt to be an adversary culture. It no longer opposed a dominant class and its world view, nor had it maintained its programmatic purity from contamination by the culture of industry. In other words, the revolt sprang precisely from the success of modernism, from the fact that in the United States, as in West Germany and France, for that matter, modernism has been perverted into a form of affirmative culture. (HUYSEN, 190)

Esta revolta ganha substância em “iconoclásticos ataques à própria instituição artística, em visões eufóricas da sociedade postindustrial ou, ainda, na tentativa de validar a(s) cultura(s) popular(es) enquanto desafio ao cânone da ‘arte elevada’”(ARNAUT, 47).

A partir dos anos setenta, o conceito pacificou-se em abordagens mais ecléticas assentes numa ideia de ruptura com um movimento que afinal nela se prolonga e dissemina:

The situation in the 70s seems to be characterized rather than by an ever wider dispersal and dissemination of artistic practices all working out of the ruins of the modernist edifice, raiding it for ideas, plundering its vocabulary and supplementing it with randomly chosen images and motifs from the pre-modern and non-modern cultures as well as from contemporary mass culture. (HUYSEN, 196)

Exemplo disto é o Pós-Modernismo de Ihab Hassan, eclético, na medida em que recupera algumas das tendências e acepções anteriormente abandonadas. Adota e difunde a noção, defendida por Richard Wasson, de que este é um conceito internacional, anti-formalista e em auto-negação. Alterando as fronteiras cronológicas, adopta de William Stamos, a noção de ponto alto de uma subcorrente existente há muito no pensamento ocidental, o que corrobora a ideia de alternância entre “continuidades e

descontinuidades como traços complementares na formação e na alteração de paradigmas periodológicos”. (ARNAUT, 48)

Refere Hassan, no seu ensaio, “Toward a Concept of Postmodernism”,

any definition of postmodernism calls upon a fourfold vision of complementaries, embracing continuity and discontinuity, diachrony and synchrony. But a definition of the concept also requires a dialectical vision, for defining traits are antithetical. (...) Thus we can not simply rest – as I have sometimes done – on the assumption that postmodernism is antiformal, anarchic, or decreative; for though it is indeed all these, and despite its will to unmaking, it also contains the need to discover a “unitary sensibility” (Sontag), to “cross the border and close the gap” (Fiedler), and to attain, as I have suggested, an immanence of discourse, a neo-gnostic im-mediacy of mind. (...) Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall, for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. We are all, I suspect, a little Victorian, Modern and Postmodern, at once. And an author may in his or her own time, easily write both a modernist and postmodernist work. (HASSAN, 88-9)

Hassan equaciona, assim, uma anti-literatura de continuidade, que incorpora a alienação da razão e das suas formas artísticas e sociais, ligadas agora ao *nonsense* e às suas subversões, que culmina numa dissolução do Mundo e da sua história, em que existe uma tradição de silêncio, que o autor considera uma metáfora da linguagem e identifica com posições vanguardistas que remontam a Beckett e se desenvolvem através da paródia, do paradoxo, da desumanização, invenção e esbatimento de fronteiras entre sonho e realidade que ilustram tendências como o Dadaísmo ou o Surrealismo.

É, contudo, através dessa dissolução que se tornam possíveis outras emergências de recriação do real e novos sentidos do acto literário. A indeterminação, como consequência do descentramento provocado pela ausência de ontologia, e a imanência, enquanto tendência da mente para se apropriar da realidade, são os dois grandes vectores que Hassan escolhe para caracterizar o mundo pós-moderno. Posteriormente inclui no seu paradigma conceptual, no campo literário, o romance não-ficcional, o Novo Jornalismo americano e os subgéneros literários como a ficção científica e o romance metaficcional; a maioria das características pós-modernas assenta, contudo, na radical dúvida epistemológica e ontológica. (ARNAUT, 49-50)

Este abraçar de correntes subterrâneas e repúdio das grandes narrativas será partilhado com Jean-François Lyotard. Para este teórico, e segundo Hutcheon, o pós-modernismo é caracterizado por uma incredulidade em relação àquilo a que denomina “master narratives”, nas quais inclui o mito, e que são narrativas que organizam o caos e estruturam a realidade de forma a conferir-lhe um sentido, muito apreciadas pelos modernistas que nelas encontravam um modo de consolo. Contudo, este tipo de ataque à meta-narrativa não é novo: os teóricos contemporâneos, como Foucault, Derrida, Habermas e Baudrillard seguem os passos de Heidegger, Nietzsche, Marx e Freud nas suas tentativas de desafiar os pressupostos humanistas dos nossos sistemas culturais. (Cf Hutcheon, 6). O que é verdadeiramente importante é a pulverização, ou, pelo menos, a interrogação, das noções de consenso, seja ele entendido pelo ponto de vista das minorias ou da cultura de massas, porque é sempre produto de uma sociedade burguesa do capitalismo tardio e pós-industrial. A separação humanista entre vida e arte, ou imaginação e ordem em oposição ao caos e à desordem, já não prevalece. A arte pós-modernista ainda instala essa ordem mas usa-a para desmistificar os processos quotidianos de estruturação do caos. Tomando como exemplo a fotografia, Hutcheon refere:

(...) within a positivistic frame of reference, photographs could be accepted as neutral representations as technological windows in the world. In the postmodern photos (...) they still represent (for they cannot avoid reference) but what they represent is self-consciously shown to be highly filtered by the discursive and aesthetic assumptions of the camera holder (D. Davis 1977). (HUTCHEON, 7)

Deste modo, e no cerne das suas próprias contradições, a arte pós-moderna consegue dramatizar e provocar mudanças endógenas: por serem construções humanas, todas as expressões artísticas retiram dessa humanidade tanto o seu valor como as suas limitações.

Hutcheon considera que os anos sessenta do século XX traçaram as bases embora não a definição, do pós-modernismo por terem sido cruciais no desenvolvimento de uma nova concepção da função da arte que desafia o ponto de vista moral humanista e a sua preconceituosa separação de classes, desenhando o que hoje em dia é a moldura e a estrutura do modo como a sociedade considera o objecto artístico:

The political, social and intellectual experience of the 1960s helped make it possible for postmodernism to be seen as what Kristeva calls “writing-as-experience-of-limits” (1980a, 137): limits of language, of subjectivity, of sexual identity, and we might also add: of systematization and uniformization. This interrogating (and even pushing) of limits has contributed to the “crisis in legitimation” that Lyotard and Habbermas see (differently) as part of the postmodern condition. It has certainly meant a rethinking and putting into question of the basis of our western modes of thinking that we usually label, perhaps rather too generally, as liberal humanism. (HUTCHEON, 8)

Na opinião da ensaísta, o que o pós-modernismo desafia é, em primeiro lugar, o meio institucional, dos *media* às universidades, passando por museus e salas de espectáculo. Por exemplo, são contestados espaços culturais como teatros para exibição de espectáculos de dança pós-moderna, em detrimento das ruas ou de espaços abertos públicos. Também os tempos culturais são desafiados; as transgressões dos limites previamente aceites são consequência do debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas. Refere, em 1969, Theodore Ziolkowsky:

New arts are so closely related that we cannot hide complacently behind the arbitrary walls of self-contained disciplines: poetics inevitably gives way to general aesthetics, considerations of the novel move easily to the film while the new poetry often has more in common with contemporary music and art than with the poetry of the past. (1969, 113) (HUTCHEON, 9)

Deste modo, e na opinião destes autores, abrem-se as fronteiras entre as disciplinas artísticas, e os anos que passaram desde o ensaio de Ziolkowsky vieram confirmar e intensificar esta percepção.

Contudo, para Hutcheon, o pós-modernismo cruzou as fronteiras mais radicais, as existentes entre ficção e não-ficção e, conseqüentemente, entre arte e vida. Como exemplo refere um caso de biografia ficcionada, “Death in Cannes”, em que o autor, Jerzy Kosinsky opta por um discurso em que envolve activamente o leitor, dirigindo-se a ele directamente, mas alertando-o para as suas expectativas, e a sua ingenuidade na confiança que deposita em registos como os fotográficos. A este tipo de texto, Kosinsky dá o nome de auto-ficção. Hutcheon esclarece: “fiction’ because all memory is fictionalizing; ‘auto’ because it is, for him, ‘a literary genre generous enough to let the author adopt the nature of his fictional protagonist – not the other way around” (1986,

82). (HUTCHEON, 10) Esta concepção é particularmente importante no âmbito da autobiografia de Auster, que iremos analisar adiante, na qual o autor defende claramente o papel da memória enquanto ficção, por expressão subjectiva de um sujeito perante os factos paasados da sua existência.

Outra concepção fundamental neste trabalho é a questão do espaço pós-modernista. A este respeito, refere Hutcheon, a propósito de uma citação de Rosalind Krauss:

Rosalind Krauss has called this sort of work “paraliterary” and sees it as challenging both the concept of the “work of art” and the separation of that concept from the domain of the academic critical establishment: “The paraliterary space is the space of debate, quotation, partisanship, betrayal, reconciliation: but it is not the space of unity, coherence or resolution that we think of as a constituting the work of art” (1980, 37). This is the space of the postmodern. (HUTCHEON, 11)

Para além de marginais, estes textos são paródicos no que diz respeito às tradições e convenções de género utilizadas: ao contrário dos modernistas, que pretendiam uma certa continuidade, o pós-modernismo pretende a descontinuidade irónica revelada no coração da continuidade, a diferença no âmago da semelhança a paródia é uma forma pós-modernista perfeita porque incorpora e desafia, de modo paradoxal, aquilo que parodia. Douglas Crimp escreve: “The fiction of the creating subject gives way to the Frank confiscation, quotation, excerptation, accumulation, and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity and presence (...) are undetermined”. (1983, 53), (HUTCHEON, 11)

Outra consequência do pós-modernismo é o desafio das noções tradicionais de ponto de vista: o sujeito que percepçiona a realidade deixa de ser considerado uma entidade coerente geradora de significados; assim, os narradores passam a ser desconcertantemente múltiplos ou difíceis de localizar, provisórios e limitados, boicotando as suas próprias características de onisciência. A transitoriedade e a heterogeneidade contaminam todas as tentativas de uma coerência unificadora: são contestados a continuidade e o fechamento narrativos, mas do lado de dentro dos mesmos, dando nova significação ao “ex-cêntrico” e ao marginal.

A globalização cultural, tão própria da época pós-moderna, acaba por, paradoxalmente, abrir caminho à descentralização da Cultura: esta perde a sua maiusculização e singularidade, e torna-se culturas, de letra minúscula e número plural. A homogeneização

acaba por ser um factor de resistência e proliferação de “alienated otherness”. (Cf. HUTCHEON, 12). Contudo, há um cuidado claro em não transformar o que é marginal num novo centro. Refere Hutcheon:

Postmodern art similarly asserts and then deliberately undermines such principles as value, order, meaning, control and identity (Russell 1985, 247) that have been the basic premises of bourgeois liberalism. Those humanistic principles are still operative in our culture but for many they are no longer seen as eternal and unchallengeable. (...) This does not necessarily destroy their “truth” value, but it does define the conditions of that “truth”. Such a process reveals rather than conceals the tracks of the signifying systems that constitute our world – that is, systems constructed by us in answer to our needs. However important these systems are, they are not natural, given, or universal. (HUTCHEON, 13)

O pós-modernismo consegue, deste modo, chamar a atenção para o que está a ser contestado e apresentar-lhe uma opção ou resposta crítica fazendo-o, todavia, com a auto-consciência de que, também esta, é provisória. Assim, Hutcheon propõe que se fale numa poética, em vez de numa definição, desta estética: “what we need, more than a fixed and fixing definition, is a “poetics”, an open, ever-changing theoretical structure by which order both our cultural knowledge and our critical procedures” (13) proposta esta que Arnaut também abraça na introdução da obra previamente referida. O objectivo desta poética seria articular o discurso e o processo cultural que envolve as várias expressões do pensamento, como defende Lyotard. (Cf. HUTCHEON, 14)

A interacção de teoria e prática no pós-modernismo é uma complexa rede de respostas partilhadas a provocações comuns: muitos artistas pós-modernistas acumulam funções de teóricos desta estética, sendo Lodge e Eco disto exemplos.

Lyotard afirma, a propósito:

A postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes the work he produces are not in principle governed by preestablished rules and they cannot be judged according to a determining judgement, by applying familiar categories to the text or to the work. Those rules and categories are what the work of art itself is looking for. (1984b, 81) (HUTCHEON, 15)

No mesmo âmbito, Jameson inclui o discurso teórico na sua lista de manifestações pós-modernistas, e não apenas aquele que se prende aos estudos literários, mas incluindo domínios como a sociologia, a filosofia e a linguística. Todavia, no que diz respeito à literatura, Jameson, à semelhança de muitas outras vozes teóricas, coloca o cerne da problematização teórica nas questões relativas à representação da realidade.

Tendo por base o discurso histórico, considerado factual e não ficcional, Hutcheon refere que a História não é descartada como obsoleta pelos artistas do pós-modernismo, mas antes repensada enquanto construção humana. Deste modo, o passado não pode ser conhecido senão através dos seus textos, sendo o texto uma entidade abrangente que inclui literatura, evidências e testemunhos por igual. (Cf. HUTCHEON, 15). Do ponto de vista da ensaísta, uma poética não pode procurar o seu lugar entre teoria e aplicação prática, mas sim encontrá-lo no interior de ambas.

Regressando às questões de definição conceptual ou, neste caso, de criação alternativa de uma poética nos moldes já analisados, importa esclarecer que Hutcheon não aceita uma visão binária, uma abordagem assente em juízos de valor ou definições exercidas em pares contraditórios de bem/mal saudável/prejudicial, positivo/negativo, continuidade/ruptura, como afirma serem as propostas de Eagleton e Jameson. Na sua opinião, os dois ensaístas parecem ignorar o papel subversivo da ironia, da paródia e do humor no desafio à pretensa arte “séria”. Eagleton, por exemplo, na sua crítica ao pós-modernismo, descreve-o como “confidently post-metaphysical” (HUTCHEON, 19). Hutcheon considera que o advérbio é mal empregue, dado que o pós-modernismo é pouco confiante está nos antípodas da confiança, visto desafiar e questionar certezas absolutas anteriormente aceites e inquestionáveis. O pós-modernismo não é assertivo e confiante mas irónico e subversivo:

What postmodernism does, as its very name suggests, is confront and contest any modernist discarding *or* recuperating of the past in the name of the future. It suggests no search for transcendent timeless meaning, but rather a re-evaluation of and a dialogue with the past in the light of the present. (...)

Postmodernism literally names and constitutes its own paradoxical identity, and does so in an uneasy contradictory relationship of constant slippage. (HUTCHEON, 20-1)

Sendo que a complexidade do conceito pode ser resultante da própria época conturbada em que este se desenvolve, uma poética pós-modernista deve apaziguar, e não extremar,

pontos de vista teóricos. Dando como exemplo o conflito de juízos de valor respeitante aos conceitos de cultura de massas e cultura de elites, Hutcheon apresenta o caso de obras que são, simultaneamente *best-sellers* e alvos de intensos estudos académicos, como *O Nome da Rosa* de Eco. Na opinião de Hutcheon, estas obras utilizam técnicas e convenções dos dois tipos de literatura (popular e de elite). Assim, há um espaço comum em que as duas convenções se misturam, e no qual é possível encontrar harmonia em substituição dos conflitos que têm protagonizado os trabalhos dos teóricos: “What we seem to need, then, is some way of talking about our culture which is neither ‘unificatory’ nor ‘contradictionist’ in a Marxist dialectical sense. (Ruthven, 1984, 32) ” (HUTCHEON, 21) Na opinião de Hutcheon, o método para atingir esse objectivo, o meio para isentar o discurso teórico discriminador da institucionalização que pretende criticar e à qual, no entanto, não consegue fugir, é o seguinte:

To move from the desire and expectation of sure and single meaning to a recognition of the value of differences and even contradictions might be a tentative first step to accepting responsibility for both art and theory as *signifying processes*. In other words, maybe we could begin to study the implications of both our *making* and our *making sense* of our culture. (21)

Por sua vez, David Lodge, no capítulo “Postmodern Fiction” da sua obra *The Modes of Modern Writing*, detém-se nas características pós-modernistas reconhecíveis enquanto tal na escrita ficcional contemporânea. Começa por sublinhar o modo como as narrativas permanecem obscuras, como deixam de se apresentar soluções explicativas para os comportamentos das personagens, como os heróis passam a ser obsessivos, maníacos, excêntricos sem razões que o justifique. Para este ensaísta, as questões textuais levantadas pelas próprias narrativas permanecem sem resposta, dando como exemplo deste tipo de escrita a obra narrativa de Beckett. (Cf. LODGE, 220-3)

Por outro lado, a questão da pulverização de explicações ou sistemas que organizem o caos da realidade, e a dissolução das anteriores concepções de representação, têm como consequência uma alteração simultânea nas categorias da narrativa: o narrador, por exemplo, troca das convenções até aí aceites, num processo claramente metaficcional; as suas intervenções variam entre o desconcertante e o imprevisível, e esta voz irónica envolve nas suas intervenções um leitor que se pretende muito mais activo e

interveniente no produto textual. Lodge apresenta como exemplo desta técnica a obra *Ulysses* de Joyce. (Cf. LODGE, 224-6)

As questões da incerteza ou da imprevisibilidade são, na opinião de Lodge, fundamentais no discurso pós-modernista: “Uncertainty spreads like the plague” (225). Os narradores que proliferam dentro desta estética são erráticos, intrusivos, impessoais e retoricamente imprevisíveis, multiplicando-se narradores de primeira pessoa gradualmente mais isolados e tentando, desesperadamente, trazer algum sentido às suas experiências através das recordações que guardam das mesmas. (Cf. LODGE, 225). Neste caso, em vez de apresentar o exemplo dado pelo ensaísta, optamos por apresentar como ilustrações deste tipo de narrador Sidney Orr, de *Oracle Night* e Paul Auster, de *The Invention of Solitude*. Embora esta última obra não seja ficcional, mas autobiográfica, à luz de um pós-modernismo que considera que a memória é espaço de trabalho da subjectividade humana, e que todas as recordações são, assim, produtos de uma visão sobre a realidade e não uma representação desta, podemos considerar que ambos os narradores citados se encontram definidos nos termos acima referidos por Lodge, ou seja, que ambos recordam acontecimentos passados tentando atribuir-lhes um sentido que continuamente lhes escapa: no caso de Orr, uma causa lógica ou razoável, metafísica ou ominosa, para os trágicos acontecimentos que relata; no caso de Auster, uma resposta para a invisibilidade do pai, para a sua transparência, que faz da sua morte não uma mudança de estado, mas apenas uma mudança de plano espacio-temporal. Ambos tentam encontrar sentidos, explicações, e um certo tipo de organização mental, que lhes confira um apaziguamento ou, em última análise, uma forma de redenção.

Também em *Brooklyn Follies* o narrador é de primeira pessoa: Nathan Glass, contudo, não apresenta as características de um narrador desconcertado, desesperado, confuso ou fragmentado. É um tipo de narrador muito mais metaficcional e exemplo das vozes que permanentemente desafiam a acção crítica do leitor, como se pode confirmar na seguinte intervenção:

I hear her slip into bed with him, and I hear everything that happens after that. Sex is such a strange and sloppy business, why bother to recount every slurp and moan that ensued? Tom and Honey deserve their privacy, and for that reason I will end my report of the night's activities here. If some readers object, I ask them to close their eyes and use their imaginations. (*The Brooklyn Follies*, 195)

No caso de Nathan estamos, assim, na presença de um narrador com um ponto de vista paródico e bem-disposto sobre os factos de passado que relata e, simultaneamente, de um comentador que oscila entre o filosófico, o existencialista e o irónico, envolvendo o leitor no seu jogo de opiniões mais ou menos controversas.

Regressando ao trabalho teórico de Lodge, outra das características que este aponta como pós-modernista é a ideia geral de um mundo que resiste às tentativas compulsivas da consciência humana de o interpretar. A dificuldade do leitor das narrativas pós-modernistas consiste não na obscuridade do texto, mas na sua incerteza: é uma questão de enredo/s, e não de estilo/s. Evidência desta incerteza é a predilecção pós-modernista por finais satisfatórios mas não fechados. Os finais das narrativas pós-modernistas são preferencialmente irónicos, trocistas, múltiplos ou falsos. (Cf. LODGE, 225-6) Na obra ficcional de Auster existem vários exemplos disso, dos quais destacamos *The Brooklyn Follies*, com o seu ponto de vista solar subvertido pela breve, mas fundamental, menção ao ataque terrorista ao *World Trade Center* e *Oracle Night*, no modo como a narrativa de Sidney Orr é abandonada no momento de maior *suspense*.

Lodge selecciona como características fundamentais e intrínsecas ao discurso ficcional pós-modernista a contradição, a permutação, a descontinuidade, o aleatório, o excesso e o curto-circuito. Tomando como base a opinião de Jakobson de que todo o discurso literário tende para a metáfora ou para a metonímia, em relações de semelhança e contiguidade, respectivamente, o discurso pós-modernismo poderá ser categorizado do mesmo modo, dado que a mente humana criará um desses dois tipos de relação, e um texto que tente derrotar esta categorização derrotar-se-á a si mesmo.

Sobre a contradição, não temos nada a acrescentar ao que já foi descrito por Arnaut e Hutcheon. No que diz respeito à permutação, Lodge explica que, se a selecção envolve obrigatoriamente a exclusão, o discurso pós-modernista tenta desafiar esta regra incorporando linhas narrativas alternativas no mesmo texto tornando-o labiríntico: todo o tipo de combinações entre variáveis são apresentadas em simultâneo, e quando estas variáveis se reduzem a duas, a permutação é simples alternância, e espelha a inexorabilidade da condição humana. A descontinuidade, por seu lado, é a negação completa das expectativas de leitura de um texto narrativo: quer a continuidade metonímica baseada em contiguidades espacio-temporais, quer a identificação mais difícil, mas sempre possível, da continuidade a níveis metafóricos, torna um texto inteligível. O pós-modernismo desconfia deste tipo de continuidades, apresentando mudanças e quebras no tom narrativo, comentários marginais metaficcionais dirigidos

ao leitor, espaços em branco no fio narrativo, e o fragmentação e interrupção do mesmo, causando o efeito de manipulação das leituras e dos leitores, à semelhança de uma bola numa máquina de *flippers* (Cf. LODGE, 228-32):

It is only in the actual reading experience, in the disorientation produced by the abrupt and unpredictable shifts of register from one section to another, that the effects of bafflement, anguish contradiction are felt. (LODGE, 233)

A descontinuidade não deverá ser confundida com aspectos de estratégias de aleatoriedade: a primeira obedece a uma lógica de absurdo, a segunda a técnicas mecânicas de escrita. Contudo, ambas estão presentes na estética pós-modernista e tentam desafiar o sistema metonímico/metafórico do discurso. Este sistema, por seu lado e com o intuito subversivo já referido, é levado ao excesso por outros autores dentro da mesma estética, pela exploração exaustiva de *clichés*, por exemplo, ou pela utilização de comparações e metáforas bizarras que, por si mesmas, constituem histórias e se retiram dos contextos habituais. (Cf. LODGE, 234-8).

No que diz respeito a estratégias de curto-circuito, Lodge afirma que, ao mais alto nível de generalização possível, a metonímia corresponde ao discurso não-ficcional e a metáfora ao literário. A interpretação do texto literário assume, assim, um hiato entre mundo e discurso, entre arte e vida, espaço esse que os pós-modernistas tentam “curto-circuitar” de modo a chocar o leitor e resistir à assimilação por categorias literárias convencionais. As estratégias de curto-circuito entre vida e arte são, na opinião de Lodge, as seguintes:

Combining in one work violently contrasting modes – the obviously fictive and the apparently factual; introducing the author and the question of authorship into the text; and exposing conventions in the act of using them. These plots are not in themselves discoveries of the postmodernist writers (...) but they appear so frequently in postmodernist writing, and are pursued to such lengths as to constitute, in combination with the other devices we have surveyed, a distinctively new development. (LODGE, 240)

Esta mistura de modos, este imiscuir do não-ficcional no literário, das biografias assumidamente autorais nas narrativas ficcionais dos autores, diz Lodge, é própria do pós-modernismo, inserindo-se nas práticas contemporâneas de envolvimento activa do

leitor no sistema comunicacional autor-obra-destinatário. Através dos seus narradores de primeira pessoa, e dos seus discursos contraditórios, descontínuos e fragmentados, permutando modos de escrita metonímicos e metafóricos, surge uma discussão teórica contemporânea na teoria da literatura que se prende com a questão autoral até que ponto o autor enquanto entidade influencia, penetra ou se mistura na sua obra artística.

Lodge dá como exemplos de obras em que esta questão se debate claramente narrativas de Nabokov, Salinger e Doris Lessing. Este trabalho pretende deter-se detalhadamente nesta questão, analisando textos específicos da obra narrativa de Auster, no capítulo 2.

Antes de prosseguirmos, de novo citamos Lodge sobre a ficção pós-modernista:

I would certainly not claim that all the texts surveyed in this chapter are equally interesting and rewarding: postmodernist writing tends to be very much a hit-or-miss affair. But many of these books and stories are imaginatively liberating to a high degree, and have done much to keep the possibilities of writing open in the very process of asserting that the most familiar ones are closed. (...) if postmodernism really succeeded in expelling the idea of order (whether expressed in metonymic or metaphoric form) from modern writing then it would truly abolish itself, by destroying the norms against which we perceive its deviations. (...) Postmodernism cannot rely upon the historical memory of modernist and antimodernist writing for its background, because it is essentially a rule-breaking kind of art, and unless people are still trying to keep the rules there is no point in breaking them, and no interest in seeing them broken. (LODGE, 245)

1.2 Pós – Modernidade e Solidão

Pretende-se com este capítulo analisar o tema da solidão enquanto subproduto da era pós-moderna, defendendo que o acelerado ritmo de vida contemporâneo potencia o individualismo e o narcisismo, agudiza estados de vazio indefinido e ausência de auto-representação por parte do sujeito, ausência essa que, em última análise, corresponde à noção psico-filosófica de solidão.

A Pós-Modernidade é o período que se vive a partir da Segunda Guerra Mundial, cujos conflitos militares e intervenções armadas mais numerosas e significantes se efectuaram em solo europeu, e que deixa este continente destruído económica e materialmente, arredando-o da supremacia universal que até à Primeira Grande Guerra sempre fora sua. Nesta altura, tudo se altera na paisagem político-económica a nível mundial. Tal facto é ainda catalisador de modificações profundas nas mentalidades, o que propicia novos modos de pensar e agir a nível psico-filosófico e cultural.

Começa, assim, nos finais dos anos quarenta do século vinte, aquela a que o historiador e economista Régis Bénichi denomina “terceira fase” ou “terceira vaga” do fenómeno comumente designado por globalização.

A globalização é um processo de facilitação da comunicação entre os vários povos do mundo, através da liberdade de circulação de pessoas e bens. Com a comunicação facilitada, e com a era das novas tecnologias e da imagem, este processo, que assenta sobre princípios de liberdade, ganha dimensões inéditas, chamando a atenção sobre si próprio e criando uma consciência colectiva universal da realidade de se habitar actualmente uma “aldeia global”, como se se tratasse de um fenómeno inédito e na sua grande parte funesto. No entanto, citando Alexandre Melo¹ na obra *Globalização Cultural*, “Na sua acepção mais geral e abstracta a globalização confunde-se com a história da humanidade.” (24).

Assim, Régis Bénichi considera que a globalização acompanha, pelo menos, toda a história do capitalismo, remontando ao período do Império Romano, mas sofrendo as suas três grandes vagas a partir das descobertas do séc. XV: Descobrimientos, Revolução Industrial e Globalização Actual. Pode afirmar-se que todos os marcos importantes da história universal são passos em frente no processo de globalização: “o

¹ Alexandre Melo é Licenciado em Economia e Doutoramento em Sociologia, sendo professor no ISCTE, crítico de Arte Contemporânea e responsável pelo programa de rádio “Os Dias da Arte”. Escreve para catálogos e antologias portuguesas e estrangeiras, tendo vários livros publicados, entre os quais *Velocidades Contemporâneas*, *Artes Plásticas em Portugal* e *O Que é Arte*.

aparecimento da linguagem, a invenção da escrita, a criação da moeda, as grandes viagens marítimas, as sucessivas “revoluções” agrícola, comercial, industrial, o colonialismo, Hollywood, as guerras mundiais, a televisão, a Internet.” (Melo, 26)

É, então, nesta terceira fase do processo de globalização, fase essa que corresponde à Pós-Modernidade e perdura até ao período contemporâneo que a América emerge como a primeira potência capitalista, dividindo, entre os anos quarenta e os anos noventa do século vinte, a supremacia político-militar com a grande potência socialista, a U.R.S.S. Está criado um cenário político de equilíbrio de forças e atitudes diplomáticas, um mundo bipolarizado em equilíbrio instável e sob a ameaça nuclear, em que as nações escolhem campos entre a NATO e o Pacto de Varsóvia. A este contexto político, que dura cinquenta anos, dá-se o nome de Guerra Fria.

Ao longo destas cinco décadas, e no contexto político referido, surgem conflitos em várias partes do globo, na periferia deste sistema bipolar, nos quais as duas potências mundiais nunca intervêm abertamente, a fim de manter o *status quo* e defender o mundo da ameaça atómica. Fazem-no, no entanto, de forma encoberta, providenciando ajuda logística, treino de tropas e armamento. Exemplos de conflitos desta natureza surgem com mais frequência no Médio Oriente, preparando o cenário de crise que temos actualmente e a nova ameaça, o fundamentalismo islâmico.

É também no período de Guerra Fria que a América abre uma das grandes feridas da sua história nacional, com a sua desastrosa participação na Guerra do Vietname, suscitando internamente modificações profundas de mentalidade colectiva. Anteriormente, na década de 50, o *ethos* americano fora dominado pela sensação de estabilidade e prosperidade económica e social, a união nacional contra a ameaça comunista e uma renovação da ideia de sonho americano. A América era um espaço de liberdade e democracia, riqueza e valores morais, solidamente assentes na noção de família perfeita. É face a este cenário de justificação política do *american way* que vão surgir discursos de ruptura, aos quais a geração *Beat* dá voz e expressão, promovendo hábitos transgressores, como o uso de drogas e álcool como forma de obter novas percepções da realidade, uma diferente concepção de sexualidade que aponta para a igualdade entre os sexos e a abertura a horizontes culturais endógenos mas minoritários, como o jazz, e exógenos, como o pensamento oriental. É desta filosofia *Beat* que a geração *hippie* e *baby-boomer* vai beber nos anos 60.

Numa época dominada pelas tensões com a União Soviética e o crescente envolvimento no Vietname, surge uma ruptura clara face ao *establishment* americano, a

que os *hippies*, no seu antimilitarismo pacifista de influência pós-marxista dão voz. É esta geração que tem por descendência a denominada “Geração X”, assim designada numa obra homónima de Douglas Coupland,² geração essa dominada pelas angústias da pós-modernidade e pela convicção de que a América é o motor da globalização, e promove as desigualdades socio-económicas mundiais. Mário Avelar refere, no seu ensaio “Douglas Coupland – A Voice of a Generation”,

When we think of a global village, we must bear in mind that this surely is a village mostly built and decorated after American values and American icons. Coupland, (...) a Canadian who travelled, studied and worked in America, Italy and Japan, shows a non-provincial, multicultural and urban focus on contemporary culture through the lens of a specific generation, his generation. His focus provides a rather critical insight of our postmodern condition. (3)

A globalização, tal como a conhecemos hoje em dia, é, então, um processo que acompanha toda a época que se aceita hoje ser a pós-modernidade. O homem pós-moderno vive na era da aldeia global, e os seus receios e preocupações, o seu isolamento, solidão e alienação surgem num contexto de globalização económica, política, social e cultural. A presente condição pós-moderna está estruturada sobre a globalização, sendo por ela definida, influenciada e até manipulada. Assim, a obra de Coupland apresenta-nos uma geração pós-moderna, que critica de modo feroz a globalização cultural preconizada pelos E.U.A. na era da Guerra Fria, mas que não lhe consegue escapar eficazmente, levando o leitor à conclusão de que, a favor ou contra, a mundialização é uma realidade e não uma doutrina que se possa perfilhar ou afastar. Por outro lado, a geração X acaba por ser apenas uma pseudo-contracultura marcada pela apatia e pelo cinismo niilista, uma minoria na sua própria geração, uma franja num *ethos* marcado pela sedutora filosofia *yuppie*, um grupo que contesta a supremacia americana e a prepotência económica face aos países do terceiro mundo, uma geração com graves problemas de auto-estima, marcadamente americana mas que vai procurar nos produtos importados dos países pobres a sua panaceia, numa espécie de simpatia ou solidariedade entre iguais, os renegados sociais.

² Autor canadiano nascido em 1961, que estudou e viveu em sítios distintos do mundo, como Havai, Itália e Japão, de formação ligada à arte e ao design. Publica artigos na *Vancouver Magazine*, sobre o surgimento de uma “Geração X”, que seria a sua, e o projecto acaba por se concretizar num livro com esse mesmo nome, publicado em 1991 no Canadá e nos EUA.

A “Geração X”, definida pelo autor desta obra, é constituída pela descendência directa da geração *hippie* e *baby boomer*, geração essa de ideais bem definidos e lutas muito concretas. Os pais da geração X foram activistas político-sociais importantes na história americana, com protestos veementes contra a guerra no Vietname e a luta pelos direitos civis. Passam aos seus filhos, a geração X, uma América mais livre e democrática, com um futuro apenas ensombrado pela ameaça nuclear, fruto da Guerra Fria.

A geração X tem, por isso, um profundo desprezo pelas autoridades vigentes mas uma atitude de total inércia face às mesmas. Surge nesta obra a temática óbvia da imagem produzida pela América para o resto do mundo e a ausência da dimensão espiritual nessa mesma imagem (a redução ao puramente material). Coupland apresenta assim um profundo niilismo por parte da geração X, cujos pais lhe oferecem uma América com um papel de supremacia económica e política, mas vazia de valores e convicções. São, por isso, personagens confusas, alienadas e divididas, com discursos pós-modernos de insatisfação e desconforto face à realidade, variando entre o pragmatismo materialista do *establishment*, dos seus ícones e da sociedade de consumo, a vertente *yuppie*, e as preocupações sociais com o imperialismo que acreditam ser imposto pelo seu país aos demais. Como as suas preocupações não se efectivam num tomar de atitude prática, ficam-se pelo idealismo e o afastamento do que consideram ser o consumismo exagerado dum capitalismo de vertente quase totalitária, expressa pela sua vertente *under dog* de falta de auto-estima e auto-respeito. Diz Dag, uma das personagens da obra de Coupland, para um dos seus cães de estimação, “You don’t have to worry about having snowmobiles or cocaine or a third house in Orlando, Florida. (...) You wouldn’t want to worry yourself with so many things. And do you know why? (...) Because all of those objects would only mutiny and slap you in the face. They’d only remind you that all you’re doing with your life is collecting objects. And nothing else.” (13-14). É uma geração descrente e irónica, muito crítica em relação aos pais, que encaram como vendidos ao capitalismo, “Our parents’ generation seems neither able nor interested in understanding how marketers exploit them” (76) e, por isso, desprovidos dos ideais de outrora e acomodados à podridão presente. Diz Andy, o narrador, em relação aos pais, “I want to tell them that I envy their upbringings so clean, so free of futurelessness. And I want to throttle them for blithely handing over the world to us like so much skid-marked underwear.”(98); esta culpabilização paterna decorre das grandes ameaças vigentes, a guerra atómica e o extermínio da raça humana, muito presentes ao longo da obra. Todo o contexto histórico-político e social lança esta geração nas suas ansiedades

e atitudes pós-modernas, das quais um bom exemplo é aquilo que Coupland define, numa das muitas anotações que faz ao lado do texto, como “Cult of Aloneness: The need for autonomy at all costs, usually at the expense of long-term relationships. Often brought about by overly high expectations of others. (77). Este “culto” não é mais do que a alienação própria do homem pós-moderno em conflito com a aceleração quotidiana, a produção em massas, o consumismo exacerbado, o domínio da imagem, o controlo da moda, as limitações humanas de espaço e tempo face ao “absolutamente grande” e “irremediavelmente instantâneo” que é trazido pela globalização. A geração X é a geração que apropria pela primeira vez conceitos como “americanização”, “globalização”, “império dos *mass media*”, “star system”, “instantâneo”, “descartável”, “reciclável”, “consumismo” e “tecnologia”. Apropria os conceitos e reage-lhes pela fuga, pela demissão de responsabilidades, pelo isolamento e pelo individualismo.

No entanto, com a queda dos regimes comunistas na Europa Central e Oriental, a desintegração da União Soviética em vários estados independentes e a perda por parte da Rússia do seu lugar de superpotência Mundial, os E.U.A. surgem isolados na sua condição de hiperpotência. Tal contexto histórico poderia ser sinónimo de estabilidade, com o afastamento da ameaça nuclear, estabilidade essa que permitiria nova mudança de mentalidades a nível global, um acalmar dos medos e dos receios humanos, um caminhar no sentido da união entre os povos do globo. No entanto, posições de supremacia, mesmo quando afastam ou pulverizam ameaças existentes, geram outras, e o mundo actual debate-se com um outro tipo de medo e receio, cuja face visível é a do fundamentalismo islâmico e o fantasma latente, o fenómeno do terrorismo, que ganhou expressão física global com o atentado ao World Trade Center, a 11 de Setembro de 2001. Deste modo, o homem pós-moderno mantém as mesmas preocupações e dúvidas existenciais que o assombram desde os anos quarenta: os inimigos vão mudando de fisionomia, mas as ameaças que catalisam as suas atitudes filosófico-existenciais e influenciam as suas reacções face aos binómios vida/morte são, na sua essência, as mesmas.

A palavra solidão sugere situações de isolamento, desamparo, abandono e marginalização dos sistemas sociais. No seu ensaio “A solidão na pós modernidade”, Sylvia de Souza Soares³ defende que o sentimento de solidão pós-moderno é provocado pelo facto do sujeito contemporâneo empreender num somatório de investimentos

³ Membro Efectivo da Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo.

afectivos que, depois de gorados, não têm regresso, por se terem desfeito os vínculos de sustentação; efeito de um estilo de vida em que se vive sob a égide do individualismo e se gira em torno do próprio eixo, privando o outro e o próprio de relações de comunicação e interacção sociais.

A tendência do indivíduo contemporâneo para o isolamento é ilustrada por dados estatísticos que descrevem crescimentos acentuados nas percentagens de pessoas a viver sós, sendo esta tendência um fenómeno mundial, e mais acentuada nos países do Norte da Europa e nos EUA. Não se pretendem analisar sustentada e exaustivamente as causas que levam a esta situação sendo, contudo, de assinalar que os países em que esta taxa é mais acentuada são precisamente os mais influentes a nível socio-económico e político do planeta. Tal facto permite relacionar, ainda que de forma indirecta, o isolamento do sujeito contemporâneo com um estilo de vida urbano e cosmopolita, assente em preocupações e expectativas individuais de cariz socio-económico: o homem pós-moderno dirige os seus objectivos ao culto do sucesso do “eu”, sendo esse sucesso pautado por critérios de realização profissional, estabilidade económica e manutenção de uma condição física e estética que lhe proporcionem uma aparência eternamente jovem e saudável. Quando os objectivos se revelam inatingíveis, os fracassos são simultaneamente inevitáveis e arrasadores, e o sujeito empreende num duplo processo de afastamento: por um lado, a auto-marginalização consequente de sentimentos de vergonha e culpa; por outro, a exclusão social que advém de atitudes de desdém e medo por parte do grupo social a que pertence: desdém pelo fracasso, e medo por efeito-espelho, dado serem os mesmos os objectivos individuais de cada membro do grupo.

Estão em causa, assim, dois tipos de isolamento diferentes: por um lado, o sujeito individualista que vive só porque o seu ritmo de vida, assente nas noções de trabalho, produção, eficácia e prosperidade económica, assim o obriga; um indivíduo para quem o isolamento é necessário, e que afirma ser esse o modo de vida que mais lhe convém; um indivíduo cujas expectativas mais profundas ainda não foram goradas, e cultiva o mito de Narciso; por outro lado, o sujeito que se isola depois de encarar de frente com lutos de dimensão dupla (concreta e simbólica) nos quais, para além de ir perdendo pessoas com quem mantinha laços afectivos, se perde ainda de si mesmo, no decorrer duma existência em que, em virtude de mudanças rápidas e contínuas em diferentes esferas do seu quotidiano, as auto-referências essenciais na abordagem que o sujeito faz do tempo e de si próprio se pulverizam na tessitura social.

A Pós-Modernidade caracteriza-se por uma permanente crise na sociedade e nos laços entre e dentro de seus segmentos. O surgimento destes dois grupos de indivíduos a viver sós tem também uma correspondente geracional, sendo que o sujeito narcísico corresponde ao indivíduo a caminho de e no apogeu da sua vida activa, e o sujeito enlutado de si mesmo, às gerações mais maduras. Tal não significa que não haja nestes dois grupos indivíduos de uma e outra gerações, mas a tendência é de progressão de um estado de euforia individual para outro de disforia e frustração. Esta progressão surge em osmose com o passar do próprio tempo histórico-cronológico e, em última instância, com o envelhecimento do próprio sujeito, numa era de sublimação do momento presente e de apologia da eterna juventude.

O envelhecer do homem pós-moderno abala-lhe as estruturas psíquicas pela vivência de incongruências surgidas no decorrer da sua existência ao sabor de fluxos de correntes contrárias: por um lado, os avanços da medicina permitem uma maior esperança de vida, por outro, a estrutura social privilegia a juventude. Esta ambivalência gera um novo contingente de pessoas que vivem à margem da própria vida sentindo-se, em simultâneo, incluídos e excluídos, num paradoxo que se tornou próprio do processo de envelhecimento. Quanto mais se vive, mais se sobrevive a perdas concretas e simbólicas, e os sobreviventes são, por definição, solitários enlutados plenos de um vazio e de uma sensação de abandono muitas vezes irmanada de sentimentos de culpa e consequentes perdas importantes no domínio da auto-estima.

Parafrazeando um estudo de Freud de 1910, Sylvia de Souza Soares detém-se na análise das relações do homem pós-moderno com a questão da morte, defendendo que as reacções à perda de um ente querido, ou de uma abstracção equivalente, em que inclui as noções de pátria, liberdade, ideal e projecto de vida não-realizado, são expressas através dum empobrecimento e consequente perda de interesse na própria vida. O luto, considerado assim um desvio à norma de conduta mental habitual, poderá ter dois percursos psicológicos e, obrigatoriamente, existenciais: um desaparecimento natural auxiliado pelo passar do tempo ou um agravamento que culmina num desinteresse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de todas as funções e diminuição do amor-próprio por processos de auto-acusação e recriminação pessoal. (6) Neste último caso, o luto, que é uma reacção à perda de um objecto, transforma-se em melancolia, em que o sujeito, por acção de sentimentos de culpa, se transforma no objecto de desmerecimento de si mesmo, e nunca supera o vazio da perda, por ser ele próprio agora o objecto perdido.

Esta questão exacerba-se no seio de uma era em que o corpo de valores é produzido e reproduzido numa cultura de massas e consumo que se impõem nos planos real e virtual. Considera a autora: “No processo de envelhecimento, as lutas e perdas sucessivas que tramitam em seu cerne, convergem para o descumprimento de antigos padrões e sua subsequente renúncia. O esvaziamento das funções cede lugar à **vacuidade de representações** correspondentes, incitando o germe da melancolia nos estados de alma.” (7).

Verificam-se, na era pós-moderna, alterações rápidas e significativas nos modelos estéticos e éticos que suscitam um novo padrão de aspirações e expectativas. Este fenómeno promove de forma clara uma descontinuidade do processo natural, expressa na circunscrição ao momento presente e no estrangulamento da passagem do tempo, quando é esta mesma passagem do tempo que define a identidade do eu através de momentos de criação e articulação individuais. Sem um tempo de estabilidade que permita a construção de uma profissão e de uma família, e sem o subsequente tempo de desfrute da produção anterior da mesma vida, gera-se uma falha gritante na construção do eu, que impossibilita um processo de elaboração de perdas porque os objectos perdidos nunca foram devidamente sedimentados.

“[Auster’s] writing is a unique and important synthesis of postmodern concerns, premodern questions and a sufficient realism.” (BARONE, 22)

Para se entender a obra de Paul Auster, tornou-se, assim, necessário fazer um ainda que breve resumo do contexto histórico, social, cultural e literário em que este se insere, de modo a identificar quais as características pós-modernistas na sua obra, e de que forma ele simultaneamente adopta o pós-modernismo como forma de representação e acaba por superar esse mesmo movimento.

Paul Auster ganhou notoriedade como prosador e romancista entre os finais dos anos 80 e os princípios dos anos 90 do século XX, embora os seus primeiros trabalhos datem da década de 70. Assim, dado o contexto histórico-literário, é um escritor que se enquadra na supra-citada era pós-moderna, visto ser comumente aceite ser o final da Segunda Guerra Mundial o início da chamada pós-modernidade. Tendo já sido descrito, no presente trabalho, não haver consenso autoral e crítico quanto à definição de pós-modernismo na literatura e, pelo contrário, serem as opiniões teóricas divergentes por

vezes em caminhos opostos, há, contudo, um conjunto de características recorrentes aos autores e críticos aquando da abordagem das especificidades deste período.

Estas características, de entre as quais salientamos a visão irónica da História e das tradições precedentes, o discurso paródico, a fragmentação do mesmo por efeito espelho do eu subjectivo, a auto-ironia com uma predilecção óbvia por passos narrativos de metaliteratura e metaficção e o recurso a colagens, citações e pastiches, fazem com que a obra de Auster seja considerada impregnada de estética pós-modernista. Como se analisará, contudo, no capítulo três, poderá, todavia, assumir-se que este autor dá um passo em frente, para uma estética ainda não aceite na crítica literária universal, o sobremodernismo.

Será aceitável considerar, no entanto, que os problemas sociológicos e psicológicos já abordados, e surgidos no limiar da pós-modernidade, são os problemas enfrentados pelos protagonistas e pelos heróis austerianos. Tal como será observado em mais pormenor já de seguida e no capítulo dois do presente trabalho, estas personagens são seres ficcionais que habitam uma contemporaneidade igualmente ficcional mas verosímil, onde os tópicos pós-modernos - do individualismo, do materialismo, da fragmentação do eu, do isolamento, do/s luto/s e da solidão intrínsecas - potenciados pelo espaço urbano de uma Nova Iorque reinventada num tempo actual também ele reinventado, surgem de modo latente mas em permanência, à laia de *leitmotiv*, ao longo das obras em análise.

1.3 Espaço/s Urbano/s e Solidão

New York was an inexhaustible place, a labyrinth of endless steps, and no matter how far he walked, no matter how well he came to know his neighbourhoods and streets, it always left him with the feeling of being lost. Lost not only in the city, but within himself as well. (...) On his best walks, he was able to feel that he was nowhere. And this, finally, was all he ever asked of things: to be nowhere. New York was the nowhere he had built around himself, and he realized that he had no intention of ever leaving it again. (*City of Glass*, 3-4)

Neste capítulo, analisar-se-á o modo como Auster trabalha a categoria da narrativa “espaço” e o modo como esta muitas vezes toma uma importância de tal forma expressiva na acção que pode inclusivamente ser considerada uma personagem interveniente. Na obra de Auster é muito frequente que o espaço não funcione como simples cenário onde decorre a acção: em vez disso, ele é projecção do eu interior da personagem, local de recolhimento e criação artística, simultaneamente fonte e foz da identidade do sujeito ficcional. Desta forma, começar-se-á por analisar conceitos como “espaço”, lugar” e “proxémia”, todos eles relevantes na abordagem prática que se pretende efectuar de seguida tendo por base as obras em análise.

Em *Um Estudo sobre as Representações do Espaço em Smoke*, Maria Clara Magalhães Marta defende ser o “espaço” a categoria da narrativa fundamental para fazer corresponder micro e macrocosmo, estabelecendo e sustentando unidades de significado e funcionando como modelo de e para auto-conhecimento.

Para muitas personagens da ficção de Auster, deambulações no espaço, nomeadamente em grandes cidades, são momentos de comunhão com os labirintos do eu interior. No caso de Sidney Orr, estes passeios por Nova Iorque são inclusivamente uma forma de recuperação de uma doença prolongada: “I began with small outings, no more than a block or two from my apartment and home again.” (*Oracle Night*, 1)

Para além disto, à noção de espaço são inerentes características como a objectividade e a realidade, sendo esta categoria base de acções e reacções humanas que se projectam no meio circundante, alterando-o; deste modo o espaço torna-se também forma de expressão social e individual. (Cf. MARTA 3-5)

Ao contrário da noção de lugar, descrita por Marc Augé sua obra *Não-Lugares*, - que é uma entidade identitária, relacional e histórica, e que iremos desenvolver mais adiante, a propósito das características específicas quer da cidade de Nova Iorque, quer dos

espaços restritos de solidão dos protagonistas ou heróis das obras em análise, - a noção de espaço é, na opinião desta autora, abstracta, “aplicada indiferentemente a uma extensão, a uma distância entre dois objectos ou dois pontos, ou a uma grandeza temporal”. (MARTA, 6). Todavia, o termo “espacialidade”, utilizado por Filomena Silvano na sua obra *Antropologia do Espaço: Uma Introdução*, já contempla tanto as múltiplas modalidades espaciais que a sociedade contemporânea articula como a determinação fundamental da presença fundada na temporalidade e constituída pela flutuação entre direcção e distancionamento, tal como descreve Heidegger na sua obra *Ser e Tempo*. (Cf. MARTA, 6)

No estudo e análise de espaços “utópicos”, como o existente em *Brooklyn Follies* sob a forma de “Hotel Existence”, será ainda relevante ter presente a distinção dos dois tipos de modelo espacial propostos por Rémy e Voyé, determinados pela presença ou ausência de urbanização. Esta distinção é tanto mais importante quanto o “espaço” por excelência da obra de Auster ser, precisamente, Nova Iorque, modelo da cidade contemporânea, confluência de identidades pós-modernas, de percursos, discursos e linguagens múltiplas.

Finalmente, será aproveitado o conceito de “proxémia” da obra *A Dimensão Oculta* de Edward T. Hall, para denominar o uso que as personagens fazem do espaço como produto cultural, e que abrange conceitos de posicionamento, movimento e relacionamento corporal humano e que Hall define numa gradação de distâncias: íntima, pessoal, social e pública; de entre estas, interessam a este estudo as primeiras três, para uma abordagem das relações de proximidade / distância estabelecidas entre sujeito/ espaço, sujeito / sociedade e sociedade / espaço. (Cf. MARTA, 7). Intimamente ligada a este tipo de relações está a noção de Foucault de “emplacement”

Emplacement is defined by the relations of proximity between points or elements (...)
[T]he problem of knowing what relations of proximity, what type of storage, of circulation, of identification, of classification of human elements are to be preferentially retained in this or that situation to obtain this or that result. We are in age when space is presented to us in the form of relations of emplacement. (MARTA, 11)

Tendo em conta esta definição, que traz consigo não apenas o espaço-cenário, mas o espaço enquanto local de relações de identidade, de teias de afectos e proximidades, de espectador de vidas humanas, pode dizer-se que a cidade de Nova Iorque é o espaço de

“emplacement” por excelência da obra ficcional de Auster, e dentro desta, o “borough” de Brooklyn, mais especificamente.

O próprio autor vive em Brooklyn, escolhendo este bairro como cenário de muitas das suas obras. Para além do seu bairro, a cidade de Nova Iorque é palco de praticamente toda a sua escrita, importância patente em alguns títulos do autor, como em *New York Trilogy* e *Brooklyn Follies*, e na sua obra não-ficcional, “New York Babel”, “Random Notes: September 11 – 2001 - 4:00 pm” e “NYC = USA”, entre outras. O próprio autor, neste último ensaio, acaba por explicar a importância desta cidade para a memória colectiva americana, apontando assim pistas para o uso deste cenário ao longo da sua ficção. Descreve a cidade como metonímia da América no seu melhor, dos verdadeiros valores nacionais nem sempre postos em prática pelos governos em funções:

(...) the five boroughs are a living embodiment of what the United States are all about: diversity, tolerance, and equality under the law. Alone among American cities, New York is more than just a place or an agglomeration of people. It is also an idea.”
(508)

Esta cidade é, ainda, o mito vivo da liberdade e da democracia, e a expressão afectiva do que une o povo americano como se de uma grande família se tratasse. Auster refere, no mesmo ensaio: “The murderous attacks on the World Trade Center last September were rightly construed as an assault against the United States. New Yorkers felt that way, too, but it was our city that was bombed. (...) we experienced that day as a family tragedy” (509). Descrevendo um projecto de rádio em que esteve envolvido, e que consistia em receber textos de todas as partes do país, histórias verdadeiras que parecessem ficção, e que culminou na compilação dos melhores textos sob o título *I Thought my Father was God*, Auster afirma,

Early on, I noticed a distinct and surprising trend. The only city that anyone ever wanted to talk about was New York. Not just New Yorkers but people from every part of the country. (...) In nearly every one of these stories, New York wasn't simply the backdrop for the events that were told, *it was the subject of the story itself*. Crazy New York, inspiring New York, fractious New York, ugly New York, beautiful New York, impossible New York – New York as the ultimate human spectacle of our time.
(508)

Na sua *Breve História do Urbanismo*, Fernando Chueca Goitia explica que há vários modos de se estudar uma cidade, desde o sociológico ao histórico, passando pelo geográfico e o económico; mas o autor cita Whitman, afirmando que a cidade é a “mais compreensível das obras do homem” englobando tudo, nada do que ao homem se refere a ela lhe escapando. Diz Goitia que “tudo o que é mais recôndito e significativo numa cidade ser-nos-á dito pelos poetas e novelistas” (7) e que ao estudar uma cidade não se deverá perder de vista as fontes literárias. Considera ainda o autor que o conceito histórico de cidade criou diferenças irreconciliáveis entre as cidades europeias mediterrânicas, a que ele chama públicas, em cujo centro ou praça as populações se reúnem e convivem, e as anglo-saxónicas, que denomina de domésticas mais caladas e reservadas. Por seu lado, os Estados Unidos, na sua opinião, não possuem cidades tal como nós, europeus, as conhecemos. Desta forma, não será a vida pública que define uma cidade, dado que algumas não a possuem, mas algo mais amplo. Este autor refere Spangler, o qual por sua vez, afirma que “o que distingue a cidade da aldeia não é a extensão, nem o tamanho, mas a presença de uma alma da cidade” (15), uma alma colectiva cujos fundamentos permanecem misteriosos mas que uma vez desperta, transforma-se num corpo tangível, num conjunto que “vive, respira, cresce, adquire um rosto peculiar, uma forma e uma história internas” (15). Contudo, e novamente, o autor oferece como contraponto o exemplo das cidades “sem alma”, nascidas do advento da revolução industrial e constituídas pelo binómio fábrica-*slum*.

Deste modo, e para este ensaísta, o que define a cidade contemporânea é precisamente a sua desintegração, a confluência do histórico com o moderno:

Não é uma cidade pública à maneira clássica, não é uma cidade camponesa e doméstica, não é uma cidade integrada por uma força espiritual. É uma cidade fragmentária, caótica, dispersa, a que falta uma figura própria. É constituída por áreas indescritivelmente congestionadas, com zonas diluídas pelo campo circundante. A vida de relação não pode existir, numas por asfixia e noutras por dispersão.

O homem, na sua vida diária, sofre estímulos tão contraditórios que ele próprio, à semelhança da cidade que habita, acaba por se encontrar totalmente desintegrado. (20-1)

Esta definição é, na abordagem da obra de Auster, e tendo Nova Iorque como objecto de estudo, fundamental na explicação do comportamento das suas personagens urbanas, cidadinas e, conseqüentemente, desintegradas. O mesmo autor ainda acrescenta as

palavras do sociólogo americano Robert E. Park, que afirma ser a cidade “principalmente um estado de espírito (*a state of mind*), um conjunto de costumes e tradições com os sentimentos e atitudes inerentes aos costumes e que se transmitem pela tradição. A cidade, por outras palavras não é apenas um mecanismo físico ou uma construção artificial. Está implicada no processo vital da população que a compõe; é um produto da natureza, e em especial da natureza humana” (32) Assim está mais próxima da moral que da arte, visto depender da natureza humana e das suas inquietações, mais do que de um qualquer processo estético advindo de uma obrigatória tranquilidade. (Cf. GOITIA, 35).

A cidade de Nova Iorque nasce definitivamente na sua versão moderna com a revolução industrial e pertence ao grupo de cidades portuárias, que se desenvolveram sob os postulados do utilitarismo. A indústria desenvolvia-se perto dos grandes portos, de forma a assegurar os transportes mais céleres e junto de grandes centros populacionais, que providenciassem a mão-de-obra humana, quanto mais barata, melhor. A revolução industrial deixou, assim, as cidades desarmadas perante a tirania dos instrumentos de produção: “Com o critério do mais seco utilitarismo, tirava-se o maior partido do solo prescindindo-se de espaços livres e pátios. Os primeiros slums novaiorquinos são famosos: as filas de casas do ‘Railroad Plan’ de 1850, com poucas janelas para a rua e um infecto pátio nas traseiras. A maior parte dos habitantes não tinha luz nem ventilação. (...) Não era de estranhar que, deste modo, os índices de mortalidade crescessem assustadoramente.” (160-1) Era, desta forma lógico, que a subversão social fermentasse e que, até ao início do século vinte, o congestionamento e as condições de vida gradualmente mais precárias nas cidades modernas conduzissem, em todo o mundo, a uma nova valorização da vida camponesa e suburbana, tendência bem patente em Thoreau, e continuada por Dickens, Carlyle e Engels, entre outros (Cf. GOITIA, 167).

A tudo isto acresce o advento das grandes especulações imobiliárias que perduram até à actualidade. Contudo, o que constitui um verdadeiro sintoma do nosso tempo é o enorme crescimento dos grandes centros urbanos, de forma vegetativa, por absorção das populações rurais ou estrangeiras. Este crescimento é incongruente e superior à capacidade de previsão das autoridades e assimilação dos problemas, o que vai acumulando na cidade uma população distribuída ao acaso pelas franjas mais miseráveis e abandonadas, criando *ghettos* de condições urbanas inadequadas, não havendo cidade em que este crescimento agressivo que não sofra de manifestações patológicas. Assim, e

Nova Iorque não é exceção, a tendência das cidades americanas é a de movimento centrífugo, do centro para a periferia, sendo a densidade populacional nos centros exponencialmente acrescida durante o dia o que traz consigo problemas de transporte e congestão de tráfego causadores de perda de tempo útil e qualidade de vida dos seus habitantes e, a longo prazo, responsáveis pelo stress da vida urbana pós-moderna. (Cf. GOITIA, 169-89). O ensaísta, na parte final do seu trabalho, produz a seguinte afirmação:

Tornar cada vez mais denso o centro das cidades, acumular habitantes por metro quadrado, criar parques de estacionamento de automóveis com a correspondente emissão de gases tóxicos, provocar o aumento de detritos de todo o género, ao mesmo tempo que se fazem desaparecer praças, árvores, jardins, avenidas e passeios, não é só atentar contra o bem comum, contra o bem-estar dos cidadãos, mas também colocar em grave perigo a sua saúde física e psíquica. Uma coisa que seria aliás necessário estudar é em que medida a vida nas grandes cidades aumenta a percentagem de doenças nervosas. (193)

Dada a propensão das personagens austerianas para estados mentais de alguma debilidade e confusão, podem assim ser consideradas produtos de um urbanismo selvagem pós-moderno em que a alma da sua cidade se encontra doente, malgrado a clara predilecção do autor por ela, e o seu discurso muitas vezes quase elegíaco descrição da mesma. O pulsar caótico e desintegrado de Nova Iorque é, deste modo, deliberadamente espelhado ou partilhado por cada um dos seus habitantes.

O que se pretende analisar, contudo, é a forma como a cidade funciona como espaço de dupla significação que, se por um lado potencializa a solidão e o isolamento do indivíduo, por outro é lugar de regeneração, redenção e panaceia para muitos protagonistas de variadas obras, como Nathan Glass (“I was looking for a quiet place to die. Someone recommended Brooklyn...”), (1), e Tom Woods de *Brooklyn Follies* ou Sidney Orr (“Even at the slow pace I could manage then, walking produced an odd airy lightness in my head. (...) I had lived in New York all my life”) (1), de *Oracle Night*.

As personagens de Auster diluem-se na cidade. Muitas vezes deambulam pelas ruas como se no labirinto dos seus pensamentos o fizessem mas, paradoxalmente, este caminhar físico provoca-lhes uma paz interior advinda de um vazio de raciocínio; como se a cura dos seus males residisse, como refere Maria Clara Magalhães Marta no estudo

supra-citado, em separar as vivências e as captações visuais do seu “eu” cognoscente, e a descoberta do Mundo resultasse do processamento visual aliado à integração, por osmose, de todo o corpo. (Cf. MARTA 80).

Como exemplo, detenhamo-nos em Sidney Orr, de *Oracle Night*: “The world would bounce and swim before my eyes, undulating like reflections in a wavy mirror, and whenever I tried to look at just one thing to isolate a single object (...) it would immediately begin to break apart and dissolve” (2) “ I pushed on forcing myself down the stairs and out into the streets every morning and as the jumble in my head began to clear and my strength slowly returned I was able to extend my walks into some of the more far-flung crevices of the neighborhood”. Diz, no mesmo âmbito, o narrador de *Art of Hunger*: “For seeing is a process that engages the entire body. And though he begins as a witness of the thing he is not, once the first has been taken, he becomes a participant in a motion that knows no boundaries between self and object” (124)

A questão do espaço urbano como catalisador de sentimentos de isolamento e auto-alienação na obra de Auster remete para outro tipo de espaço, dentro da cidade mas muito mais restrito, que é o confinamento do “quarto”. O quarto fechado é praticamente um *leitmotiv* na ficção austeriana.

Tal como, em *The Invention of Solitude*, Auster define os grandes vectores da sua obra ficcional, através de uma abordagem simultaneamente teórica e autobiográfica, é também nesta obra, mais especificamente na segunda parte, “The Book of Memory”, que o autor se detém na análise do que para ele significa “locked room”, o mesmo quarto que vai aprisionar várias personagens da sua ficção posterior, como Nick Bowen, em *Oracle Night* ou Mr. Blank em *Travels in the Scriptorium*.

O quarto, para Auster, representa a natureza dual da solidão que este trabalho pretende analisar.

Marc Augé, na sua obra *Não-Lugares* defende que o mundo contemporâneo, em virtude das suas transformações aceleradas (explicaremos mais adiante de que forma o tempo passa “mais depressa” actualmente que nos séculos anteriores), requer um novo olhar antropológico, uma nova reflexão sobre a categoria da alteridade. Define três transformações fundamentais, que se prendem com o tempo, o ego e o espaço, explicando-nos que são três figuras do excesso, a modalidade essencial da era da sobremodernidade. A sobremodernidade, para Augé, é a face positiva de uma moeda de que a pós-modernidade seria o reverso negativo, porque explica a dificuldade de

explicar o sentido do tempo e da história por uma superabundância de acontecimentos, e não pelo desabamento da noção de progresso. (Cf. AUGÉ, 36-38)

Desta forma, o excesso de espaço, característico desta sobremodernidade, seria correlativo do estreitamento do planeta, em função das novas tecnologias de informação e comunicação do desenvolvimento tecnológico e do progresso dos meios de transporte. Tais factores conjugados permitem que espaços outros sejam apropriados pelos espaços identitários individuais e colectivos. A imagem cria, deste modo, um universo relativamente homogéneo na sua diversidade e uma falsa familiaridade com o que é longínquo e que seria, em séculos passados, praticamente inatingível: não conhecendo esses lugares, o sujeito reconhece-os. Desta forma, a ideia de espaço é subvertida e dificultada pela superabundância espacial do presente. (Cf. AUGÉ, 39-41)

Entre o espaço de identidade e os variados universos de reconhecimento coexistem locais de passagem: aeroportos, auto-estradas, salas de espera, centros comerciais; a estes sítios desprovidos de características relacionais, históricas e identitárias, o autor dá o nome de “não-lugares”. Estes são locais de mobilidade e transitoriedade, em que o indivíduo é anónimo e privado em que a interacção verbal se faz através da linguagem escrita, através de instruções directas sobre o uso funcional dos instrumentos, e destituídos de contacto social. Estes “não-lugares” não são sujeitos a uma inerente conotação negativa por parte de Augé, que lembra que, por exemplo, para estrangeiros em países desconhecidos, estes são os sítios mais familiares e que lhes oferecem mais segurança. Por outro lado e com mais interesse para a presente dissertação, Augé refere ainda o caso dos viajantes, ou seja, de um grupo de pessoas que viaja sem ser em trabalho ou com um objectivo ou destino definidos, mas pela fruição da viagem. Neste caso, de que temos alguns bons exemplos nas obras de Auster, o “não-lugar” – estrada, por exemplo, é o seu espaço de identidade pessoal. Deste modo, “lugares” e “não-lugares” não existem nas suas formas puras tais como a sobremodernidade não constitui a totalidade da contemporaneidade. (Cf. AUGÉ, 83 – 93)

Assim, e por um lado, o quarto vazio é o verdadeiro “não-lugar” tal como descrito na análise de Marc Augé, ou seja, é destituído de força afectiva, vazio de identidade e empatia humana. É um sítio de passagem, um espaço descartável provisório. Um lugar que apela ao individualismo, à solidão, ao silêncio.

Escreve o autor, em *The Invention of Solitude*: “In spite of what it might seem to be, this room is not a retreat from the world. There is nothing there to welcome him (...). These

four walls hold only the signs of his own disquiet, and in order to find some measure of peace in these surroundings, he must dig more and more deeply into himself.” (64).

Por outro lado, é neste espaço confinado e despido que a imaginação e a memória humana actuam, enchendo o vazio com outras vidas noutros tempos, e anulando a solidão anteriormente inerente a este (não-)lugar: “By staying in this room for long stretches at a time, he can usually manage to fill it with his thoughts, and this in turn seems to dispel the dreariness, or at least make him unaware of it.” (62) Torna-se assim, o espaço por excelência de encontro do *self*, uma metáfora do próprio sujeito: “The world has shrunk to the size of this room for him, and for as long as it takes him to understand, he must stay where he is. Only one thing is certain: he cannot be anywhere until he is here. And if he does not manage to find this place, it would be absurd for him to think of looking for another.” (64). O quarto é assim, também, o início da demanda da identidade, por sua vez, um dos vectores essenciais da ficção austeriana: “It begins, therefore, with this room” (65).

Em *The Invention of Solitude*, o quarto que Auster descreve como seu no início da sua vida adulta é, claramente, um quarto de trabalho, e não de habitação. As condições de habitabilidade são precárias e a assoalhada está inserida num andar de escritórios. Um colchão no chão, numa divisão sem lavabos, em que os únicos pertences pessoais que não os de higiene são livros, conferem ao espaço uma tal desolação que o autor teme sair, na aflição do momento do regresso. Compara este regresso à entrada num buraco negro, no vazio completo: “(...) in the void between the moment he opens the door and the moment he begins to reconquer the emptiness, his mind flails in a wordless panic. (...) as if, by crossing the threshold of this room, he were entering another dimension, taking up residence inside a blackhole.” (63). Resta-lhe a alienação, tão própria do homem urbano pós-moderno. Neste espaço tão despido quanto claustrofóbico, a sua única evasão reside noutro espaço paralelo, o espaço da memória. E assim começa o processo criativo.

No espaço confinado deste quarto não há uma janela que indicie a passagem do tempo, a luz existente é artificial. Assim, na escuridão e no silêncio, entidades elas próprias com uma profunda ligação simbólica às questões da solidão, o ser interior ganha expressão: a divisão é uma estação hermética e um local espacio-temporal de interioridade ao qual a falta de conforto obriga a um estado de vigília permanente por parte do sujeito. Nestas circunstâncias, Auster, de educação judaica, regressa às referências bíblicas de infância, já misturadas com posteriores referências literárias, e

disserta sobre Jonas no ventre do tubarão, e Gepetto no ventre da baleia, analisando o significado do mutismo, do silêncio e da escuridão, no despertar do ser criativo, e na busca da identidade. Neste espaço que proporciona o encontro com o ser interior, e que ecoa os seus métodos de composição literária, Auster recorda Pascal, na sua afirmação: “All the unhappiness of man stems from one thing only: that he is incapable of staying quietly in his room.” (62), acrescentando, por efeito de espelho, “As in the phrase ‘he wrote The Book of Memory in this room’” (62). Nesta reflexão, o autor acaba por definir a memória por osmose com o quarto fechado: “Memory as a room, as a body, as a skull, as the skull that encloses the room in which a body sits. As the image: ‘a man sat alone in his room’” (72).

Também o quarto da personagem Sidney Orr, de *Oracle Night*, se reveste de um certo animismo, de uma vertente emocional forte apesar da sua nudez:

I went into my workroom at the end of the hall and unpacked my new supplies. It was hardly bigger than a closet in there (...) but I found it sufficient for my needs, which had never been more elaborate than to sit in the chair and put words on pieces of paper. (...) Now as I lowered my sorry, debilitated ass onto the hard wooden seat, I felt like someone who had come home from a long and difficult journey, an unfortunate traveler who had returned to claim his rightful place in the world. It felt good to be there again, (...) (9)

Não é, ainda, alheio a este espaço, um certo misticismo: Orr parece desaparecer quando se encontra a trabalhar; em virtude do espaço, do caderno em que escreve, ou de nenhum objecto tangível mas do seu próprio processo criativo, uma outra dimensão espacio-temporal existe neste escritório fechado. Diz a mulher, Claire, sobre um dos momentos em que Sidney se encontraria, supostamente, a escrever a história de Nick Bowen. “When you didn’t answer, I opened the door and peeked inside. But you weren’t there”. Sid é alheio a esse outro plano de realidade e responde simplesmente: “Of course I was. I was sitting at my desk (...) As far as I know I was sitting at the desk the whole time”. (23)

Outro exemplo vivo das possibilidades infinitas de um espaço confinado é a descrição que Auster faz, no Livro Terceiro de “Book of Memory”, do quarto da personagem S. Esta personagem é inspirada numa pessoa real, a figura paterna do autor, durante a sua estadia em Paris, enquanto jovem. Por essa altura, S. encontrava-se longe do filho, e o

pai de Auster, ainda vivo, era um ser transparente e vazio, incapaz de demonstrações de afecto e também ele alguém sem exemplos paternos. O quarto de S. é um espaço de dimensões mínimas. Este confinamento no espaço é muito importante para o estilo de vida que a personagem em questão optou por abraçar. Não há dúvida que se trata de um excêntrico, mas é a interpretação que Auster faz da importância do quarto e das suas dimensões na vida psicológica de S. que vai ser relevante na construção literária austeriana de outros quartos de alguns dos seus protagonistas ficcionais: “S. lived in a space so small that at first is seemed to defy you, to resist being entered. The presence of one person crowded the room, two people choked it. It was impossible to move inside it without contracting your body to its smallest dimensions, without contracting your mind to some infinitely small point within itself”. (73) A abordagem anímica deste quarto, que resiste a intrusões do exterior, aproxima o espaço da imagem da própria mente humana. O quarto é apresentado não como um lugar / cenário, mas como uma personagem activa que influencia sentimentos e define atitudes por parte das outras personagens, agindo sobretudo a nível mental e emocional. Assim que as personagens se contraem como lhes é exigido, assim que reduzem os seus corpos e mentes ao infinitamente pequeno, redução essa investida de um claro carácter simbólico, assim que isso acontece, a magia do quarto fechado actua: “Only then could you begin to breathe, to feel the room expand, to watch your mind explore the excessive, unfathomable reaches of that space.” (73) E é a seguinte, a descrição que Auster faz das potencialidades do espaço reduzido:

For there was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. It was a shrine, hardly bigger than a body, in praise of all that exists beyond the body: the representation of one man’s inner world, even to the slightest detail. S. had literally managed to surround himself with the things that were inside him. (...) The room he lived in was a dream space, and its walls were like the skin of some second body around him, as if his own body had been transformed into a mind, a breathing instrument of pure thought. This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination. (73)

Assim, no processo de despersonalização do eu, o espaço ganha limites imensos e insondáveis, intangíveis e infinitos, abarcando o universo inteiro até ao limite do

incognoscível. É, simultaneamente, um lugar onírico e a representação material do mundo interior de S. O quarto passa a ser o corpo do qual o corpo de S. é a alma, o espírito e a consciência. Com a sua definição precisa de espaço uterino, e a utilização metafórica e simbólica da imagem do ventre da baleia, o quarto de S. é descrito como sede originária da imaginação do sujeito que o habita, não esquecendo que no momento em que Auster se detém nesta análise está, ele mesmo, em circunstâncias precárias paralelas. Ambos os quartos são pequenos e escuros: “The sun did not penetrate his room on Place Pinel. He had covered his window with heavy black cloth, and what little light there was came from a few strategically placed and faintly glowing lamps.” (74). Contudo, a escuridão de S. é auto-imposta, com objectivos claros de estimulação da memória e da criatividade: “The room he lived in was a dream space” (73); “He had covered his window with heavy black cloth” (74). A *escuridão de Auster* é inevitável e fruto de todo o desconforto que o rodeia e a que é alheio, dada a situação financeira em que se encontra. Tal desconforto, apesar da excentricidade e da abnegação da personagem, é estranho ao quarto de S.: “S. had cluttered this tiny place with a multitude of objects, the debris of an entire lifetime: books, photographs, manuscripts, private totems – everything that was of any significance to him.” (74). Os objectos pessoais de significado emocional estão presentes no espaço de S., conferindo identidade afectiva e criando um lugar que, como já foi afirmado, Auster não tem no seu espaço.

Contudo, as semelhanças existem, e são descritas sobretudo ao nível em que o espaço físico contribui, pelas suas particularidades específicas, para despoletar a criação de mundos paralelos, para o acto criativo e artístico: This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination. By placing himself in that darkness, S had invented a way of dreaming with open eyes.” (73)

A situação precária de Auster, e a sua inserção solitária num espaço confinado e desconfortável, é catalisadora de outras comparações com outras personagens que desenvolveram em processos artísticos em lugares semelhantes, durante o seu próprio processo criativo, que é a escrita da obra em questão. Nesta viagem por outros quartos pequenos de solitários intelectuais ou artistas, segue-se a descrição do quarto de Hölderlin, e a influência deste na loucura do poeta. O confinamento é aqui descrito como panaceia e redenção da loucura humana. O quarto fechado é a única forma de vida de alguém para quem a realidade mundana deixou de fazer sentido. O quarto funciona como uma atribuição de sentido ao caos, uma espécie de regresso à segurança do útero

materno, e uma possibilidade de prossecução da vida num universo paralelo ao real, que é agressor. Refere Auster, em *The Book of Memory*,

Speculations of this sort, however, strike A. as tedious. He has no difficulty in accepting Hölderlin's presence in the room. He would even go so far as to say that Hölderlin could not have survived anywhere else. (...) To withdraw into a room does not mean that one has been blinded. To be mad does not mean that one has been struck dumb. More than likely, it is the room that restored Hölderlin to life, that gave him back whatever life was left for him to live. As Jerome commented on the Book of Jonah, glossing the passage that tells of Jonah in the belly of the whale: "You will note that where you would think should be the end of Jonah, there was his safety. (83)

Paralelamente ao quarto da personagem real S., vamos encontrar na obra ficcional de Auster, o quarto que Ed Victory empresta a Nick Bowen e onde este acaba por ficar fechado, cumprindo o seu destino de anti-herói da obra de Sidney Orr,

Ed immediately solves the housing problem as well. There's a one-room apartment on the premises, he informs Nick, and if Bowen isn't spooked by the thought of spending his nights underground, he's welcome to stay there free of charge.

Yes, Nick says politely when he steps inside, it's a cozy place, although he finds the room rather dismal, as bare and sparsely furnished as Ed's lodgings at the boardinghouse. But all the rudiments are there – except for a window, of course, a prospect to look out on. (*Oracle Night*, 81)

Este quarto subterrâneo e sem luz, de facto, tem todas as condições de sobrevivência possíveis. Se recordarmos o quarto de S., verificamos que o mesmo acontecia nesse espaço e era o próprio S. a privar-se de luz, tapando as janelas com tecidos negros, e utilizando a luz artificial. Contudo, não há no quarto de Nick Bowen quaisquer objectos de cariz afectivo que o liguem à sua identidade. Desta forma, podemos defender que, enquanto o quarto de S. é um lugar, o quarto de Bowen será o correlativo não-lugar, estando os objectos pessoais marcadamente afectivos personificando a identidade da personagem e conferindo-a ao espaço que habita. Esta falta de interioridade afectiva, de identidade pessoal, é igualmente visível no quarto habitado pelo próprio Ed Victory, sugerindo o mesmo tipo de solidão e a mesma demanda do eu interior que S. não

partilha, por ser o seu quarto expressão da sua identidade, corpo material do qual o seu próprio corpo se apresenta como alma:

Bowen eases himself onto the straight-backed wooden chair and glances around the small, tidy room. It makes him think of a monk's cell or a hermit's refuge: a drab, Spartan place with no more than the barest essentials for living. (...) The room represents a world of restraint, inwardness, and discipline (...) There are no pictures hanging on the walls, no photographs or personal artifacts on display. (62-3)

As narrativas avançam de espaços fechados para deambulações em espaços abertos, o que movimenta a compreensão das personagens da consequência das suas acções. Paradoxalmente, as personagens são mais livres em espaços confinados do que em áreas abertas. "I had lived in New York all my life, but I didn't understand the streets and crowds anymore, and every time I went out on one of my little excursions, I felt like a man who had lost his way in a foreign city." (2)

Muitas deambulações por cidades grandes são descritas na obra ficcional de Auster, mas esta preferência é enunciada desde logo na sua obra autobiográfica, *The Invention of Solitude*. Aquando da sua juventude, o autor passou algum tempo na Europa, sobretudo em Paris; também descreve a sua passagem por Amesterdão, as impressões que lhe ficaram desta viagem, as imagens que guarda do divagar numa cidade que lhe é estranha. Apesar de todas estas sensações, a preferência do autor no domínio ficcional é, como foi dito anteriormente, Nova Iorque, e a relação de amor/ódio estabelecida com esta cidade.

Há, frequentemente, passos de obras de Auster em que o cansaço, a desilusão e a depressão, são associados ao anonimato e à solidão entre muita gente inerentes ao espaço urbano. Nestes momentos das suas obras, surge uma elegia ao rural e ao campestre, que ecoa *Walden*, ou mesmo cita a obra de forma explícita. Exemplo disto é o lugar utópico criado pela tripla Nathan, Tom e Harry o "Hotel Existence".

As primeiras referências a um dado lugar perfeito, símbolo e espaço de utopia, surgem em *The Brooklyn Follies*, muito cedo na narrativa, pela voz de Nathan, que relata um diálogo com o seu sobrinho Tom sobre o tema da tese de doutoramento deste último cujo título é, precisamente, "Imaginary Edens: The Life of the Mind in Pre-Civil War America". (14) Nesta tese, o objectivo de Tom é o de confrontar os ideais de Poe e Thoreau relativamente a refúgios inexistentes no mundo real, a última fronteira do

esconderijo humano quando a vida no Mundo Real deixa de preencher os requisitos mínimos do prazer e se torna, por isso, impossível.

Tom sintetiza o seu estudo, explicando que descreve minuciosamente aquilo a que as obras de Poe “The Philosophy of Furniture”, “Landor’s Cottage” e “The Domain of Arnheim” propõem: o quarto ideal, a casa ideal e a paisagem ideal, em contraponto com as ideias veiculadas por *Walden*, de Thoreau. (Cf. AUSTER, 15)

Esta comparação traz consigo uma conclusão importante, a de que o último reduto da paz humana enquanto lugar é um espaço que não existe fisicamente enquanto tal: a mente, a imaginação.

As long as a man had the courage to reject what society told him to do he could live life on his own terms. To what end? To be free. But free to what end? To read books, to write books, to think. To be free to write a book like *Walden*. Poe, on the other hand, withdrew into a dream of perfection. Take a look at the “Philosophy of Furniture”, and you’ll discover that his imaginary room was designed for exactly the same purpose. As a place to read write and think. It’s a vault of contemplation, a noiseless sanctuary where the soul can at least find a measure of peace. Impossible utopian? Yes. But also a sensible alternative to the conditions of the time. For the fact was, America had indeed gone to hell. (16)

Analisaremos mais adiante esta última questão lançada na citação anterior da propensão para a escrita por parte de almas desconfortáveis com o mundo em que vivem mas, por enquanto, passaremos de imediato ao lugar utópico “Hotel Existence”. Esta é uma ideia que surge num capítulo escrito sob a forma de texto dramático, uma técnica de pastiche habitual nas obras pós-modernistas, que misturam estilos e formas narrativas. O capítulo decorre num restaurante, apresentado por didascália, e o conceito surge numa conversa entre a tríade de co-protagonistas de *The Brooklyn Follies*, Nat Tom e Harry. Tom queixa-se da actualidade política americana e diz que quer fugir, que quer desaparecer, o que leva Nat a recordar o título da tese abandonada do sobrinho, a trazer ao cerne da questão o tal refúgio interior de que se precisa quando a vida real se torna insuportável. É então que Harry declara ter um sítio desses desde a infância, um sítio a que chama “Hotel Existence” e que começou por ser um abrigo para as crianças durante a guerra. Criou a utopia de um hotel por ser uma construção edificada com o intuito de proporcionar conforto e prazer, uma promessa de um mundo melhor, uma oportunidade

de viver um sonho: “A hotel represented the promise of a better world, a place that was more than just a place, but an opportunity a chance to live inside your dreams” (102); o nome “Existence” advém da palavra ouvida na rádio quando era ainda criança, e que lhe soou bem ao ouvido, por uma questão melódica que acabou por se tornar noutra, filosófica: a existência excede a vida individual, constitui-se de todas as vidas juntas, de uma pulsão comum. Por mais pequena que seja a vida de um sujeito, torna-se importante, por fazer parte de algo maior, a existência. Desta forma a vida desse sujeito é tão importante como as dos demais.

Para Tom, o refúgio é menos claro. Não lhe define um espaço, define apenas as suas características. Para Tom, o espaço utópico teria que ser partilhado, não de forma social, mas de modo comunitário. E, na tradição de Thoreau, teria que ser um espaço rural: “What’s my Hotel Existence Harry? I don’t know, but maybe it has something to do with living with others with getting away from this rathole of a city and sharing a life with people I love and respect... Somewhere out in the country, I suppose.” (107)

E nesta visão de espaço utópico, com o decorrer da narrativa, Auster revela-se simultaneamente pós-modernista e produto de uma sobremodernidade latente: por um lado, citando a tradição de Walden, abraçando a fuga à urbanidade e o regresso a uma vida mais natural, não deixando de ironizar as utopias construídas que transforma em realidades por acção dos acasos: as personagens acabam por encontrar o lugar sonhado que consubstancializa a sua realidade, perdendo a sua aura utópica; por outro, a sobremodernidade vence, apresentando à personagem Tom fragmentada, pessimista, derrotista e depressiva, a luz de uma visão mais aberta e um caminho de reestruturação, na materialização das suas utopias. A ironia fundamental será, no entanto, o espaço utópico ser construído tendo como base um exemplo dado por Augé de “não-lugar”: um antigo espaço de passagem e descanso, uma estalagem para turistas, no meio do campo:

A three story white house with sixteen rooms and a wraparound front porch. The sign at the edge of the driveway says THE CHOWDER INN, but a part of me already understands that we have come to the Hotel Existence. For the moment, I decide not to share this thought with Tom. (169)

1.4 Tempo/s pós-moderno/s e solidão

One of the Great myths of life is that childhood passes quickly. In fact, because times moves more slowly in Kid World – five times more slowly in a classroom on a hot afternoon, eight times more slowly on a car-journey of over five miles (rising to eighty-six times more slowly when driving across Nebraska or Pennsylvania lengthwise), and so slowly during the last week before birthdays, Christmases and summer vacations as to be functionally immeasurable – it goes on for decades when measured in adult terms. It is adult life that is over in a twinkling. (BRYSON, 33)

Como foi referido no capítulo anterior, uma das transformações apontadas por Marc Augé, na sua obra *Não-Lugares*, para a necessidade de um novo olhar antropológico sobre a contemporaneidade é, precisamente, o ponto de vista sobre o passar do tempo. A percepção contemporânea do tempo e da história é nova, como novidade é também o uso que dele fazemos e a forma como dele dispomos. Alguns intelectuais contemporâneos chegam a defender que o tempo deixou de ser um princípio de inteligibilidade, ou seja, que o presente deixou de ser explicável tendo por base o passado e que a noção de progresso, se não foi pulverizada, passará por uma grave crise. O facto de a esperança de vida ter aumentado provoca que haja, de momento, não apenas três mas quatro gerações a habitar simultaneamente o globo. Os lugares da memória cresceram, contribuindo para a tal superabundância característica da sobremodernidade. As histórias pessoais cada vez mais se emiscuem na história universal, sendo que cada um dos sujeitos em existência no Mundo há três ou quatro décadas presenciou importantes transformações, inúmeras atrocidades, diversas revoluções e um sem-número de descobertas científicas e tecnológicas. Os historiadores duvidam actualmente do discurso sobre a história não por questões de método mas devido às dificuldades que sentem de inscrever no tempo um princípio de identidade. Na opinião do autor, esta constatação global é também fruto da perda de referências sartriana e marxista para as quais o universal era a verdade do particular: na sensibilidade pós-moderna a substituição de modas cria um “patchwork” que prenuncia o fim de uma evolução semelhante a um progresso.

Por outro lado, a história contemporânea acelera-se. Esta aceleração corresponde a uma multiplicação de acontecimentos imprevistos por economistas, historiadores ou sociólogos, sendo esta abundância de factos que constitui o verdadeiro problema para os estudiosos e teóricos, e não a mudança nos esquemas intelectuais ou as convulsões

políticas. Tal aumento exponencial deve-se directamente ao desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, por um lado, e à interdependência inédita até aqui entre os estados do sistema-mundo (Cf AUGÉ, 31-6). Não é, contudo, um problema de sentido, nem a contemporaneidade será definida pela ausência ou diminuição deste o que acontece é que existe uma necessidade quotidiana de lhe atribuir um, não apenas ao nosso lugar restrito e identitário, mas ao mundo em geral e de modo compacto.

É um tempo presente e passado próximo sobrecarregados de acontecimentos que o sujeito tem que organizar individualmente; é nesta superabundância que tem que se orientar e definir: “a dificuldade em pensar o tempo releva de uma superabundância de acontecimentos do mundo contemporâneo, e não do desabamento de uma ideia de progresso há muito abalada.” (38). Para tal contribuem também os conceitos de instantâneo e simultâneo, em que se intersectam os planos temporais em espaços distantes, por acção das imagens dos meios de comunicação social. As noções de tempo aceleram, sobrepõem-se e intersectam-se, multiplicando bases de interpretação do sujeito que lhes pretende atribuir lógica, sentido ou organização.

Embora não seja fácil, nem mesmo razoável ou correcto, etiquetar uma obra de ficção, qualquer que ela seja, e a de Auster, neste caso específico; apesar de qualquer rótulo deixar aquém outras leituras, e tendo, ainda assim, em conta a multiplicidade de planos em que um leitor sofisticado, na denominação de Barthes, a pode absorver, é com tranquilidade que podemos afirmar que *Oracle Night* é, também (e sobretudo), uma obra metaliterária que aborda estas e outras questões do tempo na construção da narrativa.

Há a questão do tempo ficcional: Auster cria um protagonista que, sem surpresas, se dedica à escrita; através deste protagonista, Sidney Orr, todo o processo de escrita, desde a inspiração à construção ficcional, é descrito, demonstrado e revisto por Auster. Frequentemente, o leitor é arrastado por uma série de matrioskas russas, que seriam *plays within plays*, se de peças se tratasse, histórias dentro da história, obras dentro da obra. Coexistem, assim, e na maior parte do tempo, dois planos: o da realidade de Orr, intensamente irónica por ser ele próprio uma personagem ficcional que o leitor tem tendência a deixar de reconhecer como tal, e o plano da/s ficção/ões criada/s por esta personagem, três histórias na totalidade das quais a de Nick Bowen, e da sua vida, criada ao pormenor, será sem dúvida a mais importante, quer em termos narrativos, quer nas questões metaliterárias:

I put a fresh ink cartridge in my fountain pen, opened the notebook to the first page, and looked at the top line. I had no idea how to begin. (...) And as I let my thoughts wander in and out of those lightly traced enclosures, I found myself remembering a conversation I'd had with my friend John Trowse a couple of weeks earlier. (...) He was referring to the Flitcraft episode (...). One afternoon as he's walking to lunch a beam falls from a construction site on the tenth floor of a building and nearly lands on his head. (...) Flitcraft realizes that the world isn't the sane and orderly place he thought it was, (...) The world is governed by chance. Randomness stalks us every day of our lives and those lives can be taken from us at any moment – for no reason at all. (...) He will fight fire with fire, as it were, and without bothering to return home or say goodbye to his family, without even bothering to withdraw any money from the bank, he stands up from the table, goes to another city and starts his life all over again. (...) I decided to give old Flitcraft episode a shot (...)

The words came quickly, smoothly, without seeming to demand much effort. I found that surprising, but as long as I kept my hand moving from left to right, the next word always seemed to be there, waiting to come out of the pen. I saw my Flitcraft as a man named Nick Bowen. He's in his mid-thirties, works as an editor at a large New York publishing house and is married to a woman named Eva (...)

As the story opens, the manuscript of a novel has arrived on Bowen's desk. A short work bearing the suggestive title of *Oracle Night*. (10-3)

A citação acima transcrita, apesar de extensa, justifica-se devido ao facto de descrever pormenorizadamente quer o processo de criatividade e inspiração, quer a construção da personagem ficcional, quer o início de uma das ficções dentro da ficção quer, ainda, o uso da ironia pós-modernista na escolha de uma terceira sub-ficção dentro da segunda, e com o mesmo nome da primeira, “Oracle Night”. Toda a citação, contudo, aponta também para a importância da simultaneidade de tempos ficcionais e para o papel do acaso, e a forma como este pode num pequeno instante mudar todo um futuro. No primeiro romance de Orr, as questões do tempo são, por irónico efeito de espelho da própria obra de Auster da qual é protagonista, fundamentais. Orr escreve um texto impregnado de acasos e coincidências catalisadoras do enredo. Quer acasos, quer coincidências são, em última instância, troços espacio-temporais ou, como Auster define em *The Invention of Solitude*, rimas de realidade num dado tempo. Neste tempo ficcional dentro de outro tempo ficcional, Orr sublinha a importância de momentos de

viragem, em que um espaço de tempo infinitamente pequeno muda o decorrer de acontecimentos ao longo de todo um futuro, numa exploração clara da teoria de que a vida acontece ao sujeito de forma mais inexorável do que as suas opções a determinam. O sujeito não é dono do seu destino, mas joguete nas mãos deste.

Como fica claro, as questões do tempo e a análise literária pós-modernista do mesmo são fundamentais na construção deste romance.

Paralelamente, existe a análise do tempo psicológico em clara comparação com o tempo cronológico. Sidney, enquanto narrador da obra de Auster, relata, *a posteriori*, determinados acontecimentos de um dado período do seu passado. Ao fazê-lo, dá a sua interpretação subjectiva sobre os mesmos, uma interpretação filtrada pela sua memória dos factos. Também neste caso, e à semelhança do que Auster afirma em *The Invention of Solitude*, a memória enquanto filtro altera, recria, reinventa e, assim sendo, é também ela catalisadora de uma ficção pessoal: “Memory: the space in which a thing happens for the second time” (68); “Memory in both senses of the word: as a catalyst for remembering his own life and as na artificial structure for ordering the historical past.”

O tempo cronológico, o tempo que vai passando, cria uma história baseada em factos reais que são, em última instância, depurados dessa realidade, transformados, relativizados por um eu subjectivo que os vivenciou e os foi, gradualmente, interpretando.

É dessa interpretação, e não dos factos *per se*, que dá conta Orr. Desta forma, tempo cronológico e tempo psicológico diluem-se num só, impregnando todo/s o/s tempo/s ficcional/is. A história dos acontecimentos que narra sobre a sua própria vida tem início ao que conta, com o som do arranhar de um lápis sobre um papel, pela mão do proprietário de uma tabacaria de bairro. Se o leitor tiver em mente que Orr é, apenas, uma personagem ficcional, poderá sorrir com esta afirmação: claro que os acontecimentos da sua realidade começam com o som da escrita, nem poderia ser de outro modo.

I was the first customer of the day, and the stillness was so pronounced that I could hear the scratching of the man’s pencil behind me. Whenever I think about that morning now, the sound of that pencil is always the first thing that comes back to me. To the degree that the story I am about to tell makes any sense, I believe this was where it began – in the space of those few seconds when the sound of that pencil was the only sound left in the world. (4)

Ainda que se isole o papel da memória na narrativa de Orr, a própria personagem apresenta-nos a importância do seu tempo interior com afirmações de vária ordem, logo no capítulo inicial, que remetem para o seu estado de debilidade física e mental, consequência de uma doença prolongada que se encontra em estado de convalescença. Orr auto-descreve-se, aquando do início dos acontecimentos, num estado de confusão mental, de cansaço e de vazio de que parece recuperar muito lenta e gradualmente: “I had been sick for a long time. When the day came for me to leave the hospital, I barely knew how to walk anymore, could barely remember who I was supposed to be.” (1)

Em pano de fundo e como cenário, existe ainda em permanência um factor de verosimilhança importante que é a presença constante de um tempo e um ambiente pós-modernos, personificados pela azáfama nova-iorquina, que de nada ou de ninguém se compadece, e se expressa no bulício das ruas, na pressa dos transeuntes, nos sons e cheiros do diverso comércio, no traçado labiríntico. Este tempo urbano e acelerado serve de contraste ao tempo interior de Orr, por esta altura com apenas trinta e quatro anos mas dominado pela debilidade de um ancião e a inércia inerente aos primeiros momentos depois de um longo período de internamento hospitalar. Será importante sublinhar desde já uma ideia que será desenvolvida mais tarde, e que consiste na exploração ficcional do tempo cronológico sobre o indivíduo em dicotomias radicais directamente associadas: velho/novo e morte/criação. A descrição deste período de convalescença entrelaça pormenores de natureza quase onírica com detalhes do tempo cronológico, chegando, por exemplo, a fazer-se referência ao próprio horário específico de certas rotinas e a aspectos concretos do tempo meteorológico de uma nova Iorque no Verão que conferem a citada verosimilhança ao relato, apesar das circunstâncias da psicológica da personagem protagonista. Há uma clara distância entre o tempo que passa veloz à volta do sujeito, e o eu do mesmo, muitíssimo mais lento, alienado, marginal ao plano cronológico que vai testemunhando sem vivenciar plenamente:

Summer came early that year. By the end of the first week of June, the weather has turned stagnant, oppressive, rank: day after day of torpid, greenish skies; the air clogged with garbage fumes and exhaust; heat rising from every brick and concrete slab. (...)

I drifted along like a spectator on someone else's dream, watching the world as it chugged through its spaces and marveling at how I had once been like the people around me: always rushing, always on the way from here to there, always late, always scrambling

to pack in nine more things before the sun went down. I wasn't equipped to play that game anymore. (2)

É esta descontextualização do eu interior de Sidney nas questões de espaço e tempo que o leva, por um lado e a conselho médico, a caminhar. Esta forma de ganhar resistência física não terá sido escolhida aleatoriamente pelo autor, apesar da sua defesa da importância e natureza dos acasos. A actividade de deambular a pé por uma cidade é comparada, por diversas vezes, em *The Invention of Solitude*, a um andar à deriva em que os passos não levam a lugar algum à excepção do interior de si mesmo. Desta forma, este vaguear não aflige, antes alegre, o sujeito que caminha, como se, para se encontrar, o eu precisasse, primeiro, de se perder.

Cut off from everything that was familiar to him, unable to discover even a single point of reference, he saw that his steps, by taking him nowhere, were taking him nowhere but to himself. He was wandering inside himself and he was lost. (71)

Por outro lado, a citada descontextualização da personagem empurra-a também, e de forma determinante, para outra tarefa activa, essa sim, catalisadora de todos os acontecimentos narrados subsequentemente, que é o regresso à escrita.

Esta importância da escrita como factor determinante no tratamento de perturbações psicológicas, emocionais, mentais ou até físicas, será analisada mais detalhadamente no capítulo três. Por enquanto, e em síntese, dois factores, simultâneos, de consequências avaliadas como benéficas para a restituição da sadia normalidade de Orr: as caminhadas, e o regresso ao processo criativo.

Ainda no âmbito desta narrativa, Orr também disserta sobre o passado, e sobre a necessidade de que este permaneça guardado onde ficou sob ameaça de contaminar e aprisionar o presente e diluir o futuro. A propósito de uma câmara que fotografa a três dimensões, uma das personagens embrenha-se na nostalgia do renascimento dos seus entes queridos já falecidos, entrando numa espécie de vício que consiste em passar o seu tempo presente a rever estas imagens obsessivamente. Esta atitude é profundamente criticada pelo narrador dos acontecimentos que a considera, inclusivamente, uma forma de sortilégio.

Richard was in his garage at home, looking for something in a cardboard box, when he came across an old 3-D viewer. (...) The camera was missing but Richard found a box of slides” (...). Not knowing what to expect, Richard put one of the slides in the viewer, pressed down on the background illuminator button, and had a look. In one instant, he said, thirty years of his life were erased. (...)

It wasn't like looking at normal photographs, he explained. It wasn't even like looking at home movies – which always disappoint you with their jerky images and washed-out colors, their sense of belonging to the remote past. The 3-D pictures were incredibly well preserved, supernaturally sharp. Everyone in them looked alive (...) It gradually occurred to him that most of the people in the pictures were now dead. (...) The viewer was a magic lantern that allowed him to travel through time and visit the dead. (...) The spell lasted for two months, and then one morning Richard went into the garage and the viewer didn't work. (...) No viewer no image. (...) another round of grief, another round of sorrow – as if after bringing them back to life, he had to bury the dead all over again. (31-4)

Contudo, e apesar do tom crítico com que o narrador relata os acontecimentos, este fascínio pela imagem fotografada dos que já morreram, como se tal imagem os trouxesse provisoriamente à vida, ecoa as palavras de Auster na sua autobiografia *The Invention of Solitude*, após a morte do pai:

In his bedroom I had found several hundred photographs – (...)

Back home, I pored over these pictures with a fascination bordering on mania. I found them irresistible, precious, the equivalent of holy relics. It seemed that they could tell me things I had never known before, reveal some previously hidden truth, and I studied each one intensely, absorbing the least detail, the most insignificant shadow, until all the images had become part of me. I wanted nothing to be lost. (...)

Discovering these photographs was important to me because they seemed to reaffirm my father's physical presence in the world, to give me the illusion that he was still there. (10-11)

Ainda fundamental para a abordagem do tempo em *Oracle Night* é o hiato que se cria aquando do início do processo de escrita. Anos depois, a personagem considera ter passado dois dias em plena febre criativa, fechado no seu escritório, manuscrevendo a sua obra. Contudo, a mesma personagem que objectivamente delimita este espaço de tempo, quarenta e oito horas, identifica lapsos intermédios, espaços temporais que não

consegue definir e acontecimentos que não consegue explicar. Como exemplo, existe a afirmação de Orr de que, durante o seu próprio processo criativo, há momentos importantes de pura ausência factos inquietantes que incluem as afirmações de Grace, sobre ter aberto a porta do escritório e não o encontrar, ou toques de telefone que não foram ouvidos, por exemplo. “When you didn’t answer, I opened the door and peeked inside. But you weren’t there.”, “Of course I was. I was sitting at my desk (...) as far as I know, I was sitting at my desk the whole time”. (23)

Afirma Orr ter a impressão de que, por intermédio de uma experiência incrível, sentira desaparecer do mundo, fora do espaço físico, ausente. E afirma, a propósito da influência da escrita na sua vida, não saber se é ele, o autor, a usar o caderno ou, pelo contrário, o caderno a usá-lo.

Esta ideia, de ser sujeito que usa ou objecto utilizado, traz consigo outra análise, ainda no que diz respeito às questões do tempo em *Oracle Night*, e que se prende com o próprio título da obra. Um oráculo, por si só, destrói as fronteiras entre tempo presente e tempo futuro, contaminando o primeiro com o último, e determinando as acções do sujeito relativamente ao presente pela influência de um pseudo-conhecimento do que será o futuro. O oráculo, contudo, provém da Antiguidade Grega, onde tais vozes premonitórias eram consultadas e duplamente respeitadas e temidas. O título é ironicamente atribuído não só à obra de Auster mas também a uma das obras ficcionais dentro da mesma. O facto de ser um oráculo nocturno também nos parece significativo. A noite, a escuridão, a ausência de luz, acima analisadas aquando da reflexão sobre as questões do espaço, voltam a fazer sentido relativamente às questões de tempo.

2. O autor em / e a sua obra

2.1 A questão autoral

Segundo Linda Hutcheon, na sua obra *A Poetics of Postmodernism*, Foucault considera que a continuidade da história é o equivalente da função fundadora do sujeito, auferindo-lhe segurança e esperança num futuro que lhe restitua o que foi perdendo. Contemporaneamente, há uma multiplicação de estudos sobre o tema do sujeito, por parte de teóricos de todas as tendências políticas. Jameson considera a “fragmentação e a morte do sujeito “um tema da moda” na teoria contemporânea (1984a, 63)”. (HUTCHEON, 203) A coincidência dos interesses nos dois domínios (crítica e arte) sobre a natureza ideológica e epistemológica do sujeito humano perfaz mais um ponto de intercepção na construção de uma poética pós-modernista.

Hutcheon refere que a descentralização filosófica, histórica e psicanalítica do conceito de sujeito foi liderada por Derrida, Foucault e Lacan: descentralizar não é, contudo, negar a existência do mesmo. O pós-modernismo desintegra certas ideologias tradicionais do sujeito sem defender o seu desaparecimento total. Derrida afirma: “o sujeito é absolutamente indispensável. Eu não destruo o sujeito; eu o situo” (in Machsey e Donato 1970,1972, 271). (HUTCHEON, 204) Situar o sujeito, neste contexto, é reconhecer as diferenças e as ideologias, sugerindo noções alternativas de subjectividade. Quando Michel Foucault introduz o tipo de análise histórica com base em categorias de descontinuidade e diferença, responde às acusações que sobre si recaem, de assassinato da história, com a afirmação de que o que se está a lamentar não é o seu desaparecimento, mas o eclipse da relação entre esta e a actividade sintética do sujeito. O mesmo acontece no domínio da literatura. A herança do modernismo assume duas grandes formas no campo metaficcional: por um lado, encontramos narradores deliberadamente manipulativos; por outro, uma plural polivalência de pontos de vista cujas vozes não são inteiramente localizáveis no universo textual. Por vezes, esses dois tipos de narração metaficcional chegam a coexistir na mesma obra, confrontando-se antagonicamente ou completando-se de forma complementar. Como exemplo, Hutcheon apresenta a obra *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, um relato sobre a vida de um homem que nasce no preciso momento em que nasce a sua nação, e cuja existência se desenvolve paralelamente, e em espelho, aos acontecimentos históricos da mesma. Esta personagem apreende que as forças actantes na história, tal como defende Foucault, não

obedecem a mecanismos reguladores, constituindo meras reacções a conflitos casuais. Assim, o mundo que conhecemos é fruto de acontecimentos aleatórios que formam um mosaico a que o sujeito, observando o conjunto, confere um sentido final. Consequentemente, o valor qualitativo final de uma obra cabe, também, de modo parcial mas fundamental, ao leitor da mesma. Quando se trata de acontecimentos autobiográficos o próprio autor é, em si mesmo, o leitor interpretativo dos factos que narra, dado que os observa a uma distância subjectiva, forçada pelo passar do tempo. Essa narração não deverá ser assim confundida com a realidade das ocorrências passadas. (Cf. HUTCHEON, 203-209).

Hutcheon sublinha a teoria de Benveniste que defende ser a subjectividade uma propriedade fundamental da linguagem, que constitui o homem como sujeito, visto estabelecer-lhe o conceito de “ego” no espaço real.

Enquanto o *insight* benvenistiano de que o sujeito é constituído na linguagem pode obviamente conduzir à concessão de um privilégio esteticista à linguagem *per se*, na teoria e na prática pós-modernas é a linguagem como *discuso* que se ressalta (...) (HUTCHEON, 215)

Deste modo, esta ensaísta é da opinião que o sujeito descontínuo apresentado por Benveniste, embora baseado no seu surgimento em posições discursivas já existentes, acaba por ocupar locais múltiplos e até contraditórios, permitindo-nos a sua compreensão de modos culturais e históricos específicos que reflectem todos os tipos de determinantes económicas, políticas, sexuais e artísticas, pulverizando uma ordem simbólica monolítica. O sujeito é, assim, realocado dentro do discurso, encenando a ficção as concepções exigidas pela teoria.

Os grupos de discursos que provocam rupturas, para além dos discursos totalizantes são, na opinião de Hutcheon, aqueles que sugerem formas mais contraditórias e múltiplas de conceber a subjectividade, sejam eles auto-asserções do sujeito, contextos explicitamente abordados pelo texto, ou intertextualidades que actuem no sentido de combater identidades fixas. Em resumo, a narração é simultaneamente autoral e leitoral; o sujeito é coerente e unificado e também paradoxalmente múltiplo, contraditório e disperso, tendendo teoricamente para a descentralização em relação a leis, formas, regras, e jogos de seu próprio discurso. (Cf. HUTCHEON, 217-224)

Na sua obra *Em Busca do Autor Perdido*, Helena Carvalhão Buescu problematiza a questão do autor, começando por uma exposição diacrónica do que têm sido as perspectivas teóricas relativas a esta figura e ao impacto que ela tem na obra literária de que é criadora.

Vários exemplos canónicos de metonímia tomam o autor pela obra, o que cria o primeiro problema de dissociação entre uma e outra entidade, havendo entre elas uma perfeita identificação, pouco aceitável no domínio da Teoria da Literatura. Assim, Buescu entende que o conceito de autor será colocado na relação estabelecida entre a obra, a sua produção e a experiência de leitura que conforma ambas, sendo o autor definido por uma relação retórica inserida num paradigma comunicacional do fenómeno literário. (Cf. BUESCU, 11)

Nas opiniões de Umberto Eco e Aguiar e Silva, o autor é uma estratégia textual e mais uma hipótese interpretativa, estando textualmente presente como acto de enunciação. Esta estratégia não exclui o acesso a uma voz subreptícia com diferenças tonais, afectivas e retóricas que fala ao leitor “cooperante” ou “modelo”, ou seja, ao leitor interessado na actualização das intenções que o enunciado virtualmente contém. A este diálogo Buescu dá o nome de “cooperação interpretativa”. (14)

Barthes havia proclamado a morte nietzchiana do autor, destituindo quer autor quer leitor de história, biografia e psicologia, para proclamar a força agente da escrita, sempre auto-reflexiva. O autor, enquanto força exterior e anterior ao texto, exerce uma prepotência que impede a percepção da força agente deste, retirando-lhe autonomia e independência efectivas. Considerar o autor como pai fundacional do texto implica a oposição sujeito / objecto como forma de garantir as condições expressivas da subjectividade e a existência da pura objectividade, condenando a existência dum única “meganarrativa legitimadora” (Lyotard) no terreno das acções interpessoais, sociais e simbólicas: a narrativa da revolta filial e da morte do pai. (16)

Por sua vez, Foucault questiona “What matters who’s speaking?”, que introduz a noção de função-autor, historicamente determinada e destituída da componente biografista e intencionalista, não sendo contudo dissolvido por esse afastamento. Aceita-se a existência do nome de um autor com características específicas e diversas de qualquer outro nome.

A existência de uma história do conceito de autor demonstra a pertinência semântica da questão autoral; a sua variabilidade e a sua não-necessidade não significam uma inoperância conceptual, muito pelo contrário: para Foucault, a sua função era um

problema, sugerindo os códigos que permitem e constroem a economia dos textos e seus autores, e atacando a identificação autor/escritor. Também para Mukarovsky o sujeito empírico deveria ser afastado do sujeito autoral, sendo esta última a personalidade que corresponde ao denominador comum de todas as obras que criou; esta personalidade não pode ser limitada à taxonomia de influências nem, em contrário, ser considerado que a sua vida mental é autónoma; há uma intersecção destas duas realidades. Por outro lado, as doutrinas intencionalistas têm uma perspectiva exclusivamente biografista do autor; o afastamento total das noções de biografia e intenção deriva de um paradigma formalista, seguido pelos *new critics* e desconstrutivistas, em que o sentido é imanente ao texto. Não existe um sentido independente do contexto da sua produção intencional. (Cf. BUESCU, 18-21)

Buescu é a favor do uso da designação “autor textual”, que admite a tríade autor textual/narrador/leitor e implica a impossibilidade da análise das formas de recepção sem as correlatas formas de produção, permitindo falar da obra para além da evidência textual manifestada. Tudo isto é apenas possível dentro de um paradigma pragmático do fenómeno literário. (Cf. BUESCU, 23-4)

Dentro deste paradigma, a noção de autor não funciona de modo homogéneo e inalterável, com o mesmo grau de manifestação e pertinência em toda e qualquer obra, o que contudo não a dissolve enquanto objecto conceptualmente pertinente. O autor empírico é um sujeito contextualizado na cultura, e o funcionamento do sistema literário existe no interior do sistema mais lato da cultura; o autor textual é uma representação funcional do autor empírico legitimada por este e que insere o texto no conjunto de práticas sociais e simbólicas. A relação entre ambos é expressa na consciência histórica, comunicacional e cognitiva do texto literário, que está inscrita no próprio acto de produção textual, provocando selecção ideológica e juízos de valor que imprimem ao texto uma transitividade de sentidos dentro de uma comunidade que partilha formas de comunicação determinadas.

Quando um autor abjura parte da sua obra, esta não deixa de ser marcada por um autor textual. Auster não se aceita como pós-modernista e, ainda assim, as marcas do autor textual presentes na sua obra e já referidas e analisadas anteriormente neste trabalho obedecem às estratégias das narrativas pós-modernistas. São entidades diferentes, uma do tecido social, outra do sistema literário: um autor tem autoridade social sobre os produtos que escreveu, mas estes tem efeitos práticos que dissolvem os efeitos anteriormente gerados.

O texto é um intercâmbio semiótico e pertença de uma cadeia de actos simbólicos. Estes perfazem-se na própria obra que deixa de ser anónima e auto-reflexiva, aduzindo a mostração de figurações historicamente determinadas. Um certo grau de anonimato permite autonomia de leitura, mas não a presunção de que um texto possa de alguma forma ser de geração espontânea. O autor é, assim, uma entidade semiótica, o que implica o carácter transicional do texto, a sua inserção pragmática e o facto de ser sempre direccionado. O sujeito de enunciação literária não é monadológico mas transindividual, sendo, tal como define Buescu,

Agente em relação aos códigos que transforma, infringe e destrói; aos textos com os quais dialoga, exaltando-os, imitando-os, renovando-os, contestando-os ou parodiando-os; ao mundo empírico, histórico e social e (...) a um universo religioso e meta-empírico (...) através de um específico labor de produção textual realizado no âmbito do sistema literário, com o código literário e contra o código literário. (28)

Os textos que parecem enunciar-se a si próprios põem entre parentesis o sujeito, como se este fosse uma realidade autofágica e o texto fosse um evento imediato e sem intermediário, e não uma representação verbal e comunicativa; pelo contrário, há textos que pretendem pôr nos mesmos parêntesis a realidade contextual de transitividade social, como se bastasse haver um “eu” que assumisse a palavra; finalmente há textos cuja pretensão é, para além de narrar, reflectir sobre os mecanismos, condições e formas pelas quais se insere num processo de interacção social de instâncias reconhecíveis e tematizáveis: autor, obra, leitor, crítico, editor, público. (Cf BUESCU, 29-30).

Torna-se necessário, assim, separar os conceitos de autor textual e narrador. A autoria é um lugar de fronteira e cruzamento entre extra e intratextual tendo um efeito que não se confunde com o de vários narradores de diferentes obras, ou na mesma obra do mesmo autor. Há uma não-coincidência obrigatória entre aquele que narra e aquele que legitima o texto como propriedade transitiva.

A literatura é, neste domínio, um paradigma comunicacional em que o texto é uma troca de informações simbólicas dentro de um sistema social lato. A situação dialogal requer homogeneidade entre intervenientes, o que não significa um ac incidência de identidade dos mesmos; as distinções não são dissolvidas, mas sim intensificadas e tornadas significativas. A possibilidade das leituras depende do grau de memória comum; do

aspecto cultural partilhado pelos diferentes intervenientes no processo literário: o entendimento do texto literário é um processo prático de interacção simbólica.

Deste modo, o autor só pode ser relegado para fora do sistema se se recusar o fundamento funcional e comunicacional do literário. O autor age, assim, como garante da dimensão pragmática. (Cf. BUESCU, 35)

Por seu lado, Jorge de Sena, no capítulo “Sobre biografia literária a partir de Graham Greene”, da sua obra *Sobre o Romance*, corrobora a ideia de que, embora a obra deva valer por si própria, ela é um produto da voz autoral que pensa sobre a arte dentro de um determinado contexto e, como tal, deverá ser tida em conta como entidade cultural. Contudo, este autor afasta-se das interpretações literárias que pretendem fazer a psicanálise do seu criador:

Porque saber os segredos tristes poderá permitir a compreensão do uso, feito pelo artista, de certos temas e certas metáforas; mas só uma visão englobante da personalidade através do tempo (e do tempo *dela*), aliada essa visão ao método que um pensamento filosófico forneça, poderá efectivamente dar-nos aquela *virtualidade* actual que é toda e qualquer reconstituição de uma personalidade que foi ou que está sendo. Se os homens agissem segundo a psicanálise apenas, seriam extremamente simples, porque o profundo (por estar muito no fundo, e, não por ser transcendental) não é necessariamente complexo – e estou em crer que, precisamente, a maior complexidade do homem reside naquele estreito limiar que a razão ilumina e chama à expressão. (41)

O que deve interessar aos teóricos e aos críticos é, então, a consciência espelhada na obra, para além da “necessidade de dilucidação das belezas e riquezas contidas na expressão daquela consciência” (41). As obras sobrevivem às pessoas, e são transmissíveis, enquanto estas últimas são únicas e intransmissíveis, passíveis de serem atraídas por críticos em interpretações vindouras. Na opinião do autor, o principal dever dos que interpretam vozes alheias é uma fidelidade que transcenda os preconceitos comuns, ouvindo atenta e fielmente “uma voz oculta que, do fundo de uma solidão indescritível, pede auxílio, socorro” (42). Tal requer disciplina e humildade porque se espera uma audição atenta desta voz, uma audição para além do espaço, do tempo, e sobretudo do eu que interpreta.

The Invention of Solitude é a única obra assumidamente auto-biográfica de Paul Auster. Tendo sido publicada num momento prévio às obras mais importantes deste autor, é

recorrente a sua análise quando se trata de identificar níveis de auto-referencialidade na ficção que, a partir daí, tem vindo a ser publicada. Esta é uma obra que funciona como mapa para os temas e metáforas essenciais à poética austeriana, em que o autor faz uma introspecção crítica sobre os temas cuja preocupação é revelada na sua posterior escrita; a demanda do pai, o acaso como princípio regulador da vida humana, a dupla natureza da solidão e a imagem do quarto fechado como espaço de morte e renascimento.

Esta obra foi escolhida para integrar o corpus da presente dissertação por apresentar os dois principais motivos do mundo poético austeriano, a demanda e o mistério do ser. A sua publicação marca a viragem na vida pessoal e profissional do autor, sendo o início da sua carreira na dimensão pública do reconhecimento crítico enquanto escritor. Dividida em duas partes, a primeira, *Portrait of an Invisible Man*, descreve uma figura paterna envolta em mistério, uma ausência que o autor pretende anular através do processo de criação literária, recuperando e preservando assim uma memória que, em última análise, restabelecerá a sua identidade fragilizada. A segunda parte, *Book of Memory*, é o percurso do autor na sua demanda do eu, em que é simultaneamente sujeito e objecto, e se reveste de preocupações psicológicas, epistemológicas e metaficcionais. Este texto é, assim, ilustrativo da impossibilidade do conhecimento e inevitável falhanço no processo de criação.

Em *Portrait of an Invisible Man*, o pai de Auster é definido pela própria indefinição dos adjectivos que servem para o caracterizar. É uma figura ausente, não só a nível familiar, mas na sua dimensão pessoal e íntima. A ausência, a invisibilidade, a fragmentação e a solidão são aspectos marcantes na personalidade da figura paterna do autor, figura essa que na Freud considera a primeira referência de identificação do *ego*.

Even before his death he had been absent, and long ago the people closest to him had learned to accept his absence, to treat it as the fundamental quality of his being. (...)

Devoid of passion, either for a thing, a person or an idea, incapable or unwilling to reveal himself under any circumstances, he had managed to keep himself at a distance from life, to avoid immersion in the quick of things. (...) In the deepest most unalterable sense he was an invisible man. Invisible to others, and most likely invisible to himself as well. If, while he was alive, I kept looking for him, kept trying to find the father that was not there, now that he is dead I still feel as though I must go on looking for him. Death has not changed anything. The only difference is that I have run out of time. (...)

For fifteen years he has lived alone. Doggedly, opaquely, as if immune to the world. He did not seem to be a man occupying space, but rather a block of impenetrable space in form of a man. (4-5)

Auster oscila, assim, ao longo da sua introspecção, entre a opinião de que o pai fora alguém *vazio* a nível da vida interior e o senso comum de que alguém assim não existe. Contudo, apresenta um ser reduzido a uma dimensão estritamente social, opaco e impenetrável na sua essência, inábil nas relações interpessoais, assumindo várias *personae* que funcionam como marionetas que manipula de um lugar escuro. Ao longo do texto, Auster tenta explicar esta necessidade paterna de recorrer a máscaras pelo desespero interior de ele próprio, enquanto criança ter perdido o seu pai em consequência de uma tragédia familiar que o lançaria para um desespero interior. Seria esta invisibilidade uma estratégia de defesa para minimizar a sua fricção com o mundo, e o traço mais pungente que assombra a família Auster durante várias gerações.

My father's capacity for evasion was almost limitless. Because the domain of the other was unreal to him His incursions into that domain were made with a part of himself he considered to be equally unreal, another self he had trained as an actor to represent him in the empty comedy of the world-at-large. The surrogate self was essentially a tease, a hyperactive child, a fabricator of tall tales. It could not take anything seriously. (12)

A invisibilidade gera a solidão de alguém que recusa ser visto pelo outro e se esconde até não haver nada mais a esconder. Esta solidão reverte-se de dois aspectos distintos: ou o isolamento da consciência privada atira o sujeito para uma incapacidade de auto-contemplação e o anula ao olhar do outro ou, pelo contrário, o sujeito se perde de si próprio, abrindo assim caminho a encontrar-se, a auto-criar-se em vez de se auto-destruir.

O que parece recorrente ao longo da obra de Auster é, assim, um aproveitar das suas experiências pessoais e familiares, da carga emocional que lhe trouxeram e do crescimento pessoal que suscitaram, para desenhar os seus protagonistas. Criando personagens a partir de pessoas ou emoções reais, mas ancoradas no reduto da memória, ao mesmo tempo que cria verosimilhança de atitudes e estados de espírito, descreve com rigor ambientes e situações suas conhecidas, o que lhe permite dedicar todo o seu esforço criativo à construção dos enredos narrativos, sendo que a caracterização de

personagens não o obriga a longos períodos de pesquisa. Todavia, construir uma personagem a partir de vivências que foram, em dado momento, suas, é distinto de afirmar que o autor expõe a sua vida privada e o seu passado familiar nas ficções que cria.

Tomemos como exemplo *Leviathan*. A intertextualidade, outro dos eixos pós-modernos directamente ligado à preocupação de envolver directamente o leitor e o objecto artístico, é bastante mais complexa do que o imiscuir da biografia de Auster na vida ficcional das suas personagens: na verdade, não é só Aaron que serve de canal à biografia do autor; Sachs também partilha detalhes biográficos com Auster. De facto, uma das mais importantes situações ominosas da obra, em que a mãe de Sachs se sente mal na Estátua da Liberdade, é retirada dum acontecimento verídico da vida de Auster, que este descreve em *The Invention of Solitude: Auster remembers visiting the Statue of Liberty with his mother and remembers that “she got very nervous inside the torch and made him go back down the stairs sitting, one step at a time”* (169). É de salientar que as situações ominosas reiteram o cariz trágico que pode ser atribuído a Sachs enquanto herói da obra. Estas pontes entre o passado e o futuro conferem uma dimensão trágica que exalta, no caso de Sachs, a prevalência do acaso enquanto categoria operatória no trajecto ficcional do herói. Outro exemplo de entretecimento entre biografia e ficção é a já citada, no capítulo anterior, reacção de Auster às fotografias antigas do pai, após a morte deste. Tal descoberta levou-o a olhá-las obsessivamente, a examiná-las ao mais ínfimo pormenor, a fazê-las parte de si próprio. Em *Oracle Night*, no episódio de Richard e o leitor de slides a 3-D, Auster coloca a sua personagem com o mesmo tipo de atitude maníaca. Ambas as atitudes, a real de Auster, e a ficcional de Auster, nascem do mesmo tipo de sentimentos: a necessidade de reavivar a memória de entes queridos já perdidos e de, num breve instante, trazê-los de novo à vida.

Por outro lado, este imiscuir de Auster em várias personagens em simultâneo, e em *Leviathan*, a sua presença quer no herói trágico / anti-herói, Sachs, quer no herói épico e solar, Aaron, dá novamente base de sustento para o enquadrar na corrente pós-modernista, dado que é uma fragmentação do eu em *personae* de temperamentos antagónicos.

É importante não esquecer, contudo, o que refere Dennis Barone na introdução da obra *Beyond the Red Notebook*: “self-referentiality should not be taken as auto-biography” (14). O que está em discussão é a questão da representação, da mimesis e da verosimilhança do objecto literário, que o pós-modernismo vai recuperar muitas vezes

ironicamente (como faz Auster, no caso citado), e que não deve ser confundida com o real.

Deste modo, a questão da plausibilidade não deve ser confundida com a questão da representação, servindo apenas para providenciar verosimilhança ao texto, conferindo-lhe um alibi literário, paralelo ao alibi usado por Magritte na obra em que proclama “Ceci n’est pas une pipe”.

Auster utiliza várias estratégias na sua obra para encobrir propósitos e preocupações mais complexas. Usa, por exemplo, o romance policial, em *City of Glass* e *Leviathan*. Usa, da mesma forma, e com a mesma carga irónica, pormenores da sua biografia, conhecidos do leitor, porque publicadas anteriormente em textos assumidamente biográficos. Se uma arbitrariedade assumida permite a Auster introduzir no seio da sua ficção notas autobiográficas com o pretexto de ilustrar as suas personagens, sem requerer a credulidade do leitor, então ele existe de facto como presença autoral que as suas confissões irónicas não podem apagar. Tudo convida a não levar a sério o autor e o que dele próprio reconhecemos por baixo dos traços ficcionais das suas personagens. A vida autobiográfica de Auster é, nas suas páginas ficcionais, também ela ficcional, falsas pistas conducentes a caminhos sem saída.

Em *Leviathan*, há fragmentos da vida do autor em duas personagens, dois heróis, coexistentes na mesma obra. A este respeito, explica Dennis Barone, na sua introdução a *Beyond the Red Notebook*: “In postmodern investigations of human subjectivities the self can be split into selves to probe the peculiarities of self (...) Instead of a unified self, we have then a self that can radiate toward infinite possible relations.” (15). Do mesmo modo que Auster se fragmenta em vários sujeitos, explorando várias *personae*, Aaron, na sua preocupação de relatar os factos o mais fielmente possível, apresenta frequentemente todos os pontos de vista existentes sobre o facto em questão.

A ficção de Auster advém frequentemente de material autobiográfico mas fá-lo de forma complexa. Barone, numa comparação com Melville, define do seguinte modo a relação entre a biografia de Auster e a sua ficção: “The bones of the whale tell us little of what the whale looks like in its flesh...facts of Auster’s life are but autobiographical bones; the author in some sense remains an enigmatic leviathan for the reader” (2).

O trabalho de Auster contém aspectos da vida do autor, bem como referências a figuras históricas e a outros horizontes literários, mas o seu trabalho sobre representação e subjectividade é abordado de forma mais filosófica que abertamente política; encontramos a sua expressão política mais facilmente na sua obra não ficcional que nos

seus romances, embora *The Brooklyn Follies* se detenha mais particular e atentamente na discussão política da sua época, dado o facto de ter sido escrito imediatamente após 11 de Setembro de 2001. As personagens desta obra dão voz a críticas directas e acutilantes à presidência de George W. Bush, mas se se fizer uma análise cuidada da restante obra ficcional de Auster, não encontramos outro exemplo em que a política ocupe um lugar tão alargado como aqui.

No âmago da sua escrita encontram-se as questões, os paradoxos e os mistérios, e não as verdades autobiográficas. Em última análise, estamos na presença da questão pós-modernista a que Lodge dá o nome de “permutação”, na sua obra *The Modes of Modern Writing*, e que consiste em explorar todas as hipóteses, em esgotar todos os caminhos e percorrer todas as dimensões. (Cf. LODGE, 230)

Segundo o mesmo ensaio, outra das características pós-modernistas, a par da permutação, é a de “curto-circuito”, que referimos no capítulo um aquando das características pós-modernistas presentes em texto ficcional e não-ficcional. Nesse capítulo desenvolvemos a ideia de que a escrita pós-modernista se caracteriza por tentar exercer um “curto-circuito” no processo de interpretação que separa arte e vida, texto e mundo. (Cf. LODGE, 239) Este curto-circuito tem como objectivo surpreender, ou mesmo chocar o leitor, provocando-lhe uma resistência à assimilação das categorias literárias convencionais. Para atingir este resultado, os autores fazem coexistir estratégias de contraste entre modos de escrita num único trabalho. Lodge descreve estas estratégias sublinhando, sobretudo, a questão autoral: “Ways of doing this include: combining in one work violently contrasting modes – the obviously fictive and the apparently factual; introducing the author and the question of authorship into the text; and exposing conventions in the act of using them”. (LODGE, 240).

Encontramo-nos na presença de interferências autorais irónicas nas obras do pós-modernismo. Por um lado, os autores pós-modernistas usam, como sempre aconteceu em ficção, a sua experiência como um modo de inspiração para a criação artística, sendo possível que um leitor mais atento ou informado reconheça sinais de auto-referencialidade ao longo das obras; por outro, o próprio autor pode pretender de forma deliberada que o leitor reconheça essas referências, e usando-as como jogo de cumplicidade ou afastamento irónico. Auster oscila entre a auto-referencialidade casual e a irónica: mesmo a um leitor que desconheça a biografia autoral é possível discernir ironia “flagrante” visto, por exemplo, haver casos em queo autor atribui o seu próprio nome a personagens dos seus livros.

David Lodge no ensaio “Names” da sua obra *The Art of Fiction*, a propósito deste tema refere que um dos princípios fundamentais do estruturalismo é a arbitrariedade do signo; no entanto, os nomes próprios ocupam um estatuto muito peculiar sendo atribuídos por pais ou padrinhos embuídos de associações semânticas de intenções muitas vezes quase supersticiosas. Do mesmo modo, os nomes de um romance nunca são neutros: os autores esforçam-se por lhes atribuir sentidos de vária ordem; desde o cómico ou satírico, ao didático e realista a nomeação das personagens é sempre uma importante parte da sua criação. Sendo uma das características pós-modernistas, na opinião de Lodge, o excesso, (*The Modes of Modern Writing* 235-239) Auster inclui-se nesta estética ao levar o significado conotativo dos nomes nos textos literários a um extremo absurdo. Dando, no ensaio “Names”, como exemplo a obra *The New York Trilogy*, Lodge sublinha que esta pretende submeter os clichés e os estereótipos dos romances policiais ao significado, causalidade, identidade e cepticismo pós-modernistas. Em vários momentos das três diferentes histórias, Auster refere, explica, demonstra, subverte e ironiza a arbitrariedade do signo, começando na primeira história, “City of Glass”, precisamente por identificar esta relação arbitrária com a queda consequente do pecado original:

Adam’s one task in the Garden had been to invent language, to give each creature and thing its name. In that state of innocence, his tongue had gone straight to the quick of the world. His words had not been merely appended to the thing he saw, they had revealed their essences, had literally brought them to life. A thing and its name were interchangeable. After the fall, this was no longer true. Names became detached from things; words devolved into a collection of arbitrary signs; language had been severed from God. The story of the Garden, therefore, not only records the fall of man, but the fall of language. (Auster, *The Invention of Solitude*, citado por LODGE, 39)

Na segunda história da mesma obra, “Ghosts”, Auster atribui a todas as personagens nomes de cores, introduzindo a arbitrariedade da linguagem, por este sistema artificial de nomeação, no mundo ficcional, onde ela habitualmente não pertence. Na terceira história “The Locked Room”, Auster parodia o processo de escrita ficcional através de um episódio no qual uma das personagens, a trabalhar num recenseamento populacional, falsifica os resultados: “most of all there was the pleasure of making up names. At times I had to curb my impulse towards the outlandish – the fiercely comical,

the pun, the dirty word – but for the most part I was content to play within the bounds of realism.” (Paul Auster, *The Invention of Solitude*, citado por LODGE, 40). Conclui Lodge:

In all three stories the impossibility of pinning the signifier to the signified, of recovering that mythical, prelapsarian state of innocence in which a thing and its name were interchangeable, is replicated on the level of plot by the futilities of the routines of detection. Each narrative ends with the death or despair of the detective-figure, faced with an insoluble mystery, lost in a labyrinth of names. (LODGE, 40)

A autobiografia é, assim, mais um instrumento de escrita. Os Pauls e os Austers presentes na ficção deste autor são apenas expressão da arbitrariedade dos nomes, da sua natureza convencional e vazia de representatividade no real; este é o verdadeiro domínio que Auster trabalha: o significado da linguagem, o poder da palavra, a problemática da representação. Muitas vezes na sua obra não-ficcional o autor faz referência ao cuidado que põe na escolha dos nomes das suas personagens, para acabar sempre por declarar que a criação literária é um acto permanentemente falhado, por não haver palavra que se cole exactamente à ideia pretendida, por haver sempre uma relação de representação, e não de osmose. Ao falhar essa relação de osmose quando denomina uma personagem de Mr Blank, ou Blue, ou Glass, ou Wood, Auster acaba por ironizar esta sua preocupação artística com nomes igualmente significativos como Auster, Paul, Daniel (o filho do autor), Siri (a mulher de Auster) ou Sophie (a filha de ambos).

Esta questão de demanda constante pela linguagem mais pura, e a simbologia dada aos nomes das personagens é explorada de forma irónica na própria ficção de Auster:

Ed’s manners are so refined, in fact, that he never asks Nick his name.

At one point, Bowen mentions to his boss that he can call him Bill, but understanding that the name is an invention, Ed rarely bothers, preferring to address his employee as *Lightening Man, New York* and *Mr. Good Shoes*.” (*Oracle Night*, 82)

Neste episódio, a personagem Nick Bowen, que existe numa obra escrita por sua vez por outra personagem ficcional, Sidney Orr, inventa um nome fictício para dar ao seu patrão, que nunca o trata pelo nome próprio, por entender que é uma mentira, preferindo

chamá-lo por nomes mais próximos da identidade da pessoa que conhece, a forma como ela se veste, o lugar de onde veio, ou o episódio que mudou a sua vida.

Esta é uma estratégia profundamente irónica de Auster, um piscar de olho ao leitor atento, e uma ironia que vai ao ponto da desmistificação das próprias preocupações autorais: Auster cria nomes no intuito que estes se aproximem da essência das próprias personagens, mas estas vão ainda mais longe, acabando por ultrapassar os próprios autores, escarnecendo da sua busca pelo impossível, e do seu empreendimento numa tarefa que está, desde início, condenada ao fracasso.

Recorrendo precisamente à ironia, mais concretamente à auto-ironia, Auster polvilha ainda a sua ficção de personagens com nomes bíblicos ou tradicionalmente judaicos. Apesar de totalmente americanizado e já nascido nos Estados Unidos como nos descreve em *The Invention of Solitude*, as raízes de Auster são judaicas. Nesta obra autobiográfica, Auster demonstra, contudo, conhecimentos sólidos da cultura e religião dos seus antepassados próximos, referindo e reflectindo sobre episódios bíblicos tais como o de Jonas no ventre do tubarão. Fá-lo, todavia, com um intuito distinto do confessional ou prelectivo, usando-o como fonte de intertextualidade pós-modernista interpretando-o no que tem de literário e de filosófico e comparando-o com textos análogos da literatura mundial como o Pinóquio de Collodi e o episódio de Geppeto no ventre da baleia. Ao invocar o episódio de Jonas, um “Auster-american(izad)o” invoca directamente as suas raízes judaicas, não sendo alheio a este facto a escolha, por um lado, de um episódio bíblico que se refere ao mutismo e ao silêncio, características do pai que o autor quer honrar e, por outro, um passo de um clássico da literatura mundial em que um filho salva o pai da morte, como também é pretensão de Auster, embora de modo metafórico, e por intermédio do texto escrito.

Na ficção austeriana há vários nomes de personagens que, directa ou indirectamente remetem para a tradição judaica, como Jacob, o terceiro patriarca do povo judeu, filho de John Trause em *Oracle Night*; Nathan, de *Brooklyn Follies*, poderá também ser uma colagem a *Nathan, der Weise*, (*Nathan, o Sábio*) peça famosa de Lessing, escritor alemão do século XVIII e profundo crítico dos ideais anti-semitas. Esta peça esteve proibida pela Igreja e, mais tarde, pelo nazismo, por proclamar a amizade e a igualdade entre os povos e as religiões católica, judaica e muçulmana. Com efeito, há referências esporádicas a origens judaicas de várias personagens ao longo das diferentes ficções deste autor.

Para além disso, talvez o resquício mais importante da tradição judaica em Auster, presente em *leitmotiv* ao longo de toda a sua obra ficcional, é a característica a que Derek Rubin, no seu ensaio “‘The Hunger Must Be Preserved at All Cost’: A Reading of *The Invention of Solitude*”, chama, precisamente, “hunger”, um traço, na sua opinião, genuinamente judeu, e que liga Auster ao seu passado judaico e à tradição anterior de escritores judeus-americanos. Esta “hunger” seria consubstanciada numa insatisfação permanente, numa impossibilidade de completo bem-estar, desconforto esse que deve ser sempre contrariado, mas numa batalha perdida de antemão, por ser tão forte. No caso de Auster a privação que causou este tipo de desconforto existencial permanente foi, como nos é explicado pelo próprio, a ausência do pai. Aqui se inicia a busca, ou demanda, da figura paterna, que evolui para uma demanda de si mesmo, consubstanciada no acto criativo, mas condenada a um eterno *work-in-progress*: assim se sublima o ideal judaico, que Rubin sintetiza no título do seu ensaio, “The Hunger Must Be Preserved at All Cost” (60). A contradição entre preservação de uma insatisfação quase religiosa e a necessidade de a combater é definida por Rubin, a propósito de *The Invention of Solitude*, da seguinte forma:

Thus, because of his need both to satisfy his hunger and to preserve it, Auster finds himself caught between his inability to assuage his pain through writing about his father and his fear of the pain of losing him when he stops writing about him. Hunger, both as the source of yearning and as its object, is clearly (...) the prime source of all value in “Portrait of an Invisible Man.”

This also holds for “The Book of Memory”. (66)

Para este autor, parte importante da biografia de Auster, embora seja algo de que se distancia religiosa e politicamente, enquanto cidadão americano, é a questão judaica. Enquanto origem cultural, Rubin defende ser esta uma característica endógena e, como tal, modo de apropriação nas suas personagens ficcionais:

So, if the hunger at the centre of *The Invention of Solitude* links Auster in a fundamental way to his Jewish past and to earlier Jewish-American writers, it also arguably lends to this book a wider significance as a work of contemporary literature. Or to put it another way: When Auster speaks to us of hunger in *The Invention of Solitude*, he is addressing us as a twentieth-century man and as an American, but he does so with such urgency, such insight, and such poignancy because he is addressing us also as a Jew.

Sidney Orr, em *Oracle Night*, encontra também na escrita e no processo criativo uma forma de convalescença da sua doença grave e, embora se isole dentro de um pequeno gabinete para escrever, este tipo de solidão acaba por nunca o ser, tendo em conta que o processo artístico vai ser propulsor de acontecimentos-chave na realidade de Orr.

Este imiscuir da ficção de Orr na sua realidade é profundamente irónico, sendo perceptível a voz de Auster advertindo o leitor, por um lado, da importância da literatura e do poder da palavra escrita na mudança das realidades mundanas; por outro, um piscar de olho autoral à forma como auto-referencialidade autoral e ficção caminham de mãos dadas, sendo a experiência pessoal de um sujeito sempre a tradição de onde bebe para criar algo de novo. Esta obra de Auster é, como veremos adiante, uma análise meta-ficcional em que o autor explora a literatura do seu interior, através de uma obra literária.

A colagem ao processo auto-referencial da ficção liga-se à preferência de Auster por personagens / protagonistas com vidas complicadas e em situações-limite, em demanda da sua própria identidade, demanda essa que muitas vezes se consubstancia através do enveredar por um processo criativo / artístico, em tudo semelhantes ao próprio autor, tal como o próprio se apresenta na sua autobiografia *The Invention of Solitude*.

2.2 - Ironia

A radically new tone is given here to discourse about human beings, a tone alien to any pathos-charged seriousness. (BAHKTIN, *The Dialogic Imagination*, 406)

No seu ensaio “Artes & manhas da ironia e do humor”, Lélia Parreira Duarte apresenta uma descrição diacrónica da ironia, enquanto figura de retórica muitas vezes injustamente reduzida à potencialidade de mentira existente na linguagem. No seu ponto de vista, a ironia é um recurso linguístico bastante mais complexo, que permite várias aplicações e poderá ter múltiplos efeitos e consequências no âmbito do texto ficcional.

Esta autora considera que a partir do romantismo e dos seus propostos revolucionários, o indivíduo demarca-se de uma sociedade que o ignora na sua subjectividade e começa a falar em seu próprio nome na obra literária, tomando consciência, paradoxalmente, quer do seu desejo de absoluto, quer da sua própria transitoriedade e relatividade: “a infinita insaciabilidade do desejo encontra finitas possibilidades de satisfação” (DUARTE, 37).

Este paradoxo apresenta-se ao escritor como necessidade e impossibilidade de relato completo da realidade, sendo a solução a ironia romântica, através da qual se introduz um “representante da representação”, instância que se completa com a presença de um narratário. (Cf. DUARTE, 17). Com a incorporação da ironia nos processos literários, a literatura deixa de ser mimese revelando-se produção, e o autor abdica da sua posição de autoridade para a partilhar com o leitor, revelando a consciência de que esse outro pode tornar real a existência da sua obra.

Lélia Parreira Duarte considera ser o conceito de ironia muito difícil de definir, embora seja consensual existirem pelo menos dois graus de evidência: o dito irónico que quer ser reconhecido e aquele que pretende manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecer sentidos claros e definitivos.

Por seu turno, Muecke, na sua obra *The Compass of Irony*, considera-a um fenómeno fluido, nebuloso e difícil de conceituar dadas as várias formas que assume (trágica cômica, de modo, de situação, filosófica, verbal, dramática, etc.) consoante a perspectiva de nomeação, com preocupações de efeito meios, técnicas, função, objecto, praticante, tom ou atitude.

It might perhaps be prudent not to attempt any formal definitions. Since, however, Erich Heller, in his *Ironic German*, has quite adequately not defined irony there would be little point in not defining it all over again. (MUECKE, 14)

Para além disso, este autor demonstra que, para definir qualitativamente a ironia, se apresentam as mesmas dificuldades de conceituação de “arte” e “poesia”. Aliás, Muecke compara a ironia à beleza: ambas existem num determinado ponto de vista, numa subjectividade específica, não sendo qualidades inerentes a uma observação, evento ou situação. A ironia tem, tal como a beleza, que possuir qualidades estéticas mínimas e partilha, com diferentes formas de discurso, o risco de derrota nas intenções e nos efeitos podendo esta acontecer por excesso de subtileza ou elaboração, brevidade ou inadequação ao contexto: quem ironiza tem que ter sensibilidade à assistência, sentido de oportunidade e acuidade linguística; o irónico, assim, na opinião de Muecke, não é como um artista, é um artista, governado pela necessidade artística de perfeição de forma e expressão.

Finalmente, outro entrave à definição de um conceito objectivo é a frequente conjugação do conceito com outros tais como a sátira, a paródia o humor e o grotesco, com os quais ela nem sempre se relaciona. Para definir um conceito, há que isolar o que nele o distingue de todos os outros: a definição mais corrente de ironia pressupõe o uso da linguagem para expressar algo antagónico, ou apenas diferente do que se pretende, ou seja dizer algo com uma intenção distinta da que o discurso expressa; esta definição, contudo seria igualmente aceitável para o domínio, por exemplo, da alegoria.

Deste modo, Muecke distingue três elementos fundamentais da ironia: a sua estrutura “dual” (“double-layered or two-storey”, 19) em que, no nível inferior, se encontra a situação tal como esta é apreendida pela vítima da ironia e, no nível superior, a situação do ponto de vista do observador irónico; a relação de contradição, incongruência ou incompatibilidade entre estes dois níveis de percepção e o elemento de inocência presente, geralmente, na vítima da ironia mas passível de ser encontrado, por exemplo, no próprio observador irónico, se se tratar de um caso de auto-ironia. Esta “inocência” distingue a ironia do sarcasmo que, baseado nos mesmos princípios expressivos, não é evocativo mas directo, não dando espaço à inocência. (CF.MUECKE, 19-21)

Deste modo, dualidade, inocência e vítima são três dos requisitos essenciais da ironia, na opinião deste autor. Embora Muecke distinga “Ironia Simples” de “Dupla Ironia”, em ambas está presente uma dualidade:

The more familiar kind of irony is Simple Irony, in which an apparently or ostensibly true statement, serious question, valid assumption, or legitimate expectation is corrected, invalidated or frustrated by the ironist's real meaning, by the true state of affairs, or by what actually happens. (MUECKE 23)

As “Ironias Simples” funcionam, na maior parte das vezes, como correctivos, de modo didáctico, numa forma de chamar a atenção para o que está errado e levar à sua alteração. Menos familiares são as “Duplas Ironias”, das quais algumas serão também correctivas, mas a maior parte é constituída por estratégias reflexivo-expressivas nas quais a vítima reconhece um grau de contradição de tal modo elevado em ambos os níveis do discurso, que Muecke condescende em afirmar que são situações “impossíveis”, dilemas ou paradoxos que não são meros instrumentos pedagógicos; são estratégias mais filosóficas, porque o assunto é, geralmente, a contradição subjacente à natureza e condição humanas e, simultaneamente, mais modernas, por serem auto-conscientes, experimentais e abertas à exposição dialéctica. Assim, e na opinião de Muecke, não é de estranhar que muitos teóricos considerem este último tipo a “verdadeira ironia”. (Cf. MUECKE, 21-7)

Este autor distingue quatro modos irónicos, dos quais o mais comum seria o “Impessoal”, que inclui o sarcasmo, usado por toda a gente no discurso quotidiano sem pressupor qualquer técnica estética ou estratégia estilística. É impessoal porque é uma ironia seca e desapaixonada, fria, séria, imperturbável. Prefere ser mal-interpretada a óbvia, e Muecke arrisca apresentar uma lista de estratégias utilizadas neste âmbito, tais como elogiar com a intenção de criticar, e vice-versa, fingir concordar, aconselhar ou encorajar a vítima, pôr questões retóricas, fingir duvidar errar ou ignorar, insinuar e fazer analogias, criar ambiguidades, fingir atacar opositores à vítima, fingir defender esta última, entre outras. (Cf. MUECKE, 64-86)

Por outro lado, temos ainda o modo “Auto-depreciativo”, mais conhecido por ironia de modo, que é definido pela personalidade do observador irónico, perdendo a impessoalidade descrita no caso anterior, mas muito perto dele nas estratégias e técnicas, sendo Muecke de opinião que traçar uma fronteira clara entre ambas será

arriscar demasiado, mas dá como exemplo a ironia socrática, em que Sócrates fingia ser ignorante e inculto, pondo questões básicas e a obtendo as respostas como estratégia de ensino e desenvolvimento racional. (Cf. MUECKE, 87-91)

Outro dos modos é o “Ingénu” (91), ou ingénuo, no qual o observador irónico se coloca num tipo de papel simplista, de significação irónica facilmente reconhecível, sem que tenha de usar toda a complexidade de artifícios discursivos à sua disposição, e dando como exemplo a personagem D. Quixote, de Cervantes. (Cf. MUECKE, 91-2)

Finalmente, apresenta-nos o modo “Dramatizado”: o escritor limita-se a apresentar as situações através das suas personagens, cabendo ao leitor apreender a manifestação irónica, através da sua própria sensibilidade. Assim, enquanto um irónico em modo impessoal é, muitas vezes, um sátiro, um orador, ou um moralista, usando a ironia como arma, o irónico em modo dramatizado expressa geralmente pontos de vista cómicos; um irónico em modo impessoal utiliza a ironia para satirizar a vaidade, criticar a hipocrisia, ou racionalizar o caos, o irónico em modo dramatizado limita-se a apresentar situações de vaidade, hipocrisia ou caos. (Cf. MUECKE, 93)

Apesar de existir em múltiplos modos, a ironia é, todavia, uma estrutura comunicacional em que o emissor terá de perceber as múltiplas possibilidades de sentido da linguagem, explorando-as e esgotando o seu propósito quando encontra uma recepção que descodifique a duplicidade, a inversão ou a diferença entre a mensagem enviada e a pretendida; assim a ironia precisa sempre, de um leitor atento, participante e sagaz na identificação das armadilhas da linguagem. Lélia Parreira Duarte, no seu estudo, *Ironia e Humor na Literatura*, defende que essa sagacidade, sendo reflexiva e consciente, aproxima esta figura estilística mais da mente e do intelecto que dos sentidos. (Cf. 18-9), uma opinião partilhada por Muecke.

Duarte defende existirem três tipos de ironia, retórica, *humoresque* e romântica.

A ironia retórica consiste na manipulação de dados com um ponto de chegada, um objectivo, o de dominar ou vencer o outro; será, assim basicamente um tropo, um ornato ou luxo de discurso pretendendo estabelecer verdades que interessam a determinada perspectiva.

A ironia *humoresque* tem como objectivo manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de sentidos claros e definitivos, deixando uma dúvida perene ao leitor que procura um sentido final para o texto, e insiste em lhe decifrar as incongruências em vez de fruir a linguagem que o constitui. Neste propósito, Vladimir Jankélévitch explica que a ironia *humoresque* ocorre em momentos de distensão, para criar um

distanciamento que permita colocar questões e perspectivar pontos de vista. Esta atitude irônica contesta o original e o sagrado, mostrando que nada é eterno ou duradouro mas, apesar do pessimismo, considera os renegados indulgentemente, considerando que a essência do ser é o devir e explorando com virtuosidade a dissociação entre ser e parecer, o desacordo do pensamento com a linguagem e com a ação ou, em última análise do pensamento consigo próprio. (Cf. DUARTE 20-34) É a ironia própria de Melville, um dos grandes nomes da literatura americana, sombrio e pessimista, preocupado com as grandes questões da essência e da aparência e, ainda assim, de uma ironia acutilante e obscura de crítica social.

Um sinal deste tipo de ironia, na opinião de Lélia Parreira Duarte, é a estratégia de um final inconclusivo para um romance ficcional, deixando em suspenso várias questões: “o autor explicita a capacidade multiplamente sedutora da narrativa e enfatiza a intrincada trama, que constrói com a sua plurissignificância uma verdade narrativa própria, não situada no campo do pragmatismo e da solução de problemas, mas no da comunicação, da criatividade, do fingimento e da arte”. (34).

O texto de ironia *humoresque* é, assim, um rodeio irônico, um bordado ou arabesco, ou acrobata que detém um saber extralúcido, tão mestre de si que é capaz de brincar com o erro. É uma ironia demoníaca, que usa a leveza para não deixar o leitor sucumbir à acidez do sarcasmo e que destrói fantoches sem deixar que sejam construídos outros no seu lugar restaurando as mentes abertas, capazes de lidar com os paradoxos. (Cf. DUARTE, 37)

Wayne Booth denomina-a instável; Muecke considera-a “ironia geral”; Jankélévitch julga-a leve e subtil, com nuances de gentileza e afetividade compadecendo-se do que ri, e tornando-se cúmplice secreta do ridículo. (Cf. DUARTE, 37). A percepção desta ironia será feita por “intuição, pela consciência do contraste entre a aparência e a realidade e pela capacidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios nos espaços vazios e nas incongruências. Na verdade, essa ironia será uma realização conjunta entre autor e leitor (...)” (DUARTE, 38)

Finalmente, existe a ironia romântica, que amplia o fingimento existente na ironia retórica, acrescentando-lhe uma auto-ironia, fruto da consciência narrativa, em que o texto assume o seu desejo de ser reconhecido como arte, essência fictícia ou elaboração da linguagem.. Friedrich Schlegel considera este tipo de ironia inerente à arte e ao artista “criativo e crítico, subjectivo e objectivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista.” (DUARTE, 41) É de

ressalvar que a dita ironia romântica não é parte constitutiva dos romantismos alemão e francês. O que se pretende é sublinhar os contrários, as oscilações e a construção ficcional por uma consciência activa desfazendo, a cada momento, a ilusão de representação da realidade: “ Reduplicação, espelhamento, fragmentação, mascarada, inversão, autoparódia, multiplicidade de papéis representados, jogo e parábise são artifícios da obra construída com a ironia romântica, em que o autor se mostra constantemente por trás de suas personagens, pois o objetivo é desfazer a ilusão da representação, contradizer o espírito de seriedade da obra.” (DUARTE, 42).

Para Schlegel, a ironia romântica responde ao facto da literatura não ser capaz de realizar o absoluto, que não é concebível ou explicável, representando um factor de autonomia em arte: a obra ficcional terá uma realidade própria e não um fim em si, e a literatura toma consciência de si mesma e assume o seu poder.

André Bourgeois considera como pressupostos deste tipo de ironia a coexistência consciente de opostos e a impossibilidade de separar caos de plenitude, que impedem pureza de subjectividade e objectividade, criando uma distância entre autor e obra, e apresentando uma reflexão poética multiplicada como numa espécie de jogo de espelhos.

Neste caso, a obra literária é uma síntese de noções antitéticas, buscando tornar “sensível a distância entre o mundo limitado e o infinito do ideal, situando-se no instante frágil da passagem do determinado ao indeterminado, do finito ao infinito”. (DUARTE, 45) É a afirmação da ilusão da própria arte, não uma paródia mas uma auto-paródia, em que se realça a própria arbitrariedade.

Oracle Night é uma ficção assente neste tipo de ironia, a parábise: o autor demonstra que os sentidos são relativos e incompletos; por seu turno, a presença de uma personagem que, por sua vez, também é autora dos seus próprios textos, é um artifício comum da parábise. Este tipo de ironia usa como estratégias diálogos apenas prováveis, personagens facilmente substituíveis e reversibilidade do tempo: a representação é desmascarada, sendo exposta uma estratégia que se caracteriza mais por trama de significantes, que por rede de significados, ao género de uma “manta de retalhos” e não de uma narração organizada; é a comunicação pela comunicação, e não pela especificidade ou importância da mensagem. Encontramos em *Oracle Night*, para além dos fragmentos textuais e dos vários planos narrativos simultâneos, um narrador que é também autor, Sidney Orr, que busca na literatura ilusória uma solução para o seu vazio

existencial; esta é uma concepção pós-modernista, contrária ao pragmatismo dos narradores e personagens convencionalizados até então.

Em textos como *Oracle Night*, a parábase, ou ironia romântica, funciona como estratégia metaficcional, deixando o leitor entrever os bastidores da criação artística, como os “instáveis elementos de máscara, espelhamento, intertextualidade e *mise en abyme* que entram em sua elaboração” (DUARTE, 48).

Para servir os objectivos metaliterários citados, utilizando a parábase, é comum haver, na obra de Auster, uma personagem empenhada na escrita de um livro ou num projecto literário semelhante, o que se revela uma metáfora irónica da criação literária, um artifício em que o leitor vislumbra o autor que por sua vez, esclarece o estatuto de produção textual ficcional, incluindo alertas às manobras de personagens e narradores não confiáveis e ao carácter instável da própria linguagem. (Cf. DUARTE, 47-8)

Uma das mais produtivas formas de apresentar a ironia no texto literário é, precisamente, essa multiplicação de perspectivas e pontos de vista, por parte de vozes que, no entanto, são apresentadas como portadoras de credibilidade duvidosa; no mesmo plano textual pode acontecer coexistirem os três tipos de ironia, com pontos de vista que pretendam estabelecer um sentido ao seu caos interior, em contraposição a outros que denunciem o fingimento de processos e expressem a convicção de que a literatura se estrutura “na e pela linguagem lidando apenas com o vazio do mundo, ao qual o homem atribui significado”. (Cf. DUARTE, 49). A ensaísta resume desta forma a relação entre ironia e a estética literária contemporânea:

Parece ser possível concluir que, ao intensificar o uso da ironia a partir do romantismo, a literatura evidencia a ambigüidade com que ilumina o “teatro” do texto, exibindo a máscara original da linguagem que, em princípio, não tem significados fixos, admitindo as mais paradoxais incongruências. A arte resultante faz denúncias e demonstra a necessidade de mudanças. Além disso, entretanto, exhibe os artifícios de sua criação e valoriza o seu receptor, alteridade com quem deseja estabelecer comunicação. (DUARTE, 49).

David Lodge, na sua obra *The Modes of Modern Writing*, aceita o pós-modernismo como uma extensão do modernismo, uma continuação da crítica moderna à arte mimética tradicional e um reiterar do compromisso com a inovação. Embora partilhem dos mesmos objectivos, a ficção pós-modernista utiliza, na opinião de Lodge, métodos

próprios, indo além do que fora anteriormente feito e problematizado, e distanciando-se sempre do objecto de uma forma irónica. (Cf. LODGE, 220-1)

A ironia é, de facto, mais que uma característica, um dos principais eixos do pós-modernismo. Este utiliza muitas vezes a troça, a sugestão, a insinuação e o piscar de olho ao leitor para ignorar e/ou ridicularizar formas convencionais de descrição e representação. Estamos perante um discurso que, através de processos de fragmentação, *pastiche* e ironia, manipula o leitor dando-lhe, apesar disso, uma pretensa sensação de segurança, no aglomerado de informação dissonante a que o expõe. Diz-nos, a propósito, Lodge: “Between these apparently discontinuous passages, the bewildered but exhilarated reader bounces and rebounds *like a ball in a pinball machine*, illuminations flashing on and off, insights accumulating, till the author laconically signals TILT”.(232). (itálico nosso)

A ironia começa desde logo a nível epistemológico e de meta-ficção, em afirmações como “This is a true story”. A ficção de Auster subverte as bases ontológicas em que assenta, demascarando-as. É uma ficção que trabalha temas essenciais e intemporais, como a responsabilidade, a identidade e a culpa, mas que não se esquiva a comentários sobre a arte em geral e a narrativa ficcional em particular, funcionando como meta-literatura, na maior parte dos casos. A obra *Oracle Night* vai mais longe ainda, apresentando o verdadeiro *Work in Progress* ou *the play within the play*, em que Auster cria uma personagem, que por sua vez escreve um livro que é apresentado integralmente na primeira narrativa. À medida que os acontecimentos se vão desenrolando paralelamente nas duas histórias, inúmeras considerações vão sendo tecidas a respeito de processos de escrita, criação de personagens e espaços e ideias e apontamentos utilizados no enredo. É a verdadeira lição prática sobre escrita criativa no seio da obra ficcional propriamente dita.

Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, no seu ensaio “Plagiarism in praise: Paul Auster and Melville”, considera a prosa de Paul Auster atraente quer a leitores comuns, quer a sofisticados, por funcionar em diferentes planos. Por um lado, é suficientemente hipnótica e compulsiva em termos de construção narrativa para poder ser satisfatória a nível literal, por outro, e por aplicar as técnicas da ficção europeia *avant-garde* aos mitos dominantes da América, pode ser lida, por leitores mais especializados, numa variedade complexa de níveis, em que se evocam desde os mitos fundadores aos escritores mais queridos da cultura americana, ou até mesmo as personagens mais (ou menos) famosas criadas por estes últimos.

Sousa Santos, contudo, pretende deter-se na construção irónica que Auster parece herdar de Melville. Esta autora defende que, da mesma forma que Auster cita os grandes mitos e escritores, também os parodia subtilmente, na esteira pós-modernista, paródia essa que toma emprestada ao “parodic wit” de Herman Melville. (Cf. SOUSA SANTOS, 112). Na opinião da mesma ensaísta, este empréstimo tem a dupla função de, por um lado, desconstruir e brincar com a tradição literária americana, piscando o olho ao leitor atento, reflectindo sobre o passado com um olhar irónico e, por outro, honrar essa mesma tradição, copiando a ironia Melvelliana no intuito de a honrar, a elogiar. Por este motivo, a esta forma de plágio, Sousa Santos chama “plagiarism in praise” (Cf. 112), uma expressão retirada da short-story de Melville, “Jimmy Rose”:

And who shall reproach thee with borrowed wit on this occasion, though borrowed indeed it was? Plagiarize otherwise as they may, not often are the men in this world plagiarists in praise. (115)

Sobre este tipo de empréstimos há teóricos que discordam, considerando-os falta de originalidade ou mesmo plágio puro e simples. Bloom explica este tipo de influências através da expressão “pais literários”, para definir os escritores surgidos na esteira de Whitman na América, por exemplo; escritores que o abraçam ou o evitam claramente sem, todavia, lhe conseguirem escapar. Anteriormente a Harold Bloom, e tal como Isabel Fernandes afirma no seu prefácio ao trabalho de Ana Raquel Fernandes *O Pícaro e o Rogue*, já T.S.Eliot reflectia sobre “tradições e talento individual”, colocando

A tónica nos nexos de continuidade e interdependência entre escritores do presente e do passado, em reconhecimento de uma partilha que é simultaneamente sinal de pertença e similitude, mas também de inevitável dissemelhança (...) já que, como Elliot reconheceu: “O passado [é] alterado pelo presente, tanto quanto o presente é dirigido pelo passado”. (14)

Este diálogo com os autores da tradição é comum no cânone literário ocidental, e Auster não lhe escapa.

Tendo em conta que um dos princípios fundamentais da estética pós-modernista é a ironia e a paródia, Auster bebe desta tradição, na opinião de Sousa Santos, directamente do ramo melvelliano, o próprio Melville é acusado por Charles Olson de ecoar palavras

já escritas antes dele: “He read to write... Melville’s books batten on other men’s books” (112). Também Auster parece negar a diferença pela originalidade e aderir ao empréstimo do sentido de humor alheio, adaptando-o ao seu olhar e à sua realidade. Temos, como exemplo disso, em *New York Trilogy*, um passo da obra “Ghost”, em que a personagem Blue, um detective privado, à procura de um disfarce que lhe componha uma nova identidade, escolhe a de um vagabundo sem abrigo, que outra personagem compara fisicamente a Walt Whitman, e atribui o nome de Jimmy Rose, a personagem que dá nome ao conto de Melville de que foi retirada a citação acima destacada, e que exalta precisamente a imitação em homenagem do autor pretensamente copiado. Melville, que é por diversas vezes citado nesta obra específica de Auster, nunca o é, contudo, em relação a Jimmy Rose, que serve para parodiar, isso sim, o mito whitmaniano e colar referências aos temas principais dos clássicos da literatura americana, como Hawthorne. Apesar disso, Sousa Santos defende que o fantasma intertextual mais presente ao longo da obra é o de Melville.

A citação e a *pastiche* são recorrentes na arte pós-modernista. O mesmo se pode dizer da ironia enquanto estratégia literária. O escritor pós-modernista olha para as suas tradições com um sorriso irónico mas sem desdém, bebendo do passado, estudando-o e analisando-o até o conhecer profundamente, para depois lhe subverter as técnicas, lhe desmontar as formas e as ideias, lhe apontar os artifícios e as convenções, ou seja, para o desconstruir ironicamente.

Neste contexto, escreve Sousa Santos, “the wit most subtly borrowed is the skeptical wit of Herman Melville. Paul Auster, I am sure, would be delighted to be called a Melvillean **plagiarist** in praise – that is Paul Auster.” (115). No caso de Jimmy Rose, personagem dentro da personagem Blue, de Auster, a citação vai muito além do nome escolhido. A própria voz narrativa é tomada de empréstimo da voz narrativa da personagem do conto de Melville, ominosa, sentenciosa, moralista e profética fazendo, em última análise, desta personagem ironicamente emblemática da visão negra de Melville na América transcendentalista. (Cf. 117) Sousa Santos vai mais longe, defendendo que *New York Trilogy* alude a Thoreau e Melville como se este último tivesse, por sua vez, parodiado o primeiro, o seu optimismo e *self-reliance* na esteira de Emerson. Deste modo, a obra de Auster poderia ser lida enquanto comentário melvilleano ao transcendentalismo pastoral de Thoreau. (Cf. 118)

Consideramos assim pertinente recordar Wayne Booth, em *A Rhetoric of Irony*,

irony is not only a verbal trope, a rhetorical figure, (...) but an “essential structure” that may be schematized as follows: a) a plausible but false voice is presented; b) contradictions of this voice are introduced; c) correct voice is finally heard, repudiating all or most of what the ostensible speaker has said. (62, 68)

Embora a estrutura interna do recurso discursivo seja tripartida e não bipolarizada, Wayne Booth, como se verifica, não acrescenta muito nem se distancia sobremaneira das opiniões de Muecke e Duarte.

Consideramos, todavia, importante esclarecer a relação entre riso, humor e morte, por termos como objectivo analisar, no capítulo seguinte, a relação entre escrita e imortalização, mais concretamente a concepção de imortalização do sujeito que escreve pela perenidade do objecto escrito.

Duarte refere que o riso se explica pela “sensação de superioridade diante do risível” (51) aliado ao cohecimento humano da sua própria mortalidade: segundo Umberto Eco o humor é uma forma de tornar aceitável a ideia insuportável da morte, relacionando-se o riso com a tragicidade da vida e, por outro lado, com a capacidade humana de distanciamento da mesma, ou a possibilidade de subversão provisória da morte. Sendo assim o riso é a libertação possível do homem e depende da consciência da sua vulnerabilidade.

Quanto mais o espírito está seguro afirma Nietzsche, mais o homem desaprende a gargalhada, necessária para sair da crença na razão e na positividade da existência. O riso revela-se útil, assim, para a manutenção da espécie: experiencia do não-saber, livra do desespero do pensamento aprisionado nos limites do sério. Nesse sentido, saber rir é momentaneamente tornar-se Deus, experimentar o impensável, sair da finitude da existência. (DUARTE 53)

Freud, explica Duarte, detém-se na análise do riso segundo critérios de poder: a ironia é a afirmação de poder sobre o outro, enquanto o humor será a provocação do riso sobre si mesmo. Por outro lado, o riso é ainda fonte de um prazer decorrente da possibilidade de pensar e expressar pensamentos sem as obrigações da educação intelectual e das convenções, constituindo por isso uma forma de liberdade. (Cf. DUARTE 56)

Numa perspectiva antropológica, o homem é o único animal a rir e a provocar conscientemente o riso, bem como a usar verbalmente inversões, trocadilhos e actos falhados, com intuitos de comicidade. Numa outra perspectiva, “o riso é provocado por

algo que instantaneamente rompe o círculo de automatismos cristalizados em torno do ser.” (DUARTE 57). Tendo como objectivo desmistificar a ideologia dominante, o riso provoca um prazer mais subtil, pelo escape que permite às limitações humanas. Por outro lado, o riso que tem por alvo o próprio eu, remete à experiência do nada, do impossível e da morte e, segundo Schopenhauer, resulta “do fracasso da razão em apreender a realidade ou da percepção da incongruência existente entre o conhecimento abstracto e o conhecimento concreto (...)”. (DUARTE 58). Contrastando realismo e ilusão do real, baseia-se esta comicidade na percepção do carácter volúvel da linguagem e da consciência de que qualquer atribuição de um significado a um significante será sempre artificial porque convencional.

A ironia aplicada à literatura será tanto mais forte e eficaz na sua capacidade de vencer a morte, quanto subversiva de modelos e normas sociais e crítica de convicções, medos e preconceitos: poderá, neste caso, ser base de textos revolucionários, como aconteceu na estética modernista, quando relativizou certezas e sacralidades, demonstrando existirem vários pontos de vista possíveis. É também instrumento útil de trabalho intelectual e de “luta contra a estupidez” (DUARTE 64) tal como utilizada, por exemplo, por Jorge Luis Borges. Este considera o trabalho intelectual humorístico, por lidar com a linguagem que, simbolicamente, substitui a realidade (e a mortalidade) e pressupõe uma comunicação que disfarça a solidão e a condição humana. (Cf. DUARTE 63-4). Conclui Duarte:

Escrever e, principalmente, criar, seriam assim formas de desmorrer a realidade cotidiana, com a ilusória segurança, trazendo a possibilidade de rir da solidão, do medo e da insegurança, que podem ser assim enfrentados ou cuja presença pode ser então fingidamente ignorada, abrindo caminho para a saída do real indesejado, onde habitam a fragilidade, a impotência, e a inexorável morte. (DUARTE 64).

Tendo em conta que a ironia é um dos recursos discursivos mais utilizados pelos pós-modernistas em geral, e por Auster em particular, consideramos que, na obra deste autor, a preocupação com a temática da morte, e a conseqüente apresentação de várias estratégias de superação do destino, será, para além de filosófica e existencial, também estética, através do uso do humor e da provocação do riso que, embora frequentemente surja como conseqüência não de alegria mas de escárnio, não deixa de ser um instrumento libertador e subversivo da trágica condição humana.

2.3 O Herói Austeriano

Esta análise pretende analisar se o herói austeriano segue, ou não, a linha cultural predominante a nível do herói americano, com aquelas que serão as características fundamentais há muito presentes na Literatura Americana, nomeadamente com as concepções emersonianas de *self-reliance*, se estas características se pulverizam com a influência da estética pós-modernismo, ou se evoluem e tomam outros rumos, em particular com a introdução do já analisado olhar irónico e paródico sobre o que outrora era definido e linear.

Por um lado, e no seguimento de personagens como Ahab, de Melville, o herói austeriano encontra-se numa demanda, numa busca que é, em última análise, a busca de si mesmo, a procura da sua própria identidade. Apesar da muito própria ironia melvilleana, Ahab assenta no conceito tradicional de herói trágico, cujo percurso de determinação, ou obsessão, termina com a sua própria aniquilação pelo objecto perseguido. A sua demanda é física, mas a baleia que persegue pode ser lida numa multiplicidade de metáforas, entre as quais o próprio eu, a própria identidade.

O conceito de demanda é um termo literário lato e de difícil inclusão quer em tema, quer em género ou forma narrativa. Frye (112) definia-o como padrão narrativo linear ou circular, reflectindo a estrutura profunda do mito ou arquétipo e associa do ao género literário do *Romance*. Contudo, a crítica literária contemporânea esbate as terminologias e as convenções tradicionais, recusando a demanda como característica de um género literário específico.

No âmbito da viagem em direcção ao eu interior, Ilana Shiloh⁴, na sua introdução à obra *Paul Auster and the Postmodern Quest*, define demanda como narrativa linear na qual o herói parte ao encontro do objecto do seu desejo; um tipo de variação não-teológica desta categoria, e dizemos não-teológica por haver definições de demanda que a ligam à estrutura dos mitos e dos arquétipos, é a *road-story*, associada à narrativa picaresca tematicamente ligada e motivada pelo espírito de aventura, pelo acaso e pelo desafio às normas e convenções sociais e ideologias existentes. Neste domínio específico de rebeldia ao convencionalmente aceite, o sujeito deste tipo de viagem cola-se à definição de anti-herói, de alguém permanentemente questionando o mundo que o rodeia, alguém

⁴ Ilana Shiloh é doutorada em Literatura Americana pela Universidade de Tel Aviv, onde lecciona no Departamento de Inglês.

que se rege por leis próprias e inclui o seu conjunto de valores particulares na esfera do *anti-establishment*. (Cf. SHILOH, 2)

Assim, nestas narrativas de género picaresco surgidas nos séculos XVI e XVII em Espanha, o herói é um *outsider*, uma figura ambígua de herança duvidosa e origem incerta, e muitas vezes indigente, alienado duma sociedade moralmente desintegrada mas à qual ele deseja pertencer, fazendo-se à estrada ao sabor da sorte.

No século XX, vai beber desta tradição, por exemplo, Jack Kerouac, inserido na *Beat Generation*, um conjunto de escritores que, expondo e criticando, ao longo da sua obra, a nova ordem social americana dos anos cinquenta, acaba por criar cisões e grupos marginais de artistas apologistas do uso de drogas e álcool, subversores dos sistemas instalados. *On the Road* é, por natureza, herdeiro desse género picaresco de herói moralmente duvidoso e ambíguo.

A tríade de elementos que Shiloh considera delineadores do género picaresco é constituída pela figura de pícaro (sujeito), a estrada (*framework* espacio-temporal) e o acaso / imprevisibilidade (catalisadores da acção). Dentro desta tríade, em que acima se esboçou o conjunto de características do herói em causa, deve-se salientar que a estrada é, segundo Bahktin, o local onde se intersectam os caminhos espacio-temporais das pessoas, local de partidas e espaço privilegiado dos cruzamentos gerados pelo acaso. Derrida, por seu lado, considera o acaso (*chance*) um conceito ambíguo que implica duas atitudes contraditórias, a de que tudo o que acontece é acidental e a de que nenhuma coincidência é gratuita. (Cf. SHILOH, 2-3). O acaso é, assim, um diálogo entre o aleatório e o inevitável havendo, no entanto, uma progressão no sentido da queda. *Case*, do Latim *Cadere* (cair) significa acaso e põe etimologicamente a questão literária subjacente à literatura picaresca: embora tudo se inicie com uma multiplicidade infinita de possibilidades, a queda do herói é inexorável, conferindo-lhe assim características trágicas a que o conceito de destino não é estranho, embora perca a sua dimensão religiosa ou ética. (Cf. SHILOH, 2-3)

A ficção austeriana aborda e entretece a *road story* picaresca, a associação da estrada cronotópica com o acaso, a natureza ambígua deste e a sua associação linguística e epistemológica com a queda. Exemplar deste conjunto de características é a obra *The Music of Chance*, na qual o protagonista, Jim Nashe, é de inspiração pícaro; depois de ganhar muito dinheiro numa herança, e de ser abandonado pela mulher, muda de vida prosseguindo ao volante de um automóvel, entregando-se aos obscuros caprichos da estrada e do acaso, experimentando uma solidão que, neste caso, corresponde a um

desenraizamento voluntário absoluto. Esta personagem, de características semelhantes à do herói pícaro, acaba por, num romance dos finais do século vinte, experimentar a queda trágica do herói, através de uma filosofia de vida baseada na alienação e no risco aventureiro que a leva a comportamentos obsessivos que, por seu lado, revelam o lado mais negro da natureza humana. Neste caso, como em outros de obras de Auster mais recentes que serão analisadas em detalhe mais adiante, ascensão e declínios sociais espelham directamente o modo como as personagens se relacionam com o seu meio envolvente, e com as opções que fazem, mais do que com as situações aleatórias ou imprevisíveis em que se envolvem.

Muito próximo das características de herói picaresco existe, na tradição literária anglo-americana, o termo “rogue”, aplicado a personagens que, não sendo vilões cruéis e pérfidos são, todavia, destituídos de princípios.

Maria Raquel Lourenço Fernandes, na sua obra *O Pícaro e o Rogue, Sobrevivência e Metamorfose de Daniel Defoe a Julian Barnes*, pretende definir os dois tipos de protagonista, pícaro e rogue, distinguindo-os e analisando a sua evolução e permanência, desde o seu aparecimento na/s sua/s literatura/s específica/s até à contemporaneidade. Assim, esta autora defende ser o rogue um tipo de protagonista com características próprias de um camaleão, que fácil e rapidamente “muda de aparência, comportamento ou carácter, adaptando ou modificando as suas atitudes, comportamentos ou opiniões, de acordo com as circunstâncias”. (116) Possui uma baixa condição social e traços que lhe garantem a sobrevivência num mundo do qual ele mantém um distanciamento crítico, entre os quais a astúcia e a manha. Reveste-se de traços muito particulares, ligada a acontecimentos históricos, de uma determinada época e de um determinado espaço: rogue é um termo de calão que surge na Inglaterra do século XVI para designar indigentes, e que se vai colar a um tipo de ficção que converge do romance picaresco e de biografias de criminosos publicadas em panfletos e que culmina com a obra ficcional de Daniel Defoe, nomeadamente *Moll Flanders* (Cf. Fernandes, 13), em que o escritor introduz como novidades ao anteriormente tradicional o discurso narrativo, a individualidade e espessura psicológica da protagonista e a obra em si como veículo de crítica social. Deste modo, talvez não seja casual a intertextualidade, a citação e a colagem, estabelecidas por Auster tantas vezes ao longo da sua obra biográfica, *The Invention of Solitude*, com obras de Defoe. Embora a obra escolhida seja *Robinson Crusoe*, e os temas discutidos os da solidão e da tradição do herói emersoniano self-reliant, ainda assim fica espelhado o conhecimento da obra de

um autor fulcral na construção de uma literatura com protagonistas “rogue”. Curiosa, ainda, a descrição que Auster faz do seu avô na mesma obra: um, Harry Auster, invisível, cortado das fotografias, ausente, assassinado pela avó em auto-defesa à violência doméstica, descobre Auster aquando da morte do pai, o que reconforta o autor por lançar alguma luz, finalmente, sobre o carácter paterno; o outro, um perfeito “rogue”, cujo nome não é exposto, por constar do segundo livro de *The Invention of Solitude*. Escreve Auster:

A. remember a schemer, a maker of deals a mano f bizarre and grandious optimisms. (...) He thrived on bluff, the symbolic gesture, on being the live of the party. Lots of jokes, lots of cronies, an impeccable sense of timing. He gambled on the sly, cheated on his wife (the older he got the younger the girls), and never lost his taste for any of it. His locutions were particularly splendid. (...) In so doing, he managed to inflate the world, to turn it into a more compelling and exotic place for himself. He played the bigshot and revealed in the side-effects of the pose (...). He had come down to New York from Canada just after the First World War, a poor Jewish boy on the make, and in the end he had done all right for himself. New York was his passion, and in his last years he refused to move away, resisting his doctors offer of a life in sunny California with these words, which became a popular refrain: “I can’t leave New York. This is where the action is.” (100)

Estamos, desta forma, novamente próximos de Nashe, mas mais ainda daquele que defendemos ser o verdadeiro herói austeriano de *Brooklyn Follies*, Harry Brightman, que analisaremos mais profundamente neste capítulo.

O que distingue o pícaro do “rogue” é o universo ficcional em que se inserem, nomeadamente o espaço em que se movimentam. Embora pícaro e “rogue” partilhem a estrada como meio de deambulação, visto serem personagens que se movimentam em função das suas variadas artimanhas e inconstantes fidelidades, sempre na tentativa de assegurar a sua sobrevivência, o espaço ideal do “rogue” não é a própria estrada mas a cidade labiríntica, de cujas multidões nasce a possibilidade do anonimato, ideal para o rogue prosperar, cumprindo os seus pouco honestos objectivos. (Cf. FERNANDES, 15). Deste modo, Nashe seria mais pícaro e Brightman indubitavelmente rogue, sedado em Brooklyn e usando Nova Iorque como palco e esconderijo dos seus negócios obscuros. Apesar das diferenças, “rogue” e pícaro assemelham-se pela multiplicidade de formas que adoptam e que os aproxima das metamorfoses de Proteu. O “rogue” assume múltiplas identidades consoante as situações a que tem que responder. Sendo a

personagem pícara cronologicamente anterior ao “rogue”, poderá considerar-se este último uma forma de evolução do primeiro, uma personagem na tradição picaresca, mas já fora deste subgénero específico, evoluindo da literatura espanhola que se disseminou ao resto da Europa e, neste caso, à Inglaterra, onde assumiu uma nova forma. Esta teoria é defendida por autores como Alexander Blackburn, *The Myth of Pycaro. Continuity and Transformation of the Picaresque Novel*, Richard Bjorson, *The Picaresque Hero in European Fiction*, Francisco Javier Sánchez Escribano, *Picaresca Española en Traducción Inglesa, ss. XVI y XVII. Antología y estudios* e Arthur F. Kinney, *Rogues, Vagabonds and Sturdy Beggars*. (Cf. FERNANDES, 18). Ambos, contudo, dependendo do acaso, e no contexto de queda estabelecido por Derrida, não escapam a finais terríveis e/ou trágicos, frequentemente a prisão ou a morte: tudo se inicia com um infundável leque de hipóteses e termina gradual mas inexoravelmente com a queda deste tipo de personagens.

De acordo com o seu ensaio “Discourse in the Novel”, Mikhail Bahktin distingue duas linhas de desenvolvimento do romance europeu: a primeira exemplificada pelas concepções sofistas e a segunda pelo entrecimento de várias vozes e múltiplos estilos. Desta última linha faria parte o romance picaresco porque adopta como protagonista uma personagem que é um anti-herói. Na segunda linha de desenvolvimento estilístico do romance, Bahktin integra obras em que a “heteroglossia” e a multiplicidade de vozes e estilos se manifestam como características distintivas do romance entendido enquanto género.

The image of the rogue determines the first powerful novel form of the second line – the picaresque adventure novel. (...) The hero of such novels, the agent of gay deception, is located on the far side of any pathos – heroic or Sentimental – and located there deliberately and emphatically; (...) he is on the far side of any judgement, any defense or accusation, any self-justification or repentance. (BAHKTIN, 406)

Há, claramente, na opinião de Maria Raquel Fernandes, um diálogo entre a tradição da literatura picaresca na Espanha dos séculos XVI e XVII e o nascimento da “rogue literature” na Inglaterra de seiscentos. A literatura “rogue” tem este tipo de personagem como protagonista, uma voz que vai elaborando a sua própria autobiografia em estilo coloquial, frequentemente humorístico, dada a linguagem grandiloquente e a retórica irrepreensível, ao serviço de intenções e acções obscuras e ausência de princípios

morais, enquanto critica a sociedade sua contemporânea, à qual simultaneamente se adapta e sobrevive. (Cf. FERNANDES, 115) Este é um tipo de ficção em que o tema central permite reflexões sociais, lançando questões prementes da pós-modernidade como a condição feminina, o materialismo, ou a dualidade aparência / realidade, e em qual o desenrolar dos acontecimentos é ditado pelo acaso, e conseqüente reacção dos protagonistas à imprevisibilidade que se parece sempre empurrar para actividades menos lícitas. Deste modo, o “rogue” é, afinal, um anti-herói que se manifesta claramente anti-sistema, “não se identificando com nenhum conjunto de princípios vigentes na sociedade, surgindo sistematicamente associado a um ambiente marginal, denunciando o sistema injusto e cruel que rege essa mesma sociedade onde se insere. A sua prioridade consiste em assegurar os seus próprios interesses.” (FERNANDES, 114) Com finais em aberto, o aspecto dominante destes romances é a surpresa. (Cf. FERNANDES, 79) Mais inovador e radical será, na opinião da autora, “identificar no século XX este tipo de personagem, reflectindo sobre uma tradição passada com continuidade no presente”, (23) mas é esse, precisamente, o propósito da obra citada. A segunda parte deste estudo, a que a autora dá o nome de “Rogue (Anti)Heroes”, é uma comparação directa entre personagens-protagonistas, estruturas narrativas, condição de anti-heroínas e categorias de espaço e tempo, nas obras de Daniel Defoe, *Moll Flanders* e de Joyce Cary, *Herself Surprised*.

Encontram-se semelhanças em todos estes vectores, apontando para uma continuidade e subsistência quer de um ramo da literatura, quer da personagem marginal em que esta assenta, e que emana do aparecimento e proliferação da cidade moderna e suas exigências advindas de um duplo papel de atracção populacional e foco de desemprego e criminalidade. Tal como a própria cidade, também esta personagem é ambivalente, com a sua voz que nos guia e “se nos confessa sem que nela possamos acreditar inteiramente” (15). Esta personagem possui vários traços ilustrativos da sua evolução ao longo dos tempos, como sejam a sofisticação da sua construção ficcional, o seu grau de dissimulação, a sua crescente autonomia e o seu papel de mediador de realidades, por estar sempre associado às grandes metrópoles.

No romance do século XX há, deste modo, várias características da “rogue literature” e do “rogue”, ele próprio, que subsistem. Estas são analisadas de forma extensa e comparativa por Ana Raquel Fernandes, mas tal não cabe no propósito deste trabalho.

Pretendemos, isso sim, sublinhar aquelas que se encontram nos romances de Auster em questão, e nas suas personagens, sejam elas as protagonistas ou os heróis da narrativa;

este autor irá beber desta tradição, quer na construção dos seus protagonistas, quer na das suas personagens secundárias que são, muitas vezes, os verdadeiros (anti-)heróis das suas narrativas. Assim, e de entre as características do “rogue” enunciadas por Fernandes, as que podemos encontrar em personagens austerianas contemporâneas são, por um lado, a ausência de arrependimento face às actividades ilícitas em que se vão envolvendo: são personagens que se definem pela acção, optando por valores materiais em detrimento de uma moral, o que se explica pela sua modesta proveniência e subsequente instinto de sobrevivência e desejo de ascensão na escala social ou aquisição de riqueza material; por outro lado, existe também a ironia das suas vozes ou da voz narrativa e / ou autoral por trás da sua construção, expressa muitas vezes na ironia da linguagem utilizada e das situações existentes. É frequente tratar-se de personagens “witty”, na acepção dupla da palavra, ligada quer ao sentido de humor e boa disposição, quer à perspicácia e lucidez de raciocínios. (Cf. FERNANDES, 69) Finalmente, as personagens austerianas partilham com os “rogues” a cidade como espaço de anonimato, alienação e individualismo o meio em que se movimentam e onde habitam, e que é o cenário perfeito para as suas intenções obscuras. Muitas vezes os próprios romances espelham o labirinto citadino por onde deambulam estas personagens, com fios narrativos densos, complexos e intrincados, ricos em analepses, prolepses, misturas de tempos psicológico e onírico, e que entretecem, sobrepõem ou retalham acções, num conjunto de técnicas de colagem e citações que acabam por expandir o labirinto característico da cidade moderna e do eu interior do sujeito pós-moderno a todas as categorias da narrativa.

Assim, e no que diz respeito à estrutura narrativa, encontramos, por exemplo, textos de cunho confessional em que este é, também ele, puramente irónico, uma prática que cumpre propósitos claros e práticos, sejam estes escapar a uma punição ou iludir uma consciência pesada. Pode afirmar-se, deste modo, que as técnicas narrativas são sobretudo a ironia e a ambiguidade, com a criação de jogos de espelhos, caixinhas chinesas e matrioskas russas, todos eles entretecidos num fio narrativo semelhante a uma filigrana, uma pulverização da linearidade.

No que diz respeito à condição de anti-herói colada à personagem “rogue” em geral, esta prende-se com o modo de interpretação do mundo, intimamente ligado a temas como o matrimónio, as aparências “amor sexual, a infidelidade, a obscenidade, os valores materiais, a violência, os furtos, as fraudes” (FERNANDES, 69). Esta interpretação do mundo é expressa pelo tipo de linguagem utilizada, que lhes confere

verosimilhança e constrói um “ideologema” (BAHKTIN, 333) que produz controvérsia por que não ser assimilado com consenso por parte do leitor sofisticado.

Seja de inspiração pícara ou “rogue”, este tipo de personagens serve o papel de herói pós-modernista no seu objectivo de demonstrar que o mundo moderno é caótico, que o destino humano não é senão uma sucessão de acasos e coincidências, e que a acção do sujeito acaba por confirmar o caos, em vez de o evitar por meio do seu livre-arbítrio. O caos toma o lugar literário que anteriormente pertencera ao destino: é inexorável. Assim, o domínio que o destino ocupa na tradição do herói trágico é agora tomado pelo aleatório presente a par das escolhas do herói pós-modernista; as forças do acaso, transcendem, contudo, a auto-determinação humana, substituindo-se a toda uma tradição em que este papel era desempenhado por forças sobrehumanas de cariz metafísico ou religioso.

Todavia, pode dizer-se que a ideologia e os mitos americanos parecem conter elementos dialécticos que são compatíveis tanto com a visão idealista do Mundo como com a nihilista representada pelo picaresco. Neste caso, que características do herói tradicional podemos observar nas personagens principais de Auster?

Frye segue a teoria dos arquétipos de Jung e define a narrativa de demanda por uma estrutura de superfície que encerra as estruturas profundas do mito e do arquétipo, associando-as ao mito do herói. Neste caso o padrão completo de uma demanda de sucesso passa por três fases, a viagem perigosa, a luta crucial, a que corresponde o climax da acção, e a exaltação do herói. Auster subverte estes elementos; se se analisar, a título de exemplo, a obra *Leviathan*, verifica-se que o herói, Benjamin Sachs, ao empreender a sua luta crucial contra o grande *leviathan* (o dragão da narrativa de demanda convencional, que simboliza a Babilónia e o mundo caído do pecado e da morte), em vez de sair vitorioso e ressuscitado, fazendo-se em seguida a exaltação da sua coragem e heroicidade, é literalmente pulverizado e desintegrado por acção própria. Apesar da pulverização, da subversão e da paródia de algumas características do herói americano tradicional, o herói em Auster é, à sua semelhança, persistente, angustiado, psicologicamente complexo e percorre o seu caminho só.

Pretendo deter-me mais demoradamente na questão da solidão do herói que, sendo uma característica também recorrente na literatura americana, e muito devida à influência puritana na literatura deste país é, na obra deste autor, um *leitmotiv* de importância significativa para se entender a questão da pós-modernidade austeriana.

O herói austeriano move-se no limbo entre duas formas de estar só: uma solidão positiva, construtiva e criativa, e uma solidão negativa, destrutiva, pulverizadora do eu individual. Por vezes, o herói evolui de um tipo de solidão para outra, como é o caso de Nathan Glass, em *The Brooklyn Follies*, que faz um processo de abandono de uma vida antiga plena de desaires e perdas, e se encontra através de um projecto de escrita, também solitário e individualista, como todos os processos criativos, mas de redenção; o contrário sucede ao seu sobrinho Tom Wood, que começa por ser um intelectual e um escritor, socialmente aceite e integrado num grupo social. Falhado o seu processo criativo, abraça um processo de solidão destrutivo de auto-alienação consciente. “He began keeping more and more to himself. Another year went by, and so thorough was Tom’s isolation by then that he wound up spending his thirtieth birthday alone” (27).

Sidney Orr, em *Oracle Night*, encontra também na escrita e no processo criativo uma forma de convalescência da sua doença grave e, embora se isole dentro de um pequeno gabinete para escrever, este tipo de solidão acaba por nunca o ser, tendo em conta que o processo artístico vai ser propulsor de acontecimentos-chave na realidade de Orr.

São, assim, precisamente os supra-citados elementos da aventura, individualismo e solidão que ligam a *road story* à demanda heróica ou romântica (esta última em que o objecto é o ser amado, e que a conquista do objecto não é tão importante como o desejo em si mesmo). Neste tipo de narrativas estruturadas e orientadas para um objectivo claro e definido, há a expressão de uma visão idealizada do mundo, no qual o herói individual desafia o perigo saindo em defesa dos valores humanos eternos. Estas narrativas universais exerceram uma influência profunda na Literatura Americana (veja-se Melville e Twain, como exemplo), o que se explica também pela própria experiência histórico-cultural americana, plena de viagens, desde a inicial dos *Pilgrim Fathers*, até à grande conquista do Oeste.

O idealismo e a defesa dos valores humanos e da pessoa humana, dos mais fracos e oprimidos, encontra-se latente nos protagonistas de Auster, e por vezes é mesmo expressa directa e verbalmente. Orr afirma,

After a while, though, a third team was formed, a kind of secret society, a brotherhood of kindred souls. (...) it was very important to me at the time. The Blue Team. (...)

I didn’t join, I was chosen. As one of the charter members. I felt very honored. (...)

The words Blue Team came to stand for something more than just a bunch of rinky-dink relay races. They represented a human ideal, a tight-knit association of tolerant and

sympathetic individuals, the dream of a perfect society. (...) the members didn't conform to a single type, and each one was a distinct and independent person. (...) A good sense of humour, a taste for the ironies of life, and an appreciation of the absurd. But also a certain modesty and discretion, kindness towards others a generous heart, (...) a reader of books, (...) an astute observer, (...) a lover of justice. AUSTER, 43-4)

Esta citação, para além de enquadrar Orr no conceito de herói idealista da tradição emersoniana, é em última análise uma definição de herói austeriano, a voz autoral a falar ao leitor sobre teoria literária e construção de protagonistas. Não há, neste “Blue Team”, nada que sugira que cada um dos seus membros é perfeito. Contudo, as maiores qualidades do herói enquanto tal, mas também enquanto cidadão comum, estão lá. E intertextualizando esta definição com *The Brooklyn Follies*, Harry Brightman cumpre todos os requisitos da equipa azul.

Por seu lado, Stout, na sua obra *The Journey Narrative in American Literature*, distingue três temas em que assenta a história destas viagens: fuga, (em que a sociedade simboliza uma prisão) exploração (no qual o objectivo é a aventura e a descoberta) e regresso a casa (cujo objectivo é fazer a apologia da liberdade e do progresso), centrais nas narrativas americanas, e imbuídas de significados míticos e simbólicos. (Cf. SHILOH, 5) O herói americano é, nestes casos, muitas vezes semelhante a Pícaro: um orfão ou *outsider* que rejeita obrigações familiares e sociais empreendendo viagens de auto-criação pela estrada aberta; aventuras cujo reverso é, com frequência, o caos e a auto-aniquilação. (Cf, SHILOH, 6) Contudo, na *road story*, a narrativa que melhor exprime a alienação individual do herói e a sua existência marginal num universo caótico regido pelos caprichos e os absurdos do acaso, é a narrativa fragmentada e, por osmose, as técnicas e estratégias textuais do Pós-Modernismo, tal como acima discutido.

Os traços fundamentais dos protagonistas de Auster são, para além da descrita alienação social, a fragmentação, a fluidez e, muitas vezes, a ausência e a invisibilidade. Estas características são em muito inspiradas pela figura do pai do próprio autor, que ele descreve em *Portrait of an Invisible Man*: “In the deepest, most unalterable sense, he was an invisible man. Invisible to others, and most likely invisible to himself as well.” (*The Invention of Solitude*, 4). Para além desta apropriação biográfica, os traços do herói advêm ainda das elaborações filosóficas e psicológicas contemporâneas, de Freud, Lacan, Heidegger e Sartre.

Os heróis de Auster são personagens complexas e redondas, que evoluem ao longo das diferentes obras, muitas vezes de um extremo ao outro das suas personalidades;

encontram-se em demanda solitária (*quest*) da sua identidade; percorrem o seu caminho no limbo entre a solidão criativa e a destrutiva; invocam no seu discurso grandes vultos da cultura americana como Thoreau e assemelham-se a heróis trágicos como Ahab; entretecem algumas linhas importantes da cultura americana, como a viagem, a regeneração e a justificação; e, finalmente, fazem parte de um extenso conjunto de personagens austerianas que subvertem a tradição, embora bebam dela, entrando em jogos de relações e intertextualidades com outras obras de outros autores, outras obras do mesmo autor e até a biografia do próprio autor.

Desta forma, os conceitos de herói e protagonista não são, obrigatoriamente, coincidentes.

Na sua *Teoria da Literatura*, Aguiar e Silva identifica herói com protagonista e ambos com a personagem principal do romance. Esta seria “o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vectores que configuram funcionalmente as outras personagens” (699). Assim, as outras personagens, deuteragonista, antagonista e comparsas seriam definidas em relação à personagem principal e valores que ela consubstanciaria. Contudo, o próprio Aguiar e Silva reconhece que esta linearidade nem sempre acontece no romance, sobretudo no romance moderno, e particularmente quando se trata de obras pós-modernas. O que sucede é que a identificação do herói, o próprio conceito de herói, varia com as leituras plurais que a obra oferece, sincrónica e diacronicamente. O herói dependerá sempre de contextos histórico-sociais e da empatia/identificação com os valores do sujeito/comunidade leitor/a. Refere Aguiar e Silva,

O conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade.

Em dados conceitos socioculturais, o escritor cria os seus heróis na aceitação perfeita daqueles códigos: o herói espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam. (...)

Noutros contextos históricos e sociológicos, pelo contrário, pode ser valorizada por um movimento artístico, por um grupo de escritores ou até por um escritor isolado, a transgressão dos códigos prevaletentes numa dada sociedade: o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime. (...)

Nestas condições, o herói assume o estatuto de anti-herói. (700)

Correspondendo o protagonista à/s personagem/ns considerada/s principal/ais no enredo, e o herói à personagem única com as características previamente identificadas e que, de forma sucinta, são a prossecução da demanda do eu, que se poderá legitimar numa viagem física, e o carácter nobre mas não impoluto, marginal à sociedade convencional e ao mundo caótico e fragmentado da pós-modernidade, estas duas noções afastam-se na ficção austeriana. O herói nem sempre será a personagem protagonista, nem haverá linearidade na sua classificação. O herói de Auster acaba ainda por adquirir características de anti-herói e de super-herói, nelas residindo uma certa forma de originalidade que bebe da tradição, mas a subverte, na esteira das estratégias textuais do Pós-Modernismo. Estas características serão desenvolvidas e ilustradas mais à frente neste trabalho.

Considere-se, então, o caso da tríade de protagonistas de *Brooklyn Follies*: Nathan Glass, Tom Wood e Harry Brightman. Nesta obra, o narrador, Nathan, assume-se como quem conta a história dos acontecimentos passados em 2000-2001, quando, tendo-lhe sido diagnosticado um cancro, regressa a Brooklyn, bairro nova-iorquino onde nasceu. Para se ocupar física e mentalmente, começa a escrever uns textos que organiza sob a forma de livro a que chama *The Book of Human Folly*, uma obra que incide sobre episódios reais humorísticos de todos os tipos, acasos e coincidências, *gaffes* e actos-falhados, situações anedóticas ou acontecimentos absurdos. Paralelamente a Nathan-escritor, temos o Nathan-narrador da história que se desenrola na altura e o Nathan-autor do livro em análise. É este que assume o papel de intermediário entre a narrativa e o leitor, que elucida e esclarece situações, que faz avanços e recuos temporais, e que nos apresenta as personagens que vão surgindo. As descrições de todas as personagens do livro de Auster são, assim, filtradas, pela subjectividade de Nathan, mesmo quando o leitor julga conhecê-las por meio das suas respectivas atitudes.

A importância deste facto para o assunto em discussão reside na declaração de Nathan: “I have rattled on for a dozen pages, but until now my sole object was to introduce myself to the reader and set the scene for the story I am about to tell. I am not the central character of that story. The distinction of bearing the title of Hero of this book belongs to my nephew, Tom Wood (...).” (12) Várias questões surgem nesta afirmação. Para começar, quando diz “this book”, Nat não se está a referir à obra que previamente apresentou ao leitor como sua, o mencionado *The Book of Human Folly*. A história que

está a escrever será, então, um escrito paralelo. Coincidência ou não, esta história cola-se de tal forma ao livro de Auster que quando Nat afirma “I have rattled on for a dozen pages” o livro encontra-se, de facto, na página doze, tornando o leitor numa parte do processo (tempo) ficcional. Seja deliberado ou involuntário, há uma aproximação da voz de Nat à voz autoral, diversas vezes ao longo da obra, aproximação essa que passaria provavelmente despercebida ao leitor que desconheça a biografia e as convicções político-sociais de Auster. Talvez por este mesmo motivo, por ser Nat o veículo das convicções de Auster, se desmarque do papel de herói na história que narra, atribuindo-o a Tom. Esta atribuição poderá ou não ser partilhada pelo leitor, havendo argumentos a favor e contra esta teoria no próprio texto.

Este trabalho pretende demonstrar que o verdadeiro herói de *Brooklyn Follies* é Harry Brightman, uma personagem que poderá nem ser consensual ao nível do protagonismo, embora se defenda aqui que é, simultaneamente, co-protagonista e herói.

Dada a osmose de Nathan com a voz autoral, este trabalho permitir-se-á assim discordar do próprio autor da obra quanto ao seu herói ou, pelo contrário, reconhecer uma possível afirmação irónica na esteira pós-modernista na afirmação da personagem Nat, uma possível manipulação autoral pela explicação dos factos, a apresentação linear dos mesmos, o explicitar dos conceitos, práticas que, como se sabe, são contrárias ao que se pretende nos romances pós-modernistas. Assim, assumir-se-á que muitas das afirmações de Nat correspondem à voz irónica de Auster, continuamente a beber e subverter anteriores tradições literárias, e tomará Harry Brightman como herói austeriano.

A prática pós-modernista de envolvimento, surpresa e manipulação do leitor por parte do objecto literário é uma constante na obra de Auster, e um ponto fulcral a considerar quer na análise do texto em si, quer na análise das personagens em particular. Os heróis austerianos têm um profundo sentido irónico do mundo, dos outros e de si mesmos; comunicam com o leitor em constantes piscares de olho, intertextualizando a sua vida ficcional com a de outras personagens, quer reais (incluindo a do seu próprio autor), quer ficcionais (do mesmo e de outros autores).

Sob este ponto de vista, o próprio Nat corresponderia ao conceito de herói. É-nos apresentado numa situação-limite, “I was looking for a quiet place to die” (1), e, por consequência, empreende um tipo de viagem interior. Contudo, encontra-se: reconcilia-se com e aproxima-se de familiares, faz novas amizades, encontra um novo amor e descobre um projecto-vida. Em dois anos, supera a adversidade. O herói austeriano nunca alcança um êxito parecido, ou não sustentaria o objectivo do próprio

papel do herói: alertar e deixar claro que o mundo pós-moderno é caótico e fragmentador do eu individual. Nat é, também, uma voz irónica que pisca o olho ao leitor. Mas está longe de ser um crítico marginal à sociedade ou um alienado desta; começa por ser um solitário, mas rapidamente se socializa com as pessoas de Brooklyn, afastando a possibilidade da sua inclusão teórica em expressões individualistas ou narcisistas. Deste modo, Nat está longe de se inserir na figura de herói. Muito pelos mesmos motivos, Tom estaria também posto de parte. A história de Tom é, todavia, um pouco diferente.

Tom é um verdadeiro solitário e a sua solidão é-lhe intrínseca, não fruto de uma fase ou de um momento. É um intelectual, destruído pela não-realização da sua tese de doutoramento, trabalho em que investira muito do seu esforço e tempo. Contudo, acabara por chegar a um impasse de tal ordem que optara por queimar todas as páginas e deixar a universidade. A desistência marca, assim, a tal situação-limite própria do herói austeriano. É a partir desta situação que Tom inicia a sua viagem interior, que começa com uma viagem física, quando também ele, à semelhança de Nat, se muda para Brooklyn.

No one grows up thinking his destiny is to become a taxi driver, but in Tom's case the job had served as a particularly grueling form of penance, a way of mourning the collapse of his most cherished ambitions. It wasn't that he had ever wanted a great deal from life, but the little he had wanted turned out to have been beyond his grasp: to finish his doctorate, to find a place in some university English department, and then spend the next forty or fifty years teaching and writing about books. (...) It had never felt like too much to ask for, but after three years of struggling to write his dissertation, Tom finally understood that he didn't have it in him to finish. (...) So he left Ann Arbor and returned to New York, a twenty-eight-year-old has-been without a clue as to where he knew he was headed or what turn his life was about to take. (24)

A sua viagem interior é feita pela rejeição do *modus vivendi* que levava até então, um afastamento não da própria sociedade, mas da comunidade intelectual. A temática da viagem está presente na opção desta personagem, que começa por ganhar a sua nova vida ao volante de um táxi. Todavia, durante este mesmo período, Tom defende a sua opção com filosofias próprias, intelectualmente construídas e defendidas segundo raciocínios lógicos mas socialmente inaceitáveis, quando se trata de uma sociedade que

privilegia o sucesso económico e financeiro acima de todos os outros conjuntos de valores:

At first, the taxi was no more than a temporary solution (...). The temporary began to feel like something permanent, and although a part of Tom knew that he was letting himself go to hell, another part of him thought that perhaps this job would do him some good, that if he paid attention to what he was doing and why he was doing it, the cab would teach him lessons that couldn't be learned anywhere else. (24-5)

Whenever he mentioned his new job, he described it in odd almost religious terms, speculating on such questions as spiritual strength and the importance of finding one's path through patience and humility. (27)

Durante este período, perde o contacto com antigos colegas e amigos, ganha peso, faz a queda simbólica e transforma-se num dos antípodas do sucesso: "He began keeping more and more to himself. Another year went by and so thorough was Tom's isolation by then that he wound up spending his thirtieth birthday alone." (27).

Apesar da defesa teórica por parte de Tom, o capítulo do livro que narra este episódio é ironicamente denominado "Purgatory", o sítio *post-mortem* de pausa e avaliação do carácter e acções do sujeito em vida. E Nat considera, então, que um trabalho abaixo das suas competências seria, assim, uma espécie de luto de si mesmo, um luto que permitiria num futuro incerto, um recomeço.

Este recomeço inicia-se sob forma de uma oportunidade dada pela personagem Harry Brightman: "If not for Harry Brightman, there's no telling how long he would have remained in his purgatory." (28). Contudo, esta oportunidade não foi imediatamente agarrada pela personagem, que durante algum tempo se mostrou relutante em abandonar a vida de auto-penitência que levava. A recusa na aceitação deste trabalho acaba, dada a sua continuidade ao longo de seis meses, e à profusão de desculpas apresentadas por Tom, por se tornar numa situação dialéctica entre as duas personagens, na qual os argumentos de defesa bebem da tradição pícaro do herói, e Harry Brightman se limita a aceitá-los, esperando pelo fim do período de luto de Tom: "And yet Tom continued to turn Harry down. For over six months (...) he invented so many excuses (...) that his reluctance became a standing joke between them." (29-30); "Tom went out of his way to defend the virtues of his current profession, improvising elaborate theories about the ontological value of the cabbie's life (...) a unique entry point into the chaotic

substructures of the universe (...) Every destination is arbitrary, every decision is governed by chance” (30). A nobreza de carácter, contudo, é inquestionável na abordagem desta personagem, como fica claro quando Nathan afirma:

And Tom didn't feel orry for himself. He had found a method to atone for his stupidity, and if he could survive the experience without completely losing heart, then perhaps there was some hope for him after all. By sticking with the cab, he wasn't trying to make the best of a bad situation. He was looking for a way to make things happen, and until he understood what those things were, he wouldn't have the right to release himself from his bondage.

Quando Nat o reencontra, Tom passa os fins-de-semana a dormir, não tem uma namorada há muito tempo e vive preso a um amor platónico que nem sequer pretende alcançar. Nesta altura já largou a condução do táxi, e trabalha na livraria de Harry Brightman. E é exactamente Harry Brightman que determina todas as viragens na acção e na vida de Tom Woods, primeiro, ao oferecer-lhe um emprego mais coerente com as suas reais faculdades, emprego que acaba por ser causa directa do seu reencontro com o narrador da história, depois, ao deixar-lhe uma herança milionária. Tom é, deste modo, outra personagem que encontra a redenção: embora de forma mais lenta e atribulada que Nat, Tom acaba por, em dois anos, construir uma família, alcançar uma vida económica confortável e ultrapassar uma solidão que parecia, à partida, inescapável, opressora, parte de si mesmo. Assim, esta personagem não configura o papel de herói austeriano, porque não é exemplo da inexorabilidade da queda do herói para fins de argumentação teórica de que o caos é permanente, e inerente, à era pós-moderna.

Resta, assim, analisar o papel do co-protagonista Harry Brightman.

Uma característica que a abordagem crítica considera recorrente na arte do Pós-Modernismo é a contradição, que ganha especial relevo na análise dos heróis austerianos, que são sempre contraditórios e pouco coerentes como, de resto, as pessoas reais. Torna-se necessário evidenciar que o herói americano na sua tradição é, de preferência, uma pessoa vulgar que em situações invulgares, pratica feitos extraordinários. Auster usa e subverte esta tradição. O seu herói, contraditório porque humano, ganha dimensões de anti-herói e oscila num limbo entre os dois a maior parte do tempo. Mais uma vez, o leitor é, como diz Lodge no seu ensaio “Postmodern Fiction”, a “ball” na “pinball machine”. (232)

Este aspecto da contradição acaba por justificar parte do meu argumento de que o herói austeriano bebe da tradição que acaba por subverter. De facto, este aspecto ambivalente do herói é uma característica simultaneamente autoral e pós-modernista. Por um lado, o Pós-Modernismo usa a duplicidade, a ambivalência e a contradição como formas de representação, proliferando, por exemplo, personagens hermafroditas, ou sexualmente indefinidas na literatura: “One of the most emotively powerful emblems of contradiction, one that affronts the most fundamental binary system of all, is the hermaphrodite; and it is not surprising that the characters of postmodernist fiction are often sexually ambivalent” (Lodge, 229). Temos, como exemplo disso, a personagem transformista Rufus Sprague / Tina Hott, em *Brooklyn Follies*: “When he finally appeared, it took a few moments before anyone recognized him. It wasn’t Rufus Sprague who had joined us- it was Tina Hott. (...) He was one of the most beautiful women I had ever seen” (223-224).

Por outro lado, Auster explora nos seus heróis essa ambivalência noutras campos que não o sexual. Auster detém-se sobretudo nas questões morais de bem / mal, responsabilidade / culpa, pecado / expiação, causa / efeito. E é neste ponto que o autor supera, transcende, o movimento artístico: mantendo o tipo de representação pós-moderno, traz de novo para a ficção as questões ético-morais deixadas de lado desde o Modernismo. Auster explora o leque de consequências que as acções têm, mesmo quando os motivos que a elas levaram permanecem impenetráveis. Sobre a contradição e a incoerência das suas personagens ficcionais, afirma Auster numa entrevista a Mark Irwin: “Paradox, I think, gets very much to the heart of what novel writing is to me. It’s a way for me to express my own contradictions” (Irwin, 113).

Harry Brightman personifica a contradição: “Harry was such a droll and forthright person, a man of such needling patter and extravagant contradiction that you never knew what was going to come out his mouth next.” (29); “Tom had warned me that his boss was a man filled with contradictions and surprises” (60)

Este trabalho defende que esta personagem é o herói de *Brooklyn Follies*, a personagem que, contraditória no carácter, conquista, ainda assim, a total empatia do leitor por nela reconhecer as fraquezas da condição humana aliadas a uma peculiar rectidão e generosidade quando se trata de proteger e defender os que lhe são queridos.

At the last possible moment, Harry had pulled his grand gesture, his splurge of splurges. He had taken care of his boys.

I realized then how badly I had underestimated him. The man might have grown up into an imp and a scoundrel, but a part of him had remained the ten-year-old child who had fantasized about rescuing orphans from the bombed-out cities of Europe. For all his wisecracking irreverence, for all his peccadilloes and falsehoods, he had never stopped believing in the principles of the Hotel Existence (215)

A contradição de Harry começa, desde logo, com o seu nome, e a questão da mudança de nome. Auster é um autor que se detém longamente na escolha dos nomes das suas personagens, atribuindo-lhes significados simbólicos, como em *New York Trilogy*, em que seleccionou nomes de cores consoante os caracteres e os destinos das suas personagens; nomes irónicos, como acontece sempre que mistura a sua biografia na sua ficção, chamando Paul Auster a personagens dos seus livros, ou atribuindo a personagens jovens o nome dos seus filhos ou da sua mulher. Há vários exemplos destes jogos ficcionais. Também estão presentes na sua ficção personagens de outros autores, como vimos anteriormente. No caso de Harry Brightman, a questão da contradição está presente no nome que a personagem escolheu para si próprio “Brightman”, antitético do seu nome de baptismo “Dunkel”, que significa escuro.

Harry é um romântico idealista, que segue os seus instintos e as suas paixões, derivando ao sabor do risco. A sua contradição é dupla, porque encaixa ainda na duplicidade sexual referida anteriormente por Cawelti: Harry faz parte das franjas sociais quando assume a sua bissexualidade, comportando-se de acordo com as suas opções sexuais com todos os tiques e trejeitos tão facilmente identificáveis (e marginalizados) pela sociedade convencionalmente regida: “There had been women in Harry’s life before. From the earliest years of his adolescence, his sexual history had been an indiscriminate catalogue of lusts and longings that fell on both sides of the fence” (38). Contudo, esta personagem assume o seu comportamento desviante com orgulho e auto-estima elevada: “Harry was glad he has been built that way, glad that he was immune to the prejudice that would have forced him to spend his life spurning the charm of one half of humanity” (38).

Para além disso, Harry faz toda a viagem, a demanda, em direcção ao seu “eu”, passando pela tal situação-limite, tentando um recomeço, mas não conseguindo exorcisar o seu destino trágico, acabando por cair, a tal queda simbólica que é, neste caso, a própria morte por desgosto de amor ou, como interpreta Nat, por assassínio não-premeditado do seu amante infiel. Assim, todas as características do herói

austeriano estão presentes em Harry, e esta personagem catalisa os destinos de todas as outras. E embora a palavra “rogue” jamais apareça na obra, Auster utiliza outra, praticamente sinónima, para definir Brightman, “Rascal”.

O factor da incerteza, outro elemento do eixo de representação pós-modernista, é também imediatamente usado na descrição de Harry Brightman. Este é apresentado por Tom a Nat, depois de ser contada a sua história de vida. O factor de incerteza surge duplamente: por um lado, a história de vida de Harry é contada pelo próprio a Tom, que a reproduz a Nat, que por seu lado a interpreta, havendo assim a presença de três subjectividades diferentes intervenientes na narração e análise da vida de Harry, para além da quarta subjectividade, a do próprio leitor; por outro lado a incerteza, a duplicidade reside na vida da própria personagem que, mais tarde, conta a mesma história que contara previamente a Tom, desta vez a Nat, e com *nuances* subtis mas ilustrativas de um carácter duvidoso:

With Tom, Harry had broken down and wept. He had been overcome with remorse (...). With me, on the other hand, he sounded thoroughly unrepentant, even boasting of the remarkably coup he'd managed to keep going for two solid years, and he looked back at his adventure in art forgery as one of the most glorious periods of his life. How to explain this radically altered tone?" (124)

E o leitor é, assim, completamente manipulado, confundido e baralhado pela mesma sequência de eventos. Terá Brightman mudado na prisão, ter-se-á redimido? Será sempre um dissimulador, um vigarista, como defende Nat? (Que defende, em simultâneo que são os vigaristas que são necessários na nossa sociedade, porque cheios de vida e resistentes à inércia). Será uma personagem “boa” ou “má”?

O Pós-Modernismo pulveriza as noções de bem e mal absolutos, que deixam de existir em ficção, tal como não existem de forma absoluta na realidade da vida quotidiana. Estas personagens adquirem verosimilhança, e também a empatia do leitor, por espelharem a dualidade humana, o seu conflito inerente entre *nature* e *nurture*, o dilema permanente entre os valores convencionais e uma moral cultural / educacional / social, e os desejos naturais, intrínsecos ao ser, como o são as pulsões por poder, domínio, riqueza e *status*. Deste modo, e em sintonia com Nathan, o leitor reconhece os defeitos de Harry e, ainda assim, admira-o pela sua genuinidade: “I hadn't known Harry well,

but I had been fond of him in a peculiar sort of way (part fascination, part awe, part disbelief).” (212)

O bom fundo de Harry é recorrente ao longo de toda a obra, e não só na questão da adoção da transformista Tina Hott. Logo desde início, e antes de Brightman saber que Nathan tem conhecimento dos esquemas que o levaram à penitenciária no passado, Harry divaga sobre “Hotel Existence”, explicando como surge a ideia, e como o conceito tem inerente a sua própria vontade íntima de ser, mais do que um herói, um super-herói na tradição cinematográfica e de banda desenhada americanas:

So I imagine this place called The Hotel Existence, and I immediately turned it into a reguge for lost children (...). They lived in a world without grown-ups, and because I was such a fearless altruistic soul, I anointed myself as their savior. That was my mission, my purpose in life, and every day for the rest of the war I would parachute into some demolished corner of Europe to rescue the lost and starving boys and girls. I would struggle down burning mountainsides, swim across exploding lakes, machine-gun my way into dank wine cellars, and each time I found another orphan, I would take the child by the hand and lead him to The Hotel Existence. (...)

Anyway, heroes don't rest, do they? They aren't allowed to sleep in soft beds with down comforters and three pillows, and they don't have time to sit down (...). They have to go back into the night and do their job. And my job was to save the children. Until the last bullet had been fired, until the last bomb had been dropped, I had to go on looking for them. (103-4)

A tradição americana do herói apresenta-nos uma pessoa comum, um cidadão vulgar que possui profundo senso de justiça, “self-reliance” e pragmatismo, além de uma consciência cívica e social que revela na defesa dos fracos e oprimidos. Harry Brightman demonstra possuir todas estas qualidades, embora não deixe de assumir as suas fraquezas e paradoxalmente de se orgulhar delas.

O princípio da incerteza, a brincadeira autor-leitor começa, nos textos de Auster, logo nos primeiros capítulos. É um piscar de olho que vai além das personagens e acompanha os enredos, logo desde a primeira frase. Tomemos como exemplo ilustrativo a frase inicial de *The Brooklyn Follies*, “I was looking for a quiet place to die” (1).

Este narrador vai ter ao longo da história o papel crucial de apresentar e narrar os factos ocorridos. Assim, temos uma narrativa filtrada pelo discurso vago e difuso de uma memória subjectiva. Nat afirma que pretende ser o mais fiel possível aos acontecimentos, e por várias vezes apresenta o ponto de vista de diversas personagens sobre o mesmo acontecimento, mas mesmo assim não deixa de haver uma recuperação dum passado por um tempo psicológico.

Tom e Harry poderão ser, apenas, duas faces da mesma moeda, nos antípodas do comportamento humano mas, ainda assim, muito próximos na nobreza de espírito e de carácter. Diz Harry sobre si próprio:

There's an imp inside me, and if I don't let him out to make some mischief now and then the world just get too damned dull. I hate feeling grumpy and bored, I'm an enthusiast and the more dangerous my life becomes, the happier I am. (...) I like tricking people. I like seeing how much I can get away with. Even as a kid, one of my dreams was to publish encyclopedia in which all the information was false. (127)

Harry demonstra orgulho na sua fraqueza que o leva a gostar de enganar as pessoas, que o leva a viver perigosamente, a testar os limites da credulidade humana e tentar ultrapassá-los sem ser apanhado. Esta duplicidade na abordagem da vida é um dos seus grandes trunfos. Não se quer revelar a Tom, diz ele, “because Tom is too puré. He's too good and he doesn't have a head for business” (128).

Também Nathan, em conversa com Tom, enaltece as qualidades de quem, sendo forte e nobre, está acima das convenções, do politicamente correcto e tem em si a noção de sobrevivência:

“Think of Jacob and Esau. Remember them?”

“It's an awful story, isn't it?”

“Yes, truly awful. It gave me no end of trouble when I was a kid. I was such a moral, upright little person back then. (...) And there's Esau, a galumphing simpleton just like me. (...) But Jacob tricks him out of it – with his mother's help, no less”

“Even worse, God seems to approve the arrangement. The dishonest double-crossing Jacob goes on to become the leader of the Jews and Esau is left out in the cold, a forgotten man, a worthless nobody.”

“My mother always taught me to be good. (...) Then I came across that story in the Bible, and I didn’t understand a thing. The bad guy wins, and God doesn’t punish him. It didn’t seem right. It still doesn’t seem right.”

“Of course it does. Jacob had the spark of life in him, and Esau was a dumbbell. Good-hearted, yes, but a dumbbell. If you’re going to choose one of them to lead your people you’ll want the fighter, the one with cunning and wit, the one with the energy to beat the odds and come out on top. You choose the strong and clever over the weak and kind.”

(...)

“I’m talking about the instinct for survival, the will to live. Give me a wily rascal over a pious sap any day of the week. He might not always play by the rules, but he’s got the spirit. And when you find a man with spirit, there’s still some hope for the world.” (54-5)

A extensão da citação escolhida justifica-se pela inclusão de todo o episódio bíblico em discussão. O diálogo entre Nathan e Tom, com a comparação feita entre Jacob e Harry Brightman, absolve este último, não através da isenção de culpas, mas por uma questão ética de “bem maior”. Nathan partilha com Tom a opinião de que Harry é trapaceiro e fraudulento, que os seus escrúpulos são escassos, mas sublinha que *malandros desta espécie* têm em si fibra, argúcia astúcia e inteligência, e que essas qualidades são mais importantes que a obsessão pela honestidade e rectidão de carácter, quando se trata de escolher um líder.

Harry é, assim, simultaneamente absolvido e elogiado, neste diálogo. O tipo de esquemas a que se dedica, o modo como engana as pessoas, as negociatas e as falcatruas estão à partida justificadas; o leitor está a ser manipulado a gostar desta personagem antes sequer de esta entrar na narrativa directamente.

No entanto, este episódio serve ainda para corroborar uma afirmação anterior, aquando da análise dos processos irónicos na obra de Auster e mais propriamente da escolha do nome das suas personagens. Na altura, concordámos com Lodge e o seu ensaio “Names”, no ponto em que este observa que embora a questão do signo seja arbitrária, a questão da escolha do nome de uma personagem ficcional não o é; todavia Lodge referiu também que Auster subverte esta expectativa leitoral, atribuindo, por exemplo nomes de cores às suas personagens.

Consideramos que também o faz neste episódio: ao introduzir o episódio bíblico de Jacob explicando o seu significado alegórico, Auster está a tomar um partido claro e a demonstrar simpatia por figuras deste género, ou seja, por seres que não sejam totalmente correctos ou virtuosos, por conduta ou por instinto, mas que tenham em si

paixão. Paixão, sobretudo, pela vida. A subversão do processo de atribuição de nomes próprios a personagens ficcionais encontra-se, por comparação, na obra *Oracle Night*, em que Auster dá precisamente o nome Jacob ao maior vilão da história, uma personagem ambiciosa e interesseira, doente e obsessiva, toxicod dependente e criminosa. Jacob, de *Oracle Night*, não tem respeito pela vida, seja ela a própria ou a alheia, não havendo nele grande instinto de sobrevivência, apenas uma inércia preguiçosa e uma maldade genuína. Uma vez mais, o leitor, confrontando ambas as obras, fica sem saber qual a opinião autoral sobre o episódio citado, atirado que é de um extremo ao outro das significações, como na *pinball machine* metafórica de Lodge, através do discurso irónico.

A fim de definir e entender correctamente o papel dos heróis de Auster, há ainda que descortinar previamente duas referências fundamentais recorrentes na sua obra: Henry David Thoreau e Herman Melville. Estas duas referências são essenciais não só para a construção narrativa dos textos, mas também para a compreensão da questão dupla da solidão, na qual incide este trabalho.

Dever-se-á começar por Melville, dado que já foram estabelecidos alguns paralelos entre Sachs e Ahab, o herói trágico de *Moby-Dick*. O título da obra, *Leviathan*, remete imediatamente não só para a obra homónima de Hobbes, em que o termo é aplicado com conotações políticas, mas também para a dimensão etimológica, em que o termo é aplicado em várias tradições, nomeadamente na judaico-cristã, com o significado de grande monstro marinho. A obra *Moby Dick* acaba por associar o termo em definitivo à Baleia Branca.

No entanto, não se fala de baleias em *Leviathan* de Auster. A referência e a intertextualidade estabelecem-se com o significado metafísico e filosófico que Melville dá à baleia, na sua relação com o herói trágico, Ahab. A baleia conhecida como Moby-Dick é, em última análise, a *quest* de Ahab: a demanda da sua identidade, a procura do seu *inner self* e, no final dessa busca, simultaneamente física e filosófica, reside a sua própria fragmentação e destruição. É clara, deste modo, a semelhança com Harry Brightman e Nick Owen bem como em personagens de obras anteriores como Sachs em *Leviathan*, Nashe em *Music of Chance*.

Quando Sachs começa o seu caminho em direcção ao abismo, (ou seja, depois da sua queda ominosa e simbólica que leva ao início da sua solidão auto-infligida e destrutiva) e desse momento em diante, Sachs é Ahab, em busca de si mesmo, em permanente viagem física e espiritual, na perseguição de um ideal muito superior às suas forças e

com toda a carga do acaso a definir o seu destino trágico. Na sua destruição iconoclasta das representações da liberdade, em busca da sua verdade, Sachs ecoa também o *Leviathan*, de Hobbes, na sua descrição do Estado Ideal assente no Contrato Social; mas as ligações a Melville são mais profundas, visto residir nelas toda a metafísica moral/ética da obra de Auster.

Uma das principais inquietações da vida de Melville, presente ao longo de toda a sua obra, é a diferença abissal existente entre o “ser” e o “parecer”. É exactamente esta a inquietação e a revolta expressas pela atitude iconoclasta de Sachs, ao fazer explodir as representações da liberdade.

Este facto levar-nos-á a uma interrogação sobre a iconoclastia de Benjamin Sachs: será característica de herói vingador ou de anti-herói revoltado com as imposições do *establishment*, das normas e convenções sociais?

Harry Brightman é, tal como Ahab, uma personagem cuja “hubris” conduz à queda, num percurso cheio de situações ominosas e sinais de alerta, mas em que o acaso e a coincidência tomam o lugar de categorias operatórias, actuando sobre o percurso da personagem e conduzindo-a em direcção ao seu final trágico. A única distinção é que, na obra de Auster, não há o peso do destino. O acaso e a improbabilidade, e não o destino, regem os caminhos das personagens.

Quanto a Thoreau, este surge como o exemplo de diversas personagens de Auster que nutrem grande admiração pelo autor de *Walden*, pelos seus ideais bucólicos e ecológicos, e pela sua prisão na juventude que o leva a escrever *Civil Disobedience*.

Em *Leviathan* de Auster, contudo, a natureza não é abordada do ponto de vista de Thoreau, como um *locus amenus*, lugar onde se está mais perto de Deus e da pureza, da sinceridade e da verdade. Em *Leviathan*, o bosque é uma verdadeira *wilderness*, catalisador da desgraça de Sachs, e nisso parecido com as naturezas do céptico Melville. Já no que diz respeito a *The Brooklyn Follies*, como já demonstrámos, passa-se o contrário: o campo e a ruralidade de Thoreau são a utopia, o lugar ideal para o *Hotel Existence*.

Tendo em conta os aspectos que temos vindo a desenvolver, consideramos importante, apresentar a seguinte opinião de Dennis Barone, que acaba por ser o resumo de todas as características desenvolvidas anteriormente: “Paul Auster’s fiction is about all of these issues too. His writing is a unique and important synthesis of postmodern concerns, premodern questions, and a sufficient realism.” (21-22)

Tendo esclarecido os modos como nos referimos a Auster enquanto escritor pós-moderno, e a Harry Brightman, Sidney Orr e Nick Bowen como personagens fruto deste tipo de representação estética, pretendemos agora deter-nos mais demoradamente na análise das personagens e sua evolução ao longo da obra. A primeira questão que se coloca é muito simples: herói ou anti-herói?

A tradição americana do herói apresenta-nos uma pessoa comum, ao contrário dos heróis semi-deuses das grandes epopeias clássicas. Este herói comum, cidadão vulgar, possui as características mais privilegiadas pelo povo americano: nobreza de carácter e de sentimentos, profundo senso de justiça, “self-reliance”, tal como foi descrita por Emerson, um grande pragmatismo, e uma consciência democrática que o leva a defender os fracos e oprimidos. Este cidadão comum torna-se herói porque é confrontado com situações em que tem que agir para repôr a ordem e a paz; quando age, fá-lo eficazmente e sozinho, de modo a provar a força do seu individualismo.

Neste contexto, e a esta luz, Benjamin Sachs revela muitas destas características, entre elas a nobreza de carácter, a noção de individualismo democrático e a defesa da justiça. Contudo, o carácter de Sachs não é impoluto: pelo contrário, esta personagem evolui e muda ao longo da obra, de um extremo ao outro da sua personalidade como, de resto, diz o seu amigo Aaron: “In fifteen years, Sachs travelled from an end of himself to the other, and by the time he came to that last place, I doubt he even knew who he was anymore” (13)

Como podemos então incluir Nathan Glass ou Sidney Orr no conceito de herói? John Cawelti, no seu ensaio “Pornography, Catastrophe and Vengeance: Shifting Narrative Structures in a Changing American Culture”, defende que o herói americano se está, cada vez mais, a transformar na figura do “vingador”, acompanhando transformações na própria cultura americana contemporânea. Na opinião deste autor, há, actualmente, um colapso dos valores e das instituições (preocupação essa partilhada por Auster, e sempre presente nas suas obras) que vai forçar o herói a mudar de atitude; ao tentar repôr a ordem social, o herói encontra uma sociedade ela própria corrupta, na qual as instituições deixam de servir o bem comum e trabalham em prol de mais-valias e interesses individuais. Deste modo, o herói abdica do seu comportamento exemplar e irrepreensível, fazendo justiça com as próprias mãos e adoptando a violência como solução para os pódres sociais. Escreve Cawelti:

“The myth of effective individual action is increasingly being replaced by the myth of the violent avenger. (...) In the myth of the violent avenger (...) Society itself seems so pervaded with evil that it is irredeemable. (...) If the hero seeks to bring the forces of evil before the bar of justice he discovers that the law cannot touch them (...) Thus his only moral satisfaction comes from destroying. (...) In this type of story attention is focused (...) on the physical confrontation between heroes and legions of evil” (190-191)

Analisando Sachs sob este prisma podemos, de facto, considerá-lo um herói, actuando sozinho em busca do justo ideal da Liberdade e da Verdade, contra a Mentira e a Representação.

Por outro lado, a definição de herói trágico passa pela personagem de qualidades e intenções heróicas, embora com falhas de carácter que resultam em empreendimentos falhados. O herói trágico continua a ser definido, desde os tempos de Aristóteles, como uma personagem ficcional sofredora, fundamentalmente nobre de carácter, condenada à partida, mas com liberdade de escolha para mudar o seu destino, e cuja história inspire terror e piedade. É, assim, possível ver neste conceito de herói o seu inverso, o anti-herói. No entanto, estão definidos vários tipos de anti-herói.

O anti-herói como herói trágico corresponde a personagens como Harry Brightman, Benjamin Sachs e Nashe. À luz do Modernismo, e da apropriação irónica que o Pós-Modernismo faz dos seus elementos fundamentais, o anti-herói ganha dimensão de herói trágico, mais do que de herói pícaro. O anti-herói é a personagem que, adquirindo a empatia do leitor, pode morrer sem a epifania do seu destino, ou sofrer sem a capacidade de alterar os acontecimentos que lhe são contrários: os seus objectivos são heróicos e os fins justificam os meios; contudo, está desde o início rodeado de situações ominosas que fazem prevêr um fim trágico. Esse fim trágico é, à laia irónica pós-modernista, apresentado logo de início pelo narrador, mas feito esquecer pelo imenso *flashback*, que demonstra ter este fim podido ser evitado no decorrer da acção.

Benjamin Sachs é apresentado pelo seu amigo Peter Aaron. São ambos escritores, e Aaron tem grande apreço pelo trabalho de Sachs, que considera brilhante. Conheceram-se por motivos profissionais, para participar numa tertúlia onde leriam os seus trabalhos. Esta nunca chegou a acontecer, por motivos que os transcendem, mas ambos compareceram e mantiveram uma conversa íntima que os tornou imediatamente amigos. Nestes primeiros tempos de amizade, Sachs é descrito como um homem inteligente e

sensível, que gosta de escutar os outros e se interessa pelo que de melhor existe no indivíduo. Deste modo, vive virado para o exterior, embora a sua profissão o obrigue a períodos prolongados de solidão, que parecem não o incomodar. A sua contradição é tanto maior quanto opõe um feitio tagarela e descuidado a uma enorme precisão na escrita: “He was garrulous and even sloppy in the way he spoke, and yet his writing was marked by great precision and economy. (...) He was (...) too happy mixing in crowds for such a lonely occupation. But solitude scarcely disturbed him” (17). É um profissional dedicado, organizado e disciplinado, que produz em quantidade e qualidade, parecendo ter sempre opiniões formadas e acertadas quaisquer que sejam os assuntos que se lhe apresentem. No trato, é simpático, sociável, trocista e irascível, qualidades que partilha com toda a sua família, no seio da qual se comporta como uma espécie de solitário: “Sachs behaved like something of a loner in his own family” (30). Já nessa altura, e desde criança, não tem qualquer medo de desafiar a autoridade, sendo Thoreau o seu modelo de acção: “Thoreau was his model and without the example of Civil Disobedience, I doubt that Sachs would have turned out as he did” (26). Contudo, a autodepreciação é um elemento importante da sua personalidade, e usa-se muitas vezes como alvo das suas próprias ironias. Aaron narra o primeiro episódio ominoso importante, que é a visita à Estátua da Liberdade, episódio a que Sachs dá muita importância: “It was one of the turning points of my childhood”, (32) “It was my first lesson in political theory (...) I learned that freedom can be dangerous. If you don’t watch out, it can kill you” (35). O *omen* é óbvio. O seu primeiro romance, escrito na prisão, está cheio de referências a este ícone. Este romance de Sachs é, na opinião de Aaron, também ominoso, por ser escrito carregado de raiva contra a América e os seus mitos. Por outro lado, Sachs é contido, estóico e equilibrado, como se revela na conversa com Aaron depois de saber do envolvimento deste com a sua mulher, Fanny. Subitamente, no capítulo terceiro da obra, que é também o capítulo que a medeia, Sachs depara-se com outro acontecimento ominoso, este fundamental a nível simbólico, que é a sua queda da escada de incêndio, num quatro de Julho em que se comemorava o centenário da Estátua da Liberdade: “It was July 4, 1986, the one hundredth anniversary of the Statue of Liberty” (107) Este acontecimento marca a mudança de atitude de Sachs, a sua oscilação de herói para anti-herói, o início do seu percurso no limbo entre os dois, o seu afastamento de tudo o que está ligado ao *establishment*. Esta queda, a lembrar o Anjo Caído, é uma queda em direcção à realidade, ao silêncio, ao tipo de solidão destrutiva, apoiada numa viagem física e metafísica, em direcção à auto-destruição, à

auto-punição. “...the real damage had little to do with Sachs’s body.(...) His body mended, but he was never the same after that. (...) it was as if Sachs lost everything” (107). A própria queda é encarada como castigo por comportamentos menos próprios: “In Sachs mind, there was a direct connection.(...) which meant that he didn’t see the fall as an accident (...) so much as some grotesque form of punishment”(117). Este corte com o passado pela culpa é expresso exactamente pela falta de expressão: Sachs remete-se ao silêncio, tão pouco próprio de si e da sua natureza., mas tão necessário a fim de se deter nos significados da sua queda, de se fechar em contemplação. A partir deste momento, Sachs torna-se um homem diferente: manipulador, cheio de segredos, generoso em desculpas subtis e engenhosas inversões.

Depois de um período em que parece melhorar, muito pela recuperação do seu processo criativo e início de escrita de um novo romance, Sachs desaparece sem deixar rasto. Aaron só sabe o que aconteceu *a posteriori*, e, mais uma vez, por acaso. Este desaparecimento deve-se à triste propensão de Sachs para os acasos e coincidências infelizes, e ao seu fraco jeito para tomar decisões acertadas em situações limite. A partir do momento em que toma as decisões erradas, Sachs lança-se numa espiral de acontecimentos que o levam à total desagregação e fragmentação psicológica e, no final, à auto-destruição. Não esqueçamos, contudo, que o idealismo de Sachs é permanente do início ao fim e que as suas acções de violência têm fins nobres e distintos: “Wake up, America, (...) it’s time to start practising what you preach (...) prove me you’re not a hypocrite. Do something for your people besides building them bombs. Otherwise my bombs will keep going off. Signed: The Phantom of Liberty” (216).

Depois da demonstração dos percursos das personagens de Auster podemos concluir que as noções de herói e anti-herói são para elas demasiado absolutas. Estas definem-se num limbo entre os dois, têm características de ambos, sendo contraditórias, ambíguas e indefinidas. Não pendem preferencialmente para nenhum dos lados, dependem do ponto de vista e da perspectiva do leitor, da forma como este, com a sua idiossincrasia, encara os processos psicológicos de cada um. Assim, consideramos estes heróis uma espécie de Janus, entre herói e anti-herói. Janus é o deus romano das cancelas e das portas, dos princípios e dos fins, e por isso representado por uma cabeça com duas faces, uma enfrentando o futuro, outra olhando para o passado; representa a transição entre a era primitiva e a civilização, entre o campo e a cidade, entre o adulto e a criança. O seu nome é inspiração para o mês de Janeiro, também ele de transição.

A esta forma de herói especial designaremos por herói austeriano. Estes heróis têm a especificidade da contradição, da incoerência e da ambiguidade de carácter, cabendo à subjectividade do leitor formar uma opinião acerca dos mesmos. Auster não impõe um caminho, deixando ao leitor a responsabilidade da decisão e avaliação finais. Semelhantes a Janus, estas personagens espelham um conceito ambíguo de transição entre o idealismo do herói e o fracasso do anti-herói; uma ponte entre o passado e um futuro diametralmente opostos; uma tensão entre *establishment* e *anti-establishment*; um vacilar entre *wilderness* urbano e natureza semi-selvagem e um braço de ferro entre solidão criativa e destrutiva. São tudo isto, na sua relação consigo mesmos, com os outros, com a arte, com as instituições, com a América e com o Mundo.

3. Modos de mitigação da solidão do herói austeriano

Paul Auster, em *The Invention of Solitude*, a sua obra autobiográfica, descreve estados de solidão, associando-os a conceitos como o silêncio, a escuridão, a ausência e a invisibilidade. Dado o quadro semântico no qual se desenvolve, a solidão está, em última análise, intimamente ligada à temática da morte e da trágica condição humana. Na obra de Auster, a solidão é uma das características intrínsecas ao sujeito contemporâneo, quando confrontado com o seu tempo e os espaços que vai ocupando.

Por motivos já analisados, o homem pós-moderno é um ser fragmentado nas vivências emocionais, disperso nas sensações, confuso nos raciocínios organizativos, frustrado nas tentativas de dar sentido ao caos e ao acaso que o rodeia. Auster aproveita a alienação própria da contemporaneidade, a dissolução dos conceitos de tradição, família, religião e fé, a pulverização das narrativas explicativas e lineares com uma *closure* apaziguadora, para criar personagens ficcionais atormentadas com estas questões.

A solidão do homem pós-moderno é, contudo, catalisadora de reacções emocionais, de respostas intelectuais, e até de estratégias e modos de mitigação físicos.

Ao longo da ficção austeriana, e nas obras do *corpus* em análise, temos exemplos de várias personagens em confronto consigo mesmas, com os seus fantasmas e as suas derrotas, as suas doenças e fraquezas, as suas “escuridões” e os seus “silêncios”.

Em *Oracle Night*, por exemplo, Sidney Orr está debilitado por uma doença recente, o que talvez sirva de justificação para um discurso que, *a posteriori* e muitos anos passados, é ainda nervoso, confuso, repleto de ansiedades e pequenas obsessões. Já a sua mulher, Grace, oscila entre o silêncio e a irritação, frutos não de cansaço ou preocupação com Orr, como este interpreta na altura, mas da culpa de viver uma situação adúltera com a qual não se sente confortável. No caso de *Brooklyn Follies*, a tríade de personagens protagonista é exemplar de seres em recuperação de dramas pessoais: Nathan Glass convalesce de um cancro, Tom Woods tenta ultrapassar a pulverização do seu projecto de vida e Harry Brightman reinventa a sua, recriando todo um passado que não existe, ao pormenor, de modo a justificar a sua presença num presente que, ainda assim, não se lhe adequa.

Existindo tal diversidade de almas fragmentadas ou atormentadas ao longo da ficção austeriana existem também, e conseqüentemente, exemplos de diferentes reacções e atitudes perante a adversidade pós-moderna.

Como temos vindo a afirmar desde o início do presente trabalho, a solidão é alvo de dois tipos de abordagem: uma positiva, solar e criativa, outra de índole negativa, depressiva, quase suicidária, profundamente derrotista. A primeira traduz-se na produção de um objecto estético; a segunda, na criação de uma dependência física, que poderá ser de químicos, drogas ou actividades ilícitas.

Na maior parte dos casos em que as personagens utilizam a sua solidão como estratégia criativa, ou a procuram com esse fim, isolando-se, por exemplo, em gabinetes de trabalho, a actividade a que se dedicam com mais frequência é a escrita ficcional. Como já foi referido, esta predilecção pela escrita é fruto de Auster criar ficções dentro da realidade com que se sente mais confortável, dispensando grandes trabalhos de pesquisa na criação de personagens verosímeis; deste modo, as suas personagens dedicam-se à actividade que lhe é a ele, Auster, mais familiar: a escrita criativa.

Escrita e solidão estão intimamente relacionadas. Como refere Auster, na sua obra autobiográfica *The Invention of Solitude*, “Every book is an image of solitude. (...) its words represent many months if not many years, of one man’s solitude, so that with each word one reads in a book one might say to himself that he is confronting a particle of that solitude.” (AUSTER, 115)

Há vários exemplos de personagens de Auster que optam por utilizar a sua solidão para a criação artística ou para registos escritos biográficos e textos não-ficcionais; há, até, casos em que a escrita ficcional serve de panaceia das suas dores emocionais, e tratamento das suas debilidades físicas. Só nas duas obras ficcionais do *corpus* estão nestas circunstâncias Sidney Orr e John Trause, Nick Bowen e Ed Victory, Nathan Glass e Tom Woods.

Comecemos por analisar o caso das personagens de *Oracle Night*. Sidney Orr é o narrador do principal enredo desta obra.

Tal como foi afirmado no capítulo “Pós-Modernismo/s”, o ponto de vista do narrador, nas obras do pós-modernismo, exerce sobre si próprio uma crítica irónica, auto-fragmentando-se, multiplicando-se e chamando a atenção sobre si mesmo e a sua falibilidade; a omnisciência dá lugar ao ponto de vista pós-moderno de relatividade e relativização: nada é absoluto, tudo é temporário e a subjectividade humana impregna todas as asserções feitas. A memória é, igualmente, fruto da subjectividade e, conseqüentemente, outra ficção.

Sidney Orr acumula dois tipos de subjectividade. Por um lado, possui um ponto de vista duplo, enquanto narrador: conta, *a posteriori*, uma história que lhe aconteceu há muitos

anos e da qual detém, no presente, todos os factos necessários para poder relatar os acontecimentos à luz de uma onisciência pós-elaborada, ou seja, é uma personagem da própria narrativa à altura dos acontecimentos, mas à qual o passar do tempo atribuiu uma espécie de onisciência sobre os mesmos. Esta técnica é pós-modernista nos seus aspectos metaliterários e metaficcionais, na sua auto-desconstrução e na ironia com que são abordadas questões prementes da teoria literária, como a problematização do ponto de vista do narrador.

Por outro lado, Orr também exerce a sua subjectividade enquanto personagem que recorre à memória para relatar factos do passado. Assim, todo o seu relato é conscientemente ficcional, e de tal forma metaliterário que o próprio narrador/personagem ironicamente estabelece o momento de início da sua, e de todas as ficções, trazendo o leitor atento para dentro da paródia: “To the degree that the story I am about to tell makes any sense I believe this was where it began – in the space of those few seconds when the sound of that pencil was the only sound left in the world” (*Oracle Night*, 4)

Há várias abordagens à importância da escrita e da criação literárias, ao longo desta obra de Auster. *Oracle Night* é uma obra sobre o/s tempo/s ficcional/is e sobre a construção literária: as técnicas e estratégias de escrita criativa são trabalhadas do ponto de vista autoral como *leitmotiv* ao longo da narrativa. Relevantes são, igualmente, as consequências do acto criativo no seu criador. Para além de um modo de mitigação da solidão, a escrita induz essa própria solidão, comparando-se à arte pós-modernista: o pós-modernismo aproveita, examina e bebe da tradição que pretende subverter; a escrita nasce, cresce e desenvolve-se no estado de solidão que pretende mitigar. No fundo, a arte é produto e consequência de uma solidão que pretende combater. Não havendo solidão, contudo, não há espaço de criação. Daí que solidão e criatividade se embrenhem num ciclo vicioso de interdependências.

Sidney Orr usa a escrita como método de recuperação mental. Escrevendo depois de um período hospitalizado em que a sua vida fora dada como perdida, sente-se a regressar a uma dita normalidade que o reconforta: “It felt good to be there again good to want to be there again, and in the wake of the happiness that washed over me as I settled in at my old desk, I decided to mark the occasion by writing something in the blue notebook.” (10)

Todavia, o processo de escrita no qual imerge rapidamente confunde-se com um estado hipnótico, ou uma transferência de plano espacio-temporal que o dissolve, tornando-o

transparente, anulando-o, apagando-o da sua própria vida ficcional. Desaparece quando escreve, de tal modo que não é detectado, sequer, pela sua mulher no gabinete de trabalho em que assegura encontrar-se horas a fio. Torna-se invisível: “I opened the door and peeked inside. But you weren’t there.” (23)

Para além disso, há uma presença fetichista muito forte no objecto de escrita: o caderno português de capa azul assume forma de personagem interveniente, que dita, de modo trágico, a sorte do autor das palavras que nele são escritas. O mau augúrio do dito caderno é constante, desde o momento da sua compra, “Lovely book,” he said, in heavily accented English. ‘But no more. No more Portugal. Very sad story.’ (5); passando por experiências de John Trause com cadernos semelhantes, e desembocando nos trágicos acontecimentos que são, afinal, o objectivo do relato de Orr. Diz Trause a Sidney, adoptando ironicamente a voz do oráculo:

‘I used to buy those notebooks on my trips down to Lisbon. They are very good, very solid. Once you start using them, you don’t feel like writing in anything else. (...) Addiction might be too strong a word, but there’s no question that they are extremely seductive. Be careful, Sid. I’ve been writing in them for years, and I know what I’m talking about. (...) Those notebooks are very friendly but they can also be cruel, and you have to watch out that you don’t get lost in them’ (38-9)

Consideramos que o objectivo da apresentação do processo criativo de um modo tão “escuro” é, uma vez mais, simbólico e metaliterário: Auster pretenderá enaltecer a separação entre autor e criação, e sublinhar que, embora sejam entidades independentes, há ligações de duas vias entre ambas, uma influência mútua: o autor dá de si à sua obra que, por sua vez, o transforma, ganhando vida independente e influenciando, a partir daí, outros sujeitos incluindo o próprio criador.

Por outro lado, nesta obra também é explorada a escrita não-ficcional, como modo de registo, e não de representação, da realidade. Este tipo de escrita é consubstancializado por intermédio da personagem da obra de Orr, Ed Victory. Esta personagem dedica-se obsessivamente à colecção de listas telefónicas antigas, cuidadosamente organizadas e arquivadas, guardadas numa divisão a que chama pomposamente “Departamento de Preservação Histórica”. O objectivo é o da criação de uma memória, é o de evitar que o passar do tempo apague da realidade as pessoas que existiram, que foram um dia vivas. A escrita é, então, um meio de imortalização, não apenas dos heróis, dos artistas, dos

escritores, daqueles que, pelos seus feitos, citando Camões, “se vão da lei da morte libertando” mas, de modo mais democrático, de todas as vidas, de todos os seres, do cidadão comum.

Parece-nos que esta preocupação de Auster com a memória registada do cidadão comum poderá advir da sua autobiografia, e da forma como tenta, de modo explícito e consciente, registar as memórias que tem do pai, após o seu recente desaparecimento. Auster escreve sobre o pai para lhe conferir materialidade corpórea, algo que, paradoxalmente, e devido ao seu modo de ser esquivo e alienado, jamais teve em vida. É a forma que o filho tem de recriar o pai, de lhe dar vida, de o salvar da morte, à semelhança de Pinóquio salvando Gepetto do ventre da baleia. É o modo de combater a escuridão, o silêncio e a solidão paternas, trazendo à luz dos vivos, depois de morto, um ser que durante a vida pouco mais foi que um espectro.

Impossible, I realize, to enter another's solitude. If it is true that we can ever come to know another human being, even to a small degree, it is only to the extent that he is willing to make himself known. (...) But whether one can make sense of what he observes is another matter entirely.

I do not want to presume anything.

He never talked about himself, never seemed to know there was anything he *could* talk about. It was as though his inner life eluded even him.

He could not talk about it, and therefore he passed over it in silence. If there is nothing, then, but silence, is it not presumptuous of me to speak? And yet: if there had been anything more than silence, would I have felt the need to speak in the first place? (*The Invention of Solitude*, 15-16)

Por outro lado, esta preocupação com o registo escrito de existências comuns poderá prender-se com o horror do holocausto, a grande tragédia que abre espaço a uma “nova história”, a um antes e um depois. Auster refere o extermínio dos judeus na segunda guerra mundial com muita frequência, ao longo da sua obra. Em *The Invention of Solitude* há várias referências às origens judaicas de Auster, à emigração da sua família para os Estados Unidos e às suas emoções na visita ao quarto de Anne Frank. Em *Oracle Night*, algumas das listas telefónicas de Ed Victory encerram nomes de judeus posteriormente assassinados em campos de concentração:

This room contains the world, Ed replies. Or at least a part of it. The names of the living and the dead. The Bureau of Historic Preservation is a house of memory, but it's also a shrine to the present. By bringing those two things together in one place, I prove to myself that mankind isn't finished. (...)

April 1945. My unit was in Germany, and we were the ones who liberated Dachau. Thirty thousand breathing skeletons. You've seen the pictures, but the pictures don't tell you what was like. (...) Human beings did it to human beings, and they did it with a clear conscience. That was the end of mankind, Mr. Good Shoes. (79)

Em Brooklyn Follies o nome "Hotel Existence" é escolhido na infância por Brightman, precisamente por causa dos órfãos resultantes da segunda grande guerra.

A importância da escrita biográfica enquanto imortalização da vida de cidadãos comuns é reiterada em *Brooklyn Follies* nas suas páginas finais. Nathan, a propósito da vida de Harry Brightman, um dos heróis, como vimos, desta obra, decide embrenhar-se num projecto maior: a escrita encomendada por familiares e amigos de, precisamente, biografias de entes queridos falecidos que mais não tenham sido que pessoas com vidas triviais, importantes apenas no núcleo emocional de gente que as conheceu e com quem se relacionou:

I was no one. (...) Eventually, we would all die, and when our bodies were carried off and buried in the ground, only our friends and family would know we were gone. Our deaths wouldn't be announced on radio or television. There wouldn't be any obituary in the *New York Times*. No books would be written about us. (...) who bothers to publish biographies of the ordinary, the unsung, the workaday people we pass on the street and barely take the trouble to notice? (303-4)

My idea was this: to form a company that would publish books about the forgotten ones, to rescue the stories and the facts and documents before they disappeared – and shape them into a continuous narrative, the narrative of a life. (303)

Consideramos que esta preocupação com o cidadão comum e com a sua vida, com o contributo dos anónimos às múltiplas vidas que toca, será o sinal mais óbvio da sobremodernidade austeriana. É uma concepção positiva e optimista do mundo, um interesse na massa homogénea que forma as sociedades e que jamais obtém reconhecimento público. Auster realça o que de bom e positivo existe no mundo sem que este o reconheça, honre devidamente ou dele se aperceba sequer: as relações

emocionais positivas entre as pessoas, as suas conquistas pessoais e anónimas, o modo como superaram derrotas, como fizeram tanta gente feliz e deixaram a sua marca num núcleo restrito, mas real, de pessoas. Em última análise, é fazer do anónimo herói.

Most lives vanish. (...) most people live behind no monuments or lasting achievements (...).

A few objects, a few documents and a smattering of impressions made on other people. Those people invariably tell stories about the dead person, but more often than not dates are scrambled, facts are left out, and the truth becomes increasingly distorted, and when those people die in their turn, most of the stories vanish with them. (303)

Esta preocupação não se insere na visão pessimista, embora irónica e paródica, do pós-modernista Auster. É uma concepção alternativa, um parêntesis isento de paródia, uma característica simultaneamente teórica e pessoal, quase de índole sentimental. Um reconhecimento tácito ao herói anónimo que existe em qualquer pessoa.

What young woman wouldn't want to read the definitive biography of her father – even if that father had been no more than a factory worker or the assistant manager of a rural bank? What mother wouldn't want to read the life story of her policeman son who was shot down in the line of duty at age thirty-four? In every case, it would have to be a question of love. (304)

Finalmente, outra das hipóteses para a preocupação do registo da vida do cidadão comum reside nos ataques terroristas de 11 de Setembro, um morticínio gigantesco e instantâneo de gente anónima, exposta, no momento da sua morte, pelos *mass media* e a sua difusão de imagens de aviões a colidir com torres, explosões subsequentes, dezenas de suicídios desesperados, e colapso dos edifícios transformados, aos olhos do mundo em túmulos precoces de gente ainda viva. Estes milhares de pessoas comuns, de nomes próprios desconhecidos, rapidamente se transformaram em números e estatísticas, a não ser para familiares e amigos. É a memória, então, não apenas do cidadão comum, mas sobretudo das vítimas inocentes de ataques, barbáries e injustiças, que Auster pretende preservar com o seu discurso sobremoderno.

Regressando ao modo de mitigação da solidão do herói austeriano, e tomando este como objecto no modo como foi definido no capítulo dois, resta-nos analisar as reacções de Nathan Glass, Tom Woods e Harry Brightman às suas solidões específicas.

Pode considerar-se que todas estas personagens têm características criativas e, a seu modo, se relacionam com a escrita, seja ela literária ou não-ficcional, e que é através dela que se transcendem a si próprias e ultrapassam as suas vicissitudes.

Nathan Glass apresenta a sua história, uma vez mais, *a posteriori*. Não se considera um escritor, mas o seu sobrinho Tom afirma:

You're a writer, Nathan. You're becoming a real writer. (...) After years of wandering in the desert you've finally found your true calling. Now that you don't have to work anymore, you're doing the work you were meant to do all along. (The Brooklyn Follies, 149)

Nathan é ainda um duplo narrador, onisciente e interveniente enquanto personagem. Vai para Brooklyn para morrer, ["I was looking for a quiet place to die. Someone recommended Brooklyn, and so the next morning I traveled down there from Westchester to scope out the terrain" (1)] mas é neste *burrough* que renasce. Ganha ânimo através de um projecto que consiste na colecção de registos escritos de *anecdotes*, pequenas histórias que encerrem um final humorístico ou surpreendente, acasos e coincidências, trocadilhos:

At first I didn't know what to do with myself. (...)

I had given myself up for dead (...) it was hard to imagine how to go on. Hence Brooklyn. (...)

As long as I was alive, I had to figure out a way to start living again, I had to do more than just sit around and wait for the end. (...)

It was early spring when I moved in and for the first weeks I filled my time by exploring the neighborhood, taking long walks in the park, and planting flowers in my back garden (...). I finally hit upon an idea that Rachel would have approved of. (...) Humble as the project was, I decided to give it a grandiose, somewhat pompous title – in order to delude myself that I was engaged in important work. I called it *The Book of Human Folly*, and I was planning to set down in the simplest, clearest language possible an account of every blunder, every pratfall, every embarrassment every idiocy, every foible and every inane act I had committed in my long and checkered career as a man (...)

The tone would be light and farcical (...).

I called the project a book but in fact it wasn't a book at all. (4-6)

À semelhança de Orr, a recuperação de Glass começa com uma proximidade a um espaço exterior familiar, Brooklyn, Nova Iorque, que explora e pelo qual caminha, reconhecendo lugares antigos e conhecendo novos; esta recuperação, ainda à semelhança de Orr, evolui para outra fase dominada pela criação artística, neste caso a escrita e colecção de episódios divertidos ou absurdos, algo semelhante a um projecto que o entretém e lhe confere alguma noção de utilidade enquanto o ajuda a passar os seus momentos de solidão. Todavia, o narrador onisciente Nathan, umas páginas à frente, insinua que este projecto, incoerente e desorganizado, acabou por resultar na obra *Brooklyn Follies*, a que já confere o estatuto de livro, e cujo herói é Tom: “I have rattled for a dozen pages, but until now my sole object has been to introduce myself to the reader and set the scene for the story I am about to tell. I am not the central character of that story. The distinction of bearing the title of Hero of this book belongs to my nephew, Tom Wood, (...)”. Numa fase bastante mais adiantada da narrativa de que se confessa, como se verifica na citação anterior, mais do que narrador, escritor e autor, Glass identifica, então, o título da obra que escreve: “(...) but for Tom, the long-suffering hero of these Brooklyn Follies (...)”. (158)

Tom, por seu lado, é conduzido ao abismo pelo fracasso de um processo criativo, a sua dissertação de doutoramento, e salvo deste pelos ideais literários nela contidos de espaço utópico, emprestados por Poe mas, sobretudo por *Walden*, de Thoreau.

Harry Brightman, por seu lado, recomeça a sua vida entre livros antigos, como se a arte e a literatura fossem catalisadores da regeneração da existência humana. Contudo, Auster aponta que este modo de encarar a arte e a literatura é um processo duplo que pode, tal como a solidão que o desencadeia construir ou destruir ter sucesso ou ser um fracasso, à semelhança dos cadernos azuis portugueses:

My choices are limited. I can remain silent, or else I can speak of things that cannot be verified. At the very least, I want to put down the facts, to offer them as straightforwardly as possible, and let them say whatever they have to say. But even the facts do not always tell the truth. (...)

To recognize, right from the start, that the essence of this project is failure. (*The Invention of Solitude*, 16)

Conclusão

Este trabalho pretendeu demonstrar que, ao longo da obra de Paul Auster, os processos de escrita, e a literatura, em particular, são formas de redenção e imortalização do herói, tendo-se defendido que este herói se baseia nas várias tradições literárias existentes na Europa e nos Estados Unidos, das quais retira características que adopta e outras que subverte, numa estética pós-modernista.

A temática seleccionada para estudo da obra de Auster foi a da solidão em contexto espacio-temporal pós-moderno. Tal opção deveu-se ao facto de este tema ser recorrente na obra do autor, para além de ser ilustrativo da condição pós-moderna, à qual subjazem sentimentos de alienação, confusão, dúvida, desestruturação e desagregação do sujeito. Escolhemos as obras *Oracle Night* e *The Brooklyn Follies*, duas obras em que as personagens principais exorcizam a sua solidão através da escrita, e em que a literatura funciona enquanto processo de fuga para a frente, de panaceia e cura.

A questão da solidão construtiva, em que o indivíduo aproveita o facto de estar isolado para se tornar criativo, para se reinventar através da escrita e se perpetuar para além da sua vida física, foi analisada de modo mais detalhado no intuito de demonstrar que Auster parece ir além da escrita experimental mas pessimista do denominado movimento pós-modernista, sendo talvez um escritor de uma nova era a que Marc Augé, na sua obra *Não-Lugares*, dá o nome de Sobremodernidade, ou seja, uma época em que o vazio é substituído pela esperança, e a destruição dá lugar a uma reestruturação.

Não sendo nosso objectivo rotular este autor no âmbito dos grandes movimentos filosóficos e literários, pareceu-nos importante definir os princípios que regem o seu estilo e a sua estética. Analisando os textos referidos, encontrámos várias características compatíveis com o pensamento artístico pós-modernista. Assim, começámos por apresentar uma visão diacrónica do conceito, de modo a tornar claro os pontos que distanciam e aproximam Auster desta estética.

Assim, considerámos que o pós-modernismo pode também ser entendido como um produto dos anos cinquenta americanos, bem como um desvio e um declínio do movimento anterior. Esta ausência de crenças e de causas da sociedade pós-guerra teve claras repercussões no romance: as personagens pós-modernas andam à deriva num mundo em que as relações entre social e moral, estabelecidas por tradição ou

convenção, se pulverizaram e não é possível ao autor dar forma romanesca a um mundo vazio de crenças e pleno de vivências fluidas.

Concordamos com Linda Hutcheon quando considera que os anos sessenta do século XX traçaram as bases embora não a definição, do pós-modernismo, por terem sido cruciais no desenvolvimento de uma nova concepção da função da arte que desafia o ponto de vista moral humanista e a sua preconceituosa separação de classes, desenhando o que hoje em dia é a moldura e a estrutura do modo como a sociedade considera o objecto artístico. Os textos pós-modernistas são, por isso, paródicos no que diz respeito às tradições e convenções de género utilizadas: ao contrário dos modernistas, que pretendiam uma certa continuidade, o pós-modernismo pretende a descontinuidade irónica revelada no coração da continuidade, a diferença no âmago da semelhança a paródia é uma forma pós-modernista perfeita porque incorpora e desafia, de modo paradoxal, aquilo que parodia.

Consideramos fundamental sublinhar que outra consequência do pós-modernismo é o desafio das noções tradicionais de ponto de vista: os narradores passam a ser desconcertantemente múltiplos ou difíceis de localizar, transitórios e limitados, boicotando as suas próprias características de onisciência. O pós-modernismo consegue, deste modo, chamar a atenção para o que está a ser contestado e apresentar-lhe uma opção ou resposta crítica fazendo-o, todavia, com a auto-consciência de que, também esta, é provisória. Por este motivo, Hutcheon propõe que se fale numa poética, em vez de numa definição, desta estética: “what we need is a “poetics”, an open, ever-changing theoretical structure by which order both our cultural knowledge and our critical procedures.” (13)

Por seu lado, outro autor cujas ideias aproveitamos no gizar do nosso conceito de escrita pós-modernista é Lodge, que aponta como característica deste estética a ideia geral de um mundo que resiste às tentativas compulsivas da consciência humana de o interpretar. Evidência desta incerteza é a predilecção pós-modernista por finais satisfatórios mas não fechados. Os finais pós-modernistas são preferencialmente irónicos, trocistas, múltiplos ou falsos, muito utilizados pelas obras de Auster publicadas. Lodge selecciona ainda como características fundamentais e intrínsecas ao discurso ficcional pós-modernista a contradição, a permutação, a descontinuidade, o aleatório, o excesso e o curto-circuito, das quais fomos dando exemplos práticos e específicos que encontramos nas obras de Auster em estudo.

Pretendeu-se analisar o tema da solidão enquanto subproduto da era pós-moderna, defendendo que o acelerado ritmo de vida contemporâneo potencia o individualismo e o narcisismo, agudiza estados de vazio indefinido e ausência de auto-representação por parte do sujeito. Balizámos a pós-modernidade a partir da Segunda Guerra Mundial, cujos conflitos militares e intervenções armadas mais numerosas e significantes se efectuaram em solo europeu, e que deixa este continente destruído económica e materialmente, arredando-o da supremacia universal e alterando a paisagem político-económica a nível mundial, o que catalisou modificações profundas nas mentalidades, e propiciou novos modos de pensar e agir a nível psico-filosófico e cultural, nomeadamente com a bipolarização mundial em duas potências cujas relações diplomacia se encontram num equilíbrio instável, com a ameaça permanente da destruição universal pela bomba atómica, a que se deu o nome de Guerra Fria. Considerámos, por isso, a pós-modernidade coincidente com terceira fase do processo de globalização, fase que perdura até ao período contemporâneo em que a América emerge como a primeira potência capitalista, e em que produz uma auto-imagem destituída de dimensão espiritual e reduzida ao puramente material. É uma fase caracterizada por um profundo niilismo vazio de valores e convicções. O sujeito pós-moderno tende, por consequência, a ser alienado e dividido, com discursos de insatisfação e desconforto face à realidade, variando entre o pragmatismo materialista do *establishment*, dos seus ícones e da sociedade de consumo, a vertente *yuppie*, e as preocupações sociais com o imperialismo que acreditam ser imposto pelo seu país aos demais.

No entanto, e com a queda dos regimes comunistas na Europa Central e Oriental, os E.U.A. surgem isolados na sua condição de hiperpotência o que poderia ser sinónimo de estabilidade, com o afastamento da ameaça nuclear. No entanto, consideramos que posições de supremacia, mesmo quando afastam ou pulverizam ameaças existentes, geram outras, e o mundo actual debate-se com um outro tipo de medo e receio, cuja face visível é a do fundamentalismo islâmico e o fantasma latente, o fenómeno do terrorismo, que ganhou expressão física global com o atentado ao *World Trade Center*, a 11 de Setembro de 2001. Deste modo, o homem pós-moderno mantém as mesmas preocupações e dúvidas existenciais que o assombram desde os anos quarenta: as suas reacções face aos binómios vida/morte são, na sua essência, as mesmas.

A palavra solidão, na obra de Auster, associa-se a situações de isolamento, desamparo, abandono e marginalização dos sistemas sociais. O sentimento de solidão pós-moderno

é provocado um somatório de investimentos afectivos que, depois de gorados, não têm regresso. O sujeito pós-moderno dirige os seus objectivos ao culto do sucesso do “eu”, pautado por critérios de realização profissional, estabilidade económica e manutenção de uma condição física e estética que lhe proporcionem uma aparência eternamente jovem e saudável. Quando os objectivos se revelam inatingíveis, os fracassos são simultaneamente inevitáveis e arrasadores, e o sujeito empreende em processos de afastamento e isolamento. Deste modo, considerámos que a pós-modernidade se caracteriza por uma permanente crise na sociedade e nos laços entre e dentro de seus segmentos.

Para se entender a obra de Paul Auster, tornou-se ainda necessário fazer uma breve contextualização histórica, social, cultural e literária em que este se insere, de modo a identificar quais as características pós-modernistas na sua obra, e de que forma ele simultaneamente adopta o pós-modernismo como forma de representação e acaba por superar esse mesmo movimento. Concluímos que se podem encontrar ao longo da obra de Auster a visão irónica da História e das tradições precedentes, o discurso paródico, a fragmentação do mesmo por efeito espelho do eu subjectivo, a auto-ironia com uma predilecção óbvia por passos narrativos de metaliteratura e metaficção e o recurso a colagens, citações e pastiches; assim, consideramos a obra de Auster impregnada de estética pós-modernista. As personagens de Auster, por seu lado, são seres ficcionais que habitam uma contemporaneidade igualmente ficcional mas verosímil, onde os tópicos pós-modernos - do individualismo, do materialismo, da fragmentação do eu, do isolamento, do/s luto/s e da solidão intrínsecas - potenciados pelo espaço urbano de uma Nova Iorque reinventada num tempo actual também ele reinventado.

Na obra de Auster é muito frequente que o espaço não funcione como simples cenário onde decorre a acção: em vez disso, ele é projecção do eu interior da personagem, local de recolhimento e criação artística, simultaneamente fonte e foz da identidade do sujeito ficcional. Assim, considerámos o conceito “espaço” enquanto local de relações de identidade, de teias de afectos e proximidades, de espectador de vidas humanas: Nova Iorque é o espaço de “emplacemnt” por excelência da obra ficcional de Auster, estando presente enquanto cenário, e quase como personagem interveniente, na grande maioria das obras deste autor, e particularmente nas que estudámos. Esta cidade é, ainda, o mito vivo da liberdade e da democracia, e a expressão afectiva do que une o povo americano como se de uma grande família se tratasse.

Dada a propensão das personagens austerianas para estados mentais de alguma debilidade e confusão, podem ainda ser consideradas produtos de um urbanismo selvagem pós-moderno. O pulsar caótico e desintegrado de Nova Iorque é, deste modo, deliberadamente espelhado ou partilhado por cada um dos seus habitantes. Todavia, o que se pretendeu descrever foi a forma como a cidade funciona como espaço de dupla significação que, se por um lado potencializa a solidão e o isolamento do indivíduo, por outro é lugar de regeneração, redenção e panaceia para muitos protagonistas de variadas obras. As personagens de Auster diluem-se na cidade, e muitas vezes deambulam pelas ruas como se no labirinto dos seus pensamentos o fizessem mas, paradoxalmente, este caminhar físico provoca-lhes uma paz interior advinda de um vazio de raciocínio.

A questão do espaço urbano como catalisador de sentimentos de isolamento e auto-alienação na obra de Auster remete para outro tipo de espaço, dentro da cidade mas muito mais restrito, que é o confinamento do “quarto”. Considerámos o quarto fechado recorrente e representativo da natureza dual da solidão que este trabalho pretende analisar: por um lado, é o verdadeiro “não-lugar” de Marc Augé, destituído de força afectiva, vazio de identidade e empatia humana, um sítio de passagem, um espaço descartável provisório; um lugar que apela ao individualismo, à solidão, ao silêncio. Por outro lado, é neste espaço confinado e despido que a imaginação e a memória humana actuam, enchendo o vazio com outras vidas noutros tempos, e anulando a solidão intrínseca: na escuridão e no silêncio, entidades elas próprias com uma profunda ligação simbólica às questões da solidão, o ser interior ganha expressão no despertar do ser criativo, e na busca da identidade. Assim, no processo de despersonalização do eu, o espaço ganha limites imensos e insondáveis, intangíveis e infinitos, abarcando o universo inteiro até ao limite do incognoscível. É, simultaneamente, um lugar onírico e a representação material do mundo interior.

As narrativas avançam de espaços fechados para deambulações em espaços abertos e paradoxalmente, as personagens são mais livres em espaços confinados do que em áreas abertas: há, frequentemente, passos de obras de Auster em que o cansaço, a desilusão e a depressão, são associados ao anonimato e à solidão entre muita gente, inerentes ao espaço urbano. Há momentos em que surge uma elegia ao rural e ao campestre, que ecoa *Walden*, ou mesmo cita a obra de forma explícita. Há ainda descrições directas de lugares utópicos com frequência: Tom Woods, de *The Brooklyn Follies*, sintetiza o seu estudo, descrevendo minuciosamente aquilo que as obras de Poe propõem, o quarto ideal, a casa ideal e a paisagem ideal, em contraponto com as ideias veiculadas por

Walden, de Thoreau. Esta comparação traz consigo uma conclusão importante, a de que o último reduto da paz humana enquanto lugar é um espaço que não existe fisicamente enquanto tal: a mente, a imaginação.

A acompanhar as mudanças ao nível da categoria espaço, o pós-modernismo na literatura introduz características peculiares ao nível da categoria tempo. A história contemporânea acelera-se e esta aceleração corresponde a uma multiplicação de acontecimentos o que se deve directamente ao desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, por um lado, e à interdependência inédita até aqui entre os estados do mundo: tal não suscita um problema de sentido, nem a contemporaneidade será definida pela ausência de uma disciplina de História: o que acontece é que existe uma necessidade quotidiana de lhe atribuir um, não apenas ao nosso lugar restrito e identitário, mas ao mundo em geral e de modo compacto. A dificuldade que surge é a de um tempo presente e passado próximo sobrecarregados de acontecimentos que o sujeito tem que organizar individualmente; é nesta superabundância que tem que se orientar e definir.

Na obra de Auster, abordámos a sua concepção de tempo ficcional: Frequentemente, o leitor é arrastado por uma série de matrioskas russas, histórias dentro da história, obras dentro da obra. Coexistem na maior parte das obras, dois planos: o da realidade e o da/s ficção/ões criada/s por esta personagem.

Paralelamente, analisámos o tempo psicológico em clara comparação com o tempo cronológico. Vários narradores austerianos relatam, de modo pós-modernista, *a posteriori*, determinados acontecimentos de um dado período do seu passado. Ao fazê-lo, dão a sua interpretação subjectiva uma interpretação filtrada pela sua memória dos factos. Também neste caso, e à semelhança do que Auster afirma em *The Invention of Solitude*, a memória enquanto filtro reinventa a realidade sendo catalisadora de uma ficção pessoal. É dessa interpretação, e não dos factos *per se*, que dá conta, por exemplo, Orr, um dos narradores (múltiplos e pós-modernistas) de *Oracle Night*. Desta forma, tempo cronológico e tempo psicológico diluem-se num só, impregnando todo/s o/s tempo/s ficcional/is.

A fim de incluir Auster, ainda que parcialmente, na estética pós-modernista, optámos por analisar teoricamente os dois grandes vectores que subjazem ao textos deste grupo: a questão autoral, e a diferença fundamental entre autobiografia e auto-referencialidade, e a utilização da ironia como recurso discursivo privilegiado. Seguidamente descrevemos o modo como estes dois vectores influenciaram a construção do herói

austeriano, que considerámos peculiar por se movimentar num limbo teórico entre diferentes tradições e algumas características originais e desenquadradas de convenções já existentes.

No que diz respeito à questão autoral partilhamos a opinião de Hutcheon, que afirma que os grupos de discursos que provocam rupturas são aqueles que sugerem formas mais contraditórias e múltiplas de conceber a subjectividade, sejam eles auto-asserções do sujeito, contextos explicitamente abordados pelo texto, ou intertextualidades que actuem no sentido de combater identidades fixas. Em resumo, a narração é simultaneamente autoral e leitoral; o sujeito é coerente e unificado e também paradoxalmente múltiplo, contraditório e disperso, tendendo teoricamente para a descentralização em relação a leis, formas, regras, e jogos de seu próprio discurso. (Cf. HUTCHEON, 217-224)

Por outro lado, não concordamos com as doutrinas intencionalistas que têm uma perspectiva exclusivamente biografista do autor; o afastamento total das noções de biografia e intenção deriva de um paradigma formalista, seguido pelos *new critics* e desconstrutivistas, em que o sentido é imanente ao texto, não existindo um sentido independente do contexto da sua produção intencional.

Consideramos, como Buescu, que a literatura é, neste domínio, um paradigma comunicacional em que o texto é uma troca de informações simbólicas dentro de um sistema social lato. A situação dialogal requer homogeneidade entre intervenientes, o que não significa uma coincidência de identidade dos mesmos; as distinções não são dissolvidas, mas sim intensificadas e tornadas significativas. A possibilidade das leituras depende do grau de memória comum; do aspecto cultural partilhado pelos diferentes intervenientes no processo literário: o entendimento do texto literário é um processo prático de interacção simbólica. Deste modo, o autor só pode ser relegado para fora do sistema se se recusar o fundamento funcional e comunicacional do literário. O autor age, assim, como garante da dimensão pragmática.

O que parece recorrente ao longo da obra de Auster é, assim, um aproveitar das suas experiências pessoais e familiares, da carga emocional que lhe trouxeram e do crescimento pessoal que suscitaram, para desenhar os seus protagonistas. Criando personagens a partir de pessoas ou emoções reais, mas ancoradas no reduto da memória, ao mesmo tempo que cria verosimilhança de atitudes e estados de espírito, descreve com rigor ambientes e situações suas conhecidas. Todavia, construir uma personagem a partir de vivências que foram, em dado momento, suas, é distinto de afirmar que o autor

expõe a sua vida privada e o seu passado familiar nas ficções que cria. Deste modo, a questão da plausibilidade não deve ser confundida com a questão da representação, servindo apenas para providenciar verosimilhança ao texto, conferindo-lhe um álibi literário

Auster usa, da mesma forma, e com a mesma carga irónica, pormenores da sua biografia, conhecidos do leitor, porque publicadas anteriormente em textos assumidamente biográficos. Se uma arbitrariedade assumida permite a Auster introduzir no seio da sua ficção notas autobiográficas com o pretexto de ilustrar as suas personagens, sem requerer a credulidade do leitor, então ele existe de facto como presença autoral que as suas confissões irónicas não podem apagar. Tudo convida a não levar a sério o autor e o que dele próprio reconhecemos por baixo dos traços ficcionais das suas personagens. A dimensão autobiográfica de Auster é, nas suas páginas ficcionais, também ela ficcional, falsas pistas conducentes a caminhos sem saída. A ficção de Auster advém frequentemente de material autobiográfico mas fá-lo de forma irónica complexa. Barone, compara-o com Melville, definindo do seguinte modo a relação entre a biografia de Auster e a sua ficção: “The bones of the whale tell us little of what the whale looks like in its flesh...facts of Auster’s life are but autobiographical bones; the author in some sense remains an enigmatic leviathan for the reader” (2).

Muecke, na sua obra *The Compass of Irony*, considera a ironia um fenómeno fluido, nebuloso e difícil de conceituar dadas as várias formas que assume (trágica cómica, de modo, de situação, filosófica, verbal, dramática, etc.) consoante a perspectiva de nomeação, com preocupações de efeito meios, técnicas, função, objecto, praticante, tom ou atitude. É, no entanto, um recurso de linguagem e discurso, uma forma de crítica e subversão, mais ou menos veladas, de situações, ideias ou convenções. Neste âmbito, a ficção de Auster subverte as bases ontológicas em que assenta, demascarando-as. É uma ficção que trabalha temas essenciais e intemporais, como a responsabilidade, a identidade e a culpa, mas que não se esquivava a comentários sobre a arte em geral e a narrativa ficcional em particular, funcionando como meta-literatura, na maior parte dos casos.

Tendo em conta que um dos princípios fundamentais da estética pós-modernista é a ironia e a paródia, concordamos com a opinião de Sousa Santos, que defende que Auster bebe desta tradição directamente do ramo melvilliano, através do cepticismo, mas também do pastiche de citações de outros autores já consagrados. O próprio Melville é acusado por Charles Olson de ecoar palavras já escritas antes dele: “He read

to write... Melville's books batten on other men's books" (112). Também Auster parece negar a diferença pela originalidade e aderir ao empréstimo do sentido de humor alheio, adaptando-o ao seu olhar e à sua realidade. A este copiar deliberado, que serve não sou para ironizar mas para elogiar o autor citado, Sousa Santos dá o nome de "plagiarism in praise".

Considerámos, todavia, importante esclarecer a relação entre riso, humor e morte, por termos também como objectivo analisar a relação entre escrita e imortalização do sujeito que escreve, pela perenidade da obra escrita. Tendo em conta que a ironia é um dos recursos discursivos mais utilizados pelos pós-modernistas em geral, e por Auster em particular, concluímos que, na obra deste autor, a preocupação com a temática da morte é fundamentalmente estética: através do uso do humor e da provocação do riso, o autor debate questões existenciais e filosóficas recorrentes à história da humanidade.

No que diz respeito ao herói, defendemos que o herói austeriano bebe da tradição do herói da narrativa picaresca, de origem castelhana, uma narrativa de demanda protagonizada por um ser comum, de baixa condição social, mas ambicioso o suficiente para se deixar deslumbrar pelas tentações materiais e o poder, que tenta obter fazendo-se a uma estrada. Muito próximo das características de herói picaresco existe, na tradição literária anglo-americana, o termo "rogue", aplicado a personagens que, não sendo vilões cruéis e pérfidos são, todavia, destituídos de princípios. Este termo de calão surge na Inglaterra do século XVI para designar indigentes, e vai colar-se a um tipo de ficção que converge do romance picaresco e de biografias de criminosos. O que distingue o pícaro do "rogue" é o universo ficcional em que se inserem, nomeadamente o espaço em que se movimentam. Embora pícaro e "rogue" partilhem a estrada como meio de deambulação, visto serem personagens que se movimentam em função das suas variadas artimanhas e inconstantes fidelidades, sempre na tentativa de assegurar a sua sobrevivência, o espaço ideal do "rogue" não é a própria estrada mas a cidade labiríntica, de cujas multidões nasce a possibilidade do anonimato, ideal para o rogue prosperar, cumprindo os seus pouco honestos objectivos. Esta proximidade com a cidade permite-nos defender que o herói austeriano se inspire também neste tipo de personagem.

Pícaro e "rogue" são, afinal, mais próximos de um anti-herói que se manifesta claramente anti-sistema mas servem o papel de herói pós-modernista no seu objectivo de demonstrar que o mundo moderno é caótico, que o destino humano não é senão uma sucessão de acasos e coincidências, e que a acção do sujeito acaba por confirmar o caos,

em vez de o evitar por meio do seu livre-arbítrio. O caos toma o lugar literário que anteriormente pertencera ao destino: é inexorável. Assim, o domínio que o destino ocupa na tradição do herói trágico é agora tomado pelo aleatório presente a par das escolhas do herói pós-modernista; as forças do acaso, transcendem, contudo, a auto-determinação humana, substituindo-se a toda uma tradição em que este papel era desempenhado por forças sobrehumanas de cariz metafísico ou religioso.

Por outro lado, e apesar da pulverização, da subversão e da paródia de algumas características do herói americano tradicional, consideramos que o herói em Auster é, à sua semelhança, persistente, angustiado, psicologicamente complexo e percorre o seu caminho só.

Encontramos, nos traços fundamentais dos heróis austerianos, características originais que se prendem com as suas características pós-modernas e se reflectem na sua fragmentação, fluidez e, muitas vezes, na ausência e na invisibilidade; são personagens complexas e redondas, que evoluem ao longo das diferentes obras, muitas vezes de um extremo ao outro das suas personalidades; encontram-se em demanda solitária (*quest*) da sua identidade; percorrem o seu caminho no limbo entre a solidão criativa e a destrutiva; invocam no seu discurso grandes vultos da cultura americana como Thoreau e assemelham-se a heróis trágicos como Ahab; entretecem algumas linhas importantes da cultura americana, como a viagem, a regeneração e a justificação; e, finalmente, fazem parte de um extenso conjunto de personagens austerianas que subvertem a tradição, embora bebam dela, entrando em jogos de relações e intertextualidades com outras obras de outros autores, outras obras do mesmo autor e até a biografia do próprio autor. A sua contradição acaba por justificar parte do nosso argumento de que o herói austeriano bebe da tradição que acaba por subverter. De facto, este aspecto ambivalente do herói é uma característica simultaneamente autoral e pós-modernista.

Auster detém-se sobretudo nas questões morais de bem / mal, responsabilidade / culpa, pecado / expiação, causa / efeito. E é neste ponto que o autor supera, transcende, o movimento artístico: mantendo o tipo de representação pós-moderno, traz de novo para a ficção as questões ético-morais deixadas de lado desde o Modernismo. O Pós-Modernismo pulveriza as noções de bem e mal absolutos, que deixam de existir em ficção, tal como não existem de forma absoluta na realidade da vida quotidiana. Estas personagens adquirem verosimilhança, e também a empatia do leitor, por espelharem a dualidade humana, o seu conflito inerente entre *nature* e *nurture*, o dilema permanente

entre os valores convencionais e uma moral cultural / educacional / social, e os desejos naturais, intrínsecos ao ser, como o são as pulsões por poder, domínio, riqueza e *status*. Por outro lado, depois da demonstração dos percursos das personagens de Auster podemos concluir que as noções de herói e anti-herói são para elas demasiado absolutas. Estas definem-se num limbo entre os dois, têm características de ambos, sendo contraditórias, ambíguas e indefinidas. Não pendem preferencialmente para nenhum dos lados, dependem do ponto de vista e da perspectiva do leitor, da forma como este, com a sua idiossincrasia, encara os processos psicológicos de cada um. Assim, consideramos estes heróis uma espécie de Janus, entre herói e anti-herói. Estes heróis têm a especificidade da contradição, da incoerência e da ambiguidade de carácter, cabendo à subjectividade do leitor formar uma opinião acerca dos mesmos. Auster não impõe um caminho, deixando ao leitor a responsabilidade da decisão e avaliação finais.

Ao longo da ficção austeriana, e nas obras do *corpus* em análise, temos exemplos de várias personagens em confronto consigo mesmas, com os seus fantasmas e as suas derrotas, as suas doenças e fraquezas, as suas “escuridões” e os seus “silêncios”. Na maior parte dos casos em que as personagens utilizam a sua solidão como estratégia criativa, ou a procuram com esse fim, isolando-se, por exemplo, em gabinetes de trabalho, a actividade a que se dedicam com mais frequência é a escrita ficcional. Assim, a escrita induz essa própria solidão: a arte é produto e consequência de uma solidão que pretende combater. Não havendo solidão, contudo, não há espaço de criação. Daí que solidão e criatividade se embrenhem num ciclo vicioso de interdependências.

Existe, contudo, uma clara preocupação de Auster com a memória registada do cidadão comum, que defendemos poder ser consequência de factores como a sua autobiografia e a sua vontade de resgatar o pai do esquecimento; do horror do holocausto, e os milhões de vítimas anónimas que partilham com o autor as raízes judaicas; ou dos ataques terroristas do 11 de Setembro, causadores de milhares de vítimas, também elas anónimas, que têm em comum com autor o espaço onde habitam, de importância fundamental na sua ficção, a cidade de Nova Iorque. Em qualquer dos casos, Auster, já imortalizado enquanto autor pela obra deixada, assume-se como par solidário destes anónimos, partilhando as suas angústias e apresentando para elas soluções práticas.

Consideramos que esta preocupação com o cidadão comum e a sua vida será o sinal mais óbvio da sobremodernidade austeriana. É uma concepção positiva e optimista do mundo, um interesse na massa homogénea que forma as sociedades e que jamais obtém

reconhecimento público. Em última análise, é fazer do anónimo mais um dos seus heróis.

Bibliografia

Bibliografia Primária

Corpus:

AUSTER, Paul. *Oracle Night*. London: Faber and Faber, 2004.

---. *The Brooklyn Follies*. New York: Henry Holt and Company, 2006.

---. "The Invention of Solitude" *Collected Prose*. London: Faber and Faber, 2003.

Obra ficcional:

---. *City of Glass*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985.

---. *Ghosts*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.

---. *In the Country of the Last Things*. New York: Penguin, 1987.

---. *Leviathan*. New York: Viking, 1992.

---. *Man in the Dark*

---. *Moon Palace*. New York: Viking, 1989.

---. *Mr Vertigo*. New York: Viking, 1994.

---. *Smoke and Blue on the Face: Two Films*. New York: Hyperion, 1995.

---. *The Book of Illusions*. New York: Henry Holt and Co, 2002.

---. *The InnerLife of Martin Frost*.

---. *The Locked Room*. Los Angeles: Sun and Moon Press, 1986.

---. *The Music of Chance*. New York: Viking, 1990.

Obra não-ficcional:

---. *Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. New York: Henry Holt and Co, 1997.

---. "Innocence and Memory" *Collected Prose*. London: Faber and Faber, 2003.

---. "New York Babel" *Collected Prose*. London: Faber and Faber, 2003.

- . "NYC = USA" *Collected Prose*. London: Faber and Faber, 2003.
- . *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*. London: Faber and Faber, 1997.
- . "The Art of Worry" *Collected Prose*. London: Faber and Faber, 2003.
- . "The Poetry of Exile" *Collected Prose*. London: Faber and Faber, 2003.
- . *The Red Notebook: True Stories*. New York: New Directions, 2002.
- . "The Story of My Typewriter" *Collected Prose*. London: Faber and Faber, 2003.
- . "Why Write?" *Collected Prose*. London: Faber and Faber, 2003.

Bibliografia Secundária

Sobre o autor

- AZEVEDO, Carlos. "Identidade, Demanda e Linguagem: A Condição do Literário em Paul Auster." *Literatura e Pluralidade Cultural: Actas do 3º Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Lisboa: Colibri, 1999. 475-482.
- BARONE, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- BAXTER, Charles. "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction." *Review of Contemporary Fiction*. Spring 1994. 40-43.
- BELL, Madison. "Poker and Nothingness" *New York Times Book Review* 4 Nov. 1990. 15-16.
- BIRKETS, Sven. "Reality, Fiction and *In the Country of the Last Things*." *Review of Contemporary Fiction*. Spring 1994. 60-68.

- DRENTTEL, William. *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*. New York: William Drenttel Editions / Delos Press, 1994.
- DUPERRAY, Annick, ed. *L'Oeuvre de Paul Auster: Approches et Lectures Plurielles*. s.l. Université de Provence, 1995.
- . *Paul Auster: Les Ambigüités de la Négation*. Paris: Belin, 2003.
- GAVILLON, François. *Paul Auster: Gravité et Légèreté de l'Écriture*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2000.
- LEWIS, Barry. "The Strange Case of Paul Auster." *Review of Contemporary Fiction* Spring 1994. 53-61.
- MARTA, Maria Clara Magalhães. "Um Estudo sobre as Representações do Espaço em *Smoke*" Diss. Mestr. Universidade Aberta, 2002.
- MAIO, Luís. "Romance-Ratoeira." *Público* 15 Jan. 2005, "Milfolhas": 4.
- SHILOH, Ilana. *Paul Auster and Postmodern Quest*. New York: P. Lang, 2002.

Bibliografia Geral

- ARNAUT, Ana Paula. *Post-Modernismo no Romance Português Contemporâneo*. Coimbra: Almedina, 2002.
- ASHLEY, Kathleen, Leigh Gilmore and Gerald Peters, ed. *Autobiography and Postmodernism*. Boston: University of Massachusetts Press, 1994.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Trad. Lúcia Mucznik. Venda Nova: Bertrand, 1998.
- AVELAR, Mário. "Crepúsculos da Identidade" *História(s) da Literatura Americana*. Lisboa: Universidade Aberta, 2004. 203-264.

- BAHKTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARTHES, Roland. "The Death of the Author." Trans. Geoff Bennington. *Modern Criticism and Theory*, Ed. David Lodge. London: Longman, 167-172.
- BAUDRILLARD, Jean. *America*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 1988.
- BERCOVITCH, Sacvan. *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- BLOOM, Harold. *How to Read and Why*. London: Fourth State, 2000.
- CARVALHO, Adalberto Dias de. *A Contemporaneidade Como Utopia*. Porto: Edições Afrontamento, 2000.
- CEIA, Carlos. *O Que É Afinal o Pós-Modernismo?* Lisboa: Edições Século XXI, 1998.
- DE LOS SANTOS, Oscar. "The Concealed Dialectic: Existentialism and (Inter)Subjectivity in the Postmodern Novel." Diss. Ph.D. Ohio State University, 1993.
- DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e Humor na Literatura*. Belo Horizonte: Editora PUCMINAS, 2006.
- FAUBION, James D., ed. *Michel Foucault Aesthetics, Method and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984*. 2 vols. Trans. Robert Hurley et al., London: Penguin Books, 1998.
- FERNANDES, Ana Raquel Lourenço. *O Pícaro e o "Rogue". Sobrevivência e Metamorfose de Daniel Defoe a Julian Barnes*. Lisboa: Colibri, 2006.
- FOKKEMA, D. and BERTENS, H. (eds.), *Approaching Postmodernism*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *L'Herméneutique du Sujet – Cours au Collège de France*. s. l. Seuil / Gallimard, 2001.

- . "What Is an Author?" Trans. Joseph V. Harari. *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. London: Longman, 1993. 196-211.
- FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New York: Atheneum, 1969.
- GUSDORF, Georges. "Conditions and Limits of Autobiography." *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1981. 28-49.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves: São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Post Modernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- LODGE, David. *The Art of Fiction*. New York: Penguin Books, 1992.
- . *The Practice of Writing*. New York: Penguin Books, 1996.
- . *The Modes of Modern Writing*. Edward Arnold.
- MALMGREN, Carl Darryl. *Fictional Space in the Modernist and Postmodernist American Novel*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1985.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Methuen, 1987.
- MELO, Alexandre. *Globalização Cultural*. Lisboa: Quimera Editores, 2002.
- MUECKE, D. C. *The Compass of Irony*. London: Methuen & CO LTD.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt. *Sociedade e Cultura Norte-Americanas – Textos Complementares*. Lisboa: Universidade Aberta, 1996.
- REIS, Carlos e Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina, 2000.

- RICOEUR, Paul. *Oneself as Another*. Trans. Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- SARTRE, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Trans Hazel E. Barnes. New York: Washington Square Press, 1966.
- . *Existentialism*. Trans Bernard Frechtman. New York: Philosophical Library, 1953.
- SLETHAUG, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- SOUZA SOARES, Sylvia Salles Godoy. “A Solidão na Pós – Modernidade” in *Revista Brasileira de Psicanálise*. Volume 39, nº 2, 2005, pp 125 – 35.
(http://www.rbp.org.br/vol39_2.asp)
- THOREAU, Henry David. *Walden*. New York: Harper and Row, 1965.
- . *Civil Disobedience*. New York: Harper and Row, 1965.
- WILDE, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1988.